

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

**Rivista STUDIUM Ricerca**  
(Sezione on-line di Letteratura)  
Anno 119 – gen./mar. 2023 – n. 1

*Ripensare il Modernismo*

A cura di Emilia Di Rocco  
e Iolanda Plescia

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: Giovanni Zucchelli, Irene Montori, Silvia Lilli, Damiano Lembo, Angelo Tumminelli

Abbonamento 2023 € 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.*

**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 Maffei (*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](http://www.edizionistudium.it)

Sezione monografica

*Ripensare il Modernismo*

A cura di Emilia Di Rocco e Iolanda Plescia

- I. Juliette Taylor-Batty, *Del non sapere le lingue: Modernismo, Intraducibilità e 'Newness'* 20
- II. Janet Montefiore, *Innocenza, ingenuità, schiettezza: i bambini nella narrativa di Sylvia Townsend Warner* 57
- III. Paolo Simonetti, *History and the American Language in U.S. Modernist Narratives: Ezra Pound, William Carlos Williams, Ernest Hemingway* 86
- IV. Riccardo Antonangeli, *L'orologio e la bussola: l'habitus del tempo in Light in August e Go Down Moses di William Faulkner* 123
- V. Joanna Rzepa, *Teologia, creatività e l'icona ortodossa: Rainer Maria Rilke e Lou Andreas-Salomè* 169

Sezione miscellanea

- VI. Emilia Di Rocco, *Frati classicheggianti e esegesi creativa: il Commento al Libro della Sapienza di Robert Holcot* 195

- VII. Irene Montori, *Parola sacra e senso della legge: la Lettera ai Galati in Measure for Measure* 223
- VIII. Valerio Camarotto, *Riscrivere l'antico: il Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio di Leopardi* 246
- IX. Paola Villani, *Dalla Medicina narrativa alla Narratologia medica. L'Homo patiens come Homo textilis* 280
- X. Matteo Sarni, *Il «genio della concretezza» nei romanzi torinesi di Fruttero e Lucentini* 329

Interventi critici e recensioni

- XI. Roberta Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo* di Ilaria Burattini 377
- XII. Roberto Carnero, *Narrativa italiana: note critiche sull'annata letteraria 2022* 395

A questo numero hanno collaborato:

JULIETTE TAYLOR-BATTY è Associate Professor di Letterature comparate e Letteratura inglese alla Leeds Trinity University.

JANET MONTEFIORE è Professor Emeritus di Letteratura inglese alla University of Kent.

PAOLO SIMONETTI è ricercatore (RTDB) in Lingue e letterature anglo-americane alla Sapienza Università di Roma.

RICCARDO ANTONANGELI è professore a contratto di Critica Letteraria e Letterature comparate alla Sapienza Università di Roma

JOANNA RZEPA è Senior Lecturer in Letteratura alla University of Essex

EMILIA DI ROCCO è professoressa associata di Critica letteraria e Letterature comparate alla Sapienza Università di Roma.

IRENE MONTORI è docente a contratto di Letteratura inglese all'Università degli Studi di Napoli "Federico II".

VALERIO CAMAROTTO è ricercatore (RTDA) in Letteratura italiana contemporanea alla Sapienza Università di Roma.

PAOLA VILLANI è professoressa ordinaria di Letteratura italiana contemporanea all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli.

MATTEO SARNI è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Torino.

ILARIA BURATTINI è assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna.

ROBERTO CARNERO è professore associato in Letteratura italiana contemporanea all'Università di Bologna.

## Sommari | Abstract

Juliette Taylor-Batty, *Del non sapere le lingue: Modernismo, Intraducibilità e 'Newness'*

Nel 1929 Virginia Woolf affermava che “nessuno conosce il francese ad eccezione dei francesi (stessi)”. Quando i lettori anglofoni leggono in francese, scrive Woolf, possono essere distratti da un luccichio di superficie, dal fascino della lingua straniera. Eppure, è precisamente il non conoscere l’*altra* lingua – la sua freschezza, la sua stranezza – a rendere la letteratura francese “così stimolante, piacevole, moderna per le nostre menti”. Questo saggio parte da Woolf per sostenere che la letteratura modernista anglofona si concentra non solo sull’idea di errore interlinguistico, ma anche sugli effetti positivi che possono derivare da incomprensioni creative. A livello tematico, il “non sapere”, o una parziale incomprensione, possono portare a incontri trasformativi e momenti epifanici; sul piano stilistico e compositivo, rinveniamo tensioni interlinguistiche e modalità traduttive che spingono la lingua inglese ai limiti della defamiliarizzazione. Prendendo le mosse dal lavoro di Emily Apter sull’intraducibilità, il saggio propone l’analisi di scrittori come Woolf, Eliot, Conrad, H.D. e Rhys attraverso una serie di esempi testuali. La celebre frase di Ezra Pound, “Make it New”, è essa stessa il prodotto di una serie di traduzioni ed errori intenzionali di traduzione; nel presente saggio si intende dimostrare che proprio dal non conoscere le lingue può scaturire una fonte di ‘novità’ modernista.

In 1929, Virginia Woolf declared that “nobody knows French but the French themselves”. When English readers like her read French, she writes, they are distracted by the “surface glitter” and glamour of the foreign language. And yet it is precisely the unknowability of the other

language – its ‘novelty’, its ‘strangeness’ – that makes French literature “so stimulating, so refreshing, so new to our minds”. Taking Woolf as its starting point, this essay argues that Anglophone modernist literature is preoccupied not only with interlingual error, but with the positive effects of creative misunderstandings. On a thematic level, moments of “not knowing” or incomplete comprehension might lead to transformational encounters and moments of epiphany; on a stylistic and compositional level, we find interlingual tensions and translational modes of composition which push the English language to a point of defamiliarisation. Drawing on Emily Apter’s theorisation of untranslatability, the essay traces a range of writers, including Woolf, Eliot, Conrad, H.D. and Rhys, and a range of textual examples. Ezra Pound’s famous phrase “Make it New” is itself the product of a series of translations and deliberate mistranslations; in this essay I demonstrate that “not knowing” languages can indeed become a source of modernist ‘newness’.

Janet Montefiore, *Innocenza, ingenuità, schiettezza: i bambini nella narrativa di Sylvia Townsend Warner*

Il saggio, ripubblicato qui in italiano dal *Journal of the Sylvia Townsend Warner Society*, indaga la presenza e la funzione del mondo dell’infanzia nella narrativa di Sylvia Townsend Warner. I frequenti ritratti di bambini nella narrativa della Warner della metà del secolo, in particolare nei suoi racconti, sono funzionali alla sua critica della convenzionalità borghese (*Il freddo, L’arca di Noè*) e del fascismo (*L’apprendista, View Halloo*). I bambini di Warner esprimono apertamente l’aggressività e/o l’indifferenza che hanno in comune con gli adulti, educati a non esibire tali sentimenti. Questa visione cupa è in parte alleviata nelle opere successive da storie in cui la freschezza del punto di vista dei bambini permette loro di rispondere con sensibilità alla bellezza della musica, della poesia, o di un giardino incolto.



The essay, republished here in Italian after its first appearance in the *Journal of the Sylvia Townsend Warner Society*, investigates the presence and functions of childhood in Sylvia Townsend Warner's fiction. The frequent portrayals of children in Warner's mid-century fiction, particularly in her short stories, enhance her critique of bourgeois conventionality (*The Cold*, *Noah's Ark*) and fascism (*The Apprentice*, *View Halloo*). Warner's children openly express the aggression and/or indifference they share with adults, who are educated not to exhibit such feelings. This dark outlook is alleviated to some extent in later works by stories in which the fresh perspectives of children allows them to respond sensitively to the beauty of music, poetry, or of a wild garden.

Paolo Simonetti, *History and the American Language in U.S. Modernist Narratives: Ezra Pound, William Carlos Williams, Ernest Hemingway*

L'idea tradizionale di "high modernism" angloamericano come movimento letterario caratterizzato dal tentativo degli scrittori di affrancarsi dal peso della storia allo slogan di «make it new» cominciò a scricchiolare negli anni Novanta, quando diversi studiosi identificarono una forte consapevolezza storica e un'attenzione capillare al processo storiografico quali elementi cruciali della narrativa modernista. Poco si è scritto però sul connubio tra storia e linguaggio sul versante americano del modernismo. Questo saggio si concentra sulla *Inquest Into the State of Contemporary English Prose* – una serie, composta da sei volumetti in prosa, ideata e curata da Ezra Pound tra il 1923 e il 1924 nel tentativo di analizzare lo stato della lingua inglese all'indomani della pubblicazione di *Ulysses* di Joyce e della *Waste Land* di Eliot. Il saggio prende in esame le tre narrazioni della serie scritte da autori statunitensi: *Indiscretions* di Pound, *The Great American Novel* di William Carlos Williams e *in our time* di Ernest Hemingway. Lette

consecutivamente nel contesto della *Inquest* di Pound, queste tre narrazioni mostrano le modalità attraverso cui gli autori “adattano” l’estetica modernista europea a una dimensione storica e vernacolare sentita come intrinsecamente americana. In questo senso, la *Inquest* di Pound segna la nascita programmatica di una prosa modernista statunitense, in quanto le narrazioni che la compongono offrono un modello per ripensare i confini del modernismo ricontestualizzando lo “high modernism” europeo in una cornice che tenga conto della specificità dell’esperienza americana.

The traditional notion of Anglo-American “high modernism” as a literary movement characterized by some writers’ attempt to free themselves from the burden of history so as to “make it new” began to be challenged in the Nineties, when several scholars identified a strong historical awareness and a widespread attention to the historiographical process as crucial elements of modernist fiction. Only a handful of scholars, however, have tackled the complex relationship between history and language on the American side of modernism. This essay focuses on the *Inquest Into the State of Contemporary English Prose* – a series of six prose booklets conceived and edited by Ezra Pound between 1923 and 1924 in an attempt to analyze the state of the English language in the aftermath of the publication of Joyce’s *Ulysses* and Eliot’s *The Waste Land*. The essay examines the three narratives in the series written by U.S. authors: Pound’s *Indiscretions*, William Carlos Williams’s *The Great American Novel*, and Ernest Hemingway’s *in our time*. Read consecutively in the context of Pound’s *Inquest*, these three narratives show the ways in which authors “adapt” European modernist aesthetics to a historical and vernacular dimension felt to be inherently American. In this sense, Pound’s *Inquest* marks the programmatic birth of an American modernist prose, in that its narratives offer a model for rethinking the boundaries of modernism by recontextualizing European “high modernism” within a framework that considers the specificity of the American experience.

Riccardo Antonangeli, *L'orologio e la bussola: l'habitus del tempo in Light in August e Go Down Moses di William Faulkner*

I romanzi di Faulkner sono pieni d'orologi, spie testuali di una vera e propria ossessione che l'autore nutriva per il legame tra tempo, coscienza e narrazione. L'argomento è stato ampiamente indagato, a partire dal saggio di Sartre *À propos de Le Bruit et la fureur: la temporalité chez Faulkner*, che leggeva il rapporto tra identità, memoria e racconto principalmente nei termini negativi di un passato che *congela*: il ricordo è il marchio con cui la Storia determina e fissa il destino e il presente dell'individuo, a cui libertà e cambiamento sono negati. Tuttavia, a partire dagli anni Trenta, Faulkner sembra modificare la propria posizione e passare da un'intuizione tipicamente ironica e Modernista della temporalità a un sentimento del tempo più complesso e ambiguo, vicino sia all'idea Bergsoniana di memoria vera e involontaria sia ai concetti Cristiani di profezia e *figura*.

Il presente studio si propone di indagare questo complesso tematico in *Light in August* (1932) e *Go Down Moses* (1942). I due protagonisti, Joe Christmas e Ike McCaslin, cercano entrambi di arrestare lo scorrere del tempo quotidiano e terreno dell'orologio per raggiungere una dimensione extra-temporale di sintesi con l'eternità del cosmo e della natura. Il puro ricordo e l'oblio perturbano il progresso causale e teleologico della Storia e della trama, lasciando intravedere ai due protagonisti la soglia e il punto d'intersezione tra tempo e senza tempo. Joe e Ike sono veri e propri cacciatori d'*altri* tempi, intesi come via di fuga e slancio metafisico oltre il tempo imposto come disciplina sociale dal calcolo matematico e meccanizzato dell'orologio. Ike deciderà di abbandonarsi al gorgo della *wilderness* e del suo presente eternizzato lontano dal *town's time*, mentre il condannato a morte Joe vivrà i pochi giorni che lo separano dal patibolo in bilico tra il tempo della Giustizia, scandito inesorabilmente dal *courthouse clock*, e quello interiore della propria memoria frammentaria che un *dollar watch* scarico non riesce a contare.

Faulkner fills his novels with different types of clocks. They function as textual signs for his obsession with the passage of time. The topic has been widely explored, at least since Jean Paul Sartre who, in his essay *À propos de Le Bruit et la fureur: la temporalité chez Faulkner*, read the relationship between identity, memory and narrative mainly within the negative framework of a past that *freezes* time's progress: memories are the stamp of History, they mark, determine, and fix individual destinies and present lives, thwarting the possibility of change and free will. However, starting from the 1930s, Faulkner seemed to modify his stance, switching to an alternative, typically Modernist and ironic, intuition of temporality. His sense of time became closer both to the Bergsonian *durée* and involuntary memory, and to the Christian concepts of prophecy and *figura*.

This essay investigates this thematic knot through an in-depth analysis of *Light in August* (1932) and *Go Down Moses* (1942). The two protagonists, Joe Christmas and Ike McCaslin, try to halt time's flight, the earthly and human duration measured by clocks, to reach a condition of timelessness, of synthesis with an infinite Nature. Forgetfulness and the *souvenir pur* disrupt the causal and teleological progress of narrative plot and History, allowing the two characters to peer through the threshold of eternity. Joe and Ike are true hunters of *old times*, searching for a way out of the social discipline imposed by the mathematical and mechanical temporality of clocks. Ike will leave the *town's time* and go down the *maelström* of *wilderness*, descending into the forest's perennial present. Joe, after being sentenced to death, will live the few days separating him from the scaffold on the edge between the time of Law, marked by the *courthouse clock*, and the inner temporality of his own fragmented memory which a dead *dollar watch* is unable to count.

Joanna Rzepa, *Teologia, creatività e l'icona ortodossa: Rainer Maria Rilke e Lou Andreas-Salomé*

Il saggio si concentra sulla riflessione di Rainer Maria Rilke e Lou Andreas-Salomé sulla religiosità e l'iconografia ortodosse nel contesto della crisi teologica che caratterizza l'inizio del XX secolo. Mentre in Francia, Italia, Germania e Inghilterra i teologi modernisti esplorano modi nuovi per rinnovare il cristianesimo e armonizzare la teologia cattolica con la filosofia moderna, Rilke e Andreas-Salomé guardano al cristianesimo orientale come fonte di rinnovamento spirituale. Una lettura del *Libro d'ore* di Rilke e dell'opera in prosa della Salomé rivela come per i due autori il cristianesimo occidentale avesse perso la vitalità che era ancora presente nelle pratiche devozionali dell'ortodossia orientale. Ispirati da una visione idealizzata della Russia, elaborata da Vladimir Solov'ëv e Nikolaj Berdjajev, Rilke e Andreas-Salomé vedono nei rituali ortodossi – in particolare nella venerazione delle icone – una possibilità di rigenerazione spirituale e creativa. Grazie a ciò, nel *Libro d'ore* Rilke recupera l'icona sia come artefatto religioso sia come opera d'arte che permette – o persino chiede – al credente di co-creare il significato. In ultima analisi questo porta a ripensare non solo il rapporto tra l'esperienza individuale e la tradizione, ma anche quello tra l'umano e il divino.

This article discusses Rainer Maria Rilke's and Lou Andreas-Salomé's exploration of Eastern Orthodox religiosity and Orthodox iconography in the context of the early-twentieth-century theological crisis. At the turn of the century, when modernist theologians in France, Italy, Germany, and England were exploring ways to renew Christianity and align Catholic theology with modern philosophy, Rilke and Andreas-Salomé looked to Eastern Christianity for a source of spiritual renewal. Focusing on Rilke's poetic cycle *The Book of Hours* and Andreas-Salomé's prose works, the article demonstrates that both Rilke and Andreas-Salomé considered Western Christianity to have lost the vitality that could still be found in the devotional practices of

Eastern Orthodoxy. Drawing on the idealised vision of Russia developed by the philosophers Vladimir Solovyov and Nicolas Berdyaev, Rilke and Andreas-Salomé saw Orthodox rituals, in particular icon veneration, as a source of both spiritual and creative rejuvenation. Rilke's poetic exploration of Orthodox iconography and the practice of icon veneration in *The Book of Hours* allowed him to reclaim the icon as both a religious artefact and a work of art that allows for, or even requires, an individual believer to co-create its meaning. Ultimately, this leads to the reconceptualization of not only the relation between individual experience and inherited tradition, but also the relationship between the human and the divine.

Emilia Di Rocco, *Frati classicheggianti e esegesi creativa: il Commento al Libro della Sapienza di Robert Holcot*

In *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century England* Beryl Smalley richiama l'attenzione su un gruppo di frati inglesi che si distinguono nel panorama dell'esegesi biblica medievale in quanto rappresentanti di un tipo di letteratura classicheggiante. Questi religiosi rivelano un interesse senza precedenti per la storia, la filosofia, la letteratura e il mito del mondo classico che utilizzano, insieme alle più importanti fonti teologiche per commentare la Bibbia. Ne risulta una forma di "esegesi creativa", basata sulla creatività dell'interprete e su una costellazione di opere legate all'antichità pagana, spesso mediate dalla mitografia medievale e dai compendi in circolazione all'epoca. Questi testi diventano parte del contesto per la lettura della Bibbia e contribuiscono alla produzione di una glossa della narrazione, dell'obiettivo e dell'argomento delle Scritture

Questo saggio prende in esame il *Commento al Libro della Sapienza* di Robert Holcot. Attraverso un approccio interdisciplinare, il discorso si concentra sul tema della creazione per esaminare la presenza della tradizione greca e latina e le strategie che l'autore adotta per selezionare le "auctoritates" classiche al fine di elaborare un modo

nuovo di leggere il testo sacro. L'analisi dimostra come, grazie all'uso degli *exempla* e della cultura dell'antichità pagana, oltre ad essere il luogo in cui Holcot rivela la sua creatività, l'esegesi biblica diventa anche la sede per la sperimentazione e didattica e letteraria.

In her pioneering work published in 1960 – *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century England* – Beryl Smalley draws attention to a group of leading English friars who stand out in the panorama of medieval biblical exegesis “as representatives of a classicising type of literature”. The “classicizing friars” – this is how Smalley labels them – reveal an extraordinary bent for the literature, mythology, history and philosophy of pagan antiquity. Their decision to use the Greek and Latin classics in parallel with the most important theological sources to comment the Bible is an interesting experiment in medieval biblical exegesis. In so doing the “classicizing friars” shaped a form of creative exegesis based on the interpreter’s selection of a textual inventory from the Classics of Antiquity to create a gloss of Scripture’s narrative, goal and subject matter.

This paper focuses on the *Commentary to the Book of Wisdom* by Robert Holcot. By adopting a transdisciplinary approach, I focus on the theme of creation to explore the use of the classical tradition in Holcot’s *In Sapientiam*. I look at the strategies the Dominican friar adopted to select and organize the Greek and Latin “auctoritates” to develop a new way of reading the Bible. The aim is to demonstrate how through the use of exempla and the culture of pagan antiquity medieval biblical exegesis becomes the site of literary and didactic experimentation and creativity.

Irene Montori, *Parola sacra e senso della legge: la Lettera ai Galati in Measure for Measure*

*Measure for Measure* contiene un numero di riferimenti biblici maggiore rispetto a qualsiasi altro dramma di Shakespeare, a partire già dal titolo che riprende il noto passo del Discorso della Montagna in Matteo 7:2 («With what measure ye mete, it shall be measured to you again»). Il presente contributo intende sottolineare l'importanza della Lettera ai Galati di Paolo come critica nei confronti dell'aderenza alla lettera della legge nell'esperienza di governo del vicario Angelo. La presenza di Paolo mostra tutta la problematicità di applicare un'ermeneutica biblica letterale per definire e costituire l'autorità e, non da ultimo, l'incapacità umana di trasporre la giustizia divina in azione terrena. A tale riguardo, le allusioni bibliche in *Measure for Measure* non soltanto tematizzano, ma inscenano, spesso ironicamente, strategie di lettura, di interpretazione e di utilizzo del testo biblico nella sfera mondana.

*Measure for Measure* contains more biblical allusions than any other play by Shakespeare, beginning with the well-known reference to the Sermon on the Mount in Matthew 7:2 («With what measure ye mete, it shall be measured to you again»). The contribution aims to highlight the importance of St Paul's Letter to Galatians as a critique of the simple adherence to the outward formality of the law in the political authority of the deputy Angelo. The Pauline appropriations illustrate the problematic applications of biblical literalism in defining and constructing political authority, particularly human inability to balance divine justice in earthly actions. Seen in this light, biblical allusions in *Measure for Measure* dramatize, often ironically, reading strategies and hermeneutic habits of the Bible in the secular sphere.



Valerio Camarotto, *Riscrivere l'antico: il Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio di Leopardi*

L'articolo propone una lettura ravvicinata del *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio* (1824) di Giacomo Leopardi. Il contributo si prefigge, da una parte, di mostrare come per Leopardi lo storico latino sia una figura rappresentativa del trapasso dall'orizzonte antropologico antico alla modernità; dall'altra parte, intende illustrare la stretta relazione del *Dialogo* non solo con le altre operette, ma anche con i più tardi *Pensieri*.

The article proposes a close reading of Giacomo Leopardi's *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio* (1824). On the one hand, the contribution aims to highlight how Leopardi identifies in the Latin historian a representative figure of the transition from the anthropological horizon of antiquity to that of modernity. On the other hand, we aim to show the relationship entertained by the *Dialogo* not only with the other texts of the *Operette morali*, but also with the later *Pensieri*.

Paola Villani, *Dalla Medicina narrativa alla Narratologia medica. L'Homo patiens come Homo textilis*

Con una breve rassegna del dibattito sulla medicina e sull'«antimedicina» che ha attraversato il secondo Novecento e gli ultimi decenni, questo articolo vuole seguire le tracce della genesi della Medicina narrativa, nei suoi diversi orientamenti e approcci, oltre che nell'attuale moltiplicazione di iniziative scientifiche e formative. Mutuando il paradigma scientifico dei «sistemi complessi», si avanza l'ipotesi di una Medicina narrativa di seconda generazione, che raccolga gli esiti delle prime sperimentazioni e trovi un proprio fondamento nella Narratologia, affermando dunque la centralità della teoria della narrazione;

contro il pericoloso paradosso di una “Medicina narrativa senza narrativa”.

With a brief review of the debate on medicine and on “anti-medicine” that spanned the second half of the twentieth century and the last few decades, this article aims to trace the genesis of narrative medicine, in its various orientations and approaches, as well as in the current multiplication scientific and educational initiatives. Borrowing the scientific paradigm of “complex systems”, the hypothesis of a second generation narrative medicine is advanced, which collects the results of the first experiments and finds its own foundation in narratology, thus affirming the centrality of the theory of narration; against the dangerous paradox of a “narrative medicine without narrative”.

Matteo Sarni, *Il «genio della concretezza» nei romanzi torinesi di Fruttero e Lucentini*

A partire da alcune pagine ermeneutiche di Fruttero e Lucentini, l'articolo illustra l'importanza e la pervasività del «genio della concretezza» nei loro romanzi di ambientazione torinese. Muovendosi fra gli influssi del Decadentismo, di Manzoni e di Calvino, lo scandaglio dei personaggi e dei temi perviene a lumeggiare quella che è l'essenza dell'uomo secondo Fruttero e Lucentini.

Starting from some interpretative pages written by Fruttero and Lucentini, the article illustrates the importance and pervasiveness of the so-called «genio della concretezza» in their novels set in Turin. Moving among the influences of the Decadent period, of Manzoni and of Calvino, the soundings of the characters and themes succeed in throwing light upon what is the essence of man according to Fruttero and Lucentini.

**Sezione monografica**  
***Ripensare il Modernismo***  
**A cura di Emilia Di Rocco e Iolanda Plescia**

## **I. Del non sapere le lingue: Modernismo, Intraducibilità e ‘Newness’**

di *Juliette Taylor-Batty*

Traduzione di *Valerio Monticelli*

È convinzione comune che gli scrittori abbiano il pieno controllo delle lingue che usano, che possiedano piena “conoscenza” e “competenza” in termini di parole e strutture linguistiche, e che mostrino sempre grande “padronanza” e “abilità” linguistica. Questo saggio intende sostenere, al contrario, che il *non* conoscere una lingua sia un tema centrale nella scrittura modernista anglofona. La “svolta transnazionale” negli studi modernisti – così definita da Douglas Mao e Rebecca L. Walkowitz nel 2008 – ha giocato un ruolo fondamentale nell’indagine delle relazioni letterarie interlinguistiche e interculturali del periodo<sup>1</sup>. Tuttavia, persiste una costante rappresentazione della figura del modernista come esule cosmopolita, erudito, e poliglotta. Se però valutiamo il modo in cui le lingue e il contatto interlinguistico sono rappresentati nel modernismo anglofono, riscontriamo una ricorrente preoccupazione riguardo al tema dell’incomprensione, dell’uso improprio, dell’errore. Troviamo esplicite dichiarazioni di ignoranza rispetto alle lingue straniere, e riflessioni sull’intraducibilità. E quando si esaminano quegli

---

<sup>1</sup> D. Mao-R. Walkowitz, *The New Modernist Studies*, in *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, CXXIII, 3, 2008, pp. 737-748.

esempi di inadeguatezza linguistica e incomprensione, si scoprono effetti particolarmente creativi. Il *non* conoscere, come tenterò di dimostrare, è un presupposto fondamentale per alcuni importanti processi creativi e linguistici dei modernisti, come ad esempio il processo di straniamento. Questo saggio vuole esplorare il “non conoscere” in relazione alle nozioni moderniste di novità e straniamento, ai processi interlinguistici di scrittura degli autori, e alle implicazioni politiche del rifiuto di concetti come “competenza” e “conoscenza” linguistica. Nella seconda parte del saggio, si analizza Jean Rhys come caso di studio, ed in particolare il suo racconto, *The Sidi*, il cui tema principale verte proprio sul “non conoscere” una cultura e una lingua. Il racconto stesso è prodotto attraverso un processo di traduzione appropriativa. La sua specifica modalità compositiva riflette ed incarna quindi la misura in cui una cultura e una lingua possono essere conosciute da/attraverso un'altra cultura. Come sostengo più avanti, il racconto fa un uso stilistico degli “intraducibili” per esplorare e mettere in discussione la natura del contatto interculturale.

Nel concentrarmi sul “non conoscere” e sull'intraducibilità faccio riferimento all'opera di Emily Apter, in particolare alla sua contestazione di quella “presunzione di traducibilità” che è alla base della disciplina della World Literature nel mondo accademico anglofono. Lo scopo di Apter in *Against World Literature* è quello di «attivare il concetto di intraducibilità come fulcro teorico della letteratura comparata»<sup>2</sup>. La sua critica valorizza i processi culturali e linguistici che nascono specificamente dalla diversità linguistica. Teorizzare l'intraducibilità è anche, in

---

<sup>2</sup> E. Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Verso, London 2013, p. 3.

fondo, esplorare quel che di una lingua non può essere “conosciuto” in un’altra. La nozione di intraducibilità può derivare da una concezione essenzialistica del carattere nazionale delle lingue. In Apter, tuttavia, questa posizione è di fondamentale importanza per la sua indagine e valorizzazione non solo della diversità culturale e linguistica, ma delle mutazioni e trasformazioni che si verificano come risultato della differenza interlinguistica. L’effetto della critica di Apter è di contestare ciò che la studiosa definisce «un impulso bulimico ad antologizzare, e inserire nei curricula accademici, tutte le risorse culturali del mondo»<sup>3</sup>. La stessa disciplina della World Literature si fonda sulla possibilità di trovare, selezionare, studiare e quindi “conoscere” la letteratura nei più ampi e variegati contesti culturali e linguistici possibili. Tale ambizione è invece, per definizione, impossibile, e dipende da modalità di scelta giudicate in molti casi arbitrarie, che riflettono l’egemonia coloniale, storica e politica del paese impegnato nella selezione antologica. L’atto del “conoscere” si lega inscindibilmente a una rivendicazione di proprietà. Criticando l’assimilazione “bulimica” di diverse culture all’interno degli studi della World Literature anglofona, Apter presenta una forma di resistenza politica a ciò che è considerato “conoscibile”, e al contempo resiste a un impulso fondamentalmente coloniale.

Due saggi di Virginia Woolf indagano l’impossibilità del “conoscere” altre lingue. *On Not Knowing Greek* (1925) si apre con l’affermazione che «vana e insensata è la pretesa di cono-

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 3 (N.d.T.: le traduzioni dai testi critici sono del traduttore, ove non altrimenti specificato).

scere il greco», mentre in *On Not Knowing French* (1929) si sostiene che «nessuno sa il francese se non i francesi stessi»<sup>4</sup>. Secondo Woolf, non è possibile accedere al testo in lingua straniera in tutte le sue sfumature, anche quando esso non è letto in traduzione e quando il lettore ha imparato la sua lingua a un livello elevato (come Woolf fece con il francese e il greco). Il greco, ovviamente, è «impossibile» da «conoscere» per la sua distanza storica. Il francese, allo stesso modo, è inconoscibile perché «per conoscere una lingua occorre averla dimenticata» – ovvero occorre aver «assorbito le parole inconsciamente da bambino». Per cui, quando gli inglesi come lei leggono la letteratura francese:

It is novelty, and the strangeness, and the very fact that we are conscious and not unconscious [...] that make French literature so stimulating, so refreshing, so new to our minds.

[Sono la novità, la stranezza, il fatto che siamo vigili e non privi di sensi [...] a rendere la letteratura francese così stimolante, così rigenerante, così nuova per le nostre menti]<sup>5</sup>.

Questa “novità” – quella che Woolf descrive anche come “luccichio di superficie” – non è reale; è sempre, in una certa

---

<sup>4</sup> V. Woolf, *Non sapere il greco*, trad. G. Maugeri, Garzanti, Milano, 2017, p. 5. Ead., *On Not Knowing French*, in *The Essays of Virginia Woolf. Vol. 5: 1929-1932*, a cura di S.N. Clarke, Hogarth Press, London 2009, p. 3. [N.d.T.: la traduzione, qui e più sotto, è tratta dalla recente versione di S. Sullam, *Del non sapere il francese*, in *Bloomsburiiana. Bollettino Annuale della Italian Virginia Woolf Society*, 6, 2023, p. 23].

<sup>5</sup> V. Woolf, *Del non sapere il francese*, cit., p. 24.

misura, il prodotto di una incomprensione. Woolf dunque critica i lettori francesi che ammirano eccessivamente Byron e Poe. Ma Woolf si spinge ancora più in là con la sua critica del “non conoscere”: scrittori come Joseph Conrad e Henry James potranno anche scrivere in un inglese “grammaticalmente corretto” e “musicale”, ma non si tratterà mai di un inglese “involontario”, ricco di associazioni mentali. Sarà sempre un po’ “strano” e “incongruo”<sup>6</sup>.

La posizione di Woolf sembra qui anzitutto illustrare ciò che Yasemin Yildiz ha definito il «paradigma monolinguistico», l’idea cioè che gli individui «possiedono una sola vera lingua», che li pone organicamente in relazione con «una etnia, cultura, nazione esclusiva e chiaramente marcata». «In questa prospettiva», suggerisce Yildiz, «uno scrittore può porsi come l’origine di opere creative solamente se ha egli stesso origine in una madrelingua, essa stessa immaginata come originata da una madre»<sup>7</sup>. Cionondimeno, il saggio di Woolf fornisce anche, involontariamente, un esempio perfetto degli effetti *positivi* del “non conoscere”. Ciò che rimane nella mente dopo la lettura di *On Not Knowing French* è il potere di interagire con *lo straniero*. L’inglese è diventato «incolore e insapore come l’acqua», ma il francese per il lettore inglese «ha qualcosa del vino; è frizzante, ribolle; solletica; ha un sapore tutto suo». Quando una parola sconosciuta appare nel testo, «riusciamo a sentirla, a staccarla dal testo», la frase «assume una curvatura diversa», e ci viene voglia di «rubare» le parole. Il *glamour* del francese può essere

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>7</sup> Y. Yildiz, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, Fordham University Press, New York 2012, pp. 2, 9.



un'illusione, ma è «nuovo», «stimolante», «rigenerante»<sup>8</sup>. La lingua diventa sostanza materiale; il lettore si sente sveglio e animato.

Come ha recentemente sostenuto Davison, per Woolf «ciò che impedisce realmente la comprensione non è l'intraducibilità quanto piuttosto il sapere troppo – un approccio pedante, privo di immaginazione che vincola le parole ad un solo significato»<sup>9</sup>. Il saggio woolfiano *On Being Ill* descrive una percezione sensuale, materiale del linguaggio, come qualcosa di scardinato da significati precisi, e valorizza la consapevolezza del suono che deriva dalla lettura in un'altra lingua. (Nelle parole di Woolf: «I cinesi devono conoscere il suono di *Antony and Cleopatra* meglio di noi»)<sup>10</sup>. Questa percezione così acuta della differenza interlinguistica influenza il modo in cui Woolf intende l'intraducibilità. Leggere la letteratura russa in traduzione può voler dire giudicare «un'intera letteratura spogliata del suo stile», ma Davison dimostra che altrove nell'opera di Woolf, «i limiti traduttivi sono proprio il luogo in cui ha inizio la comprensione creativa», e che nella traduzione, «conoscenza,

---

<sup>8</sup> V. Woolf, *On Not Knowing French*, cit., pp. 4-5.

<sup>9</sup> C. Davison, *Translation as Collaboration: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S.S. Koteliansky*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, p. 27.

<sup>10</sup> V. Woolf Virginia Woolf, *Sulla malattia*, trad. N. Gardini, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 24; C. Davison, *Translation as Collaboration*, cit., p. 27.

presunzione e padronanza ostacolano e mutilano il significato, mentre le traduzioni impure, imperfette fioriscono in poesia»<sup>11</sup>.

Le parole di Woolf in *On Not Knowing French* ci riportano alla mente alcuni aspetti della teoria sulla *ostranenie* di Viktor Shklovsky, secondo cui la de-automatizzazione della nostra percezione del linguaggio diviene un potente mezzo di rinnovamento linguistico. *Ostranenie* è, di fondo, una teoria del “non conoscere”. Shklovsky mette in discussione le precedenti teorie sull’“economia” del linguaggio poetico per cui l’opera d’arte avrebbe come obiettivo quello di rendere l’oggetto descritto conoscibile per il lettore – per quanto possibile – con il minimo sforzo mentale: per esempio l’ambizione di Veselovsky di trasmettere «il maggior numero di idee con il minor numero di parole»; o l’obiettivo di Spencer di «presentare idee in modo che possano essere apprese con il minimo dispendio di energia mentale»<sup>12</sup>. La teoria di Shklovsky, al contrario, sostiene che l’arte debba «estraniare» gli oggetti, «complicare» la forma, rendendo così «la percezione lunga e laboriosa»<sup>13</sup>. Effettivamente, un tale rallentamento del processo percettivo intensifica ed estende il movimento che porta dal non-conoscere al conoscere, dal trovarsi al cospetto di qualcosa di strano, anche incomprensibile, a una tardiva, ma molto più vivida, percezione dell’oggetto. Il linguaggio poetico diviene così un «discorso *ostacolato, distorto*»

---

<sup>11</sup> C. Davison, *Translation as Collaboration*, cit., pp. 26, 28. Davison sottolinea la fluidità e l’inconsistenza di Woolf nel suo approccio traduttivo. Questa prospettiva è in netto contrasto con le considerazioni di Woolf sulla lettura di Proust, quando sostiene che per capire lo stile lo si deve leggere in traduzione (p. 27).

<sup>12</sup> V. Shklovsky, *Theory of Prose*, trad. a cura di B. Sher, Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL 1990, p. 4.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 6.

ed è attraverso tale discorso che si può contrastare la percezione automatizzata, con quel suo effetto opacizzante, che va a smorzare il significato<sup>14</sup>. Shklovsky invoca specificamente l'esperienza di acquisizione linguistica per illustrare il modo in cui un'esperienza nuova e non familiare può diventare «automatica» e «inconscia» nel tempo: per esempio paragona «la sensazione di tenere in mano una penna o parlare una lingua straniera per la prima volta» con «la sensazione di ripetere la stessa operazione per la decimillesima volta»<sup>15</sup>. Quando l'altra lingua è *conosciuta*, essa risulta sicuramente meno estranea e straniante.

Shklovsky cita Aristotele, secondo il quale «il linguaggio poetico dovrebbe avere un tratto straniero, qualcosa di alieno che lo contraddistingua», aggiungendo che «nella pratica, tale lingua è quasi sempre letteralmente straniera». Quest'ultimo punto ci riporta a Woolf: Shklovsky presenta una serie di esempi di lingue percepite come intrinsecamente “poetiche” da altri per il solo motivo di essere straniere (il sumero per gli assiri, il latino per molti nell'Europa medievale, l'arabo per i persiani e l'antico bulgaro per i russi)<sup>16</sup>. Diversamente da Woolf, che presenta come falsa moneta il “fascino” e il “luccichio di superficie” del francese per il lettore inglese (in questo saggio almeno), nel senso che resta l'incapacità di accedere alla “verità” del testo francese, Shklovsky celebra questa percezione della lingua straniera rallentata, laboriosa e straniata come condizione necessaria per l'*ostranenie* – un processo di conseguenza centrale per una lingua letteraria efficace.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 12.

Il modernismo presenta infiniti esempi di come la condizione di “non conoscenza” di altre lingue possa essere messa a frutto in modo creativo e straniante. Abbondano le scene rappresentative di incontri interlinguistici ed interculturali: per esempio in D.H. Lawrence, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Jean Rhys, James Joyce, Dorothy Richardson, e molti altri<sup>17</sup>. Molte mutazioni provocate dalla differenza interlinguistica e dai processi traduttivi sono sfruttate da scrittori quali Ezra Pound, T.S. Eliot, Joyce, Rhys e Samuel Beckett per la costruzione di forme linguistiche e stilistiche innovative. Alcuni scrittori modernisti, di cui il più famoso è Beckett, si sono messi di proposito nella posizione di chi ha una competenza limitata in un'altra lingua: Beckett cominciò a scrivere in francese «avec le désir de m'appauvrir encore davantage»<sup>18</sup>, manipolando nella prosa i discorsi dell'acquisizione linguistica – le esercitazioni grammaticali, l'apprendimento mnemonico – per sovvertire la funzione essenziale del linguaggio attraverso un suo uso improprio<sup>19</sup>.

Conrad, altro scrittore translinguistico, assume una posizione differente. In privato egli lamenta la natura «dolorosa» del suo «corpo a corpo» con la lingua inglese e si descrive come

---

<sup>17</sup> Per un'analisi delle rappresentazioni del contatto interlinguistico nella letteratura modernista, si veda J. Taylor-Batty, *Multilingualism in Modernist Fiction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013, pp. 39-79.

<sup>18</sup> Citato in L. Hill, *Beckett's Fiction: In Different Words*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 37.

<sup>19</sup> Si veda: J. Taylor-Batty, *Multilingualism in Modernist Fiction*, cit., pp. 46-79; A. Cordingley, *Beckett's "Masters": Pedagogical Sadism, Foreign Language Primers, Self-Translation*, in *Modern Philology*, CIX, 4, 2012, pp. 510-543.

un «minatore» che va «cavando tutte le mie frasi in inglese dalla notte buia»<sup>20</sup>. Pubblicamente, però, egli rifiuta ogni idea del “non conoscere”, presentandosi come uno scrittore che è stato «adottato» dall’inglese, in un rapporto simile all’«amore a prima vista», e dicendo di essere stato «plasmato» dalla lingua<sup>21</sup>. Adozione e amore sono metafore potenti in questo contesto: esse indicano la possibilità di forme scelte di parentela, che risultano solide quanto quelle “naturali”. Sono un modo efficace per rivendicare forme “naturali” ed “istintive” di “conoscenza” linguistica: una forma non “nativa”, ma valida allo stesso modo. Si trattava di una necessaria difesa contro i critici: ma tali metafore mettono in ombra, forse, l’importanza del “non conoscere” nel translinguismo di Conrad<sup>22</sup>. Da un punto di vista tematico, il suo lavoro si focalizza frequentemente proprio su problemi di conoscenza e percezione. L’esempio più celebre si ha in *Heart of Darkness*, in cui il narratore così descrive il significato del rac-

---

<sup>20</sup> J. Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad. Vol. 4: 1908-1911*, a cura di F.R. Karl, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 409, 112. Come evidenzia Andrew Francis, citando questo passaggio, «il multilinguismo di Conrad è spesso discusso in relazione alle sue competenze linguistiche, ma potrebbe ugualmente focalizzarsi sulle sue carenze» (A. Francis, *Languages in Conrad’s Malay Fiction*, in *Conrad and Language*, a cura di K.I. Baxter-R. Hampson, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, p. 134).

<sup>21</sup> J. Conrad, *The Mirror of the Sea: Memories and Impressions; A Personal Record: Some Reminiscences*, J.M Dent, London 1960, pp. V-VI.

<sup>22</sup> Conrad, ad esempio, espresse più volte il suo disappunto per una recensione che aveva criticato la sua condizione di scrittore «senza paese né lingua» (J. Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad. Vol. 4*, cit., pp. 107-108, pp. 110-111).

conto di Marlow: «non stava all'interno del guscio come un ghegiglio, ma al di fuori, avvolgendo il racconto che lo generava come un bagliore genera tutt'attorno a sé una zona di penombra»<sup>23</sup> – una caratteristica essenziale dell'impressionismo letterario. Il dispositivo conradiano di “decodifica differita”, come è stato definito da Ian Watt, ritarda deliberatamente la comprensione dell'evento da parte del lettore, spesso in parallelo all'esperienza di conoscenza parziale di un personaggio. Anche la questione traduttiva ed interpretativa – la possibilità stessa di “conoscere” altre lingue – è esaminata da Conrad. Il narratore di *Under Western Eyes*, ad esempio, è un insegnante di lingue, che racconta e ricostruisce la storia in inglese partendo da frammenti in altre lingue, e deve perciò essere anche un traduttore. Egli si presenta come un mero portatore o rappresentatore di personaggi e situazioni, affermando che il suo ruolo come insegnante di lingue lo ha privato di ogni forma di inventiva, ma la narrazione stessa indica un certo grado di invenzione e ricostruzione – perciò, implicitamente, di mutamento traduttivo<sup>24</sup>. Non è che detto che tale mutamento sia da considerarsi negativo se considerato nel contesto dello stile conradiano, in cui l'inglese è marcato da interferenze del polacco e francesismi, e da altre

---

<sup>23</sup> J. Conrad, *Cuore di tenebra*, trad. G. Sertoli, Einaudi, Torino 2016, p. 7.

<sup>24</sup> J. Conrad, *Under Western Eyes*, in *The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad*, a cura di R. Osborne-P. Eggert, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 11.

forme più aperte di multilinguismo<sup>25</sup>. Il francese è particolarmente importante per la prosa inglese di Conrad: come fa notare Maisonnat, «l'imponente presenza di gallicismi» nella prosa conradiana suggerisce la presenza di «forti processi di negoziazione translinguistica» tra le due lingue<sup>26</sup>. Come dimostrerò più avanti, l'inglese di Conrad, anche laddove non direttamente francesizzato, può essere visto come un tentativo di resa in inglese di qualità apparentemente 'intraducibili' del francese.

Le diverse concezioni del "conoscere", come dimostra Apter, sono intrinsecamente politiche. Questo è particolarmente evidente in T.S. Eliot, il cui saggio *Tradition and the Individual Talent* tratta della necessità dello scrittore di conoscere la "propria" tradizione ed il "proprio" patrimonio culturale nella maniera più esaustiva possibile. La concezione eliotiana di tradizione, però, mostra delle convinzioni profonde riguardo l'eredità culturale come forma di "proprietà", e in questo senso autorizza sia la conoscenza che l'appropriazione. Quando scrive che la tradizione "non può essere ereditata" e deve invece essere ottenuta "con grande sforzo", Eliot propone una nozione di "senso storico" che tuttavia dà per scontata, ed autorizza, la possibilità dell'autore di accedere alla vasta tradizione europea:

---

<sup>25</sup> Claude Maisonnat, osservando la presenza di frasi in francese, italiano, spagnolo e tedesco nel lavoro di Conrad, osserva che l'influenza del polacco «rimane perlopiù sotterranea» (C. Maisonnat, *Gallicisms: The Secret Agent in Conrad's Prose*, in *Conrad and Language*, cit., p. 165). Per un'analisi dell'uso conradiano di altre lingue nella sua prosa, si veda M. Ray, *The Gift of Tongues: The Languages of Joseph Conrad*, in *Conradiana*, XV/II, 1983, pp. 83-109; A. Francis, *Languages in Conrad's Malay Fiction*, cit., pp. 132-150.

<sup>26</sup> C. Maisonnat, *Gallicisms: The Secret Agent in Conrad's Prose*, cit., p. 152.

the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order<sup>27</sup>.

[il senso storico costringe a scrivere non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura europea da Omero in avanti, e all'interno di essa tutta la letteratura del proprio paese, ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo].

Altrove, Eliot descrive l'influenza come un «sentimento di profonda familiarità» con un altro autore<sup>28</sup>. Tale modello di affinità in un certo senso legittima l'uso delle opere di un altro scrittore: se la tradizione fa già parte della “propria” cultura nazionale, e la relazione con gli altri scrittori è di natura filiale, allora gli altri testi risultano già culturalmente “propri”. Eliot espande ulteriormente questa idea facendo confluire le tradizioni letterarie nazionali con l'Europa nella sua interezza: le tradizioni classiche sono di cruciale importanza per il “senso storico” che lo scrittore deve avere di “tutta la letteratura europea

---

<sup>27</sup> T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition*, a cura di A. Cuda-R. Schuchard, The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber, Baltimore 2014, p. 106, <http://www.jstor.org/stable/1567048>; trad. it., *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Opere/I [1094-1939]*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2005, pp. 392-402: 393-394.

<sup>28</sup> T.S. Eliot, *Reflections on Contemporary Poetry IV*, in *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition*, cit., p. 66, <https://muse.jhu.edu>.



da Omero in poi”. Il saggio di Woolf, *On Not Knowing Greek*, mette in discussione tali principi maschili di conoscenza classica e culturale che si basano su un privilegio educativo. Nella prospettiva woolfiana, affermare di non conoscere può diventare una forma di resistenza, in cui si sottolinea il fatto che coloro che *credono* di sapere, in realtà non possiedono il sapere<sup>29</sup>.

Le prime bozze di *The Waste Land* rivelano alcuni dei presupposti della concezione eliotiana di influenza letteraria e prestito. *The Waste Land* è notoriamente difficile da comprendere. L'impresa è resa ancor più complicata dalla varietà linguistica del poema: anche se un lettore europeo colto riesce a intendere il francese, il tedesco, l'italiano, il latino e il greco, il sanscrito probabilmente gli sfuggirà. Le note dell'opera sono, come si sa, del tutto inutili: trasudano erudizione, ma sovvertono la funzione tipica delle note accademiche, che è quella di condividere il sapere con il lettore e di aiutare a comprendere le lingue che non si conoscono. Al contrario, le note di Eliot ci introducono a una ricerca vana e senza meta tra riferimenti intertestuali e lingue diverse. L'elitarismo gerarchico del “conoscere” è ancor più evidente in una prima bozza di *The Fire Sermon*, in cui Eliot propone un ritratto profondamente misogino di una signora dell'alta società, Fresca, «a sort of can-can salonniere» le

---

<sup>29</sup> Come sostiene Spiropoulou in relazione a questo saggio, una posizione di «outsideness» permette alle donne di prendere le distanze criticamente da valori e idee dominanti, rivelando gerarchie sottaciute ed esclusioni insite nell'ostentazione del «sapere» (A. Spiropoulou, “On Not Knowing English” *Woolfian Encounters With The Other*, in *Études Britanniques Contemporaines* [Online], 2015, p. 48, <https://doi.org/10.4000/ebc.2217>).

cui conoscenze letterarie e linguistiche risultano sospette quanto le sue inclinazioni sessuali:

Fresca was baptised in a soapy sea  
Of Symonds – Water Pater – Vernon Lee.  
The Scandinavians bemused her wits,  
The Russians thrilled her to hysteric fits.  
From such chaotic misch-masch potpourri  
What are we to expect but poetry?<sup>30</sup>

[Fresca fu battezzata in un saponoso mare  
Di Symonds – Walter Pater – Vernon Lee.  
Gli scandinavi le intrigarono il cervello,  
La eccitarono i russi a isteriche crisi.  
Da un tale caotico pot-pourri  
Che dobbiamo aspettarci se non la poésie?]

La poesia «misch-masch» di Fresca costituisce un contrappunto ironico alla stessa opera di Eliot, che è davvero un miscuglio di lingue, citazioni ed allusioni. Ma la satira qui non è rivolta ad Eliot stesso; al contrario, il ritratto sessualizzato di questa signora dell'alta società associa un'idea di promiscuità linguistico-letteraria a una sessualità e promiscuità femminile e

---

<sup>30</sup> T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, a cura di V. Eliot, Faber, London 1971, p. 40. Traduzione italiana di A. Serpieri, in *La terra desolata* (con il testo della prima redazione), Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1982, p. 161.

abietta<sup>31</sup>. In quanto donna, Fresca è esclusa dal privilegio educativo che permette all'uomo istruito di "conoscere" la "propria" tradizione. Fresca diviene, così, il negativo della fotografia del lettore straniero di Woolf, accecato dal fascino e dal bagliore superficiale di ciò che gli è estraneo, e di conseguenza impossibilitato a "conoscerlo": è questo che la disorienta – «bemused her wits» – e, grazie alla classica associazione tra mente femminile e irrazionalità, la conduce all'isteria. In sostanza, l'autore maschile di Eliot è "autorizzato" a "conoscere" – anche a "rubare" – altre forme letterarie e linguistiche<sup>32</sup>. L'esteta donna, d'altro canto, non può essere colta o erudita. Lei è semplicemente "promiscua".

Eliot, presumibilmente, non sentiva come problematico il "non conoscere" degli autori maschi: le traduzioni di Ezra Pound si basavano su una conoscenza limitata delle lingue di partenza – addirittura, nel caso del cinese, su nessuna competenza iniziale. Ma Eliot lo descrive lo stesso come «l'inventore

---

<sup>31</sup> La sessualità di Fresca è presentata in termini altamente misogini: ella si deterge con un'acqua profumata che possa «disguise the good old hearty female stench», i suoi desideri sessuali sono descritti come «the same eternal and consuming itch» che avrebbero potuto trasformarla in una serie di altre figure: «a meek and lowly weeping Magdalene», o Jenny, la prostituta di Rosetti, oppure «a sly domestic puss puss cat», «strolling slattern in a tawdry gown» (T.S. Eliot, *The Waste Land*, cit., pp. 39-40).

<sup>32</sup> Per citare il famoso aforisma di Eliot: «Immature poets, imitate; mature poets steal» (Id., *Philip Massinger*, in *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition*, cit., p. 245, <https://muse.jhu.edu/>).

della poesia cinese del nostro tempo»<sup>33</sup>. Altri traduttori-scrittori modernisti, sia uomini che donne, hanno invece attivamente cercato uno stato di “non conoscenza”: Lawrence Venuti, Steven G. Yao, Claire Davison e Rebecca Beasley hanno scritto di un allontanamento, nella pratica di traduzione modernista, dalla “competenza” accademica<sup>34</sup>. Virginia Woolf, Leonard Woolf, Katherine Mansfield, John Middleton Murry e D.H. Lawrence, per esempio, tradussero tutti dal russo in collaborazione con S.S. Koteliansky e con una conoscenza della lingua piuttosto limitata<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> S.G. Yao, *Translation and the Languages of Modernism: Gender, Politics, Language*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2002, p. 26; T.S. Eliot, *Introduction*, in *Selected Poems*, by E. Pound, Faber, London 1928, p. 14.

<sup>34</sup> L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London 1995; S.G. Yao, *Translation and the Languages of Modernism*, cit.; C. Davison, *Translation as Collaboration*, cit.; R. Beasley, *On Not Knowing Russian: The Translations of Virginia Woolf and S.S. Kotelianskii*, in *The Modern Language Review*, CVIII, 1, 2013, pp. 1-29. Gli esempi di Yao includono la traduzione di Joyce di *For Sonnenaufgang* con «nel migliore dei casi, una debole padronanza del tedesco, la traduzione di Yeats dell'*Edipo Re* e di *Edipo a Colono* senza alcuna competenza in greco, la contestata conoscenza del greco di H.D., e la mancanza di conoscenza del cinese da parte di Pound quando cominciò *Cathay*» (S.G. Yao, *Translation and the Languages of Modernism*, cit., pp. 11-12).

<sup>35</sup> Virginia Woolf lavorò molto per migliorare il suo russo ma con scarsi risultati; Leonard Woolf descrive il modo in cui lui stesso ha acquisito una «infinatura della lingua» traducendo insieme a Koteliansky (R. Beasley, *On Not Knowing Russian*, cit., pp. 5-7). Davison scrive che, nonostante Mansfield fosse «incredibilmente multilingue»,

Alcuni racconti modernisti dedicati alla traduzione riflettono su questo scostamento dalla “competenza” linguistica di tipo accademico: il protagonista di *Pilgrimage* di Dorothy Richardson traduce racconti russi senza avere alcuna competenza di lingua russa, ricorrendo a una traduzione tedesca come testo di partenza. Tale “non conoscenza” non è problematizzata all’interno del testo. Al contrario, la traduzione è presentata come creazione piuttosto che derivazione, descritta come un dare alla luce, come una forma di scrittura simile al diario<sup>36</sup>. Il romanzo *Bid me to Live* di H.D. è un altro esempio di quell’effetto produttivo, defamiliarizzante e paradossalmente creativo che nasce nella traduzione modernista da una lingua che non si “conosce”. Potremmo in effetti leggerlo in contrapposizione alla rappresentazione eliotiana, moralista e giudicante, di Fre-sca. H.D. abbandonò gli studi di greco a causa dei pessimi voti,

---

era «molto meno consapevole nelle lingue padroneggiate imperfettamente». Mansfield «mostra un vero e proprio piacere nella traduzione come improvvisazione e gioco, illustrando, piuttosto che discutendo, le insidie e le serendipità che si trovano quando la lingua viaggia» (C. Davison, *Translation as Collaboration*, cit., p. 30). Secondo G.M. Hyde, la conoscenza di Lawrence del russo «probabilmente non ha mai raggiunto neanche un livello passivo» (G.M. Hyde, *D.H. Lawrence and the Art of Translation*, Barnes & Noble, Totowa, NJ 1981, p. 76).

<sup>36</sup> D. Miller Richardson, *Pilgrimage 3: Deadlock, Revolving Lights, The Trap*, J.M. Dent, London 1967, pp. 139-144. Per un’analisi della scena, si veda: J. Taylor-Batty, *Multilingualism in Modernist Fiction*, cit., pp. 62-65; F. Marie, “*Translating Books Might Lead to Wander-jahre*”: *Deadlock as Blissful Babel*, in *Pilgrimages: A Journal of Dorothy Richardson Studies*, VIII, 2016, pp. 54-73.

ma ciò non le impedì di lavorare con quella lingua come traduttrice<sup>37</sup>. In *Bid me to Live*, il personaggio autobiografico Julia si dedica proprio a una traduzione dal greco:

She brooded over each word, as if to hatch it. Then she tried to forget each word, for “translations” enough existed and she was no scholar. She did not want to “know” Greek in that sense. She was like one blind, reading the texture of incised letters, rejoicing like one blind who knows an inner light, a reality that the outer eye cannot grasp. She was arrogant and she was intrinsically humble before this discovery. Her own.

Anyone can translate the meaning of the word. She wanted the shape, the feel of it, the character of it, as if it had been freshly minted. [...] She wanted to coin new words<sup>38</sup>.

Yao ha descritto questo passaggio come una «vera e propria teoria della traduzione come modalità generativa del tutto particolare»<sup>39</sup>. È anche una visione della traduzione come processo deliberato di non conoscenza: «she tried to forget each word», «She did not want to “know” Greek». Allontanandosi dalla “conoscenza”, Julia aziona il processo shkloviskiano dell'*ostranenie*: “dimenticare” deliberatamente il greco la conduce ad un nuovo tipo di percezione che è un riconoscimento non visivo, ma materiale: la “consistenza” delle parole, la loro “forma” in una “percezione” quasi tattile. Abbracciando la traduzione come processo di mutamento e trasformazione, la “sua

---

<sup>37</sup> J. Varney, *The “Wobbling” Translation: H.D. and the Transmission of the Classics*, in *The Translator*, XVI, 1, 2010, p. 2.

<sup>38</sup> H.D., *Bid Me to Live*, Virago, London 1984, p. 163 (N.d.T.: il testo non è disponibile in traduzione italiana).

<sup>39</sup> S.G. Yao, *Translation and the Languages of Modernism*, cit., p. 97.

propria” lingua è trasformata e rinvigorita, e vengono “coniate” “parole nuove”.

Assistiamo a simili processi di creazione traduttiva nella scrittura di Conrad. In *On Not Knowing French* Woolf critica Conrad per la “stranezza” del suo inglese, per il fatto che egli non “conoscerà” mai l’inglese nel senso da lei inteso. Ma altrove, Woolf celebra la stranezza persuasiva di una lingua «corteggiata» per i suoi tratti latini piuttosto che sassoni<sup>40</sup>. Tale “bizzarria” non è un prodotto esclusivo del translinguismo – dell’impatto del polacco e del francese sull’inglese, ad esempio – ma può anche derivare da modalità di scrittura “traduttiva”. Nelle parole di George Orwell, Conrad «would think in Polish and then translate his thoughts into French and finally into English»<sup>41</sup>. In *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* Ford Madox Ford sostiene la tesi orwelliana, descrivendo Conrad come perennemente impegnato a lavorare tra il francese e l’inglese, al punto da scrivere in inglese attraverso la traduzione dal francese<sup>42</sup>. Ford ricorda come Conrad passasse quasi un’intera giornata su una parola [azure] in due o tre frasi delle bozze» per *Youth*:

The point was that he was perfectly aware that azure was a French word, or in English almost exclusively a term of heraldry [...]. We talked about it then for a whole day... Why not say simply ‘blue’? Because really, it is not blue. Blue is something coarser in the grain:

---

<sup>40</sup> V. Woolf, *Joseph Conrad*, in *The Essays of Virginia Woolf*. Vol. 4: 1925-1928, cit., p. 227.

<sup>41</sup> Citato in C. Maisonnat, *Galicisms: The Secret Agent in Conrad’s Prose*, cit., p. 151.

<sup>42</sup> F.M. Ford, *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, Duckworth, London 1924, pp. 158-159.

you imagine it the product of the French Impressionist painter – or of a house painter – with the brush strokes showing. Or you think so of blue after you have thought of azure. Azure is more transparent...<sup>43</sup>

Questa perfetta consapevolezza dell'incommensurabilità delle lingue, ci dice Ford, porta Conrad a mantenere la parola «francese» «azure» in *Youth*. Il passo a cui Ford si riferisce recita come segue:

And she [the ship] crawled on, do or die, in the serene weather. The sky was a miracle of purity, a miracle of azure.

[E quella [la nave] seguiva a strascinarsi, riuscire o perire, nel tempo rimessosi al bello. Il cielo era un miracolo di purezza, un miracolo di azzurro].

La stessa immagine di «azure» è in seguito riportata nella descrizione del mare:

The sea was polished, was blue, was pellucid, was sparkling like a precious stone, extending on all sides, all round the horizon – as if the whole terrestrial globe had been one jewel, one colossal sapphire, a single gem fashioned into a planet<sup>44</sup>.

[Il mare era lustro, blu, trasparente, scintillante, come una pietra preziosa, esteso in ogni direzione per tutto l'arco dell'orizzonte, come se

---

<sup>43</sup> F.M. Ford, *Joseph Conrad*, cit., pp. 160-161.

<sup>44</sup> J. Conrad, *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 83 (trad. it. Id., Conrad, *Gioventù e altri due racconti*, trad. P. Jahier-M.-L. Rissler Stone-man, Bompiani, Milano 1949, p. 63).



tutto l'orbe terracqueo fosse stato una gemma, un colossale zaffiro, un unico gioiello in forma di pianeta].

Perché non semplicemente “blue”? Potremmo leggere l'intero passo come un tentativo insistente e ripetitivo di tradurre ciò che Conrad vede nella parola “francese” “azur”, di creare un'immagine di “blue” che catturi la particolare qualità di luce e colore che è suggerita dalla parola “azur”. Il francese preme sull'inglese, e non può essere pienamente “conosciuto” tramite l'inglese. Il francese spinge la lingua inglese verso una solidificazione, una materializzazione di “azur” come pietra preziosa. Per usare le parole di H.D., percepiamo la sua “forma”, il suo “carattere”.

L'insistenza di Conrad sull'intraducibilità della parola francese “azur” è tuttavia bizzarra. “Azure” è da tempo stata assimilata sia al polacco che all'inglese: si usa per indicare il blu del mare o del cielo in entrambe le lingue dal quindicesimo secolo. “Azure” costituisce, comunque, un prestito linguistico, un “intraducibile” che passa dal persiano e dall'arabo alle lingue europee, con mutamenti vari lungo il cammino<sup>45</sup>. Questo prestito ha viaggiato attraverso tutte e tre le lingue principali di

---

<sup>45</sup> L'Oxford English Dictionary riporta l'etimologia della parola al francese antico e ai suoi affini tramite l'arabo ‘(al-)lazward’ ed il persiano ‘lājward, lāzhward’ per *lapis lazuli*: «azure, n. and adj.», OED Online, <http://www.oed.com/view/Entry/14152>. Anche i dizionari polacchi identificano la parola come prestito dal persiano e dall'arabo attraverso il tardo latino (ma senza alcun riferimento al francese antico). Si veda A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, ed. 5, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, p. 291; W. Doroszewski (a cura di), *Słownik języka polskiego*, vol. 4, Państwowe Wydawnictwo

Conrad: è emblematico del suo translinguismo, ed egli può ricorrere proprio al suo potere connotativo attraverso le diverse lingue. In questo passo, in ogni caso, l'attrazione che Conrad prova per la *non-Englishness* della parola evidenzia e utilizza l'eterogeneità intrinseca dell'inglese, la *non-Englishness* all'interno della lingua inglese.

La scrittura conradiana non è solamente translinguistica; è anche composta tramite forme translinguistiche di intertestualità. Conrad ha attinto in particolar modo agli scrittori francesi lungo tutto il corso della sua opera. Ford racconta un aneddoto riguardo al primo romanzo di Conrad *Almayer's Folly*: Conrad avrebbe iniziato a scriverlo sulla copertina di *Madame Bovary*, mentre traduceva sui margini del volume. La critica ha evidenziato alcuni "debiti" straordinari di Conrad nei confronti della letteratura francese, che molti potrebbero definire plag<sup>46</sup>. La scrittura conradiana condensa così due elementi chiave della "newness" modernista: fa uso del trapianto tra diverse lingue – ovvero l'impossibilità della traduzione – come processo creativo, ed è essa stessa parzialmente "derivativa", scritta attraverso il lavoro di altri. In entrambi i casi, la sua scrittura contesta sia il

---

Naukowe, Warszawa 1972, p. 422. Sono grata al lettore anonimo di questo saggio per aver evidenziato il significato di 'azure' in polacco, e a Tamara Brzostowka-Tereszkiewicz per il suo aiuto nella comprensione dell'etimologia della parola in polacco, e per aver trovato e tradotto le fonti polacche.

<sup>46</sup> Y. Hervouet, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; P. Kirschner, *Comparing Conrad: Essays on Joseph Conrad and His Implied Dialogues with Other Writers*, 31, Rue Le-Corbusier, Geneva 2010; *Conrad: Intertexts & Appropriations: Essays in Memory of Yves Hervouet*, eds. G.M. Moore-O. Knowles-J.H. Stape, Text, 9, Rodopi, Amsterdam 1997.

senso romantico di “originalità” che l’idea della lingua letteraria come necessariamente “radicata” nella cultura “nazionale”.

Potremmo applicare queste stesse parole ad un’altra scrittrice modernista, Jean Rhys, alla quale dedicherò le ultime riflessioni di questo saggio. Rhys, a differenza di Conrad, non è una scrittrice translinguistica comunemente intesa. L’inglese è la sua prima lingua, ma nei suoi tentativi sistematici di partire da una «influenza anglo-sassone»<sup>47</sup> Rhys fa uso del proprio bilinguismo per creare uno stile che riporta il “non conoscere” dentro la “madre lingua”. Come Conrad, tuttavia, il lavoro di Rhys sfida ogni concezione romantica di “originalità”: un’estetica del “non conoscere” è evidente in alcune sue modalità traduttive di scrittura che sono, a volte, “derivative”. Ho sostenuto altrove che lo stile letterario di Rhys è di natura traduttiva<sup>48</sup>. Qui mi focalizzerò su un racconto in particolare, *The Sidi*, che è stato trascurato dagli studi critici, ma che risulta affascinante sia in quanto riguarda il “non conoscere” altre lingue e culture, sia per l’uso dell’appropriazione traduttiva come modalità di scrittura. *The Sidi* apparve nella prima pubblicazione di Rhys, *The Left Bank*, nel 1927. Il racconto presenta notevoli affinità con un episodio di un romanzo del primo marito di Rhys, Edouard de Nève, *Sous les verrous* (pubblicato nel 1933), e con la traduzione

---

<sup>47</sup> J. Rhys, *Jean Rhys: Letters 1931-1966*, eds. F. Wyndham-D. Melly, Penguin, Harmondsworth 1985, p. 281.

<sup>48</sup> J. Taylor-Batty, *Multilingualism in Modernist Fiction*, cit., pp. 80-112.

di Rhys di quel romanzo, *Barred* (che apparve prima dell'originale francese nel 1932)<sup>49</sup>. Lo strano ordine di pubblicazione rende difficile formulare un giudizio su quale testo sia l'originale, anche se Rhys ammise più tardi che il racconto era di de Nève<sup>50</sup>. Normalmente questo suo status di traduzione non riconosciuta verrebbe percepito in modo negativo. Invece, come cercherò di dimostrare, il testo di Rhys integra in sé le condizioni della sua stessa scrittura sia tematicamente che linguisticamente, il che produce un'indagine multilinguistica del fenomeno della migrazione, dello spaesamento, e del razzismo che si sperimenta nella brutalità della prigione. Il racconto non riguarda il “non conoscere” altre culture e lingue; la sua stessa scrittura, come mostrerò, incarna il “non conoscere”.

In questo senso, il racconto di Rhys potrebbe essere letto in relazione al fenomeno della letteratura «nata in traduzione», una definizione che Walkowitz ha utilizzato per definire una scrittura che «concepisce la traduzione come mezzo e come origine piuttosto che come un prodotto secondario». La traduzione, prosegue, «non è secondaria o casuale rispetto a questi lavori. È una condizione della loro produzione». È anche,

---

<sup>49</sup> J. Rhys, *The Sidi*, in *The Collected Short Stories*, W.W. Norton, New York 1987; E. de Nève, *Sous Les Verrous*, Librairie Stock, Paris 1933; Id., *Barred*, trad. J. Rhys, Desmond Harmondsworth, London 1932. De Nève non riconobbe Rhys come traduttrice di *Barred*, limitandosi a una dedica che descriveva Rhys come ‘madrina’ del libro.

<sup>50</sup> J. Rhys, *Jean Rhys: Letters*, cit., p. 283. Per una discussione del *The Sidi* in relazione al lavoro di de Nève, si veda J. Taylor-Batty, *Multilingualism in Modernist Fiction*, cit., pp. 95-99; M. Kappers, *A Case of Borrowed Plumes: Edouard de Nève, Jean Rhys and Aan Den Loopenden Band*, in *Jean Rhys Review*, VI, 2, 1994, pp. 2-10.

spesso, «una spinta all’innovazione letteraria»<sup>51</sup>. Sebbene il testo di Rhys sia precedente al periodo della globalizzazione del ventesimo secolo al quale Walkowitz si riferisce, il racconto è caratterizzato da temi e motivi tipici di testi «nati in traduzione»: il testo sovverte le funzioni tradizionali della traduzione, mette in dubbio il concetto di “originalità”, e mescola le lingue. Un’altra caratteristica dell’intera opera “born-translated” di Rhys è quella di mettere in discussione l’idea di “proprietà” linguistica o discorso “nativo”. Rhys si colloca in una posizione di “non conoscenza” delle lingue. Il modo in cui Rhys descrive la sua conoscenza del francese è tipicamente autoironico, per esempio:

I was not really bilingual, but in Dominica the people used to speak a French “patois”, and so of course I heard it all my childhood, also a lot of nuns at the convent I went to were French so I was used to the sound of the language, but I can’t say that I was fluent<sup>52</sup>.

Questa dichiarazione effettivamente rovescia la dicotomia stranezza/familiarità che troviamo quando siamo esposti alla lingua straniera. Il francese è descritto da Rhys in termini di *familiarità*: «I heard it all my childhood»; «I was used to the sound of the language». La sua dichiarazione implica in realtà un certo grado di competenza, sebbene nascosto da questo suo rinnegamento – lei è *quasi* bilingue, *quasi* sciolta nella competenza linguistica. Tutto quello che sappiamo in realtà sembra indicare un suo alto grado di competenza nella lingua: Rhys visse

---

<sup>51</sup> R.L. Walkowitz, *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, Literature Now, Columbia University Press, New York 2015, pp. 3-4.

<sup>52</sup> Cit. in T. O’ Connor, *Jean Rhys: The West Indian Novels*, New York University Press, New York 1986, p. 16.

in Francia per lunghi periodi, conversava con suo marito in francese, lavorò come traduttrice dal francese, e fece largo uso del francese nella sua scrittura. Ma laddove altri descriverebbero forse la loro competenza linguistica in termini di padronanza, Rhys sceglie di esprimere la sua competenza in termini di inadeguatezza.

L'inglese, comunque, non detiene uno status di sicura padronanza in opposizione al francese: da colona bianca anglofona all'interno della francofona e franco-creola isola caraibica di Dominica, e in seguito in Inghilterra come «donna proveniente dalle colonie» con un forte accento, Rhys è affetta da un costante senso di non appartenenza, che sia linguistica o culturale – come scrive nella sua autobiografia *Smile, Please*: «I don't speak their language and I never will»<sup>53</sup>. Difatti, nella sua traduzione del romanzo di Francis Carco, *Perversity*, l'inglese è talmente francesizzato che si vede chiaramente come la pratica traduttiva sembri condurre Rhys al di fuori della sua stessa lingua, quasi come se l'attività di traduzione l'avesse condotta al punto di “non conoscere” l'inglese<sup>54</sup>.

Il non conoscere le lingue diventa un tema importante anche della sua narrativa. In *Good Morning, Midnight*, la protagonista anglofona Sasha Jensen ricorda una scena particolare in cui, da giovane commessa in un negozio di abiti a Parigi, viene

---

<sup>53</sup> J. Rhys, *Smile Please: An Unfinished Autobiography*, Deutsch, London 1979, p. 124.

<sup>54</sup> F. Carco, *Perversity*, trad. J. Rhys, Pascal Covici, Chicago 1928. Per un'ulteriore analisi della *Perversity* ed il suo significato nell'opera di Rhys si veda J. Taylor-Batty, *Multilingualism in Modernist Fiction*, cit., pp. 89-93.

interrogata dal direttore riguardo le sue competenze linguistiche. Messa sotto pressione, tutte le sue abilità linguistiche la abbandonano, e si vede ridotta a usare una serie di frasi fatte da manuale. Il vero ruolo di Sasha nel romanzo è tuttavia quello di traduttrice e mediatrice tra le lingue: Sasha possiede una comprensione delle sfumature linguistiche di gran lunga più sottile degli altri personaggi anglofoni (molto più potenti e sicuri di sé) all'interno del romanzo. Ad un certo punto il direttore inglese sbaglia tanto nel pronunciare una parola da renderla incomprendibile; in un'altra scena, una donna inglese insulta Sasha con una frase in francese estremamente scortese nel contesto di utilizzo<sup>55</sup>. Entrambe sono situazioni di incompetenza linguistica, ma in nessuno dei due colui/colei che offende riconosce il proprio errore. Al contrario, Sasha subisce la loro arroganza e incapacità di riconoscere i limiti della propria competenza: la mancanza di chiarezza del direttore fa sì che Sasha debba affrontare una commissione kafkiana che la porterà a perdere il lavoro; l'insulto della donna la costringe in una posizione di maggiore marginalità sociale. Non conoscere, quindi, non è sempre un vantaggio in Rhys: in entrambi i casi descritti, gli errori dei personaggi inglesi sono il sintomo di un'arrogante affermazione di potere e del rifiuto di riconoscere un errore. Possiamo, credo, rileggere tali episodi nel contesto dell'intraducibilità e della differenza tra le lingue affermate da Apter, assieme alla sua critica di quell'atto di "conoscenza" convinto che sta alla base dell'atteggiamento "bulimico" e "antologizzante" dei World Literary Studies nel mondo accademico anglofono.

---

<sup>55</sup> J. Rhys, *Good Morning, Midnight*, Penguin, Harmondsworth 1969, pp. 21-22, 43.

Il racconto di Rhys *The Sidi* è interessante per il modo in cui affronta tematicamente il “non conoscere”, e per la modalità della sua scrittura. La storia si focalizza su un incontro con l’alterità, e sulle difficoltà comunicative che risultano da tale incontro. Come già accennato, il racconto è scritto grazie a un processo di appropriazione traduttiva dal francese all’inglese. La lingua stessa del racconto riflette l’intraducibilità intrinseca alla sua composizione, mentre il tema riguarda le difficoltà della comunicazione interlinguistica ed interculturale. Nel racconto, un prigioniero della Santé di Parigi, chiamato semplicemente “No. 54”, sente che un nuovo prigioniero è stato accompagnato nella cella accanto. Quella notte, No. 54 viene svegliato da «a monotonous chant, a plaintive, minor chant, tuneless, wordless, without other rhythm than that of a high, sharp note at intervals»<sup>56</sup>. Inquieto a causa di questo canto continuo e impossibilitato a dormire, il prigioniero prova ad immaginare chi possa essere il vicino sconosciuto, accorgendosi che il canto somiglia a delle preghiere di guerra degli immigrati arabi di Parigi: «ragged, verminous, thieves» che egli etichetta con il termine francese razzista “Sidis” o “Bicots”. Tuttavia, la “conoscenza” che No. 54 immagina di avere, e che si basa tutta sul suo pregiudizio razziale, è turbata quando egli incontra l’uomo di cultura araba il giorno seguente: egli si rivela essere un uomo giovane, bello, emaciato ma fiero, “a chief, a king” in confronto ai suoi “squallidi” compagni di prigionia. Il non conoscere pervade tutto il racconto: No. 54 non riesce a conoscere o comprendere il suo misterioso

---

<sup>56</sup> J. Rhys, *The Sidi*, cit., p. 69. Successivi riferimenti saranno posti tra parentesi all’interno del testo (N.d.T.: non è disponibile una traduzione italiana).



vicino; il detenuto arabo rivendica la propria ignoranza, dichiarando di non sapere per quale ragione si trova in prigione, e prova a comunicare in codice colpendo le pareti senza produrre alcun messaggio di senso compiuto; l'ignoranza dei secondini è evidente nella loro brutale violenza razzista verso il "Sidi". Nella mia lettura del racconto, tuttavia, il 'non conoscere' risulta anche essenziale per la sua stessa modalità compositiva, che è bilingue, traduttiva, e caratterizzata da vari momenti di intraducibilità.

Un confronto tra gli episodi equivalenti nei testi di de Nève e Rhys rivela cambiamenti significativi nella rappresentazione del detenuto arabo. Entrambe le versioni sono incentrate sulla stessa storia di fondo: un prigioniero sente casualmente che un uomo nella cella vicina è vittima di violente sevizie a sfondo razzista da parte dei secondini, abusi che culminano con la morte del prigioniero. La versione della storia di de Nève fa parte di una narrazione carceraria inequivocabile: è un episodio che serve ad evidenziare la brutalità del sistema penitenziario francese e ad illustrare le peripezie di Jan, il narratore in prima persona. In *The Sidi*, tuttavia, Rhys trasforma la prima persona autobiografica di de Nève in una narrazione in terza persona, evitando di focalizzarsi sulle preoccupazioni del protagonista principale, al punto di lasciarlo senza nome. In questo processo, l'autrice sviluppa meglio il personaggio dell'arabo, mettendolo al centro dell'episodio, umanizzandolo, e dandogli visibilità e ascolto. Infatti, è proprio la vista del "Sidi" nel racconto di Rhys che riesce a sfidare i preconcezioni razzisti del protagonista principale.

In *Sous les verrous*, il "Sidi" è percepito solo attraverso le pareti, attraverso lamenti smorzati, canti, ed una singola

espressione pronunciata nello stereotipico francese dello straniero: «Malade... ti suis malade...beaucoup avoir fièvre»<sup>57</sup>. Il romanzo di de Nève si occupa delle forme sovversive di comunicazione dei detenuti, e Jan, disturbato dal canto regolare e dai colpi sulle pareti, prova a decifrarne il codice. Tuttavia, non si verifica alcuna comunicazione. Jan conclude che i colpi ed il canto sono solo rumore incomprensibile, indicativo di una selvaggia alterità culturale:

[Son chant] laisse pénétrer une vague de mélancholie qui asphyxie. Et la nuit il fait frissonner comme le hurlement d'un chien dans la sombre tranquillité de la campagne. Cela me tient comme par magie longtemps encore après s'être éteint d'un coup sec. Quelquefois l'Arabe tape contre le mur. J'ai pensé d'abord qu'il voulait téléphoner avec moi à la façon des prisonniers – une tape A, deux tapes B, etc. Mais bientôt je me suis rendu compte qu'il ignore l'alphabet. Il s'ennuie, l'Arabe, dans le calme monotone de sa cellule. Lorsqu'il ne chante pas ses prières, il cherche à s'occuper de sa façon – il tape contre le mur, sans cesse, sauvagement. Voilà qu'il reprend sa chanson irritante<sup>58</sup>.

*The Sidi* presenta una scena simile, ma in una forma significativamente modificata. Diversamente dal detenuto di de Nève, che interpreta i colpi come privi di significato, il protagonista di Rhys è consapevole di ciò che è incapace di comprendere (pp. 70-71):

About ten o' clock [...] the Sidi began to chant again: the long, guttural complaint filled No. 54's cell, made there as it were a thick curtain of melancholy which smothered the power of thought.

---

<sup>57</sup> E. de Nève, *Sous Les Verrous*, cit., p. 125.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

It was lugubrious as the howling of a dog in a still country night, and it broke off suddenly without an end, without a final note.

A tap on the wall – one, two, three taps. In the prisoner's code: letter C No. 54 rapped in answer. The Sidi knocked seventeen times – Q – Then eight times – H.

No. 54 did not reply. C-Q-H did not make a word. The Arab could not know the letters of the alphabet, useless after all to try to communicate with him.

Jan, il narratore di de Nève, presume che il suo non riuscire a dare un senso ai suoni implichi che un senso non ci sia: l'uomo non conosce l'alfabeto romano, perciò sta semplicemente tentando di ammazzare il tempo («il cherche à s'occuper de sa façon»). Non c'è possibilità di un codice comunicativo alternativo. Con giudizio apertamente razzista, il rumore è rappresentato come selvaggio e insignificante, e la preghiera dell'uomo non è nulla di più di una “canzone irritante”, un rumore disturbante e deprimente che fa sì che Jan si senta ancora peggio all'idea della propria detenzione. Nel racconto di Rhys, invece, il non conoscere è spostato in primo piano e diviene fonte di una qualche forma di comprensione culturale. No. 54 comprende che il “codice del prigionero” è incomprensibile perché i due uomini utilizzano lingue e alfabeti diversi. Impossibilitato a decifrare il codice arabo, No. 54 abbandona ogni tentativo di comprendere/comprendimento.

Possiamo mettere questo episodio in relazione alla funzione degli intraducibili in *The Sidi* (cosa che d'altronde è possibile fare altrove nell'opera di Rhys). La consapevolezza di ciò che non è traducibile può essere anche sintomatica di una sensibilità alla differenza interlinguistica. (Questa idea è alla base dello studio di Apter, come abbiamo visto). *The Sidi* conserva

una significativa quantità di francese non tradotto, in particolar modo espressioni colloquiali e oscenità: il dialogo tra le guardie carcerarie è in gran parte in francese, e le parole razziste “Sidi” e “Bicot”, che ricorrono ripetutamente, non sono mai tradotte. Questa è stata una precisa decisione stilistica: la traduzione di Rhys di *Sous les verrous*, *Barred* contiene molto meno francese e un minor numero di francesismi (anche se questo effetto è ottenuto grazie a tagli o elisioni di testo, il che rimanda comunque a un senso di intraducibilità). In *The Sidi*, per esempio, una frase dal romanzo di de Nève è riportata direttamente nel dialogo in francese (p. 72):

At seven o' clock, when the warder came to inspect the beds, there were again loud curses from the direction of the Sidi's cell. Then a cry – half astounded, half annoyed:  
M –, il a clamsé, le Bicot!' (He's kicked the bucket)<sup>59</sup>.

*The Sidi* presenta una glossa dell'espressione francese in modo da renderla comprensibile anche ai lettori anglofoni («He's kicked the bucket»), ma questa traduzione comunque si rifiuta di tradurre o spiegare il termine “Bicot”. “Sidi” è il termine adottato dal narratore; il più offensivo “Bicot” è il termine utilizzato dalle guardie carcerarie. Entrambi, come termini razzisti, sono intraducibili perché indicano specificamente un tipo di razzismo *francese* contro le culture arabe, e di conseguenza sono permeati dalle specifiche complessità storiche della storia

---

<sup>59</sup> Nel testo di de Nève, le parole della guardia carceraria sono identiche: «Merde! Il a clamsé, le Bicot» (E. de Nève, *Sous Les Verrous*, cit., p. 126).

coloniale francese in Nord Africa, e della migrazione dei nordafricani in Francia. Trovare un termine razzista equivalente in inglese sarebbe problematico a causa del differente coinvolgimento coloniale britannico nella regione, e delle diverse caratteristiche del razzismo britannico anti-nordaficano ed anti-musulmano. Termini come “Sidi” e “Bicot”, quindi, evidenziano in maniera specifica la mancanza di comprensione – il non conoscere – tra la cultura francese e quella araba.

Che questo sia un tema significativo lo si desume dal finale di *The Sidi*, che non ha alcuna corrispondenza con *Sous les verrous*, e che riflette in particolare il desiderio costante di Rhys di vedere sempre “l'altra parte” (come afferma il suo personaggio Antoinette in *Wide Sargasso Sea*: «There is always the other side, always»)<sup>60</sup>. Il paragrafo finale di *The Sidi* ruota attorno ad un'altra parola intraducibile, questa volta araba (p. 72):

Then No. 54, horrified, knew that his beautiful neighbour was dead. He began to imagine those big, laughing eyes which had been full of images of the vivid colours and the hot light of Morocco, closing on the cold, sombre walls of a French prison, the untidy, dirty bed, the fat fist – black-nailed, the red, furious face and the loose mouth that spat curses of a ‘Roumi’ functionary.

Se il protagonista di de Nève vede l'uomo arabo solamente come vittima di violenza, il protagonista di Rhys immagina la sua madrepatria e gli associa un paese specifico, il Marocco. De Nève lo presenta come un cane che muore; Rhys conclude enfatizzando la bellezza dell'uomo. La rappresentazione

---

<sup>60</sup> J. Rhys, *Wide Sargasso Sea*, Penguin Classics, Penguin, London 2000, p. 106.

dell'uomo arabo in Rhys è comunque problematica, nella misura in cui la prospettiva di No. 54 non si discosta mai da due opposti stereotipi: il “cencioso, pidocchioso” immigrato a Parigi da una parte, e la nobile, bella ed esotica figura “regale” dall'altra. Tuttavia, l'inclusione della parola “Roumi” qui accenna a una più delicata consapevolezza di intraducibilità, differenza interculturale e conflitto: ci viene donata una visione immaginaria della guardia carceraria descritta dalla prospettiva dell'uomo arabo. “Roumi” è un termine arabo che indica un uomo bianco non musulmano. Introducendo questo termine nel racconto, Rhys incorpora così non solo le parole razziste che il francese utilizza per descrivere l'uomo arabo – “Sidi”, “Bicot” – ma anche le parole che l'arabo userebbe per descrivere il francese. Il punto di vista culturale del racconto è instabile, dislocato, tanto quanto la versione di Rhys che sconvolge e soppianta il racconto di de Nève.

*The Sidi*, dunque, ruota attorno all'idea del “non conoscere” e dell'intraducibilità, sia da un punto di vista tematico, sia nella sua modalità di scrittura traduttiva, che paradossalmente rifiuta di tradurre certe parole e certe frasi. Il protagonista di Rhys, No. 54, si rende conto che non può “tradurre” i tentativi di comunicazione in codice dell'arabo: egli è consapevole delle difficoltà nel comprendere un'altra cultura e un'altra lingua, mentre il protagonista di de Nève non lo è. Nel racconto di Rhys, inoltre, l'intraducibilità è anche il cuore della sua modalità compositiva: Rhys conserva gli intraducibili in francese nel testo, in particolare le parole che incarnano specifici pregiudizi interculturali coloniali. Lavorando sull'intraducibilità a livello tematico e compositivo, Rhys trasforma sottilmente il testo fonte, creando un racconto nuovo, la cui originalità è paradossalmente un prodotto della sua genesi traduttiva.

Negli esempi che abbiamo visto in questo saggio, il tema del “non conoscere” le lingue assume varie funzioni. Può essere un mezzo per “coniare parole nuove”, per rinvigorire la nostra percezione dell’oggetto descritto, per spingere l’inglese a una chiarezza cristallina, per riportare il “vino” e il “luccichio” alla lingua come evocato da Woolf, per trasformare esplicitamente la traduzione in una modalità di trasformazione creativa. Anche in Rhys, come ho sostenuto, il “non conoscere” diventa un modo coinvolgente di rappresentare e contestare i pregiudizi interculturali, interlinguistici e razziali. Le modalità di straniamento modernista che ho esaminato in questo saggio puntano tutte sulla traduzione – e specificamente sulle mutazioni traduttive – come caratteristica fondamentale della composizione creativa. La traduzione è in genere un modo di rendere i testi stranieri “conoscibili” ai lettori, di superare le differenze, di alleviare le nostre ansie riguardo al “non conoscere” altre lingue. Nel modernismo, però, la preoccupazione del “non conoscere” diviene parte integrante di modalità tipo di traduzione che è tanto creativa quanto derivativa, e che accetta e valorizza i mutamenti che si verificano negli scambi e trasferimenti interlinguistici imperfetti. Tali processi mettono in discussione due elementi chiave dell’ideologia romantica: il concetto di lingua e cultura “nazionale”, e l’idea del “genio originale” – l’artista che nasce dal terreno della patria, che incarna la cultura nazionale, mentre trasforma paradossalmente il radicamento in una cultura condivisa in qualcosa di autenticamente “nuovo”, “originale”. Per Edward Young, che scriveva nel 1759, gli originali sono «di natura vegetale», crescono «spontaneamente dalle radici vitali

del genio», laddove l'imitazione è una forma innaturale di «sradicamento» e «trapianto»<sup>61</sup>. Le manifestazioni moderniste di “non conoscenza” che ho esaminato qui suggeriscono tutto l'opposto: in primo luogo, contestano l'idea di “possedere” o essere “radicati” in una lingua, danno valore al presunto svantaggio di lavorare con un linguaggio acquisito, e fanno un uso efficace della traduzione come modalità di scrittura. «Make it New», dichiarava Ezra Pound: ma la frase, ora lo sappiamo, era una ritraduzione intenzionalmente stravolta della traduzione francese di un antico testo cinese<sup>62</sup>. Quel “fare nuovo” di Pound non è né “originale” né “radicato” nel linguaggio “nativo”. La creazione modernista è frutto di appropriazioni e trapianti.

**Juliette Taylor-Batty**

---

<sup>61</sup> E. Young, *Conjectures on Original Composition*, ed. E. Morley, Manchester University Press, Manchester 1918, p. 7.

<sup>62</sup> Questo aspetto è stato rivelato da Kurt Heinzelman, “*Make It New*”: *The Rise of an Idea*, in *Make it New: The Rise of Modernism*, ed. K. Heinzelman, University of Texas Press, Texas 2003. Per un'acuta analisi di Pound in relazione al concetto di *newness*, si veda anche M. North, *Novelty: A History of the New*, University of Chicago Press, Chicago 2013.



## **II.    Innocenza, ingenuità, schiettezza: i bambini nella narrativa di Sylvia Townsend Warner<sup>1</sup>**

di *Janet Montefiore*

Traduzione di *Giulia Drago*

Having arrived and found no schoolmaster, they were passing the time by playing at lions and christians. It was a game invented by Fernanda. Lions and christians were chosen by lot; the lions, hiding in the shadowy ground-floor of the Moor's House, rushed out in a pack to tear up christians advancing one by one. This inequity was compensated for by each christian, when thoroughly devoured, being allowed to climb to the top of an old ladder, and pose there in an attitude while the lions ramped dejectedly below. For all that, it was better fun being a lion.

Or so one would say, seeing Engracia being a lion. But just now she was a christian and had reached her heavenly reward, prolonging the compensation by singing a hymn. Four verses had been intoned with every possible glory of grace-note and roulade, straining her narrow chest she attacked the fifth. It was astonishing that so loud, so passionate, so mature a voice, should come from that wren's body.

The lions began to threaten and expostulate. With a toss of her head, the virgin martyr ascended another rung of the ladder

---

<sup>1</sup> Il testo si basa sul mio *keynote speech* per il convegno *Sylvia Townsend Warner and Modernism*, Manchester University, Aprile 2018. (N.d.T.: una versione del testo è stata successivamente pubblicata in *The Journal of the Sylvia Townsend Warner Society*, XVIII.2, 2019, pp. 23-39, disponibile a questo indirizzo: <https://uclpress.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14324/111.444.stw.2019.12>).

and sang on, swaying her hips and snapping her fingers. The earlier martyrs sat at the foot of the ladder, clapping their hands to the measure and fending off the lions with kicks. The hymn ended with a leap to the higher octave, and a prolonged twanging howl.

Sylvia Townsend Warner *After the Death of Don Juan* <sup>2</sup>

Quasi mai la morte e l'aggressività sono molto lontane nelle rappresentazioni dell'infanzia di Sylvia Townsend Warner. Una volta consigliò al suo amico William Maxwell di insegnare a sua figlia Kate, non appena fosse stata abbastanza grande, i «cauldron verses» del *Macbeth* («They are invaluable, and not only in a private pleasure, but in social intercourse. A baboon's blood sets one at a great advantage among one's contemporaries») <sup>3</sup>. L'occasione in cui affronta più ampiamente il tema dell'infanzia è quella in cui rappresenta le Damian e Augusta Willoughby come vittime passive in *Summer Will Show* (1936), e i fratelli gemelli Samuel e Julius Barnard in *The Flint Anchor* (1954), entrambe opere ambientate nell'Inghilterra del primo periodo vittoriano: costoro contraggono tutti terribili malattie infettive, aggravate da interventi medici letali, e nel caso dei Barnard dalla pia religiosità familiare. Damien e Augusta Willoughby, che hanno goduto di un'attenta educazione, contraggono il vaiolo quando vengono tenuti sopra una calcara affinché

---

<sup>2</sup> S. Townsend Warner *After the Death of Don Juan* (1938), Penguin, London 2020, pp. 106-107. N.d.T. I testi di Warner citati sono in larga parte non disponibili in traduzione italiana. Per questo motivo si è scelto di lasciare le citazioni in lingua originale.

<sup>3</sup> S. Townsend Warner 30 April 1955, *The Element of Lavishness: Letters of Sylvia Townsend Warner and William Maxwell*, ed. M. Steinmann, Conter point, Washington, D.C. 2001.

ne inalino i fumi, come cura per una tosse che si protrae da luglio, da un operaio che ha un mal di testa «as would split a stone», ma al quale non è permesso lasciare il lavoro. (Le lesioni che l'operaio ha sulle braccia vengono notate, ma spiegate come morsi di insetto)<sup>4</sup>. La scena del delirio dei bambini durante un'ondata di caldo, in cui la madre, Sophia, li sente urlare per chiedere acqua, proibita dall'infermiera che permette loro soltanto un po' di vino o zuppa calda, è indimenticabile e dolorosa. Samuel Barnard, altrettanto disgraziato, contrae il morbillo, che gli causa ascessi atroci alle orecchie, tanto da farlo gridare quando gli vengono applicati degli impacchi caldi. Non si risparmiano altri orrori medici: «Bleeding, cupping, leeches, strong purges, a lowering diet, everything that Dr Kitter could suggest was tried. Matter poured from Samuel's ears, he became deaf and stupefied. A second rash broke out and he died»<sup>5</sup>. Suo fratello Julian sopravvive, ma è troppo debole per applicarsi in modo soddisfacente allo studio del latino, e il bullismo che subisce causa un peggioramento della sua salute; muore sei mesi dopo di tisi, affrettata dal suo terrore della dannazione eterna e dalle punizioni che il padre, molto religioso, gli infligge – pane, acqua e isolamento dalla famiglia.

Che cosa c'entrano con il modernismo queste piccole vittime vittoriane della religiosità e delle convenzioni? Il legame più evidente sta nel fatto che l'enfasi posta da Warner sulla cru-

---

<sup>4</sup> S. Townsend Warner, *Summer Will Show* [1936], Penguin Modern Classics, London 2020, pp.11-12. I rimandi di pagina successivi sono indicati nel testo.

<sup>5</sup> S. Townsend Warner, *The Flint Anchor*, Penguin, London 1954, p. 34.

deltà gratuita delle loro morti non si limita ad indicare gli svantaggi, in un'epoca pre-scientifica, dell'essere nati in una famiglia abbastanza ricca da potersi permettere i migliori medici. Questi orrori costituiscono un netto rifiuto degli edificanti letti di morte dei bambini pii presenti in racconti evangelici come *The Fairchild Family* (1818) di Mary Sherwood o *Ministering Children* (1854) di Maria Charlesworth. La posizione dei romanzi storici di Warner è quella di una modernità emancipata, scettica nei confronti della virtù vittoriana dell'obbedienza filiale, ben consapevole delle capacità di odio e crudeltà che gli esseri umani possiedono in ogni età della vita, e implacabile nemica di ogni forma di pia ortodossia.

La figura opposta e complementare rispetto a questi bambini appartenenti alla *gentry* non è Caspar, il cugino di etnia mista dei Willoughby, servile com'è con il suo desiderio patetico di compiacere – bensì quella delle energiche, ostinate gemelle della classe popolare Ferdinanda ed Engracia in *After the Death of Don Juan* (1938), con il loro gioco religioso, ma sovversivo, «lions and christians», citato in apertura. Engracia riempie il palcoscenico con il suo canto di sfida, dapprima rivolto ai bambini (p. 106), e poi ai contadini che assediano il castello (p. 173). Alla fine del romanzo, Fernanda anticipa i soldati venuti a sedare la rivolta, correndo disperata mentre grida il suo avvertimento: «They're coming, they're coming! The men! A hundred men, and all the same man. And a man on a horse» (p. 227). In *Summer Will Show* si vede brevemente la «wood-seller's little girl», Armandine, che fa il suo resoconto a Sophia, la protagonista, dalle barricate. Armandine, con la sua «elfish decisiveness», ricorda a Sophia la figlia morta, e come sarebbe potuta essere se non fosse stato per la convenzione sociale e le ricchezze (pp. 285-286). Ancor più significativamente, assistiamo a una

vivida mediazione del sé infantile di Minna Lemuel attraverso i ricordi: la bambina che piangeva «with excitement» di fronte al fiume in piena, liberato dalla sua prigionia di ghiaccio; quella che faceva lunghi discorsi agli altri bambini ebrei: «that Jewry must be freed [...] All my stories were of freedom and the overthrowing of tyrants»; quella che, dopo essere scampata al pogrom nel quale era stata massacrata la sua famiglia, corre verso gli assassini cristiani per morire «defying them», vendicando così la sua gente, «my race». Non si piega neppure quando viene catturata da un prete grassoccio che la risparmia con l'intento di farne una servetta battezzata; Minna racconta come ha imparato a sopravvivere attraverso il furto e l'inganno, e come è fuggita grazie al gentile Corporal Lecoq, un veterano, e uomo di spettacolo, i cui cani ballerini offrono alla bambina la prima esperienza del teatro. L'uomo nota il suo orecchio fine e le insegna il discorso della "tragedia francese", recitando il quale la bambina riesce magicamente a sopraffare i suoi tormentatori e riacquista la libertà: «I swelled my voice [...] I made it cold with scorn, exact and small with menace as a dagger» (p. 181). Vitalità e talento simili si vedono solo in quei bambini che sono stati esclusi dall'educazione alla pietà religiosa e alle convenzioni sociali, le stesse che avevano reso la ricca Augusta «a rather dull and didactic child» (p. 286).

I racconti più brevi di Warner non prendono di mira solo la pietà cristiana, che alla metà del XX secolo era un bersaglio abbastanza facile, ma anche il conformismo benpensante della borghesia inglese, che cerca solo la piacevolezza: allegri uomini di chiesa, dispotiche padrone di casa o liberali del ceto medio appassionati di arte moderna e di psicologia infantile. Se i bambini di *Summer Will Show* e *The Flint Anchor* ricevono la classica educazione secondo la quale i bambini si devono vedere

ma non sentire, i bambini dei suoi racconti si esprimono molto più apertamente, in un modo selvatico capace perfino di spaventare i più rispettabili degli adulti. È impossibile immaginare uno dei fratelli Willoughby, men che meno uno dei Barnard, gioire della ferocia di una tigre come fa Malcolm in *Noah's Ark*, o desiderare furiosamente la morte dei genitori come fa Charlotte alla fine di *Total Loss*. Al contrario dei fanciulli dei romanzi storici, che vengono quasi sempre visti dall'esterno, i bambini del ventesimo secolo in Warner fanno spesso da lente narrativa, a volte per una sola parte di racconto, come per Charlotte nella prima scena di *Total Loss* o Johnnie in *Two Children*, a volte lungo tutto il testo, come in *Apprentice*, o nel racconto breve e leggero *QWERTYUIOP*, o in *The Inside Out*.

Definire “disincantata” la rappresentazione dei bambini in Warner è un eufemismo, e non solo a causa di quelle scene spietate di bambini che muoiono nel dolore e senza conforto. C'è Lili, la piccola tedesca che tormenta con soddisfazione i bambini polacchi fino ad ucciderne uno in *Apprentice*; Venice in *Noah's Ark* che adora i lupi e i loro “hideous howls”; Kenneth in *The Mothers* che si arrampica per uccidere uccellini. Ci sono i colti bambini inglesi che con fantasie sadiche si prendono gioco della loro ospite ebrea in *View Haloo*; il ragazzino di nome Roger in *Time's Silvering Hand* che intrattiene una vecchia zia con racconti dell'orrore di seconda mano sul Blitz, sentite dalla cameriera della famiglia («Once she tripped over something in the dark, and it was a head [...] And another time she picked up a hand and it was holding a kettle, and the kettle hadn't a scratch on it»)<sup>6</sup>. C'è il macabro Tony di *A Stranger with a Bag*,

---

<sup>6</sup> S. Townsend Warner, *The Museum of Cheats*, cit., p. 24. Più avanti nel testo si utilizza l'abbreviazione MC.

con quel suo raffreddore grottesco e comico, «dancing like a ferret at the sight of his father's blood», dopo che ha messo in mano a un passante sconosciuto un coltello da cucina per poi chiedere insistentemente: «I want you to burder Dad [...] Burder hib, burder hib!»<sup>7</sup>. La morte riappare nel racconto tardo *Two Children*, in cui una sorella maggiore, Bella, è una ragazzina vigliacca, avida e petulante, che, al contrario del suo coraggioso fratellino Johnnie, insiste contro ogni evidenza che l'uomo annegato riportato alla spiaggia dalla tempesta del giorno precedente dev'essere «nothing but a seal»<sup>8</sup>. Poi ci sono i ragazzi di *The Cold*, che intravediamo attraverso la madre adorante che evita di occuparsene davvero («You couldn't really call them spoilt, they were just wartime, lacking the influence of a father about the house. Besides [...] it would be too awful if they grew up like Neville's ghastly younger brother who would sit for hours stroking the cat» MC p. 17 – non stupisce che la cameriera si licenzi), e i bambini di Londra che appaiono in *The Fifth of November*, col loro «chant like a hail of pebbles: Guy, guy, hit him in the eye! Hang him from the lamp-post and never let him die!»<sup>9</sup>. Un vero museo di piccoli orrori.

C'è però anche altro oltre all'aggressività dei bambini. I racconti più tardi di Warner, in particolare, rappresentano in modo vivido dei bambini che fanno esperienza dell'incanto della lingua (*QWERTYUIOP*), della musica (*Four Figures in a*

---

<sup>7</sup> S. Townsend Warner, *A Stranger with a Bag*, Chatto & Windus, London 1966, pp. 27, 18. Più avanti nel testo si utilizza l'abbreviazione SB.

<sup>8</sup> S. Townsend Warner, *The Innocent and the Guilty*, cit., pp. 31-32.

<sup>9</sup> S. Townsend Warner, *A Spirit Rises*, Chatto & Windus, London 1963, p. 42. Più avanti nel testo si utilizza l'abbreviazione SR.

*Room*), della poesia (*A Spirit Rises*), del pelo sul muso di un gatto, «the mysterious smooth conflict between two currents of growth» (*Total Loss*) e di aree selvatiche e inesplorate (*The Inside Out*) – tutti mossi a loro modo da ciò che Gillian Beer ha giustamente definito la sensibilità di Warner nei confronti di «the tumbling pleasures of the ordinary moment»<sup>10</sup>. I bambini sensibili di Warner hanno molto in comune con la figura post-Romantica del bambino come creatura spontanea, le cui percezioni non sono contaminate dalle convenzioni, come argomenta Peter Coveney in un suo studio un tempo molto conosciuto<sup>11</sup>. I sei bambini di *The Waves* di Virginia Woolf appartengono proprio a questa tradizione, nonostante il loro uso altamente stilizzato del linguaggio: reagiscono con intensità alle sensazioni che provano facendo il bagno, o osservando gli insetti tra i cespugli di bacche, come fa Stephen in *Portrait of the Artist* di Joyce, affascinato dal linguaggio e da scene di cui non coglie sempre il significato.

Un altro aspetto dell'infanzia che Warner trova particolarmente interessante è l'ingenuità dei bambini. Come ebbe a scrivere, i bambini possiedono «unembarrassed eyes»<sup>12</sup>, ma non necessariamente comprendono ciò che osservano. Così Charlotte, che ha un certo spirito di osservazione ma è descritta come «not a very deductive child» (*SB* p. 192), nota che il suo gatto

---

<sup>10</sup> G. Beer, *Sylvia Townsend Warner: "The Centrifugal Kick"*, in *Women Writers of the 1930s: Gender, Power, Resistance*, edited by M. Joannou, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, p. 85.

<sup>11</sup> P. Coveney, *The Image of Childhood*, Penguin, Harmondsworth 1967.

<sup>12</sup> S. Townsend Warner, *T.H. White*, Chatto & Windus/Jonathan Cape, London 1964, p. 316.



ha una «thirsty expression» (SB p. 189) ma si rifiuta di bere, e che sua madre è a disagio durante la conversazione con un ospite, «laughing obligingly» (SB p. 191), ma non si rende conto che questi sono cattivi presagi. Ancora più ottusa è Mary Barnard di *The Flint Anchor* – qui la narrazione penetra per un momento nella sua mente insensibile:

Only Mary noticed her father. The look she bent on him was grave and composed. She was thinking that he looked unhappy. Papa was unhappy, as a day is rainy: it was a thing to accept, but not to reason over. For John Barnard's children were almost without compassion. Talk about God's will, dispensations, sorrows sent as trials of faith or moderate expressions of justly merited disapproval, and quite sincere attempts on John Barnard's part to live up to this sort of talk, had smothered it. So while aware that Papa was unhappy, it did not occur to Mary that the death of two sons and the desertion of another was anything special for Papa to be unhappy about<sup>13</sup>.

### *I racconti del tempo di guerra*

Ben prima di Mary Barnard, Warner aveva dissezionato il cuore e i sentimenti di una ragazzina in un racconto ambientato in tempo di guerra, *Apprentice* (1943), senza però inserire l'intervento autoriale che in *The Flint Anchor* spiega come i Barnard siano diventati insensibili. Il punto focale del racconto, narrato in discorso indiretto libero, è Lili, nata in un bordello tedesco sotto la protezione dell'ufficiale nazista von Kraebeck, nella Polonia occupata, che come Mary Barnard crede di essere

---

<sup>13</sup> S. Townsend Warner, *The Flint Anchor*, cit., pp. 44-45.

una «sweet child» perché glielo hanno detto gli adulti<sup>14</sup>. Lili osserva i polacchi che passano davanti alla sua casa trasportando «gramophones, mattresses, statues, cooking-pots», perfino un orologio d'oro di cui risuonano i rintocchi, e poi fanno ritorno con «beetroots or cabbages», senza rendersi conto che ciò che sta osservando sono gli effetti della carestia, fin quando una domestica non le crolla davanti dalla fame (GS p. 15). Warner sa che ingenuità e innocenza non sono certo la stessa cosa, e con una consapevolezza pienamente modernista del fatto che l'identità sociale è un fattore non innato ma costruito, ci fa vedere la ragazzina che cresce in una mentalità fascista: fa sbellicare dalle risate il maggiore Von Kraebeck quando paragona i bambini polacchi affamati, con il loro colorito giallo e le pance gonfie, a delle scimmie incinte – «Boys and girls, they all look like monkey mothers» (GS p. 18); e inventa un gioco sadico, «feed the starving» (GS p. 17), in cui costringe i bambini a saltare per tentare di afferrare degli avanzi di cibo che penzolano da una cordicella.

Solitamente i bambini di Warner sono più borghesi di Lili, ma la sua incarnazione della crudeltà nazista si riflette nella rappresentazione di bambini inglesi in apparenza buoni, ma capaci di pensieri e azioni inquietanti, modellati da adulti di cui hanno imparato a condividere i valori mentre non possiedono la capacità ipocrita dei grandi di apparire più gentili o più buoni di quanto non siano in realtà. Sul bambino che scrisse a proposito di T. H. White «I am not glad he died», Warner osserva: «The writer was eight years old – an age when it is possible to

---

<sup>14</sup> S. Townsend Warner, *A Garland of Straw*, Chatto & Windus, London 1942, p. 14. Più avanti nel testo si utilizza l'abbreviazione GS.

say exactly what one means, neither more nor less»<sup>15</sup>. Di qui il candore allarmante di Tony in *A Stranger with a Bag*, il quale esprime senza mezzi termini tutto il proprio odio omicida nei confronti del padre, un uomo che non fa che piangersi addosso, rovinando la vita della propria famiglia. In altri racconti che parlano di famiglie della classe borghese, Warner utilizza la schiettezza dei bambini per rappresentare nel modo più crudo possibile l'atteggiamento classista e snob delle loro famiglie.

In un saggio sul realismo di Warner (2005), David James sostiene che attraverso l'uso dell'ironia e la cancellazione del sé autoriale la scrittrice intendesse rispondere alla proposta di un realismo impersonale lanciata in *Documents*, un saggio di Storm Jameson del 1937, che esortava gli scrittori a escludere i sentimenti e opinioni personali dalle loro opere, alla ricerca di un realismo che sappia dire "tutto" attraverso circostanze e dettagli rivelatori.

Warner re-envisioned the potential of realism and in doing so, redirected a high modernist commitment to the discursive mastery of form towards fiction's ability to engage with specific social issues of her time [...] Her miniaturist fables reveal a recurrent activity of authorial obligation articulated through depersonalisation, while each enunciating their own idiosyncratically astringent manner of reporting atrocity<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> S. Townsend Warner, *T.H. White*, cit., p. 318.

<sup>16</sup> D. James, *Realism, Late Modernism and Sylvia Townsend Warner's Fictions of Impersonality*, in *Modernism/Modernity*, XII.1, 2005, pp. 112-132: 114-15.

Naturalmente, l'esempio principale della "mastery of form" di Warner è, per James, *Apprentice*. Egli cita il passo in cui Lili comincia il suo gioco letale<sup>17</sup>:

Yet to Lili it seemed very nice to feed the starving. It was exciting, it made one feel good. Before they came to Poland she had had a little dog, and she always enjoyed feeding it, throwing a biscuit and seeing him dash after it, holding a bone above his head while he begged and rolled his eyes. It occurred to her that she could feed the starving from her summer-house. She would feed children; no one could much object to that, for they would be Polish children only, all the Jews had been put away (GS 17-18).

Il fatto di vedere i bambini come degli animali permette a Lili di tormentarli; Warner è particolarmente acuta, sia riguardo al meccanismo di "straniamento" come disumanizzazione, sia riguardo allo stretto legame tra crudeltà e sentimentalismo religioso. Lili pensa che il ragazzino che resiste alla sua esca e incoraggia gli altri bambini a trattenersi sia «cruel, for he tried to prevent the poor hungry children from getting their crusts». Nel giorno in cui riesce a piegarlo – e lo fa letteralmente, perché il bambino si spezza il collo saltando per afferrare il dolce alla cannella che lei gli sventola davanti – Lili riesce perfino ad incolpare la sua vittima: «Poor boy! But he should not have been so proud, so unpleasant [...] It was not her fault that he had died so horribly of starvation». Sentimentale fino alla fine, Lili poi guarda il «poor bun still dangling», e lo mangia. (Forse eccesso autoriale, in fondo?) David James considera questo racconto particolarmente inquietante perché la narrazione è condotta attraverso la coscienza di Lili senza commenti espliciti:

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 116.

una lettura che sembra vicina all'apprezzamento di Warner stessa per Jane Austen, capace di creare personaggi odiosi ma senza dare l'impressione di scrivere in modo ostile. “Dagli corda”, sembra dire, “e si impiccheranno da soli”<sup>18</sup>. Tuttavia, la narrazione di Austen non resta confinata nella mente di un John Thorpe o di una Mrs Norris, mentre in *Apprentice*, secondo James,

one is encouraged to become a relatively *abstracted* co-observer lacking an authorial guiding hand [...] [Warner's] readers are helpless to prevent the seed of Fascism from taking root in the girl, and helpless to prevent their own assumption of and implication in a Fascist perception of human life [...] Warner's unnerving withdrawal from humane commentary reveals precisely how she renders impassive an exterior perceiver so as to intensify our attention to the inhumanity of events perceived<sup>19</sup>.

Credo che in questo punto David James enfatizzi troppo la propria tesi. Al contrario della narrazione in prima persona, il racconto indiretto libero non invita all'identificazione e l'ironia di *Apprentice* è chiara dall'inizio alla fine. Ben lontana dal lasciare i lettori in balia della prospettiva della bambina, la narrazione di Warner, impassibile e sprezzante, identifica la “apprentice”, l'apprendista di buona volontà, con i suoi occhi ravvicinati, che somigliano a «flax blossoms» (GS p. 15), come l'esemplare piccolo e cattivo di crudeltà nazista che Lili effetti-

---

<sup>18</sup> S. Townsend Warner, *Jane Austen* [1951], in *With the Hunted: Selected Writings of Sylvia Townsend Warner*, edited by P. Tolhurst, Black Dog, Norwich 2013, pp. 246-247.

<sup>19</sup> D. James, *op. cit.*, p. 117.

vamente è. Come scrive Maud Ellmann in una lettura psicanalitica recente e penetrante di questo racconto, «Warner implies that Lili's depravity is structural, not personal»<sup>20</sup>. (Un effetto simile, ma più leggero, si crea nel racconto satirico *The Cold*, un altro racconto indiretto libero focalizzato sulla prospettiva di Mrs Ryder, la moglie di un pastore anglicano. È spietata l'ironia di Warner sulle pie illusioni di cui ogni frase del personaggio è costellata.) L'effetto prodotto da Warner, che riesce ad abitare la crudeltà di Lili, non è dissimile dall'ironia di *Porphyria's Lover* o *My Last Duchess* di Browning, in cui i parlanti rivelano la propria natura omicida senza esserne minimamente consapevoli.

*A Garland of Straw* contiene altri due racconti in cui compaiono dei bambini. *Noah's Ark* e *Two Mothers* sono racconti anti-pastorali e satirici complementari, ciascuno incentrato sulla reazione di un bambino nei confronti degli animali. In *Noah's Ark*, un fratello e una sorella rimasti orfani, evacuati da Londra verso il sud-ovest dell'Inghilterra, spaventano e inquietano la loro ospite, Mrs Purefoy, con il loro entusiasmo per gli animali selvatici ed esotici, che rallegra un poco la loro malinconia, una «cautious melancholy reserve» (p. 88). (Warner non dichiara esplicitamente che Malcolm e Venice siano orfani, sono alcune forti implicature a suggerirlo: per esempio, la padrona di casa rassicura Mrs Purefoy dicendole che almeno non arriverà la madre dei bambini «to unsettle them» (p. 85); Mrs Purefoy ha la percezione che «wild beasts were meat and drink, home and mother to those poor dear children» (p. 89); non ci

---

<sup>20</sup> M. Ellmann, *Vaccies Go Home: Evacuation, Psychoanalysis and Fiction in World War II Britain*, in *Oxford Literary Review*, XXXVIII.2, 2016, pp. 240-261: p. 250.

sono lettere spedite o ricevuto dai genitori). Un'intima conoscenza dello Zoo di Londra – al cui confronto le pecorelle inglesi arrivano appena seconde – stimola Malcolm a un atteggiamento poetico sulla sua tigre preferita:

“She’s very sweet-tempered really, and underneath she’s a lovely lemon colour. But when she gets in a temper you should just see her. She yowls and shakes the bars of her cage, and her hair stands out, and as for her claws...”

“What dread hands,” murmured Venice. “And what dread feet?”

“Yes, my dear, their claws must be dreadful.” (p. 87)

Malcolm e Venice vengono ritratti da un punto di vista empatico, che apprezza il loro mondo fatto di selvatichezza animale, libertà e poesia; oltre al *Tyger, Tyger!* di Blake, Venice cita il *Mask of Anarchy* di Shelley («Teacher said, Men of England, wherefore plough for the lords who lay ye low?» (p. 86)) e più tardi il pensiero dei lupi la induce a ballare «round and round with her eyes shut, chanting “When the wolf that nightly prowls / Bays the moon with hideous howls. / Waa-oo! Waa-oo! Hideous howls!”» (p. 91)<sup>21</sup>. Queste conversazioni turbano Mrs Purrefoy e le fanno fare dei brutti sogni, mentre suo marito, un pastore che trova che i leoni e le tigri siano «a pleasant change» rispetto alle pecore a cui è tanto abituato, è divertito; regala ai bambini dei gessetti colorati, e commissiona loro «works of art, such as Tigers pulling down an Elephant, or A Boa constrictor

---

<sup>21</sup> Venice cita da *The Thieves*, una canzone contenuta nelle raccolte *The Myrtle and the Vine* (1800), *The Skylark* (1800) e *The Edinburgh Musical Miscellany* (1805), che la sua “insegnante” illuminata ha probabilmente introdotto in classe.

climbing a palm tree after a Bear» (p. 88). Sua moglie è sconvolta dalla passione dei bambini per le bestie selvatiche, soprattutto quando i due prendono alla lettera la sua offerta di invitare i lupetti della sezione scout del paese («But what could we feed them on, Mrs Purefoy? They don't really like anything but meat» (p. 90)). Ma la libertà gioiosa del mondo immaginario dei due bambini va in frantumi quando Mrs Purefoy offre loro questa informazione, quasi con “genuina benevolenza”: «*Owing to the continuance of blitz bombing the authorities at Plymouth Zoo have caused all the dangerous animals to be destroyed*». I bambini, stoici, riescono a non piangere per aver perso «their Ark, so brightly painted, so gloriously companied», un'arca che è naufragata («ounded»), lasciandoli alla vuota desolazione della quotidianità. L'ultima frase del racconto ci informa seccamente che ben presto i bambini iniziano a dedicarsi ad altre attività: «drawing bombers and stoning water-rats, like any other children about the place» (GS pp. 92-93).

In *Noah's Ark*, l'immaginazione creativa dei bambini si oppone all'adulto convenzionale ed ipocrita, in modo quasi esplicitamente post-Romantico (sebbene i bambini, senz'altro grazie al loro mirabile “Teacher”, abbiano studiato più della loro ospite, che non riconosce la citazione di Venice da Blake). L'entusiasmo in qualche modo perturbante di Venice (p. 91) per gli ululati e gli odori dei lupi implica una sana sessualità e aggressività. D'altro canto, i bambini di campagna in *The Mothers*, allievi della scuola elementare del villaggio, sono di indole cattiva tanto quanto i loro genitori. Mrs Pitcher, la maestra, disprezzata per la sua pignoleria e ripresa dal prete per aver turbato gli allievi con racconti di «German concentration camps and the persecution of the Jews» (GS p. 105), ha due figli adulti



arruolati nell'esercito, uno dei quali disperso nella caduta di Singapore. Mrs Pitcher odia la primavera («hates springtime»), perché il suo arrivo vuol dire dover insegnare scienze naturali e cercare di evitare le malefatte dei bambini: «stealing birds' eggs, cutting the wings off fledglings, and throwing stones at valuable pedigree calves» (p. 107). Quando le rondini iniziano a fare il nido nel portico della scuola, Mrs Pitcher fa un discorso edificante su come le rondini come to England in order to have their little ones, flying all the way from Africa, led by the most wonderful instinct (*and the more fools they*) [...] and in Autumn, gather their young ones and fly back to Africa (*if they have survived to do it*). Parla di come catturino efficacemente le mosche, e come ci siano stati «many beautiful poems written about them». I bambini, impassibili, rispondono con sottile malignità: «Africa's where the fighting is [...] Your other son's in Africa, isn't he?» (pp. 107-108).

Nonostante il sarcasmo sottinteso di Mrs Pitcher sulle rondini, la maestra è ossessionata dall'idea di proteggere il nido. Qualche settimana più tardi scopre un bambino, Kenneth, «a negligible creature, pale and dull and born to be bullied», intento ad arrampicarsi su per una corda per ghermire gli uccellini e, sorpresa, lo tira via.

“Why, it's cruel! Think of the poor mother!”

Scrabbling up handfuls of pebbles, he began to stone the nest.

“I hate them! I hate them! I wish I had a gun, I'd shoot the lot. No, I wouldn't! I'd catch them and wring their heads off”.

La madre del ragazzino sente la sua voce e corre a difenderlo. Lui non mostra riconoscenza e grida «I hate you all!» prima di fuggire sotto la pioggia (p. 110).

Evitando qualsiasi commento esplicito, il racconto mette in evidenza come la maestra e il suo alunno proiettino separatamente i propri sentimenti inespressi sugli uccellini. Il forte istinto di protezione di Mrs Pitcher tradisce il trasferimento sui rondinini dell'ansia che nutre per il figlio in Africa («Why can't you think about your own flesh and blood [...] instead of those bloody birds?» lamenta il marito (p. 107)). Il furore di Kenneth non è altro che una manifestazione della rabbia che prova per la propria posizione di inferiorità sociale (sarebbe facile immaginare questo bambino «pale and dull» mentre fa una strage nella scuola del villaggio, se avesse a disposizione una mitragliatrice invece di qualche sassolino). Il suo scatto d'ira rappresenta, e allo stesso tempo disturba, la meschinità della società del villaggio, lasciando madre e maestra egualmente costernate. Non si allude mai al fatto che il suo attacco contro gli uccellini possa essere dovuto alla guerra; come in *Noah's Ark*, Warner insiste sull'idea che la crudeltà nei confronti degli animali sia la norma tra i bambini di campagna. Di qui il risentimento provato dalle madri per la fissazione della maestra – «nonsense about birds' nesting» (p. 105) – quando quest'ultima prova a scoraggiarle dal rubare le uova del nido. Il cinismo di Warner è corroborato dal romanzo di George Orwell *Coming Up For Air* (1938), il cui narratore, George Bowling, ricorda poeticamente il piacere che aveva provato nel tirare sassi agli uccelli e torturare a morte i rospi durante la sua infanzia in campagna<sup>22</sup>.

Il racconto post-bellico *View Halloo*, in *The Museum of Cheats*, affronta in modo molto più cupo, e sconvolgente quasi

---

<sup>22</sup> G. Orwell, *Coming Up For Air* [1938], Penguin, Harmondsworth 1981, pp. 64, 68.

quanto *Apprentice*, il tema della violenza, mostrando il disprezzo che dei bambini rispettabili della classe borghese nutrono verso chi percepiscono come l'altro da sé, disprezzo per il quale sempre si auto-assolvono. Il racconto si riferisce agli anni del dopoguerra ed è ambientato in una casa di villeggiatura in Galles, brutalmente moderna e desolante, con grandi vetrate e plafoniere sul soffitto. Una coppia ebrea senza figli vi sta trascorrendo una vacanza che può appena permettersi condividendo la casa con altri ospiti paganti, reclutati attraverso un annuncio nel *New Statesman*. La lente narrativa è un adulto innocente, Antoninette Kauffman, una donna pragmatica e gentile, che rimane interdetta quando trova accanto al telefono un disegno raffigurante «a woman's head and shoulders with a jagged line transfixing the head from above. Underneath was written *Lightning Striking Mrs Lawther*» (MC p. 41). La conversazione che intrattiene poco dopo con un'altra ospite su delle storie di fantasmi tira fuori un altro racconto dal bambino Francis Hepburn, che descrive

“a horrible woman who wore fur. And ear-rings. And a great deal of beastly expensive scent. And she thought everyone bowed down to her.”

“I see. A Left story. Do go on, Francis”. (p. 43)

Il commento coglie nel segno; come ho sostenuto altrove, la figura della donna ricca punita in quanto personificazione del privilegio borghese è un topos della scrittura di sinistra degli anni '30<sup>23</sup>. La storia di Francis continua: la pelliccia della

---

<sup>23</sup> J. Montefiore, *Men and Women Writers of the 1930s: The Dangerous Flood of History*, Routledge, London 1996, pp. 94-105.

donna attira un orso che la insegue su per un albero. La donna cade e annega in una cascata dove rimarrà per sempre il suo fantasma, «howling with cold, and ever since people have heard her teeth chattering all night» (*MC* p. 43). La fervida immaginazione e l'eloquenza di Francis potrebbero risultare perfino incantevoli, come le lodi di Malcolm e Venice sugli animali feroci in *Noah's Ark*, fino a quando Antoinette non sente i bambini recitare la cantilena «Mad Bulls tossing Mrs Lawther!», e si rende conto di cosa stanno combinando:

“You can't get out of the magic circle till it's all finished! Now Judith, give me three of your hairs. And pull the hair out properly, mind, till it hurts. No cheating!”

Judith giggled, and exclaimed *Ow!* Then a match was struck.

“Now! All together! Hateful Mrs Lawthere! Hateful Mrs Lawther! Mad Bulls tossing Hateful Mrs Lawther!”

The stamping and the chanting ended as efficiently as a drill, and were followed by a religious silence [...] And was this how uninhibited children played?

Apparently, Judith was less uninhibited than the Hepburns, for now she said in an infidel, dissatisfied voice: “But I still don't understand why we have to call her Mrs Lawther? Why can't we just say Mrs –”

“Ssh! We must never say it. That's another part of the magic. Besides, Lawther is just what she's like. Law-ther. Law-ther. All dragged-out and slimy.”

“My turn now,” said Francis. ‘I've thought of a beauty. Red Rats eating Mrs Lawther’. (*MC* p. 47)

Francis esce per andare a prendere una matita rossa, vede Antoinette, resta impietrito e per poco non urla:

All encounters with children are touched with social embarrassment. Antoinette was sorry she had overheard this private performance, it had shocked her. It seemed false and old-fashioned, as though these children were playing at being the children in a children's book of an earlier generation. A day or so before, when Lionel Hepburn were explaining the atomic bomb in scornful popular language, William and Francis were not only able to understand him, but alone among his listeners were genuinely and impersonally interested. Then she had said to herself that after all the future would be in the hands of children brought up to face the truth with tranquillity. Yet here they were playing at sympathetic magic and secret societies like a little Ku Klux Klan. (p. 48)

Antoinette non ha colto appieno il significato del gioco; è suo marito Leonard a rendersi conto che *Lighting Striking Mrs Lawther* è dedicato a lei. Lei lo protegge non facendogli sapere quanto il gioco si sia spinto oltre: «And what was it, after all, to make an outcry about? What was one Jew more or less among the millions, the millions?» (p. 51). Si rende conto con spavento dell'identità chiaramente non inglese che fa di Leonard un soggetto particolarmente vulnerabile: «It was his proudest, vainest boast that he was English, and free, in a free country. How could she get him away in time? And where?» (p. 52).

Al contrario di Lili, i ragazzi Hepburn di *View Halloo* hanno studiato e hanno talento (il disegno di Francis è di buona qualità, e il suo malevolo racconto dell'orrore è energico e originale). Sono i figli dei lettori progressisti del *New Statesman* che credono che i bambini debbano essere indipendenti e liberi da inibizioni: «God forbid they should become enslaved to regular habits!» (p. 45). Il gioco al "Ku Klux Klan" dei bambini non porterà ad un pogrom vero e proprio e probabilmente Antoinette ha ragione quando dice a suo marito che il fulmine a

forma di zigzag nel disegno di Francis non è inteso consapevolmente come un simbolo nazista, «a Blackshirt thing» (p. 51). Tuttavia, come il piacere provato da Lili nello stuzzicare le sue vittime affamate rappresenta la crudeltà del fascismo in miniatura, il gioco dei bambini rivela l'intolleranza moralista delle loro rispettabili famiglie del ceto medio inglese, che, come Antoinette sa e come suo marito ignora, non accetteranno mai davvero un ebreo. Poiché il racconto *View Halloo* è presentato, per così dire, dal punto di vista della volpe, Warner rappresenta i bambini e i loro genitori come intoccabili e invincibili, ma non è difficile indovinare che il gioco è probabilmente nato invece da un risentimento di Francis Hepburn contro Antoinette, così elegante con i regali stravaganti di suo marito, «the marmot coat, the pearls, the black market eau-de-cologne» (p. 44), molto più di sua madre, che si dedica alle arrampicate in montagna e abbandona i bambini a loro stessi. (Uno dei fratelli avrà commentato, «Non è orribile?», e i due avranno probabilmente iniziato a inventare punizioni da infliggerle, chiamandola «Mrs Lawther» per evitare i sospetti degli adulti). A loro modo questi bambini sono abietti e inquietanti quanto Lili in *Apprentice*, e forse lo sono ancora di più, perché non si possono considerare vittime, mentre Lili, come suggerisce Maud Ellman, è soggetta alle tattiche di adescamento del fidanzato della madre, che intende abusarne<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> M. Ellmann, *op. cit.*, pp. 254-255.

*Piaceri dei sensi*

È un sollievo leggere i racconti del periodo tardo, in cui Warner non sembra essere interessata all'aggressività dei bambini ma alla freschezza delle loro reazioni di fronte al mondo. (Tony in *A Stranger with a Bag* è un'eccezione evidente; ma d'altronde tutto il suo mondo sembra essere confinato alla casa di suo padre, in rovina, fredda e infestata dai topi; è stato abbandonato dalla madre, senza cibo, non può più contare neanche sui conigli da compagnia della famiglia: «We hab eaten theb. We ate old Roger yesterday» (*SB* p. 17)). Quando questi racconti includono il punto di vista di un bambino, il loro linguaggio è tutt'altro che infantile, come si può notare in *The Inside-Out*, nella scena in cui Colin e Stella si inoltrano in un giardino incolto: «Everything was matted, entangled, overgrown and intensely still. Some plumes of pampas grass wagged in the light breeze. They seemed be the only living thing there»<sup>25</sup>.

Warner ha scritto due racconti particolarmente toccanti sull'esperienza di bambini che per la prima volta incontrano l'arte. Qui la nota chiave non è il tema dell'aggressività, ma un suo parente stretto, più benevolo: il dolore. *A Spirit Rises* (1961) inizia con una conversazione tra una donna anziana e uno degli ex-allievi di suo padre, e racconta un ricordo d'infanzia della donna, che evoca suo padre mentre le legge *The Swan's Nest* di Barrett Browning, sorreggendola su un cavallo a dondolo in un pomeriggio di pioggia estiva.

---

<sup>25</sup> S. Townsend Warner, *The Music at Long Verney*, edited by M. Steinman, The Harvill Press, London 2001, p. 20. Più avanti nel testo si utilizza l'abbreviazione *MLV*.

She relaxed, abandoning her weight to the hard body behind her, leaving her legs to dangle, rubbing her head against her father's shoulder. Just as the rocking horse kept measure, just as the rain fell in order to be silver, the voice went on in order to be poetry. It was familiar, and made itself unknown. Lulled and held and enchanted, happier than she had ever known, she knew that presently she was going to weep; but to weep as she had never wept before, in acquiescence and delight and participation in a whole, as the rain fell in acquiescence to the grey sky, as the ferns on the bank spread their ferns under the rain. She knew, too, that the rocking horse was bearing them towards a sad ending: that Ellie would die, or the knight be killed before he could be shown the swan's nest. But that was not why she would weep. (SR p. 79)

La bambina reagisce all'incanto di quella poesia malinconica, che con la sua tristezza illumina e comprende tutto il suo mondo – e in modo subliminale, anche all'incanto dell'erotismo, mentre si appoggia al corpo del padre – “hard body” – dondolandosi ritmicamente. La stessa intensità riappare in *Four Figures in a Room. A Distant Figure* (1973), il cui titolo suggerisce, in modo fuorviante, un dipinto. Due sorelle, entrambe violiniste, stanno provando una nuova composizione, tra una discussione e l'altra riguardo al comportamento da adottare con il padre anziano e maldestro, che è diventato un eremita; un bambino le ascolta mentre si dedica a un disegno, seduto sotto al loro pianoforte. La loro banale conversazione sulla testardaggine dell'anziano padre e sulle loro difficoltà tecniche («I don't know how I'm going to get a mute on in the time») è interrotta dall'arrivo del compositore, che hanno soprannominato “MacRabbit”. Egli le disprezza segretamente: le considera «professional circus horses, pillars of the Establishment [...] worldly harpies». Contrariato, polemizza su come la sua opera debba



essere suonata (MLV pp. 159-160). L'unica persona consapevole della bellezza che si sta creando è il bambino che sotto al pianoforte colora il suo disegno di un alligatore, aspettando impazientemente il finale di "Dialogue for Two Violins". Per il compositore è una semplice coda «with its swaying five-beat ground bass»; il bambino invece lo ascolta, estasiato, percependolo come un dolore che pervade ogni cosa:

The squeal hung in the air, brightened like a soap bubble, turned downward with a sigh, and was gone. Beneath it the muted voice had set out on its ghostly wandering. He felt his throat stiffen, ice form on his skin. It was the voice of something eternally wandering and destitute and blind. It probed his flesh. Tears streamed down his face as he wept for joy.

Il momento di estasi del bambino non conclude il racconto. Il compositore nota il fatto che il bambino sta ascoltando e se ne compiace, ma non c'è incontro di anime; per il bambino il compositore è «savage and anxious, as all grown-up faces are». (p. 163). La storia si interrompe qui, dopo che si è realizzato un momento di trascendenza, creato da adulti sin troppo limitati e umani, e anche, in un certo senso, un po' spaventosi.

I bambini di questi racconti poetici sono eccezionali per la loro sensibilità (una di loro è una versione più giovane e appena romanzata di Warner), e per il fatto che gli adulti li mettono in contatto con un'arte che è bellezza, una bellezza esigente e tragica. I bambini di *The Inside-Out* e *Total Loss* sono più semplici, eppure le loro percezioni rivestono un'importanza cruciale nei racconti. In *The Inside-Out* (1972), una famiglia si trasferisce in una villetta a schiera di città, grigia, dal romantico nome di "Ullapool", in cui «a mad old lady had ended her solitary days»

(*MLV* p. 20). Questo fatto può sembrare inquietante, ma per i piccoli esploratori che fino a quel momento avevano conosciuto soltanto i parchi pubblici, il giardino incolto racchiude un mondo di mistero e possibilità. È circondato da alberi e drappaggi di convolvoli, all'interno di una recinzione di ferro appuntita: «you couldn't get out: nobody could get in» (p. 21). Il giardino è segreto, chiuso in se stesso, ma anche aperto verso il cielo, e per questo sembra al fratello un "interno-esterno". I bambini sono incantati da questo luogo selvatico e romantico, che sembra una giungla senza fine, in cui avanzare facendosi strada tra cespugli e rovi. L'incantesimo si intensifica quando, attraverso una piccola apertura tra i convolvoli, i bambini riescono a spiare il giardino della casa vicina, "Sorrento": di fronte alle galline in gabbia e all'ordine dell'orto – «rows and rows of Brussels sprouts, exactly aligned» (p. 23) – si sentono di gran lunga superiori per il possesso della loro terra incolta. Ma questa sensazione non dura a lungo; scorgono infatti un ragazzino più grande, sdraiato sul ramo di un albero, che li osserva, «as reposely dangerous as a panther». Sentendosi proprietari del luogo, i bambini lo scherniscono per aver invaso la proprietà e tentano di mandarlo via, ma l'ostilità di lui li ricaccia in casa. Nell'ultimo paragrafo il *focus* si sposta sul nemico diseredato, che non può più sfuggire alla desolante rigidità della propria casa, con i suoi tristi filari di cavolini di Bruxelles.

The boy stared into his lost paradise, the succouring shelter from which he was driven out. The bough began to quiver with the vehemence of his dry sobbing. Tomorrow he would buy a slingshot.  
(24)

Si tratta di un'altra di quelle che David James definisce "miniaturised fables" in cui Warner tratta conflitti sociali più ampi: qui è rappresentato il processo di colonizzazione. Il giardino urbano, piccolo e incolto, appare ai nuovi arrivati come il giardino ricordato dall'autrice nell'autobiografico *Scenes of Childhood*: «twenty by fifteen yards», ma ai suoi occhi «as wide as America»<sup>26</sup>. I nuovi arrivati concepiscono il territorio come dei conquistadores che si impossessano di una terra selvaggia e disabitata; progettano di domarla creando un pergolato di rose e coltivando gigli nella vasca da bagno abbandonata, "like the water-garden at Worple". Per loro l'intruso della casa accanto è il serpente, o quantomeno una pantera pericolosa. Per lui invece i bambini sono gli invasori che penetrano nel suo rifugio e lo esiliano dal paradiso incontaminato che non possiederà mai più, per quanti attacchi possa provare. La favola non prende posizione tra il ragazzino che ha amato il rifugio selvatico e i nuovi arrivati che lo coltiveranno. Né dice chi sia la vittima: se il fuorilegge sfrattato, o i bambini che progetta di attaccare.

Tali mutamenti di prospettiva sono fondamentali anche nel racconto *Total Loss*, che introduce una bambina, Charlotte, e il grande affetto che prova per il suo vecchio gatto Moodie. Questo amore che Charlotte e sua madre Meg, una donna fin troppo scrupolosa, nutrono per il gatto, tira fuori le loro migliori qualità. A Charlotte piace il corpo di Moodie, il pelo che ha naso, il suo calore e la sua morbidezza: gli parla e se ne prende cura al meglio delle sue possibilità. La scrupolosa Meg si interesserà fino a diventare affettuosa e vivace quando pensa alle imprese del gatto. Meg, che non ama particolarmente il nuovo

---

<sup>26</sup> S. Townsend Warner, *Scenes of Childhood*, Chatto & Windus, London 1981, p. 59.

giardinetto, condivide questa opinione col gatto: «he used it to scratch in, but for any serious haunting went to Mopson's Garage where he and the neighbouring cats clubbed among the derelict cars» (*SB* p. 189). Gran parte del racconto è dedicato dalla desolazione di Meg, che, dopo avere allontanato la figlia, aspetta da sola, addolorata, sentendosi in colpa, il veterinario perché addormenti il gatto malato. L'affetto per il gatto è quasi soffocato dalle ragioni che sostengono la sua decisione. «Moodie would be spared inevitable suffering, Charlotte protected from a possibly quite serious trauma, Alan undisturbed in his work» (pp. 192-193). Meg fa del suo meglio per tutti, incluso il marito Alan, un burbero lettore del *New Statesman* (Warner non sembra aver amato questa rivista). Quando finalmente arriva il veterinario, Meg si ritira nella sua stanza e cerca di non pensare a ciò che sta succedendo: «She looked out at the tossing trees and remembered that everyone must die» (pp. 193-194). Il pragmatismo di Meg fa sì la storia resista a un facile uso della fallacia patetica: il violento a che si scatena proprio nel giorno d'estate in cui un amato animale da compagnia viene accompagnato alla morte appare come una semplice coincidenza. Il ritorno tardivo di Charlotte porta una vera e propria punizione per Meg – la bambina scopre che non solo il suo amato gatto è morto, ma non si può neppure fare un funerale perché il veterinario ha portato via il corpo di Moodie:

After Charlotte, declaring that she would never forgive them, never, that they were liars and murderers, that she hated them and hoped they would soon be ashes themselves, had somehow been got to bed, they sat down, exhausted, not looking at each other.

“That damned cat!”

As though Alan's words had unloosed it, a wailing cry came from overhead.

“O Moodie, Moodie, Moodie!”

“O Moodie, Moodie, Moodie!” (p. 200)

La doppia focalizzazione in questo passo è straordinaria: il dolore e la rabbia di Charlotte sono efficacemente contenuti dalla subordinata temporale lunga e complessa retta dalla forma verbale «had somehow been got to bed», che suggerisce l'idea che gli adulti siano sollevati, ma si sentano anche in colpa («not looking at each other»). Dopo la lunga tensione del racconto, la semplicità del lamento di Charlotte, percepito dal padre come elemento di irritazione, esprime la perfetta desolazione che schiaccia anche la madre, che si unisce al lamento, «completing his exasperation» (p. 200). Almeno in questo racconto, Warner finalmente utilizza la figura infantile come punto di riferimento per un discorso delle emozioni.

**Janet Montefiore**

### **III. History and the American Language in U.S. Modernist Narratives: Ezra Pound, William Carlos Williams, Ernest Hemingway**

di *Paolo Simonetti*

#### 1. *The sense of the past and the American language*

*He speaks in your voice, American*  
(Don DeLillo, *Underworld*)

The rise of postmodernism as a field of studies inevitably influenced the way high modernism was perceived in literary criticism: to define postmodernism, scholars needed a well-identified and chronologically circumscribed «high modernism» to be posed against the new artistic sensibility. Thus, beginning in the 1960s, the “origin story” of Anglo-American modernism became approximately the following: once upon a time – «On or about December 1910», according to Virginia Woolf, or at some point in the early Twenties –, a number of writers turned programmatically away from the Jamesian prose that was reputed unsuitable to describe the alienating and hyperdynamic experience of contemporary (mostly urban) life. As regards the concept of history, either writers considered the past as a Joycean «nightmare», a chaotic pile of fragments that had to be organized, understood, and eventually overcome, or they seemed scarcely interested in it. Whether they accepted T.S. Eliot’s idea that myth could be used as a scaffold, a «way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense

panorama of futility and anarchy which is contemporary history»<sup>1</sup>, thus organizing their works as mock-epics of the present; or whether they attempted to follow Eliot's concept of «a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence»<sup>2</sup>, thus deflecting the past/present dichotomy through an individual consciousness that appeared fragmented in time and space or that was experienced through an endless cyclic time, modernist writers rejected historical narratives and moved toward highly experimental fiction<sup>3</sup>. Or so the story went.

---

<sup>1</sup> T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth* [1923], in *Selected Prose*, edited with an introduction by F. Kermode, Farrar, Straus and Giroux, New York 1975, p. 177.

<sup>2</sup> T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [1919], in *op. cit.*, p. 38.

<sup>3</sup> In his 1989 seminal study on postmodernist fiction, David Cowart argues that «the modernist writer like Pound or Eliot views history as a repository of cultural standards», while «Other moderns view history as collective psychologic fantasy or oneiric vision» (D. Cowart, *History and the Contemporary Novel*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1989, pp. 28-29). Another relevant theory is the one proposed by Louise Blakeney Williams in her 2002 book *Modernism and the Ideology of History*, where she claims that modernist writers «used history, and in particular the idea of cycles, as a means not only to discover order in the face of disorder, but also to innovate in their own creative writing, to ensure themselves, and artists in general, a more important place in the world, and, finally, to provide a sense of hope for the future» (L. Blakeney Williams, *Modernism and the Ideology of History. Literature, Politics, and the Past*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 3). Unfortunately for the aims of the present essay, her study focuses quite exclusively on the years 1909-1914, and on authors who lived and worked in London in that period.

However, since around the 1990s, the idea of «high modernism» as a monolithic aesthetics has gradually given way to pluralized and expanded modernisms, and the emphasis has increasingly shifted to the movement's international and global dimension. As a result, it seemed that U.S. modernist fiction could no longer be conceived as a discrete entity separate from the European version<sup>4</sup>. Moreover, recent studies (such as Vetter's and O'Malley's) have demonstrated that Anglo-American modernist prose was not exclusively an attempt to step out of history. Surely enough, modernists were not «locked in a world at once ahistorical and apolitical, sequestering themselves safely from contamination by mass culture and the everyday»<sup>5</sup>. On the contrary, a strong awareness of – sometimes even an obsession

---

<sup>4</sup> According to Susan Hegeman, «Modernism would not have existed in the U.S. without the influence of new ideas and events arriving from Paris, London, and other locales» (S. Hegeman, *U.S. Modernism*, in *A Companion to Twentieth-Century United States Fiction*, edited by David Seed, Wiley-Blackwell, Malden MA 2010, p. 12). Of a not so different idea is Daniel Bell, who claims that «Modernism in the United States existed in *form*, not in *content*», because «American modernist [...] could flourish principally only in Europe», thus, according to him, «while there were *modernists* in the United States, there was no *modernist culture* in content» (D. Bell, *Modernism Mummified*, in *American Quarterly*, XXXIX.1, 1987, pp. 124, 125).

<sup>5</sup> L. Vetter, *Modernism and Historical Fiction: The Case of H.D.*, in *A History of the Modernist Novel*, edited by G. Castle, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 369. Moreover, many modernist authors (Woolf, Eliot, Stein, Wharton, Faulkner, Dos Passos, among others) wrote works related to history, or even historical fiction of a traditional sort, though sometimes late in their careers.



for – history and the historiographic process was an integral part of high modernist works, especially for U.S. writers.

My intention is to avoid going back over too-familiar formulations of the modernists' conceptualization of language as belonging to one or another literary "tribes", as well as highlighting their old-fashioned proclamations to restore clarity, precision, and meaning to words cheapened by war, bad art, political dishonesty and mendacity. In fact, a closer interest in American history meant above all a renewed consideration of what many writers supposed was their nation's most intimate character and heritage, and this also triggered a literary valorization of the versions of English spoken in the U.S. In this article, I argue that in the early Twenties, a programmatic reevaluation of American history among U.S. writers working in Paris or in close contact with the modernist European intellectual milieu was strictly connected to a reclamation and promotion of the language spoken in America as a dignified literary vehicle. Furthermore, I believe that such a combination of the historical and the vernacular is a peculiar element that characterized earliest attempts by U.S. writers at a new kind of prose, different from both the Jamesian prose of the nineteenth and early twentieth century and the current "British" experimental prose of Joyce<sup>6</sup>.

On this regard, the rest of this paper will focus on Ezra Pound's quite forgotten project of an *Inquest Into the State of Contemporary English Prose*. In 1922, prompted by the publication of Joyce's *Ulysses*, Pound started to edit in Paris a series of booklets that eventually comprised six issues by American and English writers. I am going to read the three narratives written

---

<sup>6</sup> Ironically enough, of course, neither of them was English.

by U.S. writers<sup>7</sup> as case studies of the first programmatic reevaluation of American history and language: Pound's own *Indiscretions or, Une Revue de deux mondes* (1923 but originally published in installments in 1920), an autobiographical pastiche of Wild West dialects and anecdotes mostly dealing with Pound's ancestors; William Carlos Williams's *The Great American Novel* (1923), that in positing as an American version of *Ulysses* goes back to the European discovery of the New World; and Ernest Hemingway's *in our time* (1924, an expansion of sketches he published in «The Little Review» in 1923), that adopts a fragmented style to metafictionally reflect on the social and linguistic displacement provoked by contemporary life, finally elevating the "American language" to a truly "modernist" literary vehicle.

Read together in the context of Pound's *Inquest* – which by giving order, unity, and a direction to otherwise disparate texts functions as a framework different from the mythical ones proposed by Eliot and Joyce –, I believe these three works show how U.S. writers "adapted" European high modernist aesthetics into a historic and vernacular dimension that is explicitly American, while also "restyling" it through a rediscovery and a simultaneous deconstruction of what they believed was the essentially American character. In other words, Pound's *Inquest* marks the programmatic birth of U.S. modernism in France and offers a model for rethinking modernist boundaries by reframing European high modernism into the American experience.

---

<sup>7</sup> The other narratives were *Women and Men* by Ford Madox Ford, *Elimus* by B.C. Windeler (with designs by D. Shakespear), and *England* by B.M.G.-Adams.

Pound's initiative was not completely new, of course. Apart from Mark Twain's groundbreaking works in the last two decades of the nineteenth century, Gertrude Stein had been experimenting with American vernacular at least since the publication of *Three Lives* (1909), and, in those years, writers from the Harlem Renaissance such as Jean Toomer, James Weldon Johnson, and Zora Neal Hurston were trying out new modes of literary expression by merging American language and black English with the artistic possibilities offered by music (jazz and blues above all), as well as by exploring cadences, myths, and folklore from African heritage. Nonetheless, Pound was the first to launch a literary project involving writers both in Europe and the U.S. to systematically explore the future of American prose.

Critics have already tackled the importance of American history and the valorization of vernacular language in U.S. modernist fiction, but the two things have been rarely analyzed together. In his 1995 groundbreaking work *Modernisms: A Literary Guide*, Peter Nicholls highlighted «the centrality within Anglo-American modernism of precisely this problematic of time», noting how, quite paradoxically, in the Anglophone context «the “new” was a highly equivocal category, since cultural renovation was frequently projected as a *return* to the values of a previous ago»; thus, avant-garde modernism «issued a call to order in the name of values which were explicitly anti-modern»<sup>8</sup>. Such a redefinition of the new/old opposition is closely

---

<sup>8</sup> P. Nicholls, *Modernisms. A Literary Guide*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1995, p. 167, emphasis in the original.

related to the scholarly deconstruction of several polarized dichotomies upon which the traditional idea of high modernism was constructed<sup>9</sup>.

In this regard, it is important to quote Malcolm Cowley's study on the Lost Generation, significantly entitled *Exile's Return* (1934, 1951). The critic was among the first to register a change of direction perceived by U.S. writers after the publication of Eliot's *The Waste Land*, the sudden awareness of a new attitude in American letters that is strongly related to the perception of the past:

When *The Waste Land* first appeared, we were confronted with a dilemma. Here was a poem that agreed with all our recipes and prescriptions of what a great modern poem should be [...] but in a purely emotional fashion – we didn't like it. We didn't agree with what we regarded as the principal idea that the poem set forth. [...] We felt the poet was saying that the present is inferior to the past. The past was dignified; the present is barren of emotion. [...] He not only abused the present but robbed it of vitality. It was as if he were saying, this time, that our age was prematurely senile and could not even find words of its own in which to bewail its impotence; that it was forever condemned to borrow and patch together the songs of dead poets<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> I am referring here not only to the famous «great divide» between highbrow and lowbrow discussed by Andreas Huyssen, but also to the idea of a mythic, ordered past versus a chaotic present, the transatlantic gap between Europe and the U.S., or the contraposition between Paleface and Redskin proposed by Philip Rahv in the wake of George Santayana's idea of a «genteel tradition» – mostly represented by Henry James – that aimed at controlling literary and moral standards while maintaining established social hierarchies.

<sup>10</sup> M. Cowley, *Exile's Return. A Literary Saga of the Nineteen-Twenties*, The Viking Press, New York 1956, pp. 112-113.

Cowley later connected what he considered an ultimately hollow exaltation of a mythical past to the demise of a language that was no longer able to represent contemporary reality, and in a 1945 review he praised Ernest Hemingway's «middle American style» as «something more than a dialect, and [that] does not depend for its effects on misspellings or on violations of English grammar». Tracing its literary origins to Robert Montgomery Bird's *Nick of the Woods* (1837) and Twain's *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), Cowley remarked how this language «goes back much farther into the American past» since it was born «as an attempt to reproduce the actual words and intonations of the American frontiersmen»<sup>11</sup>.

Of course, Hemingway's celebrated style did not rise in a void; it is the culmination of an ongoing experimentation with American language that was initiated and encouraged by literary figures such as Stein, H. L. Mencken, and especially Pound. To go on writing literature after a poem like *The Waste Land* and a novel like *Ulysses*, U.S. artists, each in their own terms and times, found out that they had to go back to the origins of American tradition, language, and character. In a letter to John Quinn, Pound wrote that *The Waste Land* was «about enough [...] to make the rest of us shut up shop», though he immediately specified: «I haven't done so; have in fact knocked out an-

---

<sup>11</sup> M. Cowley, *The Middle American Style: D. Crockett to E. Hemingway*, in *The New York Times*, 15 July 1945.

other Canto (not in the least *à la Eliot*, or connected with “modern life”)»<sup>12</sup>. The *Cantos* are indeed a modern epic, that is, in Pound’s own definition, «a poem including history»<sup>13</sup>.

In *The Pound Era* (1971), another seminal work that strongly contributed to the definition of American modernism, Hugh Kenner connected the modernists’ peculiar sense of the past to the necessity of a renewal of language. In the chapter called «The Invention of Language», he stated that «the province of [Eliot’s and Joyce’s] works, as never before in history, is the human race speaking, and *in time* as well as in space»<sup>14</sup>. Few lines after that, he remarked how «in January 1922, a matter of days before *Ulysses* was published, bookstores browsers could turn for the first time the pages of Otto Jespersen’s *Language, Its Nature, Developments, and Origin*, a pioneer summary for non-specialists of the kind of understanding out of which Joyce worked»<sup>15</sup>.

Most importantly, the third revised edition of H.L. Mencken’s *The American Language* came out in 1923, causing a stir in the cultural establishment and fueling the debate about the supposed superiority of British English over the English spoken in the U.S. In the introduction, the influential critic provocatively argued that good writing consists «in deliberately throwing overboard the [linguistic and stylistic] principles so

---

<sup>12</sup> E. Pound, *The Selected Letters of Ezra Pound to John Quinn 1915-1924*, edited by T. Materer, Duke University Press, Durham and London 1991, p. 206.

<sup>13</sup> E. Pound, *ABC of Reading*, Faber and Faber, London 1961, p. 46.

<sup>14</sup> H. Kenner, *The Pound Era* [1971], Pimlico, London 1991, p. 95, italics mine.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 96.

elaborately inculcated» by U.S. professors, who insist on teaching their pupils «not their mother-tongue at all», but standard English, «a dialect that stands quite outside their common experience, and into which they have to translate their thoughts, consciously and painfully»<sup>16</sup>. Mencken's call for a literary reevaluation of the American language would be picked up by Eugene Jolas's 1929 «Transition» manifesto, advocating for «the literary creator [...] the right to disintegrate the primal matter of words imposed on him by textbooks and dictionaries»<sup>17</sup>, and would later gain support from intellectuals like Lionel Trilling and Edmund Wilson. In fact, Wilson acknowledged that the first edition of Mencken's book «marked a stage in the development of our literature. It marked the moment when the living tide of American had mounted so high along the sands of “correct English” that some formal recognition was necessary»<sup>18</sup>.

1923 marked also the first American publication of D.H. Lawrence's *Studies in Classic American Literature*, that gave a strong impulse to the codification of American literature as a field of study – a process that was simultaneous to the development of a modernist sensibility (the first professorship in American letters had been established in 1919). Lawrence's book was

---

<sup>16</sup> H.L. Mencken, *The American Language. An Inquiry into the Development of English in the United States* [1919], third edition revised and enlarged, Alfred A. Knopf, New York 1923, p. 4.

<sup>17</sup> E. Jolas, *Proclamation (“Revolution of the Word”, June 1929)*, in *Eugene Jolas: Critical Writings, 1924-1951*, edited and with an introduction by K.H. Kiefer and R. Rumold, Northwestern University Press, Evanston IL 2009, p. 111.

<sup>18</sup> E. Wilson, *Talking United States* [1936], in *Literary Essays and Reviews of the 1920s & 30s*, The Library of America, New York 2007, p. 513.

appreciated for its acumen but deplored for its rough, direct style, as a reviewer of *The New York Times Book Review* noted by stating that every second sentence in the book «might often be composed by a gum-chewing Main Street soda-fountain cut-up or a blear-eyed, bar-room bum»<sup>19</sup>. Of course, Lawrence was not even American!

In his 2017 study, Brooks E. Hefner argued that «the language of modernism was inextricably linked to “the language of the street”»<sup>20</sup>. His study makes it clear how «the little magazine crowd was not the only group thinking about language in experimental ways», and so it focuses on a group of writers he calls «vernacular modernists»<sup>21</sup>, who «translated the popular culture surrounding them into “great” literary work»<sup>22</sup>. He defines «vernacular modernism» as «an American modernism that can simultaneously preserve the gains of canon expansion while recognizing the unique formal and linguistic innovations of American popular fiction in the 1910s and 1920s»<sup>23</sup>. Hefner considers Mencken’s *The American Language* a true «vernacular modernist manifesto»<sup>24</sup>, a work that showed the American language as «a moving target, a language of continual invention and

---

<sup>19</sup> H.I. Brock, *D.H. Lawrence Strings Some American Literary Pearls*, in *The New York Times Book Review*, 16 September 1923, BR, p. 9.

<sup>20</sup> B.E. Hefner, *The Word on the Streets. The American Language of Vernacular Modernism*, University of Virginia Press, Charlottesville and London 2017, p. 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 12. Hefner uses the word “vernacular” to indicate «the common language of the streets, as opposed to the elite language of the academy» (*ibid.*, p. 19).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 41.



reinvention, subject to a promiscuous influence from other languages»<sup>25</sup>, thus making it possible the rise of a “vernacular modernism”. Such working-class vernacular challenged the “genteel” language, advocating a refusal of linguistic stasis, standardization, and fossilization, and its valorization run together with the establishment of an American literary canon. What Hefner’s book fails to identify is its connection with the reevaluation of American history and the literary venue where this connection emerged for the first time, that is, the moment when U.S. high modernism became “vernacular”: not a literary magazine, but the booklets of Pound’s *Inquest*. Here American language and American history became the most efficient literary tools through which U.S. writers could respond to Eliot’s and Joyce’s masterpieces.

Though Pound’s *Inquest* series went virtually unnoticed by critics at the time and was even dismissed by the authors themselves in their private correspondence as an irrelevant project, I believe it should be considered a crucial contribution to the birth and definition of whatever we now call U.S. modernism. Moreover, all the U.S. narratives in the *Inquest* tend towards autobiographical forms of writing, while the (often mythically or ironically represented) national past merges with the authors’ personal (reimagined or even fictional) memories. This may shed light on another important feature of American modernism, the cult of the personality and the autobiographical

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 30. Mencken’s book encouraged works like Clement Wood and Gloria Goddard’s *A Dictionary of American Slang* (1926), and even stimulated the foundation of the journal «American Speech» in 1925, as well as the publication of Theodor Irwin’s *Slangue: 1929* in the journal «Transition» (1929).

narratives that will characterize the writing of the Lost Generation, up to the beat movement and to the rise of postmodernist autofiction.

## 2. *Ezra Pound, literary detective*

*One century has words, another century chooses words, another century uses words, and then another century using the words no longer has them.*  
(Gertrude Stein, *Lectures in America*)

Writing to H.L. Mencken on 22 March 1922, Ezra Pound solemnly – and quite ironically – announced: «You are now in the year 1 p.s.U., if that is any comfort to you», meaning of course the first year *post scriptum Ulix*<sup>26</sup>. Like many of his contemporaries, Pound was stirred by the earthquake *Ulysses* had provoked in the literary world. In two unpublished retrospective essays on the aims of his *Inquest*, he considered Joyce's novel «definitely a progress in prose technique» but also «a limit, not likely to be passed»<sup>27</sup>. He subsequently remarked:

In 1922 the world groaned under the weight of *Ulysses*: was there anything else to be written? Had not the eminent J.J. killed off ALL imbeciles, cleared the air of ALL the crapule [...] could anyone write anything in prose that wouldn't be simply a come-down<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> E. Pound, *Selected Letters 1907-1941*, edited by D.D. Paige, New Directions, New York 1950, p. 174.

<sup>27</sup> Qtd. in J. Beall, *Pound, Hemingway, and the Inquest Series*, in *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, XLIV, 2017, p. 175.

<sup>28</sup> *Ibid.*

Along with the «imbeciles», Pound was afraid Joyce had killed the very possibility of writing fiction in English. The American writer first met Joyce in Desenzano (Italy) on 8 June 1920, while Pound was writing his *Indiscretions* – «the beginnings of an endless maundering opus», as he had described it to John Quinn a week earlier, a «bloody thing» that «cd. take in the whole history of the American peepul with animadiversions on the Kawsmoss»<sup>29</sup>. This Rabelaisian, or better Joycean, project would eventually be limited to some «premature reminiscences»<sup>30</sup> of his family and his early childhood and would be published in twelve installments in «The New Age». Though Pound began writing it in Venice in April 1920, parts of the text were probably influenced by his conversations with Joyce and by passages from *Ulysses* that he read before publication.

*Ulysses* came out in volume on 2 February 1922, and in a couple of weeks Pound had read it through and described it as «an epoch-making report on the state of the human mind in the twentieth century (first of the new era)»<sup>31</sup>, noting ironically that such a groundbreaking work is banned in America, while «all serious men of letters, whether they write a critique or not, will certain have to make one for their own use»<sup>32</sup>. However, the only book Pound published in 1922 was a translation of Rey de Gourmont's *Physique de l'amour: essai sur l'instinct sexuel*. His other translations<sup>33</sup> were rejected by the London publisher who

---

<sup>29</sup> E. Pound, *Letters to John Quinn*, cit., p. 187.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> E. Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an introduction by T.S. Eliot, New Directions, New York 1968, p. 403.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>33</sup> Paul Morand's *Ouvert la nuit* and *Tendres Stocks*.

had commissioned them because of Pound's «vulgar American»<sup>34</sup> style. In fact, as Massimo Bacigalupo aptly noted, «the basic model of Pound's writing is always the spoken word. Whether he indites a canto, a letter, or an essay, it is always a voice which begins to speak and shift from one tone to another»<sup>35</sup>, so that «there is a continuous spill-over between his correspondence, essays, poetry and recorded conversation»<sup>36</sup>. No wonder this would be valid for his translations, too.

That summer, William Bird, a wealthy American newsman who was director of the continental branch of the Consolidated Press Association in Paris, purchased an antique Mathieu hand press and founded the Three Mountain Press, establishing it at 29 Quai d'Anjou on the Ile Saint Louis. Hemingway had first met him at the Anglo-American Press Club, and that spring they had attended the Genoa Economic Conference together, becoming good friends. At Hemingway's suggestion, Bird contacted Pound to ask for help with his project, and by the first of August, the two had an agreement to publish a six-booklet series titled, at Pound's suggestion, *An Inquest into the State of Contemporary English Prose*. In Pound's words, the six volumes should indicate and investigate «the state of prose after *Ulysses*, or the possibility of a return to normal writing»<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> D.A. Moody, *Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Men & his Work*. Vol. II, *The Epic Years 1921-1939*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 40.

<sup>35</sup> M. Bacigalupo, *Pound as Critic*, in *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, edited by I.B. Nadel, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 191.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>37</sup> E. Pound, *Indiscretions, or Une Revue de Deux Mondes* [1920], in *Pavannes and Divagations*, Peter Owen Limited, London 1960, p. 51.

Pound's initial idea was to call the series «a manifest» but he changed his mind and chose instead the word «inquest»<sup>38</sup>. This peculiar word choice may indicate Pound's will to organize the booklets as a sort of police investigation into a specific “crime”, as if the publication of *Ulysses* was to be regarded as a “case” to be solved. The Oxford Dictionary defines “inquest” as «a discussion or investigation into something that has happened, especially something undesirable», like a death by murder. The Cambridge Dictionary adds the following definition: «An examination of or discussion about the reasons for someone's or something's failure». In fact, as George Bornstein writes, Pound's «enthusiasm for *Ulysses* waned with its later chapters»<sup>39</sup>, since «he thought that a devotion to interior subjectivity and consciousness caused neglect of pressing social and political issues»<sup>40</sup>. Joyce had indeed killed all the «imbeciles» and inaugurated a new standard for Anglophone literature, but the new era was to be the Pound era, that of his historical *Cantos*.

In *Indiscretions* – considered by John Beall «spade work in preparation for the *Cantos*»<sup>41</sup> – the Homer of the *Odyssey* that purportedly inspired Joyce's *Ulysses* becomes Homer Loomis Pound, Ezra's father, who in the book is called Euripides (Rip) Weight (with obvious puns on the classic Greek name and the unity of measure implicit in the surname). The autobiographical Venice described in the incipit is immediately contraposed to

---

<sup>38</sup> See J. Beall, *op. cit.*

<sup>39</sup> G. Bornstein, *Modernism*, in *Ezra Pound in Context*, edited by I.B. Nadel, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 373.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>41</sup> J. Beall, *op. cit.*, p. 179.

«the multitude of affairs» awaiting the American narrator in London, or «possibly a parenthetical Paris»<sup>42</sup>. Soon, however, the narrative goes back to the American West of Pound's barely disguised ancestors<sup>43</sup>. A few pages later, the narrative moves to the Eastern cities of Washington and Philadelphia, and then back in time to colonial America, only to return immediately to Idaho in the nineteenth century. In fact, the narrator states that he could «write the whole social history of the United States from one's family annals», though he eventually refrains from embarking «upon any such Balzacian and voluminous endeavour»<sup>44</sup>. Significant episodes and characters of American lore are mentioned<sup>45</sup>, as well as authors who contributed to the foundation of American literature, such as Longfellow, Hawthorne, Cooper, and of course Henry James, the epitome of that genteel tradition that Pounds intends to overcome.

Here is how Pound describes his reasons for including *Indiscretions* in the *Inquest*:

As an experiment it needs no justification, but to reprint it? Re? [...] There is a gap – between, that is, the place the great H.[enry] J.[ames] leaves off in his “Middle Years” and the place where the younger writers try to start some sort of faithful record. [...] At any rate, my title fits the whole series, to which my fragment is (without any of the succeeding authors being in the least to blame) a sort of

---

<sup>42</sup> E. Pound, *Indiscretions*, cit., p. 3.

<sup>43</sup> His mother, Isabel Weston, is called Hermione Easton, while his quaker and abolitionist grandfather, Thaddeus Coleman, becomes Thadeus Cuthberton.

<sup>44</sup> E. Pound, *Indiscretions*, cit., p. 6.

<sup>45</sup> Among them, Pound's ancestor Joseph Wadsworth, who stole the Connecticut Charter and hid it in Charter Oak.

foreword. They have set out from five very different points to tell the truth about *moeurs contemporaines*, without fake, melodrama, conventional ending<sup>46</sup>.

It may seem contradictory that to initiate a discussion about *moeurs contemporaines* Pound had to dig into his nation's (and his family's) past, but he was aware that the American character has its origins in «the infusion of this unsorted, heteroclitic frontier life plus the wash of officialdom into the Jamesian atmosphere of New York»<sup>47</sup>. As Caterina Ricciardi noted, the *deux mondes* mentioned in the title are not only America and Europe, but also the two souls of the American continent, the genteel Eastern milieu and the rough frontier of the West. It was only natural that young Ezra – or, as he calls himself in the narrative after the tall-tale Western tradition, «the infant Gargantua»<sup>48</sup> – would have been the one to hand down this story. As for the reliability of the family details he relates in *Indiscretions*, we can only quote what Homer Pound told his son after the work's publication: «If that's how you see it, or saw it, O.K. that's that»<sup>49</sup>.

In constructing his narrative, however, Pound worked hard on the language, as it is clear, for instance, from an anecdote he had already told in *Patria mia*, but that he retold using the Western vernacular. Here is the passage as it appeared in 1913:

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>49</sup> M. De Rachewiltz, *Ezra Pound, Father and Teacher: Discretions*, New Directions, New York 2005, p. 3.

My father, in a western mining town, had one week hired a certain Jones to saw wood. Said wood having been burned, my father, meeting Jones after seven days, suggested that operation be repeated. To whom, the aforesaid Jones: "Saw wood? Homer, saw wood? Say, do you want to go east and sell a mine for me?" Jones had by this time \$10,000 in the bank, beside the mine<sup>50</sup>.

And here is the version as reported in *Indiscretions* (1920, 1923):

The man who sawed wood one week and when subsequently invited to repeat the operation (ten days' interval), said: "Saaw wud? Saaaw WUD!! Saay, Rip, dew yew wanten gao Eest an' sell-a-mine, Rip? I got ten-thousan'-in-the bank"<sup>51</sup>.

The second version of the tale is way more effective in conveying the sense of rapid change, the unfettered optimism and rapacious corruption that characterized the Gilded Age – the very period that saw the affirmation of Twain as a tall-teller and as the author who revolutionized the American letters by writing a whole novel in vernacular. Pound's anecdote acquires even more significance if we remember the words he addressed to Walt Whitman in his poem "A Pact" (1916): «It was you that broke the new wood, / Now is a time for carving». *Indiscretions* was meant to cut the wood that the following writers in the series would have carved.

---

<sup>50</sup> E. Pound, *Patria Mia* [1913], in *Selected Prose 1909-1965*, edited with an introduction by W. Cookson, New Directions, New York 1975, p. 120.

<sup>51</sup> E. Pound, *Indiscretions*, cit., p. 34.



As a young writer, Pound had struggled to develop that «ear for cadence» that he claims his parents naturally owned, and thanks to which he had «retained a line or two of the idiom»<sup>52</sup>. In 1939, he recalled how his English friend Ford Madox Ford «felt the errors of contemporary style» that Pound was making at the beginning of his career,

to the point of rolling [...] on the floor of his temporary quarters in Giessen when my third volume displayed me trapped, fly-papered, gummed and strapped down in a jejune provincial effort to learn, *me-hercule*, the stilted language that then passed for “Good English” in the arthritic milieu that held control of the respected British critical circles [...]. And that roll saved me at least two years, perhaps more. It sent me back to my own proper effort, namely, toward using the living tongue (with younger men after me), though none of us has found a more natural language than Ford did<sup>53</sup>.

Clearly enough, in *Indiscretions* Pound was trying to follow Ford’s teachings, moving away from the neat Jamesian prose, and finding his own “all-American” voice, consisting of new rhythms expressed in a peculiar idiolect that would also surface in the *Cantos*, as well as in letters to his friends and colleagues. In fact, in his correspondence, Pound increasingly used «a number of rhetorical stratagems, staging fake and comical American or Cockney accents»<sup>54</sup>. It is significant that in the second-to-last chapter of *Indiscretions*, the narrator explains how «the infant

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>53</sup> E. Pound, *Ford Madox (Hueffer) Ford; Obit* [1939], in *Selected Prose*, cit., pp. 461-462.

<sup>54</sup> J.X. Cooper, *Pound Before Pisa: 1920-1945*, in *Ezra Pound in Context*, cit., p. 449.

Gargantua spoke the English tongue and used syntax and es-chewed the muliebria of diminutives»<sup>55</sup>. No wonder one of the first colleagues to whom Pound asked to contribute to his *Inquest* project was Ford, whose *Women and Men* was published as the second booklet in the series.

### 3. William Carlos Williams's American Ulysses

*A false language. A true. A false language pouring – a language (misunderstood) pouring (misinterpreted) without dignity, without minister, crashing upon a stone ear.*  
(William Carlos Williams, *Paterson*)

On the first of August 1922, Pound wrote a letter to his long-time friend William Carlos Williams, inviting him to take part in the *Inquest* project: «There's a printer here wants me to supervise a series of booklets, prose (in your case perhaps verse, or whatever form your new stuff is in)»<sup>56</sup>. In the letter, Pound specified that he wanted to keep the series «strictly modern» and «intimate». After giving some information on the deluxe printing and the limited run of the booklets, Pound explained that «the series is OPEN [...], general success or point of the thing wd. lie in its being really interesting»<sup>57</sup>.

Williams was still living in his hometown at Rutherford, Connecticut, where he had set up a private practice in obstetrics

---

<sup>55</sup> E. Pound, *Indiscretions*, cit., p. 42.

<sup>56</sup> E. Pound-W.C. Williams, *Pound-Williams. Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*, edited by H. Witemeyer, New Directions, New York 1996, p. 183.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 184.

and pediatrics. He had first met Pound at the University of Pennsylvania in 1902, and they had remained good friends, taking mutual inspiration from each other's work and collaborating occasionally on literary projects, both trying to find ways to elevate the American language to a literary tool. Yet, in 1917, Pound wrote him a letter defending cosmopolitanism and answered Williams' invitation to return to his «father land» by accusing him of writing «wholly incoherent unamerican poems» despite his decision to live in America, since «Opacity is NOT an American quality. Fizz, swish, gabble of verbiage, these are echt Amerikanish»:

And America. What the hell do you a bloomin foreigner know about the place. [...] My dear boy you have never felt the woop of the PEEreries. You have never seen the projecting and protuberent [sic] Mts. of the Sierra Nevada. WOT can you know of the country?<sup>58</sup>.

Williams quoted passages from Pound's letter in his prologue to *Kora in Hell: Improvisations* (1920), defining «E.P.» as «the best enemy United States verse has»<sup>59</sup>. Years later, when he recalled the genesis of this work, he specified that Eliot's *Pru-frock* had just been published, and that he had «a violent feeling that Eliot had betrayed what I believed in. He was looking backward; I was looking forward. [...] But I felt he had rejected America and I refused to be rejected and so my reaction was

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>59</sup> W.C. Williams, *Kora in Hell: Improvisations*, in *Imaginations*, edited with introduction by W. Schott, New Directions, New York 1971, p. 26.

violent»<sup>60</sup>. Williams described his own prologue as «the first piece of continuous prose [he] remember[s] writing», perhaps even «the first thing to show [him] to be a prose writer»<sup>61</sup>. Significantly, such a prologue was also stirred by Pound's accusations.

Actually, in 1913, Williams had submitted to «Poetry» a short essay entitled *English Speech Rhythms* that was rejected because deemed incomprehensible. In this brief rhapsodic treatise, he claimed that «*vers libre* is actually prose» which «pre-supposes a more finely attuned ear»<sup>62</sup>. Years later, in 1932, he was asked to write a contribution to the public discussion on «the whole question of British Tradition and American Literature». Williams's attitude was initially of detached contempt for England and the British idiom, but some months later he claimed to «stand squarely on the existence and practicability of an American language [...] and a complete independence from English literature in each case, i.e. that of Joyce and our present-day American writers for example»<sup>63</sup>.

In 1933, he decided to review the third edition of Mencken's *The American Language* a decade after his publication, lamenting that the author did not use samples of (modernist) poetry as evidence of «the inner spirit of the new language» that differs from standard English not merely in vocabulary, as

---

<sup>60</sup> W.C. Williams, *I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet*, New Directions, New York 1958, p. 30.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>62</sup> Qtd. in Mike Weaver, *William Carlos Williams. The American Background*, Cambridge University Press, Cambridge 1971, p. 83.

<sup>63</sup> W.C. Williams, *Letter to the Editor*, in *New England Weekly*, XI.4 (10 November 1932), n.p.

there is «above all a difference in pronunciation, in intonation, in conjugation, in metaphor and idiom, in the whole fashion of using words»<sup>64</sup>. Three years later, Williams reviewed also the fourth, partially rewritten edition of Mencken's book, singling out as the most important chapters those dealing with pronunciation: «Here lies the secret, in the monotony of our intonation, of much that we might tell. [...] [A]s if the whole of the words in the world had broken loose from books and come deluging upon us to realize themselves in a new condition, under new circumstances, to form a new language»<sup>65</sup>. Throughout the Thirties Williams was convinced, as he wrote Mencken in a memorandum, that prose is more important than poetry concerning the American idiom, as «in conserving the integrity of the language – the spoken language – certain restrictions are faced by the metrist which the prose artist need not feel»<sup>66</sup>. Clearly enough, Williams was convinced that the ground on which American language had to challenge Eliot's and Joyce's supremacy was prose rather than poetry.

No wonder he answered Pound's invitation to contribute a prose piece to the *Inquest* with an enthusiastic «..... yes, I said, Yes», quoting the final monologue of *Ulysses*, that in August 1922 he had just finished reading, and that had encouraged him «to champion [his] own particular form of stupidity – or

---

<sup>64</sup> Qtd. in M. Weaver, *op. cit.*, p. 80.

<sup>65</sup> W.C. Williams, *An Incredible Neglect Redefined* [1936], in *Selected Essays of William Carlos Williams*, New Directions, New York 1969, p. 172.

<sup>66</sup> Qtd. in M. Weaver, *op. cit.*, p. 81.

knowledge or intelligence or lackknowledge»<sup>67</sup>. Initially, Williams thought of sending Pound «fifty pages of prose bits» that had already appeared in magazines, forming a miscellaneous work simply called PROSE. Nonetheless, in the same letter, he revealed he was working on «some prose» (probably an early version of *The Great American Novel*) that he wanted to publish as a longer book. However, on September 11, he wrote Pound saying he was «overwhelmed» by the friend's approval of his «NOVEL» and asked him to make any necessary editing<sup>68</sup>. *The Great American Novel* was published in May 1923 as the fourth installment of the *Inquest* series, and was praised by Pound as an important contribution, «the application of Joycean method to the American circumjacence»<sup>69</sup>.

In fact, *The Great American Novel* is not even a novel – it can be described as an experimental anti-novella, or, as Williams himself put it years later, «a travesty on what I considered conventional American writing»<sup>70</sup>, probably written also in response to Pound's earlier accusations. What is important for this study is the narrative's original combination of autobiographical details, historical episodes related to the origins of the European conquest of the American continent, and the constant preoccupation with language and the passing of time. Surely enough, the work is extremely difficult to classify, being part journal and part social history, part collage (a whole section is lifted from an article in the «Ladies' Home Journal») and part

---

<sup>67</sup> E. Pound-W.C. Williams, *op. cit.*, p. 65.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 65, 66.

<sup>69</sup> E. Pound, *Dr. Williams' Position*, in *Dial*, November 1928, p. 397.

<sup>70</sup> W.C. Williams, *I Wanted to Write a Poem*, *cit.*, p. 38.

inner monologue, narrated in a language debased, frayed, idiomatic, and distinctively American.

Since the incipit, the work challenges the traditional form of the novel, opening with the ambiguous statement that «If there is progress then there is a novel. Without progress there is nothing»<sup>71</sup>. Some pages later, the autobiographical narrator comes to the fore, arguing for the necessity of a new language to construct his literary self out of words written and uttered, to «Dramatise myself make it sing together as if the world were a bird». Yet, he immediately claims: «Nonsense. I am a writer and will never be anything else», though restating that «to have a novel one must progress with the words»<sup>72</sup>. The reflection on the writer's identity brings about a comparison with «Infertile Joyce», who «laments the failure of his sterile pen». But the narrator's work «is Joyce with a difference», writing «Representative American verse» that «comes after Joyce, therefore it is no good». The Martello tower is replaced by something «of no use but a secondary local usefulness like the Madison Square Garden tower copied from Seville»<sup>73</sup>.

America is the true protagonist of Williams's book, «a mass of pulp, a jelly, a sensitive plate ready to take whatever print you want to put in». The establishment of American literature, too, as the narrator remarks:

---

<sup>71</sup> I W.C. Williams, *The Great American Novel* [1923], in *Imaginations*, cit., p. 158.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 167, 168.

What good to talk to me of Santayana and your later critics. I brush them aside. [...] I am a beginner. I am an American. A United Stateser. Yes it's ugly, there is no word to say it better. I do not believe in ugliness. I do not want to call myself a United Stateser but what in – but what else am I?<sup>74</sup>.

Years later, Williams would try again to answer the crucial question: what is an American? in his celebrated *In the American Grain*, as well as in a chapter of his novel *A Voyage to Pagany* (entitled *Venus*) that would eventually (and quite ironically) be cut because the publisher thought the novel was too long. Nonetheless, *The Great American Novel* remains Williams's first and most sustained attempt to build a modernist literary construction out of the foundations of the American continent.

Chapter VII (singled out by Pound too in an essay) starts with the sailors' cry «*Nuevo Mundo!*»<sup>75</sup> and inaugurates a series of sketches and reflections on the European colonization of America. Figures of historical importance are mentioned, such as Erik the Red, Columbus and De Soto, Joseph Smith's Mormons and the Pilgrim Fathers, George Washington and Aaron Burr, and of course «the unknown pioneers who fought single-handed and at once both the primeval wilderness and the lurking savage»<sup>76</sup>. Like Pound in *Indiscretions*, Williams melts spatial and temporal dimensions (Europe and America, historical past and autobiographical present) in unexpected, parodical, or polemical ways, as is clear from the narrator's reiterated statements: «Great men of America! O very great men of America

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 205.



please lend me a penny so I wont have to go to the opera»<sup>77</sup>; «The American background is America. If there is to be a new world Europe must not invade us»<sup>78</sup>; «Europe's enemy is the past. Our enemy is Europe, a thing unrelated to us in any way»<sup>79</sup>; «Everything that is done in Europe is a repetition of the past with a difference. Everything we do must be a repetition of the past with a difference»<sup>80</sup>.

In the work's second part, Williams combines American language and the nation's past with his own family history, mentioning his maternal grandmother who, in some passages, becomes the narrating voice:

Nothing, save for the moment! In the moment exists all the past and the future! Evolution –! Anti-peristalsis. Eighty-seven years ago I was born in a little village in the outskirts of Birmingham. The past is for those that lived in the past, the present is for today. Or – today!<sup>81</sup>.

As Rosella Mamoli Zorzi noted in her introduction to the Italian edition of *The Great American Novel*, after the beginning in standard English, the text undergoes a systematic process of syntax breaking, first through the elimination of the subject, then through the multiplication of ellipses that eventually break the sentences to the smallest possible terms, down to simple monosyllables. In the final part of the book, the narration moves to California and reports speeches in slang. Interestingly

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 209-210.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 214.

enough, one of these passages, the utterance of a woman who is «part Indian», features a (Poundian?) reference to a man chopping wood: «My husband he's choppin' at the first clearin' two miles from here, and he's been plumb crazy over the yaller lady slippers up that-a-way»<sup>82</sup>. During these years, Williams had been collecting specimens of colloquialisms and idiomatic expressions that he later used in *Paterson*, but he first used them in *The Great American Novel* to “adapt” Joyce's prose into an American context. Thus, he employed local color, historical sketches, and a direct, idiosyncratic language to relocate *Ulysses*'s Dublin into the American suburbs.

What Fredric Jameson calls the modernists' «ban on meaning» is reached in Williams's works not merely by «the foreclosure of the individual style», nor by the «multiple insertion of documents of all kinds [...] but above all by a peculiarly immediate relationship to the American language which somehow precedes the formation of Literature and the “literary” as such»<sup>83</sup>. Thus, Jameson aptly singles out Williams's conveying «the very failure of an American language itself, its silences, its incoherencies and inarticulate outcries, its awkwardness and un-European clumsiness and lack of rhetorical grace or elegance»<sup>84</sup>, as an exceptional feature of American modernism. In this sense, «in order to succeed, [the American modernist work] must fail, only the impossibility of language can convey the di-

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 218-219.

<sup>83</sup> F. Jameson, *The Poetics of Totality*, in *The Modernist Papers*, Verso, London 2007, p. 28.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 8.

lemmas of an American language that has not yet come into being»<sup>85</sup>. Not history as a nightmare or myth as an ordering frame, then, but the history of American utterance in its roughest and plainest expression, as well as a «historicization of kitsch and also of daily life»<sup>86</sup> lifted by advertisement, journalistic pieces, popular magazines, etc. Only this can shore the ruins of civilization and help (re)found American literature and language.

It is clear, then, as regards the programmatic “invention” of American high modernism, that *The Great American Novel* is more relevant than *In the American Grain*. If the latter «set out to invent a non-personal, elevated, but perhaps also non-literary style [...] for the officially great, named moments of our history»<sup>87</sup>, providing the American continent with a “usable past” and a reservoir of myths to draw for, *The Great American Novel* lays bare the construction of this modernist style by employing American language as a disjointed “scaffolding”, alternative to the “mythical method” proposed by Eliot and Joyce. Probably enough, Williams’s work is the only one in Pound’s series to come close to the original purpose of the *Inquest*, paving the way for the advent of a truly American high modernism.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>87</sup> *Ibid.*

#### 4. *Ernest Hemingway's history of the present*

*Some shit heel correspondent with a green brassard wrote that our top-kick hollered, «Come on you sons-of-bitches do you want to live forever?» Top-kick my ass, the top-kick was so god-damned scared that he was pissing in his pants if he wasn't praying.*

(Ernest Hemingway, unpublished notes for an introduction to his war poems)

Asking Hemingway to submit a text to the *Inquest* project was Pound's most hazardous gamble. As of 1922, Hemingway had only published the journalistic reports he was writing as a special staff correspondent for the «Toronto Daily Star»<sup>88</sup>. He had first met Pound in February 1922, probably at Shakespeare & Co., and had started giving him boxing lessons in exchange for writing advice, so Pound's invitation represented a great opportunity for his literary career. Maybe Pound felt obliged to invite him since the publisher, Bird, was Hemingway's friend, but he surely held his prose in high esteem, and months later he would include six pieces by Hemingway in the 1923 issue of «The Little Review» he directed. Those texts would later be printed as the first six chapters of *in our time*.

However, in a letter of 8 November 1922 that is a bizarre mix of arrogance and understatement, Hemingway was still doubtful about what to submit to Pound's series:

---

<sup>88</sup> Some of his poems had also been accepted for publication in «Poetry» magazine.

I know what I'm after in prose, now anyway, [meaning for the present] and hope to give you a couple of samples of it at the end of six months. If it is no fucking good I'll know it and praise by [a number of names follow, among them Kipling's, Mencken's, and Cowley's] will cut no bloody ice.

Meantime I appreciate that you stuck me on the Three Mountains dodger out of friendship and think I ought to let you know that I will not attempt to crab the act, bust up the show or detonate it any other way if you now regret having publicly backed some one who you realize has nothing worth printing and want to yank me out of the sextette<sup>89</sup>.

Bird had printed an advertisement for the series while Hemingway was covering the Greco-Turkish War, so the title of his still unnamed contribution appeared as "Blank". When the prospectus reached Hemingway's parents in the U.S., they were so eager to see their son's work in print that they wrote to Pound to order five copies of Hemingway's forthcoming book "Blank".

In the end, Hemingway would send Pound the six pieces that already appeared in «The Little Review», with the addition of twelve other short texts. The result was a booklet composed of eighteen one- or in a single case two-page chapters, consisting of a series of polished, vivid sketches starting *in medias res* and depicting events happening in different parts of the world between 1914 and 1923. Whether the subject is a bullfight in Spain or the war in Italy, France, or Greece, or a criminal or political

---

<sup>89</sup> E. Hemingway, *Selected Letters 1918-1926 in The Sun Also Rises & Other Writings 1918-1926*, edited by R.W. Trogdon, The Library of America, New York 2020, p. 624.

execution, the common denominator is violence in all its physical and psychological aspects. In a letter home, Hemingway described *in our time* to his sister as «a whangleberry» that would give readers «a jolt but mores [sic] the good»<sup>90</sup>. To Pound, who edited the pieces and encouraged him to polish them and re-write at least one, Hemingway explained that they should be arranged in a precise order:

When they are read together they all hook up. It seems funny but they do. The bulls start. [T]hen reappear [sic] and then finish off. The war starts clear and noble just like it did, Mons etc., gets close and blurred and finished with the feller who goes home and gets clap. The refugees leave thrace [sic], due to the Greek ministers, who are shot. The whole thing closes with the King of Greece and his Queen in their garden, (just written[]), which shows the king all right. The last sentence in it is – Like all Greeks what he really wanted was to get to America. [...] The radicals start noble in the young Magyar story and get bitched. America appears in the cops shooting the guys who robbed the cigar store. It has form all right<sup>91</sup>.

Interestingly enough, Hemingway emphasized the presence of America not only as the setting of some chapters but most importantly as the book's last word, as if to highlight a narrative movement from Europe to the U.S. (part of the Greek king's dreams) or a literary "compositional" goal to be finally reached (the very purpose of Pound's *Inquest*). Though some critics remain unconvinced by Hemingway's explanation of the chapters' progression, there is no doubt that once read consecutively in the author's specific order, they provide a vague path

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 637.

toward disillusionment and loss, a narrative involving violence, sufferance, and the breaking of relationships.

Most importantly, *in our time* acquires a crucial meaning as the last installment of Pound's *Inquest* and probably as the only work in the series able to provide a valid solution to the "Ulysses crime" by hinting at the future direction of American prose. Here, the U.S. historical perspective adopted by Pound and Williams finally widens to encompass world history. The past appears as no mere combination of personal memory and family or national lore but is experienced as the history of the present time, "our time". Or, to quote E. R. Hagemann's analysis of Hemingway's work, «time-and-history [...] as record *and* imagination», an original literary dimension operating «a rearrangement of reality and, above all, time»<sup>92</sup> through the juxtaposition of fact and fiction, historically verifiable facts that are rearranged and manipulated to give the reader the impression of experiencing a collective, ever-evolving present.

Actually, only one of the eighteen sketches relates an event directly witnessed by Hemingway (the civilian evacuation from Adrianople in chapter 3, which began on October 15, 1922, and would provide the model for the vivid description of the Caporetto retreat in *A Farewell to Arms*). All other recent historical events are deliberately inaccurate in some minor detail (like the address of the police station and that of the robbed cigar store in chapter 9) or completely fictional (like the death of the bullfighter Manuel Garcia Lopez, known as Maera, who

---

<sup>92</sup> E.R. Hagemann, "Only Let the Story End as Soon as Possible": *Time-and-History in Ernest Hemingway's in our time*, in *Critical Essays on Ernest Hemingway's In Our Time*, edited by M.S. Reynolds, G.K. Hall & Co., Boston 1983, p. 53, emphasis in the original.

is gored by a bull in chapter 16, but still alive and kicking at the time Hemingway wrote the sketch). The publisher's composition of the cover – a collage of newspaper headlines seemingly commenting on one another («Learn French» / «More Americans Arrive in Paris» / «Drinks Liquor Since Boyhood: Passes 104 Mark» / «Guidance from God» / «Gets Year in Prison for Birth Control» / «Business Men Want Pleasure, Not Study» / «Spanish Revolt Frustrated» etc.) – gives a perfect idea of the multiple fragmented perspectives, voices, attitudes, narrative approaches, subject matters, and sentence rhythms that characterize each chapter.

Finally, Hemingway managed to find an ideal balance between the avant-garde experiments of high modernist prose (fragmented sentences, syntactical ellipses, interior monologues) and the more idiosyncratic – and popular – techniques that would characterize his celebrated “middle style”: omission, understatement, quick shifts of narrative voices, extensive use of parataxis, journalistic directness and concision of paragraphs, first-person narrators detached from the situations and characters they are describing. Though both Pound's and Williams's contributions to the *Inquest* series went completely unnoticed, Hemingway's sketches received some positive reviews, even because they were soon reprinted as “interchapters” of a collection of stories called once again *In Our Time*.

Edmund Wilson, who considered Pound «a very boyish fellow and an incurable provincial»<sup>93</sup>, in a 1924 review praised Hemingway's prose of *in our time*, recognizing that his «naïveté of language, often passing into the colloquialism of the character

---

<sup>93</sup> E. Wilson, *Ezra Pound's Patchwork* [1922], in *Literary Essays and Reviews*, cit., p. 45.



dealt with», represents «a distinctively American development in prose – as opposed to more or less successful American achievements in the traditional style of English prose». He concluded the review by stating that Hemingway «is strikingly original, and in the dry compressed little vignettes of *In Our Time* [sic.]<sup>94</sup>, has almost invented a form of his own»<sup>95</sup>. Even Pound, in his unpublished sketch dealing with a retrospective reflection on the *Inquest*, acknowledged Hemingway's work as the «first sign of new generation, that had got rid of all the buncomb I personally had been dynamiting for years. Or trying to dynamite»<sup>96</sup>.

In the light of such awareness, then, it becomes even more important today to reread Pound's *Inquest* project not only as a relevant founding act of American modernism – a deliberate response to the dominance of Joycean Anglo-Irish prose – but also because it highlights the gap separating modernism from postmodernism. As a matter of fact, the reflections on American history and language stimulated by Pound's *Inquest* laid the groundwork for that typical postmodernist subgenre that Linda Hutcheon would call historiographic metafiction. Surely enough, the *Inquest* launched Hemingway's career by helping him discover a peculiar, all-American, «time-and-historical» voice.

---

<sup>94</sup> Wilson strongly objected to the title being printed without capital letters. Hemingway agreed and, in a letter, blamed it on Bird, «so long as he did not fool with the text» (E. Hemingway, *op. cit.*, p. 107).

<sup>95</sup> E. Wilson, *Emergence of Ernest Hemingway* [1923, 1924], in *Literary Essays and Reviews*, cit., p. 105.

<sup>96</sup> Qtd. in J. Beall, *op. cit.*, p. 196.

Maybe the *Inquest* was not exactly the «critical act»<sup>97</sup> Pound claimed as constitutive of the series, but it clearly gave American prose some examples to follow (or disattend, showing the proverbial roads not taken). When retrospectively looking at these works, Pound himself regarded his own «harmless fragment» as less significant than he initially thought, written «in a mode probably passing»<sup>98</sup>, but acquiring significance «as a foil to Bill Williams' *The Great American Novel*»<sup>99</sup>. As for Williams' narrative, not only did it pave the way for *In the American Grain*, but was rightly considered, once again in Pound's opinion, the «first and strongest derivation from *Ulysses*, an “inner monologue”, stronger and more gnarled, or stronger *because* more gnarled»<sup>100</sup>. It was Hemingway's *in our time*, however, that completed the process of “Americanization” and “historicization” of modernism, helping constitute, in Pound's words, «the norm and canon of eng/prose, reasserted after the sport of gargoyle»<sup>101</sup>. In this sense, Pound's *Inquest* may well have the merit of having shaped the literary world by initiating what he liked to consider «an American Renaissance».

**Paolo Simonetti**

---

<sup>97</sup> E. Pound, *Indiscretions*, cit., p. 51.

<sup>98</sup> Qtd. in J. Beall, *op. cit.*, p. 196.

<sup>99</sup> E. Pound, *Indiscretions*, cit., p. 50.

<sup>100</sup> E. Pound, *Dr. Williams' Position*, cit.

<sup>101</sup> Qtd. in J. Beall, *op. cit.*, p. 198.

#### IV. L'orologio e la bussola: *l'habitus* del tempo in *Light in August* e *Go Down Moses* di William Faulkner

di Riccardo Antonangeli

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.  
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,  
De vers, de billets doux, de procès, de romances,  
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,  
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.  
Baudelaire, *Spleen II*

Le storie, come gli orologi, sono i grandi tessitori dell'*habitus*, insieme trama e destino, che consente all'umanità di «mettere le briglie al tempo»<sup>1</sup>, di calcolare qualcosa che, invece, sarebbe privo d'estensione: l'eternità, il tempo cosmico e universale che esiste al di là d'ogni finalizzazione entro i limiti significativi di categorie prettamente umane. E allora, come scriveva Lukács, «nel romanzo senso e vita si separano, e con essi l'essenziale dal temporale; si può quasi dire: tutta l'azione interna al romanzo non è che una lotta contro il potere del tempo»<sup>2</sup>. La verità appartiene all'eterno, al presente eternizzato di Dio e dell'universo, e il velo intessuto dalla Storia e dalle storie, la nasconde. Per intravederne l'ombra, così, l'uomo deve ignorare lo

---

<sup>1</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, Adelphi, Milano 1994, p. 103.

<sup>2</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004, p. 115.

«sguardo retrospettivo»<sup>3</sup> della narrazione e librarsi sopra «l'abisso sconfinato del passato»<sup>4</sup> sulle ali dell'oblio. Soltanto svestendosi di una memoria-abitudine che salva dal passato unicamente il ricordo utile, l'uomo può seguire le piste imprevedibili tracciate da una memoria vera, che permette alla coscienza di cogliere il tempo come corrente dinamica e infinita, salvando, così, anche quel «nucleo oscuro»<sup>5</sup> in cui continua a durare il ricordo puro e inutile.

Questo saggio si propone di esplorare il complesso tematico costituito da tempo, memoria e narrazione così come si configura in due personaggi dell'opera di William Faulkner: Joe Christmas in *Light in August* e Ike McCaslin in *Go Down Moses*. Entrambi, infatti, vivono una parabola di fuga dallo scorrere del tempo, nel tentativo di raggiungere la dimensione extra-temporale di un tempo puro sottratto all'inesorabile ticchettio quotidiano e terreno dell'orologio.

I due testi presi in esame sono racchiusi in un arco di dieci anni, dal 1932 di *Light in August* al 1942, anno di pubblicazione di *Go Down Moses*, romanzo atipico che raccoglie racconti già pubblicati prima del 1940. George Thomas ha riconosciuto proprio nella produzione letteraria di quegli anni, una svolta 'temporale' di Faulkner: la sua idea del tempo cambia,

---

<sup>3</sup> H. de Balzac, *La pelle di zigrino*, trad. it. di C. Ortesta, Garzanti, Milano 2001, p. 36. «Regard rétrospectif» [Id. *La Peau de chagrin* in *La Comédie humaine*, Vol. X: *Études philosophiques*, direction de P.-G. Castex, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1979, p. 75].

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 35. «L'abîme sans bornes du passé» [*ibidem*].

<sup>5</sup> H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Bari 2006, p. 114. «Le noyau obscur» [Id., *Matière et mémoire*, Quadrige/Puf, Paris 2012, p. 149].

allontanandosi da una visione del tempo come *kairos* e avvicinandosi, invece, all'idea bergsoniana di un tempo 'qualitativo': il flusso dinamico e inarrestabile della pura durata. A cominciare con *Light in August*, Faulkner prova a rappresentare un tempo che ha significato *già* e *non ancora* prima di fare il suo ingresso nella cornice della finzione, nel prima e nel dopo di una trama narrativa<sup>6</sup>.

Un ulteriore criterio ha guidato la scelta dei testi. I romanzi, infatti, si svolgono in anni decisivi per la storia dell'industria orologiera degli Stati Uniti e sono pieni d'orologi d'ogni tipo. La modernizzazione dei sistemi di comunicazione, l'urbanizzazione e l'industrializzazione provocano, tra il 1860 e il 1910, una progressiva meccanicizzazione della percezione interiore del tempo. L'orologio viene interiorizzato e il tempo diventa disciplina sociale. I tre racconti centrali di *Go Down Moses*, ovvero *Old People*, *The Bear* e *Delta Autumn*, coprono un arco temporale che va dal 1877 al 1941. A partire da metà Ottocento la misurazione del tempo entra, per così dire, nella modernità, segnando un punto di svolta radicale anche nella relazione tra tempo privato e tempo universale. Un nuovo rapporto di dipendenza inizia a legare la coscienza individuale al tempo ufficiale, e una moltitudine di tempi locali viene via via coordinata con uno *standard time*, nazionale e unificato. Negli anni Quaranta le ferrovie cominciano a guadagnare autorità sul tempo, dato che le varie comunità dipendono dagli orari dei treni, le *railroad timetables*, per i servizi postali, per il commercio o, in generale, per gli spostamenti. Dal 1844 il telegrafo introduce una nuova semplificazione: il *meridian time* (a partire

---

<sup>6</sup> G. Thomas, *Telling Time: Faulkner's Temporal Turn in The Mississippi Quarterly*, LXIX, 2, 2016, pp. 277-300: 278.

dal 1884 l'ora di riferimento è quella del meridiano di Greenwich) può diffondersi più rapidamente, permettendo una migliore sincronizzazione degli orologi. Si inizia, così, a poter parlare di *true time*, che, grazie al telegrafo, viene trasmesso dagli orologi degli osservatori astronomici ai vari orologi cittadini delle stazioni, delle gioiellerie, delle chiese, delle *city hall* e delle case: «more than any other technical factor, the development of time-distribution technology based on telegraphy prepared the way for a uniform national standard time»<sup>7</sup>. È in questi anni che, grazie all'utilizzo sempre più massiccio di macchine nella produzione di parti interscambiabili, l'industria orologiera americana compie un balzo in avanti, dimostrando al mondo intero, e in particolare ai rivali europei, che la produzione di massa di orologi era non solo un'impresa fattibile, ma, soprattutto, redditizia. Nasce, così, nel 1850 l'American Watch Company (alias Waltham) che dai 118.000 esemplari del 1864, arriverà a produrre, alla fine del secolo, dieci milioni di orologi. Nel 1898 la Ingersoll vende fino a sei milioni di pezzi all'anno<sup>8</sup>. Lo stimolo a questa impennata produttiva è dato, soprattutto, dalla Guerra Civile (1861-1865) che rende finalmente palese la necessità e i vantaggi di azioni militari coordinate e sincronizzate. Soltanto dotando i soldati di orologi personali i movimenti di un esercito

---

<sup>7</sup> C. Stephens, "The Most Reliable Time". William Bond, *the New England Railroads, and Time Awareness in 19th-Century America*, in *Technology and Culture*, XXX, 1, 1989, pp. 1-24: 11. «Più di ogni altro fattore tecnico, lo sviluppo di una tecnologia per diffondere il tempo basata sul telegrafo spianò la strada all'introduzione di un tempo *standard* uniforme e nazionale» [se non altrimenti indicato le traduzioni sono a cura dell'autore].

<sup>8</sup> Si veda D.S. Landes, *Revolution in Time*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000, pp. 344-345.

possono essere organizzati all'unisono, e l'efficacia di ogni manovra risultare, così, sensibilmente migliorata<sup>9</sup>. Gli effetti sulla vita quotidiana furono da subito evidenti. La richiesta di *pocket watches* cresce in maniera esponenziale, così come la costruzione di orologi pubblici, permettendo così al cittadino di adeguarsi ad un tempo divenuto, ormai, *standard* per tutti. Precisione e accuratezza divengono requisiti fondamentali, avviando una meccanicizzazione del tempo privato di ognuno e una conseguente interiorizzazione, nella coscienza di ciascuno, del tempo pubblico letto sugli orologi che si moltiplicano, ormai, ovunque in città. I *pocket watches* erano, infatti, strumenti che consentivano al singolo di controllare il passaggio del tempo, accrescendo il potenziale di efficienza, sincronia e simultaneità<sup>10</sup>.

Gli orologi da taschino consentirono, pertanto, di rafforzare i legami tra individuo e società, accelerando il passaggio da un tempo naturale e indifferente all'uomo, ad un altro tempo controllabile e personalizzato. Dopo la Guerra Civile, Stato, contea e città fanno a gara per estendere la loro autorità sul tempo di riferimento rispetto al quale i vari orologi privati dovevano conformarsi. Oltre alle stazioni, gli edifici governativi, municipali, chiese, scuole, tribunali e attività commerciali iniziano ad adornarsi di maestosi orologi che espongono al pubblico il tempo a cui adeguare i propri ritmi lavorativi e di svago: «aurally and visually these timekeepers presented clock time as impartial, as transcendent, and as an American patrimony accessible to all. As elsewhere, in the United States timekeeping

---

<sup>9</sup> A. McCrossen, *Marking Modern Times*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2013, pp. 59-62.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 88.

bolstered state authority and legitimacy»<sup>11</sup>. Nasce, così, il *city time*, un nuovo potentissimo mezzo di disciplina, capace di regolare e ordinare la vita del singolo nella collettività. Negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, periodo in cui si svolgono le vicende di *Light in August*, la crisi economica scaturita dalla Grande Depressione del 1929 e la diffusione del tempo trasmesso da segnali radio, segneranno la fine dell'era del *public clock*, mentre l'orologio da tasca cederà il passo all'orologio da polso. Joe e Ike, le cui storie coprono un periodo che va dal 1833 al 1941, offrono, pertanto, due casi specifici di intersezione tra tempo pubblico e privato. Attraverso di loro sarà possibile osservare gli effetti che la moderna disciplina del tempo ha avuto sul sentimento interiore della durata nella coscienza e nella memoria degli individui.

La metafisica del tempo in Faulkner ha attratto l'attenzione di generazioni di critici. La celebre intuizione di Sartre – secondo cui il tempo di *The Sound and The Fury* era sostanzialmente un progresso statico, un passato immobile che 'arresta' il destino, fissandolo una volta e per sempre e per questo privando l'individuo di presente o futuro – è una costante critica che si

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 115. «Sia visivamente che a livello uditivo questi strumenti di misurazione temporale mostravano il tempo come un'entità imparziale e trascendente, oltre che come un patrimonio americano accessibile a tutti. Negli Stati Uniti, come altrove, la misura accurata del tempo rinforzò l'autorità e la legittimità dello stato».



ritrova, tra gli altri, in Pouillon<sup>12</sup>, Zink<sup>13</sup>, Messerli<sup>14</sup> e Moloney<sup>15</sup>. Anche l'approccio psicanalitico di John T. Irwin restituisce il quadro di un personaggio passivo, bloccato in un tempo 'ciclico' in cui il ritorno del represso si ripete senza possibilità di fuga o avanzamento. Memoria è ripetizione e ritorno dell'identico: «the debilitating sense that time is a circular street and that recollection is prophecy»<sup>16</sup>. La ripetizione come motore del racconto di Faulkner è, in due ancora fondamentali saggi di Alessandro Portelli<sup>17</sup>, l'anello di congiunzione tra oralità e scrittura e tra due diversi modi di intendere il rapporto tra tempo e narrazione.

Il considerare il rapporto tra Faulkner e la temporalità come un processo dinamico non assimilabile ad un'unica posizione, porta inevitabilmente a una rivalutazione del legame tra

---

<sup>12</sup> J. Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, Paris 1993.

<sup>13</sup> K.E. Zink, *Flux and the Frozen Moment: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose*, in *PMLA*, LXXI, 3, 1956, pp. 285-301.

<sup>14</sup> D. Messerli, *The Problem of Time in 'The Sound and the Fury': A Critical Reassessment and Reinterpretation*, in *The Southern Literary Journal*, VI, 2, 1974, pp. 19-41.

<sup>15</sup> M.F. Moloney, *The Enigma of Time. Proust, Virginia Woolf, and Faulkner*, in *Thought*, XXXII, 1, 1957, pp. 69-85.

<sup>16</sup> J.T. Irwin, *Doubling and Incest / Repetition and Revenge*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1975, p. 70; «la sensazione debilitante che il tempo sia una strada circolare e che il ricordo sia profezia».

<sup>17</sup> A. Portelli, *'The Time of My Life': Functions of Time in Oral History*, in *International Journal of Oral History*, II, 3, 1981, pp. 162-180; Id., *Of Voices, Letters, Ghosts, Corpses, Steelworkers, and Time*, in *The Artist and His Masks. William Faulkner's Metafiction*, a cura di A. Lombardo, Bulzoni, Roma 1991, pp. 225-235.

Faulkner e il Modernismo, tra l'autore e le strategie tipicamente moderniste di trattare il mistero del tempo: non-linearità, frammentazione e soggettività. Come suggerito da Jay Watson, il modernismo di Faulkner ha molteplici facce: l'autore affronta i diversi aspetti della modernità – velocità, tecnica, cultura di massa – in maniera unica e indipendente<sup>18</sup>. In questo saggio tenterò di mostrare come l'asincronia di una coscienza separata dalla realtà oggettiva – il tempo delle avanguardie d'inizio Novecento, considerato come realtà isolata e psicologica – sia soltanto il punto di partenza, il primo tentativo di risposta proposto da Faulkner all'enigma del tempo. A questa soluzione preliminare, si aggiungono, nel corso degli anni Trenta, altre strategie di approccio al problema della raffigurazione di realtà extra-temporali nel tempo di una vita, nella trama di un'esistenza costretta entro i limiti temporali di inizio e di fine. Come rappresentare l'esperienza dell'infinito tramite la finitudine inerente al tempo della vita e del racconto? Ecco che, oltre al puro ricordo di Bergson, Faulkner guarda all'eterno presente del tempo cristiano, al tempo dell'*Apocalisse* e dei Profeti dell'Antico Testamento, a quella temporalità elastica e malleabile eternizzata, da legami tipologici e di ricapitolazione, nel *già* e *non ancora* della Passione, Resurrezione e Parusia di Cristo. La storia e l'epica del profondo Sud della contea immaginaria di Yoknapatawpha diventano storia sacra, un racconto eterno che l'uomo può vivere come salvezza o condanna, a seconda che accetti o meno di lasciarsi trascinare dal suo corso, con il rischio, sempre presente, di annegare nel *maelström* dell'eternità. Joe e Ike guardano a questo

---

<sup>18</sup> J. Watson, *William Faulkner and the Faces of Modernity*, Oxford University Press, Oxford 2019.

tempo-corrente che irrompe dal passato individuale e comunitario, non più, o almeno non solo, con la distaccata ironia Modernista – la frattura tra Io e Mondo viene interiorizzata – ma con lo stupore indefinito, attonito misto a terrore, di chi si sente sopraffatto da uno spettacolo sublime<sup>19</sup>. I personaggi subiscono il tempo della modernità come i malinconici di Burton: «A Modernist aesthetics of shock cedes to a conservative aesthetics of mourning and nostalgia»<sup>20</sup>. Si fissano in maniera ossessiva sullo scarto e sull'incommensurabilità che percepiscono tra il tempo della vita e il tempo del mondo. Fantasia e memoria, offuscate dai fumi dell'umor nero, intravedono sgorgare dallo squarcio tra tempo e tempo chimere, fantasmi, ombre, attori e 'pupazzi' del passato<sup>21</sup>. Il mistero della loro sopravvivenza, *endurance* e *durée pure*, più che la fine del tempo, ne rivelano il 'miracolo segreto'<sup>22</sup>, la metamorfosi di un istante in eternità. Lo sgomento di

---

<sup>19</sup> Per un'analisi degli elementi di un 'nuovo sublime' all'interno del Modernismo si veda E. Munafò, *Il sublime e il modernismo*, Carocci, Roma 2017, in particolare le pagine dedicate alla scena del cucito in *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf.

<sup>20</sup> P.M. Weinstein, *Faulkner's Subject: A Cosmos No One Owns*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 108; «un'estetica modernista dello shock cede il passo a un'estetica conservatrice fatta di lutto e nostalgia».

<sup>21</sup> Si pensi alla riflessione sulla scultura di *Mosquitoes*, alle piccole *figures* di Charlotte in *Wild Palms* e a Miss Rosa e Clytie ridotte a *dolls* nella resa dei conti di *Absalom, Absalom!*.

<sup>22</sup> È il titolo di un racconto di Borges. Un drammaturgo, negli ultimi brevi istanti che precedono la condanna a morte, riesce a portare a termine, nella profondità della coscienza, il testo di una *pièce* che era

riconoscersi spettro tra gli spettri può, grazie e nonostante alle storie, tramutarsi nella pace e nel gusto dell'indistinto e del presappoco<sup>23</sup>.

In *Light in August* gli orologi si moltiplicano<sup>24</sup>, la loro presenza si fa più invasiva e ignorarli un'impresa ancora più improbabile. Soprattutto, però, essi diventano in maniera più esplicita ed evidente strumento di controllo collettivo, ritmo della società, con cui la comunità lega a sé l'individuo. La fuga di Joe Christmas, accusato dell'omicidio di Miss Brunden, è, simultaneamente, un'evasione dalla collettività e dal tempo che ne regola, e omologa, la vita di chi vi appartiene. Il problema, tuttavia, è che Joe, orfano e fuorilegge, è un reietto, un paria escluso dalla società sin dalla nascita. Ma andiamo con ordine. I primi due orologi che incontriamo sono quello d'argento di Byron Birch – emblema del cittadino che vive in sincronia dentro la società di Jefferson – e il grande orologio sulla torretta del tribunale. Negli anni successivi alla Guerra Civile gli edifici governativi e i tribunali del Sud vengono adornati da grossi orologi posti su torri, cupole, volte. Era un modo per contrastare il controllo che il governo federale del Nord avanzava sul *local time* e,

---

rimasto in sospenso. Riesce, cioè, a vivere un'illusione d'eternità arrestando lo scorrere del tempo. A riguardo si veda J. Cortázar, *Il racconto fantastico I: il tempo*, in *Lezioni di Letteratura*, Einaudi, Torino 2013, pp. 26-45.

<sup>23</sup> Su Faulkner e la malinconia si veda A. Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, Strasbourg 1982.

<sup>24</sup> Il più celebre orologio dell'opera di Faulkner compare, come è noto, nella seconda sezione di *The Sound and the Fury*. È un dono del padre a Quentin. La mattina del giorno in cui decide di annegarsi, il ragazzo cerca in tutti i modi di liberarsene e di distruggerlo.

allo stesso tempo, ribadire, anche dopo la sconfitta, la centralità e il potere della contea, nei cui edifici veniva registrata tutta la vita della comunità: passaggi di proprietà, matrimoni, riscossione di tasse e contabilità di tenute fondiarie<sup>25</sup>.

Sono i rintocchi lontani del *courthouse clock* a scandire le ore che precedono immediatamente l'assassinio. Joe ci mette circa due ore a decidere se entrare o meno a casa della sua futura vittima. La decisione dura dalle dieci a mezzanotte:

He looked up at the stars, the sky. 'It must be near ten now.' He thought; and then almost with the thought he heard the clock on the courthouse two miles away. Slow, measured, clear the ten strokes came. He counted them, stopped again in the lonely and empty road. 'Ten o'clock,' he thought. 'I heard ten strike last night too. And eleven, and twelve. But I didn't hear one. Maybe the wind had changed. [...] When he heard eleven strike tonight he was sitting [...]. He just sat there, not moving, until after a while he heard the clock two miles away strike twelve. Then he rose and moved toward the house. He didn't go fast. He didn't think even then *Something is going to happen. Something is going to happen to me*<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Si veda A. McCrossen, *Marking Modern Times*, cit., pp. 115-128.

<sup>26</sup> W. Faulkner, *Light in August*, Vintage, London 2005, p. 87. «Levò gli occhi alle stelle, al cielo. 'Devono essere quasi le dieci, ormai' pensò; e poi, quasi nell'istante in cui lo pensava, sentì l'orologio del tribunale distante due miglia. Lenti, misurati, chiari, vennero i dieci colpi. 'Le dieci' pensò. 'Ho sentito dieci colpi anche ieri sera. Poi undici. Poi dodici. Ma l'una non l'ho sentita. Forse era cambiato il vento'. [...] Quando stanotte sentì battere le undici se ne stava seduto. [...] Semplicemente se ne stava lì, senza muoversi, finché dopo un po' sentì l'orologio a due miglia di distanza battere le dodici. Allora si alzò e si avviò verso la casa. Non andava rapido. Neanche allora pensò

A questo punto il corso della trama si interrompe bruscamente proprio sul più bello e all'apice della *suspense*. Comincia, allora, il lungo *flashback* che riavvolge il nastro della vita di Joe, la sottotrama del suo passato che soltanto cento e passa pagine più avanti si riannoderà al presente, alla notte del crimine: «memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders. Knows remembers believes a corridor...»<sup>27</sup>. Il tempo di pochi minuti si dilata fino a comprendere anni, come nella prospettiva distorta che sembra allungare un corridoio all'infinito<sup>28</sup>. Il pensiero e il ricordo diventano un tutt'uno, la memoria e l'intelligenza s'intrecciano in un nodo indissolubile. Il passato viene rievocato con un gesto ad un tempo volontario e razionale – è, per così dire, la maglia verticale nel tessuto orizzontale del *masterplot* –

---

*Qualcosa succederà. Qualcosa succederà*» [Id., *Luce d'agosto*, trad. it di M. Materassi, Adelphi, Milano 2007, p. 105].

<sup>27</sup> *Ibidem*. «La memoria crede prima che il conoscere ricordi. Crede più a lungo di quanto rammenti, più a lungo perfino di quanto il conoscere immagini. Conosce ricorda crede un corridoio...» [trad. it. *Luce d'agosto*, cit., p. 106]

<sup>28</sup> La prospettiva deformata, o *foreshortened*, è tema ricorrente in Faulkner. Basti pensare a Miss Rosa, la cui infanzia assume, nel ricordo, la forma di un corridoio infinito, oppure a Wilbourne, che misura la durata della propria vita, i ventisette anni appena trascorsi, lungo il proprio corpo. Osservati dall'alto, i propri piedi, sembrano allontanarsi indefinitamente come se inquadrati da una prospettiva deformante. Faulkner sembra applicare in letteratura il procedimento filmico della profondità di campo. La tecnica del *depth of field* può essere uno strumento per soggettivizzare il tempo (si veda P. Lurie, *Vision's Immanence*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2004).

e involontario, un lampo irrazionale effetto di una causa irrintracciabile con precisione. Dopo il trauma che gli costa l'espulsione dall'orfanotrofio, Joe si scontra per la prima volta con un orologio nella casa dei genitori adottivi. È l'orologio dalla pesante catena d'argento che il nuovo padre, – McEachern, un fanatico e severo uomo di chiesa – gli mette davanti agli occhi quando lo costringe a pregare. Anni dopo, Joe decide di fuggire con una prostituta incontrata in paese. Così, una notte, si danno appuntamento in una sala da ballo ma, mentre percorre di soppiatto il viale di casa verso la strada, nota che il suo orologio è morto: si era scordato di riavvolgere la manopola per ricaricarlo: «He took from his pocket a dollar watch. He had bought it three days ago, with some of the money. But he had never owned a watch before and so he had forgot to wind it»<sup>29</sup>. Il così detto *dollar watch* era un orologio da tasca che la Ingersoll Watch Company aveva messo in commercio, al costo di un dollaro appunto, a partire dal 1890. L'orologio diventava, così, un oggetto

---

<sup>29</sup> W. Faulkner, *Light in August*, cit., p. 125. «Dalla tasca tirò fuori un orologio da due soldi. L'aveva comprato tre giorni prima, con un po' del denaro. Ma non aveva mai avuto un orologio e così si era dimenticato di caricarlo» [trad. it. *Luce d'agosto*, cit., p. 148]. Neanche la traduzione di Elio Vittorini riesce a cogliere il riferimento a un tipo specifico di orologio, il *dollar watch* appunto, un *brand* che rappresentò una vera e propria svolta nel commercio e nell'industria orologiera negli Stati Uniti, e, quindi, nel processo d'interiorizzazione nella coscienza individuale del tempo meccanizzato dell'orologio: «Tirò fuori dalla tasca un orologio che aveva comprato tre giorni prima con una parte del denaro. Ma, essendo la prima volta che possedeva un orologio, aveva dimenticato di dargli la carica» [W. Faulkner, *Luce d'agosto* in Id. *Romanzi*, vol. I, a cura di F. Pivano, traduzione di E. Vittorini, Mondadori-I Meridiani, Milano 1995, p. 480].

di consumo di massa che tutti potevano permettersi e che tutti, dai bambini alle casalinghe e agli uomini d'affari, dovevano possedere per sincronizzare la loro vita alle consuetudini sociali. Un *dollar watch* migliorava, insomma, l'efficienza dell'individuo nello svolgimento dei propri doveri verso la collettività. In alcune pubblicità degli anni Dieci e Venti lo slogan, «The watch that made the dollar famous»<sup>30</sup>, seguiva, ribaltandolo, il celebre motto *il tempo è denaro*. Il tempo rimaneva il bene più prezioso, ma non tanto per l'individuo, il cui orologio valeva ora ben poco, quanto per la comunità. Paradossalmente possedere un *dollar watch* significava vendere, per un dollaro, il proprio tempo privato a quello universale del mondo. L'orologio di Joe, però, è, si ricorderà, un *dead watch*. E allora ecco un nuovo *flashback* dentro a quello precedente che condensa in un'unica fuga tutte le peripezie successive, che sovrappone in un unico eterno viaggio tutte le strade che lo porteranno infine da Miss Brunden, prima amante e poi vittima. Il piano d'evasione con la prostituta va storto, McEarchen li sorprende e Joe, dopo averlo, forse, ucciso, è costretto a partire: «Knowing not grieving remembers a thousand savage and lonely streets. [...] From that night the thousand streets ran as one street, with imperceptible corners and changes of scene, broken by intervals of begged and stolen rides, on trains and trucks, and on country wagons with he at twenty and twentyfive and thirty...»<sup>31</sup>. Il tempo sulla

---

<sup>30</sup> D.S. Landes, *Revolution in Time*, cit., p. 344. «L'orologio che ha reso famoso il dollaro».

<sup>31</sup> W. Faulkner, *Light in August*, cit., pp. 162, 164-165. «Il sapere, non la sofferenza, ricorda mille strade violente e solitarie [...] Da quella



strada, *fuori* dal mondo, è una prolessi dentro tre livelli di anaflessi: un progresso dinamico e insieme statico che dilata la cornice della trama principale, altrimenti orientata tradizionalmente in avanti verso la fine. L'immagine delle mille strade che scorrono come un'unica via è, infatti, sia metonimia che metafora. Da un lato, la parte per il tutto – una strada è tutte le strade –, dall'altro, un girare a vuoto, un percorso che non riesce mai a raggiungere un significato definito.

La trama si dilata senza spezzarsi, poiché il nastro, infine, si riavvolge tornando al punto dove il filo della narrazione si era interrotto, all'ora suonata dall'orologio del tribunale: «And as he sat in the shadows of the clock in the courthouse two miles away strike ten and then eleven, he believed with calm paradox that he was the volitionless servant of the fatality in which he believed that he did not believe. He was saying to himself *I had to do it* already in the past tense»<sup>32</sup>. L'orologio segnala le ore di un destino insieme desiderato ed evitato. È un passato che è colto *in medias res*, che è già fuga senza origine, flusso inarresta-

---

notte le mille strade corsero come un'unica strada, con angoli e cambiamenti di scena impercettibili, interrotta a intervalli da passaggi mendicanti o rubati, su treni e su camion, e su carri di contadini con lui a venti, venticinque e trent'anni...» [trad. it. *Luce d'agosto*, cit., pp. 188, 191].

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 207. «E così, quella notte di agosto di tre mesi dopo, mentre seduto in silenzio fra le ombre del giardino in rovina ascoltava l'orologio del tribunale a due miglia di distanza che batteva le dieci e poi le undici, era convinto, paradossalmente, di servire, in totale passività, quella fatalità nella quale credeva di non credere. Si stava dicendo *Ho dovuto farlo* già al passato» [trad. it. *Luce d'agosto*, cit., p. 237].

bile, quando il racconto del *flashback* comincia nell'orfanotrofio. Tuttavia, Joe non sta fuggendo dal proprio passato per il semplice fatto che non lo ha, o almeno non ne possiede uno che affonda le proprie radici in una famiglia dalla storia secolare, in un'origine ben definita. Joe scappa prima dal tempo della Chiesa – dal grande orologio d'argento di McEachern – e poi si ritrova a fuggire, una volta uccisa Miss Brunden, anche dal tempo della Giustizia e dall'esecuzione capitale. Cerca di uscire dalla Storia nel tentativo, infinito, di entravi con la propria storia, con una trama che è, purtroppo, difettosa: ha una fine certa ma non un inizio<sup>33</sup>.

È proprio nelle spirali senza uscita di una fuga perenne che Joe vivrà l'esperienza extra-temporale dell'infinito, di un tempo puro e non meccanico. Tra l'assassinio e la cattura passa una settimana esatta, durante la quale Joe semina gli inseguitori addentrandosi nei meandri della campagna locale. È a questo punto che, senza né il *dollar watch* né l'orologio del tribunale ad aiutarlo, perde a poco a poco il senso del succedersi regolare dei minuti, delle ore e dei giorni:

he has not slept very much since Wednesday, and now Wednesday has come and gone again, though he does not know it. When he thinks about time, it seems to him now that for thirty years he has lived inside an orderly parade of named and numbered days like fence pickets, and that one night he went to sleep and when he waked up he was

---

<sup>33</sup> Esiste tutta una tradizione narrativa incentrata sul personaggio di un condannato a morte che vive, poco prima dell'esecuzione, un'esperienza extratemporale che lo trasporta, dal tempo contato e segnato dalla mortalità, all'infinito e all'eternità. Ne fanno parte, oltre al già citato racconto di Borges, anche *l'Idiota* di Dostoevskij e *Le Dernier jour d'un condamné* di Hugo.

outside of them. For a time after he fled on that Friday night he tried to keep up with the days, after the old habit<sup>34</sup>.

I confini tra il giorno e la notte, il sonno e la veglia, la luce e l'oscurità perdono ogni consistenza lasciando Joe smarrito in mezzo al tempo. Alle persone che incontra sulla via chiede ossessivamente che giorno sia, oppure prova anche a calcolarlo tra sé e sé: «That night a strange thing came into his mind. [...] He found that he was going to calculate the day of the week. It was as though now and at last he had an actual and urgent need to strike off the accomplished days toward some purpose, some definite day or act, without either falling short or overshooting»<sup>35</sup>. La vecchia abitudine di umanizzare il tempo – di dare alla durata della propria esistenza una forma narrativa retrospettivamente, a partire dal punto di vista della fine e di

---

<sup>34</sup> W. Faulkner, *Light in August*, cit., p. 246. «Non ha dormito molto da Mercoledì in poi, e ora Mercoledì è arrivato e passato di nuovo, nonostante non lo sappia [Traduzione a cura dell'autore]. Quando pensa al tempo, adesso gli sembra di aver vissuto per trent'anni all'interno di un'ordinata parata di giorni noti e numerati come i paletti di uno steccato e che un giorno si era addormentato e quando si era svegliato se ne era trovato al di fuori. Per un po', dopo quel venerdì notte quando era fuggito, aveva tentato di tener conto dei giorni, come era solito fare» [trad. it. *Luce d'agosto*, cit., p. 279].

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 248-249. «Quella sera gli entrò in testa una cosa strana. [...] Si accorse che stava tentando di calcolare che giorno della settimana fosse. Era come se adesso, finalmente, provasse un'intensa, urgente necessità di depennare i giorni conclusisi, in vista di qualche scopo, di un qualche giorno o atto definito, senza restare indietro né saltare avanti» [trad. it. *Luce d'agosto*, cit., p. 282].

uno scopo – sembra essere dura a morire. Joe cerca ancora, nonostante le coordinate temporali e spaziali si facciano sempre più confuse, il tempo biografico capace di finalizzare la corrente informe e dinamica della vita in una trama. Senonché, la mattina del venerdì, poche ore prima di essere riconosciuto e arrestato in pieno giorno nella piazza di Mottstown, ecco accadere qualcosa di strano e inatteso. All'improvviso, sente di sapere con esattezza non solo dove si trova ma anche dove sta andando, e, soprattutto, potrebbe persino calcolare al minuto il tempo necessario per arrivarci:

He is like a man who knows where he is and where he wants to go and how much time to the exact minute he has gotten there in. It is as though he desires to see his native earth in all its phases for the first or the last time. He had grown to manhood in the country, where like the unswimming sailor his physical shape and his thought had been moulded by its compulsions without his learning anything about its actual shape and feel. For a week now he has lurked and crept among its secret places, yet he remained a foreigner to the very immutable laws which earth must obey. For some time as he walks steadily on, he thinks that this is what it is – the looking and seeing – which give him peace and unhaste and quit, until suddenly the true answer comes to him<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 251. «È come uno che sa benissimo dove si trova e dove vuole andare e quanto tempo ha, al minuto esatto, per arrivarci. È come se desiderasse vedere la sua terra nativa in tutte le sue fasi per la prima o per l'ultima volta. Era giunto alla maturità in campagna, e come il marinaio che non sa nuotare, il suo fisico e la sua mente erano stati formati dagli impulsi della campagna senza che lui imparasse niente di come era davvero e del senso che aveva. Da ormai una settimana si aggira e striscia tra i suoi luoghi segreti, e tuttavia è rimasto

Il ritorno alla natura è vissuto da Joe come il ricongiungimento di un calco entro la matrice del modello originale. La fine non è altro che l'inizio e, pertanto, non ha più senso affannarsi alla ricerca di una meta che dia senso logico alla serie disordinata degli eventi che la precedono. È la stessa iniziazione all'*habitus* della *wilderness*, e delle sue leggi mitiche, che vivrà Ike in *Old People* e in *The Bear*, i racconti che costituiscono il cuore di *Go Down Moses*. È come se, considerata dal punto di vista del tempo ciclico della natura, la condanna a morte venisse ritardata all'infinito, perdendo, così, il valore di sanzione e di definizione di una vita<sup>37</sup>. Grazie al 'miracolo segreto' del tempo puro che irrompe nel tempo meccanico, Joe vive un'esperienza simile ai condannati a morte di Hugo, Dostoevskij e Borges, capaci di rivivere in eterno l'esistenza passata negli ultimi istanti che li separano dal patibolo:

It had made a circle and he is still inside of it. Though during the last seven days he has had no paved street, yet he has travelled further than in all the thirty years before. And yet he is still inside the circle. 'And yet I have been further in these seven days than in all the thirty years.' He thinks. 'But I have never got outside that circle. I

---

estraneo alle stesse leggi immutabili alle quali la terra deve obbedire. Per un po', mentre continua a camminare, pensa che sia questo – il guardare, il vedere – quanto gli dà pace e agio e tranquillità, finché d'un tratto la vera risposta gli viene» [trad. it. *Luce d'agosto*, cit., p. 284].

<sup>37</sup> La morte come sanzione del racconto è celebre adagio di Walter Benjamin (Id., *Il narratore*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 247-274).

have never broken out of the ring of what I have already done and cannot ever undo”<sup>38</sup>.

La struttura narrativa di *Light in August*, nonostante sia complicata, come abbiamo visto, da continui e fulminei salti indietro e in avanti, è, tuttavia, sorretta da una doppia cornice: la fuga di Joe è racchiusa entro i confini di un altro viaggio, quello di Lena alla ricerca del padre del figlio che porta in grembo. Anche quest’ultimo itinerario di scoperta e ricerca è inquadrato entro un altro racconto, l’episodio finale del restauratore che, una sera a letto, racconta alla moglie di aver dato un passaggio proprio a Lena e Byron Birch. La cornice che chiude la storia di Joe entro la fine certa della condanna al patibolo, ne lascia, in realtà, aperta e nel vago l’origine: non si saprà mai con assoluta certezza se Joe sia nero o bianco, perché le origini messicane del padre – membro di un circo itinerante – erano più che altro una voce e un pettegolezzo di paese. Al contrario, la cornice ‘sulla strada’ di Lena non ha né un inizio, anche qui manca un padre, né una fine, perché, come dice il restauratore, forse il senso del suo viaggio era proprio il viaggio in sé, informe come un progresso privo di meta: «I think she was just travelling. I don’t think she had any idea of finding whoever it was she was following. [...] And so I think she had just made up her mind to travel

---

<sup>38</sup> W. Faulkner, *Light in August*, cit., p. 252. «La strada aveva compiuto un cerchio, e lui vi è ancora dentro. Benché negli ultimi sette giorni non abbia avuto una strada pavimentata, è arrivato più lontano che in tutti i trent’anni precedenti. Eppure è sempre rimasto dentro il cerchio. “Eppure sono arrivato più lontano in questi sette giorni che in tutti i trent’anni” pensa. “Ma non sono mai uscito dal cerchio. Non sono mai sfuggito all’anello di quello che ho fatto e non potrò mai disfare”» [trad. it. *Luce d’agosto*, cit., p. 285].

a little further and see as much as she could, since I reckon she knew that when she settled down this time, it would likely be for the rest of her life»<sup>39</sup>. Il tempo umanizzato della trama narrativa non è, così, eliminato dal testo, ma è presente come cornice. Faulkner non riesce a farne a meno, come i suoi personaggi non riescono a fare a meno del tempo dell'orologio. L'irruzione dell'infinito avviene tramite la costruzione di un sistema a scatole cinesi, di cornici che si avvolgono su loro stesse in una progressione senza fine di spirali concentriche, proprio come quel cerchio che Joe si rende conto di non riuscire a scavalcare.

*Go Down Moses* è una raccolta di sette racconti, ciascuno dei quali cristallizza una prospettiva diversa sulla storia dei McCaslin, una famiglia del Sud degli Stati Uniti. La frantumazione dei punti di vista è il frutto di una storia che nasce già come ricomposizione di una differenza e di una scissione originarie. L'epopea dei McCaslin è, in realtà, l'intreccio di diverse trame: quella delle tre generazioni che discendono direttamente dal capostipite Carothers e che si chiude con il nipote Isaac, 'Ike'; quella delle quattro generazioni che discendono dalla figlia del fondatore, e quindi legate a Carothers per via 'indiretta'; quella, infine, delle cinque generazioni degli schiavi neri, discendenti 'diretti' di Carothers, suoi figli e nipoti a partire da un peccato originale: l'unione con la schiava Eunice. Le storie non sono disposte in ordine cronologico, ma ognuna di esse è un

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 376. «Secondo me lei viaggiava e basta. Secondo me non le passava neanche per la testa di trovare chiunque fosse che stava inseguendo. [...] E così secondo me aveva solo deciso di viaggiare un altro po' e vedere il più possibile, perché mi sa che lo sapeva che stavolta, quando si sistemava, poco ma sicuro sarebbe stato per il resto della vita» [trad. it. *Luce d'agosto*, cit., p. 423].

salto ora nel passato, ora nel futuro della famiglia. La linea di successione, e con essa la linearità del racconto, appare, così, come un cerchio che ritorna continuamente su sé stesso: i destini e i personaggi di una linea ripetono quelli di un'altra, in un gioco continuo di riflessi e *déjà-vu* che sembrano fermare il corso in avanti del tempo, restituendo al lettore l'impressione di un presente malleabile ed elastico in cui passato e futuro perdono il loro valore consecutivo, si confondono in un'allusione d'eternità. La vera cornice che raccoglie i sette frammenti nell'unità narrativa del libro è la memoria di Isaac, l'ultimo discendente 'diretto' e bianco di Carothers, colui che rinuncerà, però, a ricevere in eredità la piantagione. Dopo un'attenta ispezione dei libri mastri della famiglia, infatti, Ike scopre, o meglio intuisce a partire da una lacuna nel testo, dell'unione tra suo nonno e la schiava Eunice, prendendo coscienza che i discendenti della linea 'nera' avrebbero uguale diritto a diventare padroni della piantagione. La cornice è, pertanto, soltanto un'illusione d'ordine, la sua negazione, poiché ciò che ne svolge la funzione testuale di riquadro è la durata dinamica e inarrestabile degli stati psicologici della coscienza di Isaac, la cui vita interiore descrive la ricerca continua e tormentata di una via di fuga dalla linearità della storia familiare, una frattura della sua logica temporale e l'immissione nel tempo 'altro' della Natura. *Go Down Moses* è insieme un viaggio nel tempo e verso un diverso modo di intuirlo, è l'indagine di una memoria alla ricerca di un sentimento alternativo della Storia. Da un passato vissuto come maledizione e causa – come ombra che il peccato originale proietta ancora sul presente trasformandolo in 'colpa' – ad un ricordo che sia insieme oblio e seme di una possibilità di salvezza, che non condanni il futuro a ripetere il passato, ma che trovi il modo di mutare il tempo finito e inquadrato di un destino predeterminato



nel tempo aperto e infinito della Terra. I vari rami del fiume genealogico dei McCaslin non confluiscono, così, nel corso ‘diretto’ verso la foce e la fine prestabilite, ma vengono risucchiati, rifratti e deviati nel *maelström* della memoria di Isaac, nel vortice e nell’abisso dell’atemporale.

L’iniziazione a una diversa prospettiva sul passato – che intuisca il progresso del tempo non dall’esterno, *ex post facto*, ma da un punto di vista *interno* al suo stesso fluire – viene raccontata nelle tre storie al cuore di *Go Down Moses*, quelle che si svolgono proprio nel Delta del Mississippi, il fiume che nel suo scorrere condensa in sé tutta la storia di schiavitù e guerra civile del Sud. *Old People*, *The Bear* e *Delta Autumn* non sono altro, infatti, che il *Bildungsroman* di Isaac, la storia della formazione ad un sentimento che annulli la forbice, l’asintoto, che separa tempo della vita e tempo del mondo<sup>40</sup>. Sono tre storie di caccia, un rito familiare che si ripete, ciclicamente di generazione in generazione, la cui preda, però, cambia nel tempo, diventando, per Isaac, il tempo stesso. Qui, quasi a voler rendere ancora più netti il contrasto, e il mancato contatto, tra i due ordini di tempo, Faulkner inquadra la sua narrazione in limiti chiaramente marcati. L’inizio e la fine coincidono con il passato e il

---

<sup>40</sup> La ‘forbice’ tra tempo del mondo, il tempo cosmico e infinito della storia universale, e tempo della vita, il tempo breve e finito dell’esistenza umana, non potrà mai chiudersi, facendo incontrare le due ‘lame’. Secondo Hans Blumenberg, a cui si deve questa immagine, il tempo del mondo si ritira in maniera inversamente proporzionale all’avvicinarsi dell’uomo, ai tentativi di proiettare i propri desideri sull’orizzonte immenso e infinito della durata dell’universo. Sull’argomento, oltre a H. Blumenberg, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Il Mulino, Bologna 1996, si veda anche H. Weinrich, *Il tempo stringe*, Il Mulino, Bologna 2006.

futuro del tempo biografico di Isaac, vero e proprio personaggio-cornice: *Old People* racconta l'episodio decisivo della sua infanzia (l'uccisione del primo cervo, la perdita della verginità da cacciatore, l'ingresso nel mondo adulto e la simultanea intuizione del tempo 'puro' della foresta); *The Bear* è, invece, il sublime *récit de la fin*, la presa di coscienza della morte di un mondo proprio in concomitanza con il raggiungimento del bene supremo cui quel mondo anelava (la caccia alla creatura mitica della foresta, il vecchio orso *Old Ben*, e la sua uccisione avvengono simultaneamente alla scoperta del peccato originale di Carothers e, quindi, alla maturazione del 'gran rifiuto' dell'eredità; Isaac ha un'età compresa tra i sedici e i ventuno anni); in *Delta Autumn* Isaac ritorna, ormai vecchio e prossimo alla morte, a caccia nel Delta, questa volta accompagnatore dei nipoti più giovani e testimone impotente della progressiva, malinconica scomparsa della foresta, ridotta ormai ad un lembo di terra a causa dell'industrializzazione (e il passato di colpa e dannazione, da cui credeva di essersi redento grazie all'auto-esclusione dalla linea ereditaria 'diretta', ritorna nelle figure di una giovane nera e del figlio avuto con un pronipote di Carothers, e, dunque, con essi riappare anche lo spettro di una nuova, ripetuta *miscegenation*).

La figura di Sam Fathers domina il primo quadro del trittico, *Old People*. È la guida che inizia il giovanissimo Ike ai segreti della caccia e al rispetto delle leggi eterne della foresta. La durata del racconto è compresa tra gli otto anni di Ike, al momento del primo sparo ad un coniglio, e i dodici anni di quando uccide il primo cervo. La cornice è, dunque, la durata 'balistica' di uno sparo, entro la quale si iscrivono continue sortite indietro e avanti in un tempo circolare. Già il nome di Sam

*Fathers* indica il suo ruolo di padre putativo, di maestro che sostituisce al principio della discendenza naturale quello di una paternità polifonica e molteplice. Egli è, infatti, metà nero e metà nativo americano, nipote del capo Chickasaw Ikkemotubbe – colui che vendette a Carothers la terra dove poi sarebbe sorta la piantagione – e di una schiava nera. Sam agisce da mezzano tra il piccolo Ike e una sapienza mitica e orale, attraverso la quale si tramanda di generazione in generazione il sentimento di un rapporto privilegiato e diretto con il mistero della natura. Grazie a Sam, Ike impara a leggere la foresta come se questa fosse un corpo pulsante, vivo, manifestazione terrena di un'eterna *anima mundi*. È la conoscenza immediata del mito, che Ike intuisce senza il *medium* della parola scritta, in un'appercezione istantanea più veloce d'ogni pensiero e linguaggio, qualcosa che egli sente già parte di sé prima ancora che l'iniziazione e la caccia vera e propria abbiano avuto inizio:

And as he talked about those old times and those dead and vanished men of another race from either that the boy knew, gradually to the boy those old times would cease to be old times and would become a part of the boy's present, not only as if they had happened yesterday but as if they were still happening, the men who walked through them actually walking in breath and air and casting an actual shadow on the earth they had not quitted. And more: as if some of them had not happened yet but would occur tomorrow, until at last it would seem to the boy that he himself had not come into existence yet, that none of his race nor the other subject race which his people had brought with them into the land had come here yet<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> W. Faulkner, *Old People*, in *Go Down Moses*, Vintage, London 1996, pp. 122-123. «E mentre parlava dei tempi passati e di quegli

Il tempo della foresta appare come una durata astorica, un'eternità in cui passato e futuro coesistono come ombra uno dell'altro e, quindi, una dimensione sovratemporale libera dal peccato originale della schiavitù, non ancora segnata dall'uomo e dalla Storia. All'inizio del racconto, però, la prospettiva di Ike su questo mondo mitico è esterna, è ancora *alien* rispetto a quell'essenza misteriosa e fuggevole proprio perché realtà che dura, apparentemente immortale, fuori dal tempo umano della coscienza e della storia. Il 'miracolo segreto', capace di mutare il bambino in uomo, avviene nell'istante privo di durata del primo incontro *facie ad faciem* con un cervo che assume i connotati fantastici e giganteschi di una divinità antica, la creatura, il nume di un culto pagano. Perché la sua visione riesca, però, a focalizzare finalmente l'ombra fantasmatica e pressoché invisibile del cervo, Ike deve allenare lo sguardo ad un tempo condensato, ad una temporalità, cioè, senza prima e dopo, addensata nella semplicità ed immediatezza di un istante sospeso nella sua unicità. Ike deve imparare, insomma, a muoversi dentro un

---

uomini morti e scomparsi di un'altra razza, diversa da entrambe quelle che il ragazzo conosceva, a poco a poco quei tempi cessavano di essere passati ai suoi occhi per diventare parte del presente, non solo come se quelle cose fossero accadute ieri, ma come se continuassero a accadere, come se gli uomini che nel passato si muovevano in quei luoghi ancora camminassero in quell'aria, respirando e proiettando ombre vere su un terreno che non avevano mai abbandonato. E inoltre, come se alcune di quelle cose non fossero mai accadute, ma dovessero accadere l'indomani, finché al ragazzo sembrava addirittura di non essere ancora venuto al mondo, che nessuno della sua razza, né di quell'altra razza asservita che la sua gente aveva portato in quella terra, vi fosse ancora giunto» [Id., *Gente d'un tempo*, in *Go Down Moses*, trad. it. di M. Ascari e N. Fusini, Einaudi, Torino 2002, p. 153].

tempo puro, a fondere la durata della propria coscienza con lo scorrere dinamico del tempo della foresta:

So he tried to go slower. He tried deliberately to decelerate the dizzy rushing of time in which the buck which he had not even seen was moving, which it seemed to him must be carrying the buck farther and farther and more and more irretrievably away from them, even though, according to Sam, he must have completed his circle now and was heading back toward them<sup>42</sup>.

Infine, l'apparizione del cervo e Sam che lo saluta – «“Oleh Chief,” Sam said. “Grandfather”»<sup>43</sup> – come se l'animale fosse l'incarnazione presente, la rivelazione terrena, dello spirito protettivo del Delta. Dopo l'uccisione e il rito del sangue con cui Sam segna il volto di Ike, divenuto ora uomo e cacciatore, il racconto si chiude con una riflessione sulla morte – in un dialogo notturno tra Ike e McCaslin, il cugino più grande – sulla finitezza della vita umana al cospetto di una natura che è, invece, immortale, eterna e perenne creazione:

But you cant be alive for ever, and you always wear out life long before you have exhausted the possibilities of living. And all that must be somewhere; all that could not have been invented and created

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 129. «Così cercò di andare più piano. Cercò volutamente di decelerare la vertiginosa corsa del tempo in cui il cervo che non aveva ancora neanche visto si muoveva, che gli sembrava dovesse portare il cervo sempre più in là e sempre più irrimediabilmente lontano da loro, anche se non c'erano cani dietro di lui a farlo correre, anche se, stando a Sam, doveva ormai aver completato il suo giro e stava tornando verso di loro» [trad. it. *Gente d'un tempo*, cit., p. 161].

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 132. «“Oleh, Capo” disse Sam. “Nonno”» [trad. it. *Gente d'un tempo*, cit., p. 165].

just to be thrown away. And the earth is shallow; there is not a great deal of it before you come to the rock. And the earth don't want to just keep things, hoard them; it want to use them again. Look at the seed, the acorns, at what happens even to carrion when you try to bury it: it refuses too, seethes and struggles too until it reaches light and air again, hunting the sun still<sup>44</sup>.

Il passo è una riscrittura di Giovanni 12:24: «*Amen amen* vi dico: se il chicco di grano caduto in terra non muore, resta solo. Se invece muore, porta molto frutto»<sup>45</sup>. Tutto nella foresta è fermentazione infinita, una catena ininterrotta di caduta e rinascita che cancella tempo e morte insieme. Come scrive Nadia Fusini, Ike si scontra con «l'illusione dell'uomo di ritrovare sé stesso al di là della storia in una sublime metafisica della creazione e dell'immortalità»<sup>46</sup>.

*The Bear* riprende il filo del discorso quando Ike ha ormai sedici anni e il premio più ambito dell'annuale rito della

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 133. «Ma non si può essere vivi per sempre, e consumiamo sempre la vita prima di avere esaurito le possibilità che la vita ci offre. E tutto questo deve pur essere da qualche parte; tutto quello che non può esser stato inventato e creato solo per essere gettato via. E la terra è poco profonda; non ce n'è molta prima di arrivare alla roccia. E la terra non si accontenta di trattenere le cose, di accumularle – vuole riutilizzarle. Pensa al seme, alle ghiande, a quel che succede perfino a una carogna quando si cerca di seppellirla: si rifiuta, fermenta e lotta finché non raggiunge di nuovo la luce e l'aria, di nuovo a caccia del sole» [trad. it. *Gente d'un tempo*, cit., p. 167].

<sup>45</sup> *Evangelo secondo Giovanni*, in *Bibbia*, a cura di E. Bianchi, M. Cucca, F. Giuntoli, L. Monti, Vol. III *Nuovo Testamento*, Einaudi-I Millenni, Torino 2021, p. 334.

<sup>46</sup> N. Fusini, *La caccia all'orso di Faulkner*, in *Studi americani*, 4, 1968, pp. 291-310, p. 295.

caccia non è più un cervo ma *Old Ben*, l'orso che nessuno è riuscito ancora a prendere. La creatura sembra incarnare nel proprio vecchio, malridotto corpo, lo spazio e il tempo infiniti della *wilderness*. La sua presenza si lascia intuire soltanto attraverso una sorta di teologia negativa, tramite la lettura dei segni e delle impronte che lascia al suo passaggio: il marchio della sua assenza. È la forma di tutte le forme, «shaggy tremendous shape»<sup>47</sup> e «anachronism indomitable and invincible»<sup>48</sup>, il fantasma emerso dall'«old dead time»<sup>49</sup>, varco di connessione con l'infinito, sulla soglia dove la morte muta in immortalità: «the old bear, solitary, indomitable, and alone; widowed childless and absolved of mortality»<sup>50</sup>. Nelle prime due sezioni – Ike ha sedici anni, anche se le perturbazioni della memoria si fanno più frequenti e affiorano ricordi di quando aveva dieci, undici, dodici, tredici, quattordici e quindici anni – il grande, vecchio orso è soltanto una scia d'allusioni, la sagoma informe di un movimento continuo e indefinibile quanto inarrestabile. La sua presenza si rivela soltanto per riflesso, come assenza, come una pausa di silenzio tra i colpi di un picchio sulla corteccia. *Old Ben* sembra vivere soltanto nel tempo sospeso di una tregua, nell'intervallo tra il *tick* e il *tock* che nessun orologio può contare<sup>51</sup>. Poi il becco ricomincia a battere e l'epifania è, per l'ennesima volta,

---

<sup>47</sup> *The Bear*, in *Go Down Moses*, cit., p. 136; «tremenda forma irsuta» [trad. it. *L'orso*, in *Go Down Moses*, trad. it. di M. Ascari e N. Fusini, Einaudi, Torino 2002 p. 170].

<sup>48</sup> *Ibidem*, «L'anacronismo indomito e invitto».

<sup>49</sup> *Ibidem*, «d'un tempo morto e sepolto».

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 137. «L'orso solitario, indomito e solo. Vedovo, senza progenie e assolto dalla mortalità».

<sup>51</sup> Celebre esempio formulato in F. Kermode, *Il senso della fine*, Sansoni, Milano 2004, pp. 41-44.

posticipata alla prossima occasione: «because there would be a next time, after and after. He was only ten. It seemed to him that he could see them, the two of them, shadowy in the limbo from which time emerged and became time: the old bear absolved of mortality and himself who shared a little of it»<sup>52</sup>.

È la fine il problema – la cornice con cui la coscienza inquadra retrospettivamente il tempo privo di morte della *wilderness*, dell'esperienza pura – e allora Sam consiglia ad Ike di provare ad avvicinare l'orso senza fucile, di sbarazzarsi, cioè, dello strumento che più d'ogni altro la implica e la indica una conclusione. Ike riprova ad addentrarsi da solo nella natura selvatica, abbandonando non solo il fucile, ma dopo alcuni giri a vuoto, anche altri due oggetti utili a incatenare il tempo, a ritagliare dall'eterno una porzione di tempo umanizzato, ben definito entro i limiti di una serie finita, contenuta da una causa e un effetto, un inizio e una fine. Oltre al fucile, ecco che Ike prosegue il suo viaggio di scoperta lasciando anche l'orologio – «the old, heavy, biscuit-thick silver watch which had been his father's»<sup>53</sup> – e il *compass* appesi ad un ramo. Chissà se Ernst Jünger aveva in mente questo racconto quando oppose al tempo della città dei bianchi, quello della caccia dei neri: «Se il bianco e il nero vanno a caccia e si addentrano nella foresta con le stesse armi, il secondo tornerà con una preda più ricca. Egli conosce

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 144. «Perché ci sarebbe stata un'altra volta, dà e dà. Aveva soltanto dieci anni. Gli sembrò di vedersi, di vedere tutti e due, ombre di un limbo da cui sgorgando il tempo diventava tempo: l'orso assolto dalla mortalità e lui, che ne condivideva una piccola parte» [trad. it. *L'orso*, cit. p. 179].

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 147; «col vecchio orologio pesante d'argento massiccio che era stato di suo padre» [trad. it. *L'orso*, cit., p. 183].



altri ritmi: quelli della selvaggina e dei suoi spostamenti, o quelli delle tracce, delle quali può dire se siano vecchie o recenti con la stessa precisione con cui si legge l'ora sull'orologio. Egli si domanda perché mai il bianco con la sua impazienza disturbi, o magari affretti, il piacere, dal momento che per cacciare o pescare bisogna avere tempo»<sup>54</sup>. In questo episodio Ike ha dieci anni – siamo, cioè, tornati indietro al tempo di *Old People*, prima dell'uccisione del cervo – e, infine, fuori dal tempo dell'orologio e dallo spazio misurato della bussola, Ike vede per la prima volta l'orso, nonostante esso continui a sfuggire alle normali coordinate spazio-temporali. La creatura, infatti, è non solo «dimensionless»<sup>55</sup> ma appare in un baleno, in un istante sganciato da qualsiasi idea di successione e pertanto privo di durata: «It did not emerge, appear: it was just there»<sup>56</sup>. Come è apparso, l'orso scompare, o meglio, si dissolve nella *wilderness* come un pesce che, saltato per un'istante fuori dall'acqua, si immerge di nuovo nell'abisso senza neppure battere una pinna.

La *wilderness* nasconde oscurità profonde come quelle del mare, e, infatti, in più punti la spedizione di Ike e degli altri cacciatori assume i contorni di una navigazione in acque sconosciute e mai solcate prima. I corridoi che la caccia apre nella parete fitta degli alberi si richiudono subito dopo il passaggio, e scompaiono immediatamente proprio come il solco con cui la chiglia di una barca segna, per un istante, «the infinite waste of

---

<sup>54</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit. p. 28.

<sup>55</sup> W. Faulkner, *The Bear*, cit., p. 148. «Sproporzionato». [trad. it. *L'orso*, cit., p. 184].

<sup>56</sup> *Ibid.*, «Non sbucò, non apparve: era lì».

the ocean»<sup>57</sup>. L'immagine è suggestione dantesca, un'eco delle prime terzine del secondo canto del *Paradiso*: «metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna eguale»<sup>58</sup>. L'intersezione tra tempo e senza tempo è un naufragio, una morte per acqua, e il 'varco folle' che si apre davanti ad Ike è il *maelström*.

Faulkner sembra riscrivere il racconto di Poe, *A Descent into the Maelström*, vero e proprio archetipo moderno dell'apparizione nel mondo di una soglia, di una breccia verso una realtà extratemporale, lungo una via che partendo dalla Natura porta dritta a Dio. Innanzitutto, ritroviamo al principio della narrazione, l'Ike di *Was*, primo racconto di *Go Down Moses*, vecchio, certo, ma in maniera indefinita, fuori da ogni esattezza di calcolo: «Isaac McCaslin, 'Uncle Ike,' past seventy and nearer eighty than he ever corroborated any more»<sup>59</sup>. L'*old man* di Poe racconta di una strana, terrificante avventura vissuta tre anni prima a largo di una costa scandinava, in un tratto di mare compreso tra la terraferma e un gruppo di isolotti:

'Not long ago,' said he at length, 'and I could have guided you on this route as well as the youngest of my sons; but, about three years past, there happened to me an event such as never happened before to mortal man – or at least such as no man ever survived to tell of –

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 138; «sulla distesa infinita dell'oceano» [trad. it. *L'orso*, cit., p. 171].

<sup>58</sup> D. Alighieri, *Paradiso*, II, vv. 13-15 [ediz. a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori – I Meridiani, Milano 1994, pp. 53-54].

<sup>59</sup> W. Faulkner, *Was*, in *Go Down Moses*, cit., p. 7. «Isaac McCaslin, "zio Ike", oltre la settantina e più vicino agli ottanta di quanto non ammettesse, ormai vedovo e zio di mezza contea e padre di nessuno» [trad. it., *Fu*, op. cit. p. 3].

and the six hours of deadly terror which I then endured have broken me up body and soul. You suppose me a *very* old man – but I am not. It took less than a single day to change these hairs from a jetty black to white, to weaken my limbs, and to unstring my nerves, so that I tremble at the least exertion, and am frightened at a shadow. Do you know I can scarcely look over this little cliff without getting giddy?<sup>60</sup>.

Il lembo di mare tra la riva e l'isola di Moskoe era interessato da particolari maree che, con il verificarsi di determinate condizioni atmosferiche, davano ciclicamente vita a un gigantesco vortice che risucchiava dentro l'abisso più profondo qualsiasi cosa si trovasse entro, o vicino, il suo immenso diametro: navi enormi, persino balene e orsi scomparvero, si racconta, in quel turbine di tenebra. Il desiderio di conoscere il segreto di uno dei fenomeni naturali più misteriosi, spinge il vecchio, ancora non troppo vecchio, e i suoi due fratelli, a navigare quelle acque, finché, un giorno, anche la loro barca si ritrova in mezzo alle spirali impazzite della bufera. I loro calcoli erano esatti: «It

---

<sup>60</sup> E.A. Poe, *A Descent into the Maelström*, in Id., *The Complete Stories*, Alfred A. Knopf-Everyman's Library, New York 1992, p. 457. «“Non è passato tanto tempo” disse alla fine “da quando io avrei potuto guidarvi su questa strada come il più giovane dei miei figlioli; ma circa tre anni or sono, mi capitò una avventura quale non è mai toccata a essere umano o almeno a essere che le sia sopravvissuto per raccontarla; e le sei ore di terrore mortale che ho passate allora, mi hanno rovinato anima e corpo. Voi mi credete vecchissimo, ma non lo sono. Ci volle meno di un giorno per farmi diventare bianchi i capelli, per fiaccarmi le membra e scuotermi i nervi così da tremare a ogni più piccolo sforzo, e da aver paura di un'ombra. Lo credereste che quasi non posso guardare giù da questa rupe senza essere preso da vertigine?»». [Id., *Una discesa nel Maelstrom*, in *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori-I Meridiani, Milano 1971, p. 451].

was just seven, *by my watch*, when we weighed and started for home, so as to make the worst of the Ström at slack water, which we knew would be at eight»<sup>61</sup>. Dentro il cerchio aperto dal vortice, però, i tre fratelli si accorgono presto, con terribile stupore, che il tempo sembra essersi fermato: «Soon a hideous thought flashed upon me. I dragged my watch from its fob. It was not going. I glanced at its face by the moonlight, and then burst into tears as I flung it far away into the ocean. *It had run down at seven o'clock! We were behind the time of the slack, and the whirl of the Ström was in full fury!*»<sup>62</sup>.

Mentre assiste, attonito, alla discesa nel Maelström dei suoi fratelli e di una miriade di altri oggetti, *débris*, frammenti di navi, tronchi di alberi e mobili, il vecchio intuisce la verità: il turbine altro non è che «that narrow and tottering bridge which Mussulmen say is the only pathway between Time and Eternity»<sup>63</sup>. Il vecchio marinaio vive, insomma, il ‘miracolo segreto’ del tempo, viene trascinato nella corrente di una durata alternativa che lo rende irriconoscibile ai soccorritori: «they knew me

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 462-463. «Al mio orologio erano le sette precise, quando levammo l'ancora per far ritorno a casa, calcolando di passare il punto più pericoloso dello Ström nel tempo della tregua, che sapevamo venire verso le otto» [trad. it. *Una discesa nel Maelstrom*, cit., p. 460].

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 464. «Ben presto uno spaventoso pensiero mi balenò nella mente. Tirai l'orologio dall'occhiello. Non camminava. Alla luce della luna fissai il quadrante e scoppiando in singhiozzi lo gettai nell'oceano. *L'orologio si era fermato alle sette! Avevamo lasciato passare la tregua della marea e il turbine dello Strom era in tutto il suo furore!*» [tra. it. *Una discesa nel Maelstrom*, cit., pp. 462-463].

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 469; «quel ponte stretto e pericolante che, secondo i musulmani, costituisce l'unico passaggio fra il tempo e l'eternità» [trad. it. *Una discesa nel Maelstrom*, cit., p. 467].

no more than they would have known a traveller from the spirit-land. My hair, which had been raven black the day before, was as white as you see it now»<sup>64</sup>.

Ike sceglierà, anche lui abbandonando l'orologio paterno come Quentin in *The Sound and the fury*, di affondare nella profondità vorticosa ed eterna del *maelström-wilderness* piuttosto che rimanere annodato alla storia. Il varco aperto da Sam e da *Old Ben*, però, sembra chiudersi con la morte quasi simultanea dei due. L'immagine che chiude *The Bear*, dopo la nuova epifania dello spirito della *wilderness* con l'apparizione di un serpente, è il «maelstrom of mad leaves»<sup>65</sup>, il «frenzied vortex»<sup>66</sup> di scoiattoli che avvolge il compagno di caccia Boon, l'ultimo superstite in cui scorre ancora lo stesso sangue Chickasaw di Sam Fathers.

Un altro abisso, allora, sembra lasciare intuire ad Ike una seconda, seppur tenue, possibilità di fuga dal tempo. Leggendo i libri mastri della piantagione – sui quali il padre Buck e lo zio Buddy, antischiaivisti, avevano annotato, tra altre glosse contabili, anche la nascita, la morte e la compravendita degli schiavi neri – Ike si accorge di alcune incongruenze, di certe tracce allusive seminate qui e là nei registri dallo zio e dal padre. Contando e mettendo a confronto alcune date, Ike, da vero filologo e 'cronachista', scopre con sgomento che con ogni probabilità

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 472. «non mi riconobbero più di quel che non avrebbero riconosciuto uno che tornava dal mondo degli spiriti. I miei capelli che il giorno avanti erano neri come ala di corvo, erano diventati bianchi come li vedete ora». [trad. it. *Una discesa nel Maelstrom*, cit., p. 471].

<sup>65</sup> W. Faulkner, *The Bear*, cit., p. 235; «un maelstrom di foglie impazzite» [trad. it. *L'orso*, cit., p. 298].

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 236. «Vortice frenetico» [*ibidem*].

le morti della schiava Eunice e della figlia Tomasina avvenute a distanza di un anno l'una dall'altra sono collegate tra loro. Entrambe sono morte, suicide, per acqua, annegate nel 1832 e nel 1833. Perché? Il filo che le lega non può essere che uno: incesto e *miscegenation*. La loro morte dovette avvenire in reazione ad un peccato originale, un abominio contronatura. Intuisce, senza averne la certezza, non solo che Tomasina doveva essere la figlia di Eunice e del nonno Carothers, ma anche che Tomey Turl, il figlio di Tomasina nato proprio nel 1833, era anch'egli figlio di Carothers. La scoperta di una seconda, parallela, linea di discendenza 'diretta' e nera, spezza la storia di famiglia in una ramificazione ulteriore. Nascosta in un'ellissi, nella lacuna testuale aperta dal gorgo in cui le due schiave decidono di scomparire, vi è una seconda trama che, di riflesso, rende la prima una finzione, nient'altro che una vecchia storia. Dopo la genealogia alternativa della *wilderness*, Ike s'imbatte in un'altra tradizione, anch'essa dimenticata, esclusa dalla memoria ufficiale, intuibile soltanto nell'intervallo insolito che si apre, come un *maelström*, tra una data e un'altra. Così come il sapere mistico della foresta si tramandava di generazione in generazione senza l'ausilio di una memoria per così dire storica, anche la memoria che conserva il ricordo delle schiave nere trae la propria *endurance* e persistenza dall'oblio, dalle lacune che perturbano la storia ufficiale. I suicidi di Eunice e di Tomasina vengono interpretati da Jay Watson come *performances* che rendono evidente il vuoto della sparizione, interrompendo l'ordine di una cronaca scritta. Ike, continua Watson, impara così a ricordare ancora in un altro modo:

In other words, shallow memory functions as a form of *critical* memory in *Go Down Moses*, where the performances of Eunice and her successors comprise a behavioral repertoire to complement and at times contest the written archive of the McCaslins, whose ledgers already attest to the power of black will and black death to disturb a sensibility handed down from the European Enlightenment to the New World plantation<sup>67</sup>.

Nasce da qui, da questo scarto tra un tipo di memoria e un altro, la decisione di Ike di rifiutare la piantagione, e la città, e scegliere la foresta. La quarta sezione di *The Bear* è in gran parte occupata dalla conversazione tra Ike e McCaslin Edmonds, nel corso della quale il cugino più giovane, ora ha ventun anni, spiega al più grande i motivi dietro alla scelta di cedere a lui ogni diritto sull'eredità e, allo stesso tempo, di continuare i risarcimenti in denaro, decisi in passato da Buck e Buddy, verso i discendenti della linea 'diretta' degli schiavi, i figli e nipoti di Eunice e Tomasina. Il discorso di Ike mescola, in un unico grande affresco, la decadenza dei McCaslin all'epopea fallita del Sud e alla Storia Sacra. Ike non può accettare la terra dei padri perché, in realtà, la terra non ha padre, essendo stata venduta a Carothers dal capo Chickasaw Ikkemotubbe. La compravendita e privatizzazione di un bene universale è il peccato originale che

---

<sup>67</sup> J. Watson, *William Faulkner and the Faces of Modernity*, cit., p. 277. «In altre parole, in *Go Down Moses* la memoria superficiale funziona un po' come memoria critica. La *performance* di Eunice e dei suoi successori comprende un repertorio di comportamenti atti a complementare e, a volte, a contestare l'archivio scritto dei McCaslin, i cui registri già attestano il potere che la volontà e la morte dei neri hanno di urtare la sensibilità che l'Illuminismo europeo ha tramandato alla piantagione del Nuovo Mondo».

proietta colpa e maledizione su tutta la linea della cronaca ufficiale del Sud. Allora, il quadro ricostruito da Ike assume i contorni di «una lunga *disputatio* teologica che comprende una ricostruzione della storia universale dal principio fino alla colonizzazione del Nuovo Mondo»<sup>68</sup>. Dio ha concesso all'uomo bianco una seconda possibilità: la cacciata dei nativi-americani dalle loro terre avrebbe dovuto permettere ai coloni europei di creare una nuova Canaan, di trasformare una terra maledetta in Terra Promessa. Tuttavia, l'uomo bianco portò con sé lo schiavo nero, un popolo la cui presenza e la cui sottomissione avevano rinnovato la maledizione. È a questo punto che l'argomentazione di Ike si fa profezia: sarà proprio questo popolo a liberare, in un futuro ancora lontano, gli Stati Uniti dal peccato, grazie alla sua straordinaria capacità di persistere e sopravvivere nel dolore. È in questa *endurance*, in questa durata sotterranea, invisibile, della sofferenza e del lutto del popolo afroamericano che si conserva, latente e nascosto, il seme in fermento di una nuova creazione e della salvezza: «La durée, l'en-durée, serait-elle (l'assumant à fond: sans calcul, sans prémonition, sans plan ni projet, mais la souffrant absolument, comme font les Noirs chez Faulkner) l'une des manières les plus accomplies, c'est à dire les plus concrètes, de vaincre le tourment du Temps?»<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> P. Boitani, *Perché Mosè dovrebbe scendere*, in *Rifare la Bibbia. Riscritture letterarie*, Bologna, Il Mulino 2021, p. 174.

<sup>69</sup> É. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Gallimard, Paris 1996, p. 88. «La durata, l'*endurance* (*en-durée*), potrebbe essere (assumendola nel suo senso profondo: senza calcolo, senza premonizione, senza piano né progetto, ma soffrendola in modo assoluto, come fanno i Neri in Faulkner) una delle maniere più compiute, vale a dire più concrete, di vincere il tormento del Tempo?».



Ike legge il tempo tramite la lente della tipologia: il passato diventa *figura*, ombra del futuro: «è poi Faulkner stesso ad invitarci a leggere il *suo* libro tipologicamente quando ci mostra Isaac che, da ragazzo, ascolta le storie narrate da Sam Fathers e le considera *figurae*, prefigurazioni del presente e del futuro»<sup>70</sup>. La profezia implica una dialettica temporale che trasforma il tempo della storia in *kairos*, nel presente eternizzato di un tempo in cui ogni evento dell'*Historia Salutis* non è ordinato secondo la logica successiva del prima e del dopo, ma è ripetizione dell'identico, annuncio e insieme completamento: un evento passato è *già e non ancora* un evento futuro. La particolare temporalità della profezia spezza, interrompe, così, il progresso della storia introducendovi il principio della ripetizione creatrice: «le nouveau n'est pas anticipé comme radicalement autre, mais comme une sorte de répétition créatrice de l'ancien»<sup>71</sup>. Ogni evento si trasforma nel *kairos* della Rivelazione divina: grazie ai racconti di Sam Ike diventa «sentinelle de l'imminence»<sup>72</sup>. Il tempo della Storia Sacra si sovrappone al tempo condensato, al tempo che abolisce la morte della *wilderness*, e la morte di *Old Ben* si fa *kairos*, fine e insieme nuovo inizio.

---

<sup>70</sup> P. Boitani, *Rifare la Bibbia*, cit., p. 175.

<sup>71</sup> P. Ricœur, *Temps Biblique*, in *Archivio di Filosofia*, LIII, 1, 1985, pp. 23-35: 31. «Il nuovo non è più anticipato come radicalmente altro, ma come una sorta di ripetizione creatrice dell'antico».

<sup>72</sup> A. LaCoque e P. Ricœur, *Penser la Bible*, Éditions du Seuil, Paris 1998, p. 236. «Sentinelle dell'imminenza».

*Delta Autumn*, il racconto che chiude il trittico, segnerà il fallimento anche di questa «confutazione del tempo»<sup>73</sup>. Perché, ritornando nel Delta, Ike prende coscienza che la *wilderness* non è eterna, che anch'essa è un corpo destinato a estinguersi e finire. L'opera di sfruttamento dell'uomo ha ormai ridotto l'immensa foresta ad un lembo di terra, circoscritto in un'area, a forma di imbuto appunto, delimitata dai fiumi Yazoo e Mississippi. Se prima, al tempo di *Old People* e *The Bear* per intenderci, i cacciatori dovevano percorrere soltanto cinquanta chilometri per raggiungere la *wilderness*, ora questa si è allontanata a trecento chilometri di distanza. Quando Ike, ormai vecchio, vi ritorna, per un'ultima caccia, insieme ai nipoti, stenta a riconoscere il paesaggio che lo circonda. La ferrovia sembra aver introdotto, tramite la sua «endless mathematical line»<sup>74</sup>, il *true time* della città e dell'orologio nel tempo puro della natura. Il viaggio di avvicinamento viene, così, vissuto da Ike come il viaggio di un simultaneo allontanamento, a ritroso nel tempo. Come lui, ormai prossimo alla fine, anche la terra che credeva eterna si sta lentamente dissolvendo. Se prima la foresta si condensava nel corpo mistico di Old Ben, ora essa sembra coesistere con il corpo terreno, mortale e finito di Ike: «He seemed to see the two of them – both himself and the wilderness – as

---

<sup>73</sup> J.L. Borges, *Nuova confutazione del tempo*, in *Altre inquisizioni in Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Mondadori-I Meridiani, Milano 1984, pp. 1070-92.

<sup>74</sup> W. Faulkner, *The Bear*, cit., p. 227. «Linea matematica infinita» [trad. it. *L'orso*, cit., p. 287].

coevals»<sup>75</sup>. La foresta ha, ora, un passato, la cui durata è simultanea alla memoria individuale: sarà recuperabile soltanto fintantoché i due corpi coevi dureranno. Più avanza verso il Delta, la punta dell'imbuto, il foro di una clessidra, più la memoria di Ike va indietro nel tempo, alla ricerca di una dimensione «free of both time and space»<sup>76</sup>, dell'eternità perduta: «Until presently it seemed to him that the retrograde of his remembering had gained an inverse velocity from their own slow progress, that the land had retreated not in minutes from the last spread of gravel but in years, decades, back toward what it had been when he first knew it»<sup>77</sup>.

La terra del Delta è diventata, agli occhi di Ike, un talismano, come la pelle di zigrino di Balzac: si ritira e restringe in proporzione inversa alle «apocalissi retrograde»<sup>78</sup> della memoria. La sua forma a piramide rovesciata si sovrappone perfettamente alla figura con cui Bergson descrive, in *Materia e memoria*, la «forma condensata»<sup>79</sup> della nostra coscienza in ogni istante del nostro presente. Essa sarebbe formata da due tipi di

---

<sup>75</sup> W. Faulkner, *Delta Autumn*, in *Go Down Moses*, cit. p. 250. «Sembra di vedere entrambi – se stesso e le selve – come coevi» [trad. it., *Autunno nel Delta*, op. cit. p. 318].

<sup>76</sup> *Ibidem*, «Libera dal tempo e dallo spazio» [*Ibidem*].

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 241. «Finché di lì a poco a lui parve che quanto più lenta era la loro marcia tanto più veloci fluissero i suoi ricordi, che la terra si fosse ritirata non di pochi minuti dall'ultima distesa di ghiaia, ma di anni, decenni, in direzione di ciò che era quando la conobbe per la prima volta» [trad. it., *Autunno nel Delta*, op. cit. pp. 305-306].

<sup>78</sup> H. de Balzac, *La pelle di zigrino*, cit., p. 36. «Apocalypse rétrograde» [Id., *La Peau de chagrin*, cit., p. 75.]

<sup>79</sup> H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 123.

memoria: quella senso-motoria che recupera dal passato soltanto un ricordo utile all'azione presente; quella vera, che, invece, è il progresso dinamico della totalità degli stati psicologici della nostra coscienza, nel cui flusso continuo è trascinato anche il puro ricordo, cioè il ricordo che, in quanto inutile all'immediato futuro, «rimane nell'ombra»<sup>80</sup> e nell'oblio. Il cono rovesciato rappresenta, pertanto, la totalità dei ricordi accumulati nella memoria. Alla base del cono sta il puro ricordo, mentre il vertice è il punto d'intersezione tra la percezione presente e quel ricordo che la memoria del corpo illumina perché utile al compimento di un'azione: «perché un ricordo riappaia alla coscienza, infatti, bisogna che discenda dalle alture della pura memoria fino al punto preciso in cui si compie l'azione»<sup>81</sup>.

Rifiutandosi di possedere la terra che gli spetta, scegliendo di non agire e 'preferendo di no', Ike desidera l'oblio e l'ombra del puro ricordo, sperando che almeno lì, nelle profondità del gorgo, la *wilderness* possa sopravvivere fuori dal tempo. L'ultimo viaggio di Ike verso il Delta è, in fin dei conti, una corsa controcorrente nel fiume del tempo, nel tentativo di salvare il passato dalla luce del presente, nascondendolo allo sguardo della modernità, dell'azione utile, della fine e del fine:

He had watched it, not being conquered, destroyed, so much as retreating since its purpose was served now and its time an outmoded time, retreating southward through this inverted-apex, this V-

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 120. «Demeure dans l'ombre» [H. Bergson, *Matière et mémoire*, cit., p. 157].

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 129. «Il faut en effet, pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action» [H. Bergson, *Matière et mémoire*, cit., p. 170].

shaped section of earth between hills and River until what was left of it seemed now to be gathered and for the time arrested in one tremendous destiny of brooding and inscrutable impenetrability at the ultimate tip<sup>82</sup>.

*Delta Autumn* non si chiude, però, con la vittoria, seppur piena di malinconia, di Ike sul *town's time*, con la sua ritirata in una memoria pura e virtuale. La sua personale *caccia* al tempo perduto è interrotta bruscamente da un intrigo 'moderno' e che sembra ripetere ricordi antichi. Il nipote Roth Edmonds, infatti, tra una battuta di caccia e un'altra, aveva pensato bene, mesi prima, di mettere incinta una ragazza nera. Ora è tornato nel Delta, non tanto per i cervi, quanto per sbarazzarsi dell'amante e del figlio, 'risarcendo' con del denaro la ragazza per convincerla a prendere un'altra strada. Roth affida, così, allo zio, la busta da consegnare alla giovane, ma quando questa si presenta nella sua tenda, lo riconosce e, inspiegabilmente, lo chiama *Uncle Ike*. È una nipote di Tennie's Jim, uno dei nipoti di Tomasina, la schiava che si era suicidata, annegando, dopo l'incesto con il padre Carothers, capostipite dei McCaslin e nonno di Ike. Dall'oblio e dal *maelström* della memoria risalgono, come la resurrezione improvvisa di un puro ricordo, i fantasmi di Eunice e di Tomasina, nelle cui morti Ike aveva affondato le radici della

---

<sup>82</sup> W. Faulkner, *Delta Autumn*, cit., p. 242. «Le aveva osservate, non mentre le conquistavano o le distruggevano, ma piuttosto mentre si ritiravano perché ormai erano servite allo scopo e appartenevano a un tempo passato, mentre si ritiravano verso sud lungo quella piramide inversa, quella sezione di terra tra le colline e il fiume, finché quanto ne restava sembrò raccogliersi e per il momento arrestarsi in una terribile densità, meditata, imperscrutabile e impenetrabile, nel collo di quell'imbuto» [trad. it., *Autunno nel Delta*, op. cit. p. 307].

propria rinuncia, credendo, in questo modo, di essere fuggito una volta per tutte dal tempo della cronaca familiare, finalmente libero di lasciarsi annegare anch'egli nell'abisso, privo di durata, della *wilderness*. Così, il ponte tra Tempo ed Eternità, che Ike aveva impiegato tutta una vita ad erigere, frana nel momento esatto in cui la ragazza lo riconosce e dice *Uncle Ike*. È diventato un nome, una vecchia storia, un personaggio che si appresta a vivere, ormai, solo nella memoria dell'Altro: un fantasma, un'ombra mossa dai fili di quel fato e di quella storia che si era illuso di poter ripudiare. L'unica eternità possibile per l'uomo è sopravvivere come ricordo nel corpo e nella coscienza presente di qualcun altro. Di questo e dell'amore, Ike, sembrava essersi dimenticato: «“Old man,” she said, have you lived so long and forgotten so much that you dont remember anything you ever knew or felt about love?»<sup>83</sup>. Sublime contrappasso e suprema ironia della sorte per chi aveva sacrificato tutta la propria vita alla memoria d'altri tempi.

Joe e Ike sono personaggi colti al crocevia, *ypsilon* pitagorica e bivio, tra tempo ed eternità. Faulkner li ritrae nell'istante di crisi, nel *kairos* e nel momento della verità in cui prendono coscienza di quanto ambigua sia la costruzione di una propria indipendente identità. Da un lato, essi percepiscono di essere intrecciati allo stesso filo delle storie con cui il passato sopravvive fino a loro. È l'*habitus* della memoria collettiva, del tempo dell'orologio, della città e della genealogia famigliare che

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 257. «“Vecchio,” gli disse, “sei vissuto così a lungo e hai dimenticato tante cose fa non ricordare niente di quel che hai saputo o provato o sentito dire dell'amore?» [trad. it., *Autunno nel Delta*, op. cit. p. 327.]

indossano, come una maschera, per conformarsi al ruolo ‘rispettabile’ che un destino predeterminato ha già deciso *il tempo*. Dall’altro lato, vivono quest’abito come un velo che nasconde la vera essenza della propria personalità in un abisso accessibile soltanto attraverso una memoria involontaria e critica, alternativa alla memoria ufficiale e alla sua trama teleologica. Sono, pertanto, presenze liminali, un gomito che, se tirato in una direzione, si svolge in intreccio narrativo, ma che, se tirato nella direzione opposta, si riavvolge al rocchetto, aprendo nella trama varchi verso una dimensione oltre ogni narrabilità. L’*habitus* del tempo sincronizzato e misurabile dell’orologio – il *town’s time* che in *Go Down Moses* Ike deve dimenticare per entrare in un rapporto esclusivo e mistico con la foresta – ha un costo ben preciso: la rinuncia alla verità. I personaggi di Faulkner vivono tutti sulla soglia tra le due istanze contrapposte dell’abito e della nudità, della memoria e dell’oblio, della finzione e della verità: «when anything gets to be a habit, it also manages to get a right good distance away from truth and fact»<sup>84</sup>.

E, allora, la memoria in Faulkner, sembra seguire, come un’ombra, i meccanismi della memoria involontaria di Proust e Bergson così come descritti da Walter Benjamin:

In questo caso il ruolo principale, per l’autore che ricorda, non è tanto quello che lui ha vissuto quanto l’opera di tessitura del ricordo, la tela di Penelope della memoria. O forse non sarebbe meglio parlare della tela di Penelope dell’oblio? [...] E quest’opera della

---

<sup>84</sup> W. Faulkner, *Absalom, Absalom!*, Vintage, New York 1990, p. 54. «“Perché sempre”, pensa “quando qualcosa arriva a diventare un’abitudine, riesce anche a arrivare parecchio lontano dai fatti e dalla verità”» [Id., *Assalonne, Assalonne!*, trad. it. di G. Cambon, Adelphi, Milano 2001, p. 68].

memoria spontanea, in cui il ricordo è la trama e l'oblio l'ordito, non è forse l'opposto del lavoro di Penelope, piuttosto che un suo analogo? Poiché il giorno disfa quanto viene fatto dalla notte. Ogni mattina, al risveglio, teniamo nelle mani, per lo più in modo allentato e debole, solo per un paio di frange, il tappeto dell'esistenza vissuta, così come l'oblio l'ha intessuto in noi. Ma ogni giorno disfa l'intreccio e gli ornamenti dell'oblio con intento pratico e finalizzato, e ancor di più, con il ricordare legato alla prassi<sup>85</sup>.

Il passato è lungi dall'essere solo l'*habitus*-cornice di una trama che imprigiona l'identità in un intreccio statico e prestabilito. La verità può essere allusa obliquamente anche attraverso un ricordare che è dimenticare. Il racconto più vero è ordito dall'oblio. Solo lasciandosi annegare nelle sue lacune ed ellissi ci si può perdere nella sua forma reale: il gorgo, il *maelström* di una caccia infinita, seguendo il solco lasciato da una Penelope che rema contro.

**Riccardo Antonangeli\***

---

<sup>85</sup> W. Benjamin, *Un'immagine di Proust*, in Id., *Proust e Baudelaire*, a cura di F. Cappa e M. Negri, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 50.

\* Oltre al saggio qui proposto, l'autore ha tradotto il saggio di Vaclav Paris, *L'atavismo di Joyce e la Nuova Irlanda*, per la versione cartacea del numero 1 di *Studium*, gen./mar. 2023.



## **V. Teologia, creatività e l'icona ortodossa: Rainer Maria Rilke e Lou Andreas-Salomè<sup>1</sup>**

di *Joanna Rzepa*

### 1. *Introduzione*

La fine del XIX e l'inizio del XX secolo è stato un periodo di accesi dibattiti teologici. Nella Chiesa cattolica romana sono culminati nella condanna della teologia modernista da parte di Papa Pio X nel 1907<sup>2</sup>. Negli anni che precedono la cosiddetta controversia modernista, teologi e intellettuali religiosi provano a elaborare nuovi modi di concettualizzare il ruolo della religione nel mondo moderno. Teologi modernisti, quali George Tyrrell, Alfred Loisy, Friedrich von Hügel o Henri Bremond, mettono in discussione i metodi scolastici approvati dal Vaticano e finalizzati a recuperare il significato e il valore dell'esperienza mistica che si ritiene sia al cuore della tradizione cristiana. Mentre si riconosce che è assolutamente necessaria una riforma della Chiesa Cattolica, si pensa tuttavia che una rinascita religiosa sia possibile e che, appoggiando la dimensione esperien-

---

<sup>1</sup> Il presente articolo è ripreso da J. Rzepa, *Modernism and Theology. Rainer Maria Rilke, T.S. Eliot, Czesław Miłosz*, Palgrave Macmillan, 2021. Si ringrazia l'editore Palgrave Macmillan per l'autorizzazione alla pubblicazione.

<sup>2</sup> Per una discussione dettagliata si veda J. Rzepa, *Modernism and Theology: Rainer Maria Rilke, T.S. Eliot, Czesław Miłosz*, Palgrave, Cham 2021, pp. 27-88.

ziale della fede, la Chiesa possa mettersi al passo con la modernità. L'analisi dell'esperienza religiosa individuale e delle strutture interiori della fede da parte dei teologi modernisti distoglie l'attenzione dagli aspetti istituzionalizzati e dogmatizzati della religione. Questo approccio è in linea con l'opera filosofica di William James ed è incentrato sul concetto di vita interiore che in quegli anni diventa l'argomento centrale della psicologia del profondo di Sigmund Freud<sup>3</sup>.

Anche scrittori e poeti contemporanei, compresi Rainer Maria Rilke e Lou Andreas Salomé, si sono occupati delle questioni affrontate nelle polemiche religiose che riguardano il significato dell'esperienza religiosa e il ruolo della religione nel mondo moderno. Rilke, cresciuto in una famiglia cattolica di lingua tedesca nella Praga austro-ungarica, è stato deluso dalla religione istituzionalizzata nella misura in cui, come sostiene nel 1912, è stato preso da «un brutale anti-cristianesimo»<sup>4</sup>. Nonostante ciò, Rilke continua a mostrare grande interesse per la religione e la spiritualità cristiana e i suoi cicli, in poesia e in prosa, quali *Christus Visionen* (*Visioni di Cristo*, 1896-98), *Das Stundenbuch* (*Il libro d'ore*, 1899-1903), *Die Geschichten vom Lieben Gott* (*Storie del buon Dio*, 1900), *Das Marien-Leben* (*La vita di*

---

<sup>3</sup> Cfr. W.B. Parsons, *The Enigma of the Oceanic Feeling: Revisioning the Psychoanalytic Theory of Mysticism*, Oxford University Press, Oxford 1999; *Depth Psychology and Mysticism*, edited by T. Cattoi and D.M. Odorisio, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2018.

<sup>4</sup> R.M. Rilke, Lettera alla Principessa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, 17 December 1912, in *Rilke-Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel*, Insel, Frankfurt a.M. 1986, 2 voll., vol. I, p. 245, trad. it. della traduttrice.

*Maria*, 1912) trattano ampiamente argomenti e immagini cristiani<sup>5</sup>. Queste quattro raccolte condividono una reinterpretazione creativa della religione cristiana, imperniata su un'idea critica del cristianesimo occidentale e sulla necessità di trovare un modo diverso di concettualizzare il divino. Nel *Libro d'ore* e nelle *Storie del buon Dio* questa ricerca di un'alternativa conduce a un'approvazione del cristianesimo orientale, in particolare dell'ortodossia russa. Mettendo a confronto il cristianesimo occidentale con quello orientale, Rilke riconosce che la religiosità russa è stata alla base della sua rinascita spirituale e creativa. Più di vent'anni dopo i viaggi in Russia nel 1899 e nel 1900, sostiene: «Dann aber tat sich mir Rußland auf und schenkte mir die Brüderlichkeit und das Dunkel Gottes, in dem allein Gemeinschaft ist»<sup>6</sup>. L'incontro di Rilke con la cultura russa e la religione ortodossa orientale è dovuto ed è mediato da Lou Andreas-Salomé, scrittrice prolifica, pensatrice e psicoanalista<sup>7</sup>. I due si incontrano la prima volta grazie alla lettera piena di ammirazione che Rilke scrive in risposta al saggio di Lou Andreas-Salomé dal titolo *Jesus der Jude (Gesù l'ebreo)*, pubblicato nel 1896. Il loro rapporto si basa sull'interesse comune per la spiri-

---

<sup>5</sup> Cfr. R. Vilain, *Rilke and God*, in *Oxford German Studies*, XLVIII.4, 2019, pp. 472-493.

<sup>6</sup> R.M. Rilke, Lettera a Ilse Jahr, 22 febbraio 1923, in R.M. Rilke, *Briefe aus Muzot 1921-1926*, Insel, Leipzig 1935, pp. 183-187, p. 185; trad. it., Id. *Lettere da Muzot 1921-1926*, Cederna, Milano 1947, pp. 174-177, p. 175.

<sup>7</sup> Cfr. A. Etkind, *Eros of the Impossible: The History of Psychoanalysis in Russia*, trans. Noah and Maria Rubins, Westview, Oxford 1997, pp. 13-40; A. Livingstone, *Lou Andreas-Salomé: Her Life and Work*, Moyer Bell, Mount Kisco NY 1984.

tualità e la psicologia della religione. La passione di Rilke e Andreas-Salomé per la cultura e la religiosità russe ha informato le loro idee non solo sul futuro della religione cristiana ma anche sul ruolo e sulla natura della creatività artistica. Come dimostra questo saggio, la descrizione della dinamica tra umano e divino nel *Libro d'ore* di Rilke è stata influenzata dal lavoro di Andreas-Salomé sulla psicologia e sulla filosofia della religione, nonché dalla loro idea di spiritualità che i due associano al paesaggio religioso dell'Ortodossia orientale.

## 2. *La Russia e la sua vocazione spirituale*

In occasione dei due viaggi in Russia dal 25 aprile al 15 giugno 1899 e dal 9 maggio al 22 agosto 1900, Rilke e Lou Andreas-Salomé visitano Mosca, San Pietroburgo, Jasnaja Poljana, Kiev, Velikij Novgorod e altre città lungo il Volga<sup>8</sup>. I due viaggi sono preceduti da un intenso periodo di preparazione, durante il quale Rilke e Andreas-Salomé si immergono per mesi nello studio della storia, della cultura, dell'arte, della letteratura, delle storie popolari e delle ballate russe<sup>9</sup>. Nata e cresciuta a San Pietroburgo, in una famiglia protestante di lingua tedesca, Lou An-

---

<sup>8</sup> Per un itinerario dettagliato cfr. *Rilke und Rußland: Briefe, Erinnerungen, Gedichte*, edited by K. Asadowski, trans. U. Hirschberg, Aufbau-Verlag, Berlin 1986, pp. 20-49.

<sup>9</sup> Cfr. P. Pollock Brodsky, *Russia in the Works of Rainer Maria Rilke*, Wayne State University Press, Detroit 1984; A.A. Tavis, *Rilke's Russia: A Cultural Encounter*, Northwestern University Press, Evanston IL 1994.

dreas-Salomé scopre il fascino della cultura russa con l'emigrazione in Germania, quando stabilisce contatti con intellettuali russi, compreso il critico d'arte Akim Volynsky. Quando incontra Rilke la donna è in grado di fargli da guida alla cultura russa e di aiutarlo con l'apprendimento della lingua.

Il periodo durante il quale Rilke e Lou Andreas-Salomé si dedicano alla cultura russa coincide con quello della feticizzazione della Russia in Germania<sup>10</sup>. Concentrandosi sull'idea dell'«anima russa» e sul contrasto sentito tra la spiritualità russa e quella europeo-occidentale, quel fascino si è rivelato centrale per i racconti di Rilke e Andreas-Salomé sui loro viaggi in Russia. Entrambi ritengono che l'uomo russo, nelle parole di Rilke, discenda «dalle cose come colui che diviene e sopporta» e il suo vero potenziale sarà rivelato soltanto in futuro, poiché vive con il cuore (in opposizione alla mente, associata con l'occidente) ed esiste al di fuori della storia<sup>11</sup>. Nell'autobiografia, Lou Andreas-Salomé sostiene che la spiritualità russa è caratterizzata da «die Intimität, die Herzwurzel, nicht die Erzogenheit zu Prinzip oder Einsicht, oder Vernunft»<sup>12</sup>. Mettendo a confronto il cuore, l'innocenza e la semplicità con l'intelligenza e la razionalità, Rilke e

---

<sup>10</sup> Cfr. B. Martin, *Woman and Modernity: The (Life)Styles of Lou Andreas-Salomé*, Cornell University Press, Ithaca NY 1991, p. 46

<sup>11</sup> R.M. Rilke, Lettera a Lou Andreas-Salomé, 15 August 1903, in R.M. Rilke e Lou Andreas-Salomé, *Epistolario*, La Tartaruga, Milano 1984, pp. 76-81, p. 78.

<sup>12</sup> L. Andreas-Salomé, *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*, Kindle Edition, trad. it, *Sguardi sulla vita*, a cura di A. Valtolina, SE, Milano 2017, p. 53: «è sinonimo di intimità, di una profonda consonanza del cuore, non già risultato di un'educazione ai dogmi della logica e dell'intelletto».

Andreas-Salomé riconducono l'identità russa alla divisione tra Occidente e Oriente secondo le linee dell'orientalismo<sup>13</sup>.

Questo tipo di descrizione si ispira a diversi tropi che sono stati impiegati nella rappresentazione dell'Europa Orientale fin dal diciassettesimo secolo. Come sottolinea Larry Wolff, le metafore usate per descrivere i Russi (e in generale i popoli slavi) spesso comprendono l'idea dell'infanzia e dell'infantilismo. «Notions of immaturity and imperfection», sostiene Wolff, «helped to define the underdevelopment of Eastern Europe relative to Western Europe»<sup>14</sup>. A partire dall'Illuminismo, i viaggiatori occidentali in Russia descrivono le persone del luogo come «bearded children; the creatures of the present hour», che possiedono «extreme sensibility, unsubdued or ungoverned by reason»<sup>15</sup>. Un discorso di questo tipo è servito a costruire l'Europa orientale come l'altro barbaro rispetto all'autoproclamatosi uomo civilizzato e razionale dell'Europa occidentale ed è stato usato come mezzo per esercitare il potere (simbolico). All'inizio del XX secolo, attraverso il concetto dell'«anima russa», l'Occidente comincia a rivalutare la presunta alterità della Russia, le cui pratiche religiose si erano sviluppate sotto l'influenza della Costantinopoli (in precedenza Bisanzio) greco-ortodossa, piuttosto che della chiesa cattolica romana. Mentre considerano in uno stato di decadenza l'Europa occidentale evoluta e razionale, sia Rilke sia Andreas-Salomé rivalutano l'infantilismo e l'immaturità cui erano stati associati gli Slavi. Questi

---

<sup>13</sup> Cfr. E. Said, *Orientalism*, Penguin, London 2003.

<sup>14</sup> L. Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford 1994, p. 189.

<sup>15</sup> Cit. in Wolff, pp. 86-87.

tropi forniscono a Rilke e Andreas-Salomé un'idea di rinnovamento spirituale che può essere causato da un ramo del Cristianesimo che per lungo tempo è stato ritenuto periferico rispetto alla prospettiva occidentale. Il ritratto poetico di Dio che Rilke presenta nel *Libro d'ore* e nelle *Storie del buon Dio* esplora la possibilità di andare oltre il paradigma definito dalla scelta tra il rifiuto materialista della religione e l'approvazione di una filosofia positivista (esemplificata da Ludwig Feuerbach e Ernest Renan) da un lato, e i pronunciamenti difensivi antimodernisti dei membri del clero cattolici e protestanti dall'altro. Si ritiene che la spiritualità ortodossa russa trascenda questa ripartizione binaria e offra un nuovo paradigma per esplorare l'esperienza religiosa nel mondo moderno, poiché sembra presentare una serie diversa di termini per riflettere la descrizione del divino e della relazione tra umano e divino.

Mentre rimanda fortemente a un immaginario orientalista e collega l'identità russa alla mistica, all'ineffabile e all'affettività, questo tipo di rappresentazione della Russia dipende anche dai dibattiti sul destino spirituale del paese che coinvolgono pensatori russi contemporanei come Vladimir Solov'ëv, Sergej Bulgakov e Nicolaj Berdjaev, nonché gli scrittori dell'Epoca d'argento, compresi Dmitrij Merežkovskij, Aleksandr Blok e Vjačeslav Ivanov<sup>16</sup>. Questi mettono in discussione la posizione periferica della Russia, sostenendo che, all'insaputa dell'Occidente, il paese è diventato il centro spirituale dell'Europa. Per il filosofo Vladimir Solov'ëv, la Russia si distingue per il potere

---

<sup>16</sup> J.E. Kalb, *Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890-1940*, University of Wisconsin Press, Madison WI 2008).

della sintesi<sup>17</sup>. Mentre l'Occidente ha glorificato l'individualità e la sovranità, abbandonando Dio, l'Oriente difende la divinità di Dio che cancella l'individualità e la libertà umane. Secondo Solov'ëv, soltanto grazie alla sintesi di questi due approcci sarà possibile la fondazione di quella Chiesa universale del futuro che porterà a un rinnovamento spirituale<sup>18</sup>. Le idee di Solov'ëv sono state rielaborate dal filosofo Nicolaj Berdjaev, il quale pensa che, per la sua specifica collocazione storico-culturale, alla Russia sia riservato un ruolo particolare nell'imminente rinascita spirituale. Come sottolinea in un saggio del 1908, la differenza spirituale tra l'Oriente e l'Occidente è che il primo si è prostrato di fronte alla divinità, mentre il secondo fa uno sforzo enorme per innalzarsi alla Divinità. A causa di questa differenza basilare, gradualmente l'Oriente ha iniziato a tendere per l'Occidente e l'Occidente per l'Oriente. Secondo Berdjaev, questo processo può essere realizzato solo in Russia, perché solo questa può essere il punto di incontro tra l'Oriente e l'Occidente<sup>19</sup>.

Il saggio di Andreas-Salomé sulla religiosità russa e l'analisi poetica che ne fa Rilke sono stati influenzati significativamente dall'immagine idealizzata della vocazione spirituale del paese elaborata da Solov'ëv e Berdjaev. Rilke e Andreas-Salomé sono principalmente interessati alla visione spiritualizzata della

---

<sup>17</sup> J. Sutton, *The Religious Philosophy of Vladimir Solovyov: Towards a Reassessment*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1988.

<sup>18</sup> V. Solovyov, *The Union of the Churches*, in *A Solovyov Anthology*, edited by S.L. Frank, trans. Natalie Duddington, SCM Press LTD, London 1950, p. 101. Si veda anche Id., *Russia and the Universal Church*, trans. Herbert Rees, Geoffrey Bles, London 1948.

<sup>19</sup> N. Berdjaev, *Russia and the West*, in *The Spiritual Crisis of the Intelligentsia*, trans. Fr. Stephen Janos, Frsj Publications, Mohrsville PA 2015, p. 138.



Russia, chiamata a guidare il processo di rinnovamento religioso che contrasterà la crisi del Cristianesimo occidentale. Rilke ha elaborato poeticamente questa idea nello *Stunden-buch* (*Libro d'ore*) che comprende tre cicli di poesie ispirati dai suoi viaggi in Russia – *Das Buch von mönchischen Leben* (*Il libro della vita monastica*), *Das Buch von Pilgerschaft* (*Il libro del pellegrinaggio*), *Das Buch von der Armut und Tode* (*Il libro della povertà e della morte*) – composto tra il 1899 e il 1903<sup>20</sup>. Il primo ciclo, *Il libro della vita monastica* (inizialmente intitolato *Preghiere*) è composto da sessantotto poesie unite dal personaggio narrante, un monaco russo che è anche pittore di icone e poeta. Come suggerisce il titolo del volume, le liriche possono essere lette come preghiere poetiche che sono parte integrante della vita monastica. Le note in prosa che collegavano le poesie nella prima versione manoscritta (successivamente rimosse da Rilke prima della pubblicazione) riportano la data di composizione di ognuno dei testi e spesso aggiungono informazioni sulle circostanze in cui il monaco le ha declamate o registrate<sup>21</sup>. Alcune liriche sono presentate come visioni o sogni del monaco durante la preghiera o nel sonno, mentre altre sono sue riflessioni sul

---

<sup>20</sup> R.M. Rilke, *Das Stunden-Buch*, in *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden mit einem Supplementband*, vol. 1, hrsg. M. Engel und U. Fülleborn, Insel, Frankfurt am Main 1996, pp. 153-252; trad. it., *Il libro d'ore*, in Id., *Poesie*, a cura di G. Baioni e A. Lavagetto, 2 voll., Einaudi, Torino 1994, vol. I, pp. 103-273.

<sup>21</sup> R.M. Rilke, *Die Gebete (Das Buch vom Mönchischen Leben)*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. Rilke-Archiv, R. Sieber-Rilke, und E. Zinn, vol. 3, Insel, Frankfurt am Main 1963, pp. 305-373. Nell'edizione italiana (cit.) le note della prima stesura sono riportate nel commento di Andreina Lavagetto. Tutte le citazioni sono dall'edizione italiana con testo a fronte, *cit.*

rapporto con Dio, sulla pittura delle icone e sul futuro della fede cristiana nel mondo moderno. Quando medita su quest'ultimo aspetto, il monaco impiega la metafora dell'albero per descrivere l'evoluzione del Cristianesimo: vede Dio come un albero dal quale sono spuntati due rami principali, che corrispondono al Cristianesimo occidentale e a quello orientale. Una serie di 12 poesie datata 26 settembre che, secondo le note in prosa, è la «sua notte più pia»<sup>22</sup>, elabora il concetto di crescita e maturazione di Dio che corrisponde all'evoluzione della storia della fede cristiana. Il monaco ritiene che il ramo occidentale abbia già esaurito il suo compito:

Der Ast vom Baume Gott, der über Italien reicht,  
*hat* schon geblüht.  
 Er hätte vielleicht  
 sich schon gerne, mit Früchten gefüllt, verfrüht,  
 doch er wurde mitten im Blühen müd,  
 und er wird keine Früchte haben.

Nur der Frühling Gottes war dort,  
 nur sein Sohn, das Wort,  
 vollendete sich<sup>23</sup>.

Il ramo italiano, la Chiesa Cattolica Romana, storicamente ha portato un solo frutto: Gesù Cristo, Figlio di Dio. L'at-

---

<sup>22</sup> R.M. Rilke, *Poesie*, cit., vol. I, p. 760.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 132-133. «Il ramo dell'albero Dio proteso sull'Italia / è già fiorito. / Si sarebbe coperto di frutti anzitempo / ma s'è stremato in pieno fiore / e non darà più frutti. // Fu solo la primavera di Dio, / solo suo figlio, il Verbo, / si compì [...]».

tuale esaurimento e infertilità è messa a contrasto con la giovinezza del ramo orientale. Quest'ultimo darà frutti nel prossimo futuro e sorpasserà il ramo occidentale: «Mit einem Ast, der jemem niemals glich, / wird Gott, der Baum, auch einmal sommerlich / verkündend werden und aus Reife rauschen»<sup>24</sup>. Nella visione del monaco, la rivelazione cristiana non si completa con l'incarnazione di Cristo, che segna soltanto l'origine della presenza di Dio in terra. La rivelazione è un processo continuo, oppure la "maturazione" di Dio. Come Solov'ëv e Berdjaev, egli ritiene che il Cristianesimo occidentale sia «stremato» e, almeno per il presente, non riesca a dare altri frutti. Il monaco impiega la stessa metafora usata da Solov'ëv nel dialogo *Sophia* per spiegare la sua idea di storia sacra e di futura religione universale che è «“frutto del grande albero le cui radici sono costituite dal cristianesimo e il fusto dalla religione del medioevo. Il cattolicesimo e il protestantesimo moderno sono i rami disseccati e senza frutto che è tempo di tagliare”»<sup>25</sup>. Per Solov'ëv e per il monaco di Rilke i rami occidentali del cristianesimo sono secchi, ma ciò non significa che l'albero sia morto. L'altro ramo, simbolo del cristianesimo orientale, darà frutti che per alcuni saranno una sorpresa. Questo, secondo il personaggio del *Libro della vita monastica*, è il processo organico di maturazione di Dio.

L'atteggiamento critico del monaco nei confronti del cristianesimo occidentale emerge di nuovo quando confronta lo stile orientale dell'arte religiosa con quello occidentale. Mette a

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 136-137. «Con un ramo ben diverso / annunzierà Dio, l'albero / la sua estate e maturo stormirà [...]».

<sup>25</sup> V.S. Solov'ëv, *La sofia. l'Eterna Sapienza mediatrice tra Dio e il mondo*, San Paolo, Cinisiello Balsamo 1997, p. 20.

confronto le immagini brillanti e luminose del Dio del Rinascimento italiano – che Rilke aveva visto in occasione del viaggio in Italia nella primavera del 1898 – con il Dio oscuro delle icone ortodosse per suggerire che il tempo del primo è passato. L'arte occidentale ha dipinto Dio in alto, tra le stelle, ma il monaco sostiene che Dio era «solo un ospite dell'oro»,

Nur einer Zeit zuliebe, die dich flehte  
in ihre klaren marmornen Gebete,  
erschienst du wie der König der Komete,  
auf deiner Stirne Strahlenströme stolz.

Du kehrtest heim, da jene Zeit zerschmolz.

Ganz dunkel ist dein Mund, von dem ich wehte,  
und deine Hände sind von Ebenholz<sup>26</sup>.

### 3. *L'icona ortodossa e la co-creazione umana e divina*

Nel *Libro della vita monastica* Rilke ricorre alla figura del monaco pittore di icone per esplorare la dimensione teologica della creatività. La poesia che apre il ciclo fonde due tradizioni medievali della preghiera: la liturgia delle ore e la venerazione delle icone<sup>27</sup>. Queste ultime diventano i luoghi della negazione in cui

---

<sup>26</sup> R.M. Rilke, *Poesie*, cit., pp. 130-133. «e solo per quel tempo che t'implorò / con preci di marmo chiaro / apparisti come re delle comete / fiero dei raggi della tua fronte. // Quando quel tempo scemò tornasti a casa. // La tua bocca da cui spirai è buia / e d'ebano sono le tue mani».

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

il monaco riflette sul rapporto con Dio richiamando l'attenzione sul suo potere creativo. L'esperienza della preghiera entra a far parte della realtà quotidiana del monaco e apre quest'ultimo a una nuova percezione del mondo – il modo “maturo” del vedere. Egli decide di trasformare la visione in icona e dipinge le cose che vede immense, «su sfondo d'oro» (I, 10). Nella tradizione iconografica ortodossa, applicare la foglia d'oro allo sfondo dell'icona e dipingere più grandi le cose piccole simbolicamente indica il cambiamento che avviene quando l'umano e il divino si incontrano<sup>28</sup>. Questo simbolismo dei colori mira a dare all'osservatore un'idea della realtà divina e a rappresentare la trasfigurazione che subirà il mondo. La pennellata del monaco trasfigura le cose che lo circondano. Collocando questa poesia in apertura del *Libro d'ore*, Rilke stabilisce lo statuto della pittura delle icone come atto di creatività estetica e teologica. Questo diventa uno dei temi centrali del ciclo.

All'epoca in cui Rilke compone lo *Stunden-Buch*, l'iconografia è al centro di un revival senza precedenti e etnografi, storici e artisti russi della fine del XIX e degli inizi del XX secolo mostrano un crescente interesse per l'estetica e la spiritualità delle icone medievali<sup>29</sup>. Eminentissimi storici dell'arte intraprendono ampi progetti di restauro con il patrocinio dello Zar Nicola II.

---

<sup>28</sup> L. Ouspensky-V. Lossky, *The Meaning of Icons*, trans. by G.E. H. Palmer-E. Kadloubovsky, rev. ed., St Vladimir's Seminary Press, Crestwood NY 1994, p. 38.

<sup>29</sup> J.S. Cushman, *The Avant-Garde Rilke: Russian (Un)Orthodoxy and the Visual Arts*, in *Unreading Rilke: Unorthodox Approaches to a Cultural Myth*, edited by H. Heep, Peter Lang, New York 2001, pp. 137–148.

Le icone restaurate sono portate all'attenzione del pubblico occidentale grazie alla speciale raccolta presentata alla Mostra di arte russa al Salone d'Autunno a Parigi nel 1906<sup>30</sup>. Pittori dell'avanguardia come Vasilij Kandinskij, Natalia Goncharova, Michail Larionov, Marc Chagall e Kazimir Malevič analizzano le regole e le tecniche di composizione, sperimentando con diversi elementi dell'iconografia tradizionale nelle loro opere<sup>31</sup>. Parte del fascino delle icone deriva dal fatto che, visto attraverso il prisma dell'icona ortodossa con le forme piatte, linee angolari marcate, colori monocromatici forti e la mancanza di una visione prospettica, il mondo appare significativamente diverso da quello rappresentato nella pittura occidentale<sup>32</sup>. Ciò sembra particolarmente rilevante in un periodo in cui una diversa comprensione dello spazio richiede nuove modalità estetiche per la rappresentazione<sup>33</sup>. La scoperta dell'elettromagnetismo, della radioattività e dell'elettrone, nonché la nascita della fisica quantistica, in modi diversi richiamano l'attenzione sulle dimensioni invisibili del mondo materiale. L'icona sembra aprire una nuova prospettiva su tutto questo. La sperimentazione iconografica delle avanguardie degli inizi del XX secolo non sfugge all'atten-

---

<sup>30</sup> A. Spira, *The Avant-Garde Icon: Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition*, Aldershot, Lund Humphries 2008, p. 54.

<sup>31</sup> M. Taroutina, *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, Pennsylvania State University Press, University Park PA 2018.

<sup>32</sup> S. Pratt, *Avant-Garde Poets and Imagined Icons*, in *Alter Icons: The Russian Icon and Modernity*, edited by J.A. Gatrall-D. Greenfield, Pennsylvania State University Press, University Park PA 2010, p. 174.

<sup>33</sup> S. Kern, *The Culture of Time and Space, 1880–1918*, 2nd ed., Harvard University Press, Cambridge MA 2003, p. 132.

zione dei critici d'arte contemporanei. Alexander Benois, fondatore dell'importante rivista *Mir iskusstva* (Il mondo dell'arte) – con il quale Rilke mantiene un contatto epistolare – sostiene che l'arte contemporanea e l'iconografia medievale condividono «la logica dell'irreale», attraverso la quale «l'arte torna pienamente al suo significato mistico»<sup>34</sup>.

Rilke e Andreas-Salomé sono affascinati proprio dallo statuto dell'icona sia come artefatto estetico, sia come oggetto imbevuto di significato mistico o religioso. In Russia visitano le chiese e i santuari che conservano icone importanti, compresi la Cattedrale della Dormizione a Mosca, il Monastero delle Grotte a Kiev, il Monastero di Čudov a Mosca, il Monastero della Trinità di San Sergio e la Cattedrale di Santa Sofia a Velikij Novgorod<sup>35</sup>. Entrambi hanno scritto saggi sull'arte russa nei quali discutono gli aspetti estetici e spirituali dell'iconografia ortodossa. *Das russische Heiligenbild und sein Dichter* (L'icona russa e il poeta, 1898) di Lou Andreas-Salomé è ispirato dall'opera del critico d'arte Akim Volynsky e esplora gli scritti di Nikolai Leskov, mentre *Russische Kunst* (L'arte russa, 1900-1901) e *Moderne Russische Kunstbestrebungen* (Le aspirazioni moderne dell'arte russa, 1901-1902) di Rilke sono incentrati sull'icona ortodossa e sui quadri di Viktor Vasnecov, che il poeta ha visto alla Galleria Tret'jakov a Mosca, nonché sui collegamenti tra l'arte russa e la spiritualità<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Cit. in A. Spira, *cit.*, p. 122.

<sup>35</sup> *Rilke und Rußland*, *cit.*, pp. 20-49.

<sup>36</sup> L. Andreas-Salomé, *Das russische Heiligenbild und sein Dichter*, in *Aufsätze und Essays*, vol. 3.2, hrsg. H.-R. Schwab, MedienEdition Welsch, Taching am See 2013, pp. 125-137; R.M. Rilke, *Russische*

Nell'*Arte russa* Rilke esplora il rapporto tra la tradizione iconografica e il ruolo dell'osservatore-supplente che partecipa alla venerazione dell'icona<sup>37</sup>. L'autore è interessato allo spazio relazionale in cui forme iconografiche secolari possono diventare fonte di un'autentica esperienza religiosa per il credente contemporaneo. Il poeta ritiene che la forma tradizionale dell'icona e le esperienze individuali dell'artista e dell'osservatore abbiano valore e che dal loro incontro scaturisca il significato dell'icona. Le forme secolari, secondo Rilke, possono gradualmente perdere la loro intelligibilità e lentamente svanire, come i tratti del viso delle Madonne dipinte. Con il tempo gli strati di colore si scuriscono a causa del fumo delle candele e sono visibili soltanto gli ovali oscuri e vuoti dei volti dei santi. Questi «ovals vuoti», sostiene l'autore, non testimoniano la fine di una tradizione, bensì costituiscono «der Raum, in welchen der Schauende wiederschaffen muß, was der Künstler zuerst geschaffen hat, das erfüllt sich im Rahmen dieser Bilder durch die Frömmigkeit derjenigen, die davor beten»<sup>38</sup>. L'icona, dunque, diventa un recipiente che viene rivitalizzato dall'osservatore-supplente contemporaneo in maniera esperienziale. Rilke descrive il rapporto dello spettatore con l'icona come «ein Tanz von Gedanken durch eine dauernde Form», e suggerisce che la forma medievale, lungi dal limitare la libertà dell'osservatore,

---

*Kunst e Moderne russische Kunstbestrebungen*, in Id., *L'arte russa e Le aspirazioni moderne dell'arte russa*, in Id., *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, con testo a fronte, a cura di E. Polledri, Bompiani, Milano 2008, pp. 293-309 e 619-631.

<sup>37</sup> R.M. Rilke, *L'arte russa*, cit.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 296-297: «lo spazio, in cui colui che osserva deve ricreare ciò che l'artista ha creato per primo, si realizza nella cornice di questi quadri grazie alla devozione di coloro che pregano davanti ad essi».



fornisce a questo lo spazio che dà forma ai suoi pensieri<sup>39</sup>. Da questo punto di vista, l'icona medievale – come i dogmi del Medioevo nell'interpretazione dei teologi modernisti – non sembra avere un significato proprio intrinseco, eterno. Il significato è relazionale, nasce dall'incontro con lo spettatore-supplente.

Le riflessioni di Andreas-Salomé sull'iconografia ortodossa seguono un percorso simile. Nel diario del viaggio la scrittrice descrive l'impressione che le icone che ha visto insieme a Rilke al Monastero di Čudov hanno avuto su di lei<sup>40</sup>. L'autrice mette a confronto le icone ortodosse, che mostrano «le figure quasi irriconoscibili dei santi [...], scure e brune», quasi fossero un «corteo di spiriti» con «vesti d'oro», con lo stile della pittura religiosa occidentale che, pur sembrando bella, ««tradisce» e limita il sacro»<sup>41</sup>. Secondo Andreas-Salomé, l'icona ortodossa presenta in primo piano l'oscurità e l'indeterminatezza del sacro, rendendo così impossibile per l'osservatore circoscrivere il suo significato. Mentre lo stile occidentale della pittura religiosa rende visibile il sacro, gli dà forma, l'icona offre solo domande. Questa differenza condiziona il modo in cui lo spettatore si relaziona con i due tipi di pittura. Si dovrebbe fare una netta distinzione tra la pittura religiosa di stile occidentale e orientale e

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, «una danza di pensieri [che] percorre un'unica forma sempre uguale».

<sup>40</sup> L. Andreas-Salomé, *'Russland mit Rainer': Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900*, hrsg. S. Michaud-D. Pfeiffer, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach 1999. Trad. it., Id., *In Russia con Rainer*, Bollati e Boringhieri, Torino 1994. Tutte le citazioni sono dall'edizione italiana.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 22.

concettualizzarla come «differenza d'essenza e non solo di grado»<sup>42</sup>.

Rilke ha esplorato queste idee in forma poetica nel *Libro d'ore*, nel quale molte poesie rappresentano il rituale dell'adorazione dell'icona dalla prospettiva del singolo supplice. Nella poesia 58 il monaco descrive l'atto di venerazione dell'icona come ingresso in una valle al tramonto. Sebbene la forma dell'icona limiti la prospettiva, incorniciando in un certo qual modo l'esperienza individuale – proprio come le montagne circoscrivono lo spazio di una valle –, allo stesso tempo essa aiuta a focalizzare l'attenzione sull'apertura che appare all'orizzonte:

umstellte ich Dein dunkles Sein  
und ging in jedes Bild hinein  
mit zweiten Ku'ssen oder drein,  
wie in ein nachtend Tal<sup>43</sup>.

La pratica devozionale ortodossa di baciare l'icona crea un'apertura attraverso la quale l'osservatore può avventurarsi nel mondo dell'icona. L'ermeneutica della fiducia esercitata da

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> R.M. Rilke, *Die Gebete*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. E. Zinn, Insel, Wiesbaden 1959, vol. III, p. 355; trad. it. di Emilia Di Rocco: «circondai il tuo essere oscuro, / ed entrai in ogni dipinto / con due o tre baci, / come in una valle al tramonto». [Nella versione definitiva dello *Stundenbuch* gli ultimi tre versi della citazione sono diversi: «und sah in jedem Bilde dein / bräunliches Muttermal», trad. it. cit., p. 166-167: «e vidi in ogni immagine / il segno bruno della tua origine», *nota della traduttrice*].

chi prega è ricambiata dall'icona, che offre uno spazio che sollecita la risposta del supplice – ogni spettatore entra la valle da solo.

La poesia, presentata come lettera del monaco al suo superiore, sottolinea l'importanza della forma tradizionale dell'icona, in contrasto con i quadri occidentali modernizzati<sup>44</sup>. Il monaco pensa alle immagini “scarne” appese nelle chiese in occidente, che presentano Dio e i santi come se fossero accessibili e umani. Rifiutando queste rappresentazioni, il monaco riconosce che il suo Dio è difficile – «*mein Gott ist schwer*» (v. 47)<sup>45</sup>, quindi riflette sull'interfaccia tra la tradizione e la modernità nell'arte religiosa:

Es gibt nicht Bilder, welche Gott bedeuten  
und dennoch sind, daß sie die Zeit erfreuten  
mit allen Siegen dieser *einen* Zeit.

[...]

Gott flüchtet sich von allem Dargestellten,  
das in der Zeit sich seine Farben fand,  
in allen Bildern bleibt nur das Gewand,  
mit dem die Ungeduldigen ihn umhüllten<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> R.M. Rilke, *Gebete*, cit., pp. 360-368.

<sup>45</sup> Corsivo nel testo.

<sup>46</sup> Rilke, *Gebete*, cit., pp. 362-363; trad. it: «Non esistono immagini per rappresentare Dio, / e tuttavia ci sono, rallegrano il tempo / con tutti i trionfi di questo tempo *in particolare*. // [...] / Dio fugge da tutto ciò che è rappresentato, / che ha trovato i suoi colori nel tempo, / in tutte le immagini rimane solo la veste / con cui gli impazienti lo hanno illuminato».

Il monaco sottolinea l'impossibilità di trovare una forma che soddisfi i suoi contemporanei e impedisca a Dio di fuggire. Al tempo stesso, paragonando l'icona al suono delle campane, immutabile nei giorni di festa, evidenzia il significato della tradizione iconografica.

Il monaco pittore di icone riflette non solo sulla sua opera creativa che trasfigura la realtà, ma anche sul modo in cui egli stesso crea Dio. In *Ich weiß: Du bist der Rätselhafte* egli esclama: «O wie schön ich dich erschaffte / in einer Stunde, die mich straffte, / in einer Hoffahrt meiner Hand»<sup>47</sup>. Continua narrando gli stadi dell'atto creativo che ha prodotto l'immagine di Dio. Ha iniziato lavorando a «linee delicate» (v. 6), ma linee e ovali «s'aggrovigliarono come tralci / di spine» (v. 9). Il disegno al quale lavorava in maniera sistematica si è rivelato un fallimento. Soltanto dopo aver riconosciuto quell'insuccesso e aver sperimentato l'incertezza e la delusione, è nata «la più devota delle forme» (v. 13). Il processo che porta alla forma finale del dipinto è descritto come se non fosse sotto il controllo del monaco – il fatto che la forma «scaturì» sottolinea che essa è data. Nella stanza finale della poesia, il monaco riflette sull'opera compiuta e registra i suoi sentimenti:

Ich kann mein Werk nicht überschaun  
und fühle doch: es steht vollendet.  
Aber, die Augen abgewendet,  
will ich es immer wieder baun<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> R.M. Rilke, *Das Stundenbuch*, cit., pp. 152-153; trad. it.: «Ah, come ti creai / in un'ora di sforzo immenso / con la boria delle mie mani!».

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 154-155, trad. it.: «Della mia opera vedo solo / una parte, ma sento / ch'è finita. Eppure, distolti gli occhi, / voglio continuarla».

Il paradosso della soddisfazione del monaco per l'opera che ha completato e l'urgenza di ricominciare tutto di nuovo evidenzia la natura dinamica del divino che egli sta cercando di rappresentare. Questo aspetto è sottolineato ulteriormente nella poesia in cui il monaco usa una metafora architettonica per descrivere il lavoro della co-creazione umana e divina:

Wir bauen an dir mit zitternden Händen  
und wir türmen Atom auf Atom.  
Aber wer kann dich vollenden,  
du Dom<sup>49</sup>.

L'aspirazione ultima del monaco è "compiere" Dio. Mentre potrebbe sembrare blasfemo, ciò acquisisce un significato teologico più profondo, se letto in parallelo con i filosofi russi contemporanei, quali ad esempio Vladimir Solov'ëv e Nicolaj Berdjaev, che tentano di elevare il valore della creatività umana, esplorandone la dimensione spirituale.

Solov'ëv e Berdjaev sottolineano la partecipazione dell'uomo nel processo di spiritualizzazione del mondo creato<sup>50</sup>. Solov'ëv riflette sulla continua evoluzione delle forme di vita, che considera un processo che ha una dimensione materiale e una spirituale. Egli sostiene che Dio è l'«artista cosmico» e l'arte umana riveste un ruolo importante per la costante trasfigura-

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 118-119, trad. it.: «Ti edificiamo con mani tremanti / atomo su atomo. / Ma chi può compirti, / cattedrale».

<sup>50</sup> Si vedano Paul Valliere, *Modern Russian Theology – Bukharev, Soloviev, Bulgakov: Orthodox Theology in a New Key*, T. & T. Clark, Edinburgh 2000; A.L. Crone, *Eros and Creativity in Russian Religious Renewal*, Brill, Leiden 2010.

zione del mondo materiale – dovrebbe essere «capace di trasfigurare la realtà e non solo di rifletterla»<sup>51</sup>. Come responsabile di questa trasformazione, l'artista continua l'opera della creazione divina. Questa idea spirituale dell'estetica è stata ulteriormente elaborata da Berdjaev che nei suoi scritti eleva la creatività a principio chiave che costituisce la relazione e la risposta dell'uomo a Dio<sup>52</sup>. Come Solov'ëv, Berdjaev sostiene che «ogni atto creativo di tipo artistico è una parziale trasfigurazione del mondo» e che «l'obiettivo dell'atto creativo dell'arte è teurgico»<sup>53</sup>. Berdjaev definisce la teurgia come creatività divino-umana, sottolineando come sia la natura della teurgia, in quanto atto di co-creazione, a renderla un atto religioso, non la percezione del risultato come arte religiosa. La teurgia, sottolinea Berdjaev, è «un'azione compiuta in collaborazione con Dio, è una continuazione della creazione realizzata in collaborazione con Dio»<sup>54</sup>. Secondo il filosofo russo, il concetto di creatività definisce le fondamenta del rapporto «divinoumano», poiché «l'idea di Dio è l'idea umana più alta. L'idea dell'uomo è la più alta idea divina»<sup>55</sup>. Mentre ammette che l'idea secondo cui «Dio ha bisogno dell'uomo, della risposta dell'uomo» è «straordinariamente

---

<sup>51</sup> Su questo si veda V. Solov'ëv, *Il significato universale dell'arte*, in Id., *Il significato dell'amore e altri scritti*, a cura di A. Dell'Asta, La casa di Matrona, Milano 1983, pp. 217-240, p. 224.

<sup>52</sup> N. Berdjaev, *Autobiografia spirituale*, a cura di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 2006, in particolare le pp. 226-228.

<sup>53</sup> Id., *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*, a cura di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano, 1994, pp. 278-280.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>55</sup> N. Berdjaev, *Autobiografia spirituale*, cit., p. 226.

audace», Berdjaev sostiene che è l'unica prospettiva che evita di razionalizzare l'infinito e tiene conto dell'esperienza spirituale<sup>56</sup>.

Nel *Libro d'ore* Rilke evidenzia continuamente ciò che Berjaev definisce teurgia, o collaborazione divinoumana. In effetti essa definisce il rapporto del monaco con Dio. In *Die Dichter haben dich verstreut* [I poeti ti hanno sparpagliato], il monaco descrive se stesso come «uno che cerca», «Einer der träumt, dich zu vollenden / und: daß er sich vollenden wird»<sup>57</sup>.

L'idea che il monaco possa partecipare al processo della creazione divina mette in discussione la dinamica del potere tra l'essere divino che crea e l'essere umano che è creato. In questo senso il ciclo poetico dello *Stundenbuch* si allontana da una visione gerarchica di questo rapporto, per proporre un paradigma più aperto e indeterminato. In alcune poesie viene continuamente sottolineata la dipendenza di Dio dall'umanità, come quando il monaco esclama,

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?  
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)  
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)  
Bin dein Gewand und dein Gewerbe [...] <sup>58</sup>.

L'io immagina la sua morte e, alla luce del suo ruolo come collaboratore e co-creatore, sfida Dio a pensare alle conseguenze della sua fine. Quando non ci sarà più, lo sguardo di

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>57</sup> R.M. Rilke, *Das Stundenbuch*, cit., pp. 164-165, trad. it.: «uno che sogna di compirti / e compiere così anche se stesso».

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 140-141, trad. it.: «Che farai, Dio, se muoio? / Sono la tua brocca (e se mi spacco?). / Sono la tua acqua (e se m'appesto?). / Io sono la tua veste, il tuo strumento».

Dio non potrà essere accolto «sulle guance» (v. 12), cercherà a lungo il monaco (v. 13) e potrà solo posarsi su «pietre estranee» (v. 15). L'io pensa che la reazione di Dio seguirà lo schema di dolore e pianto che si provano quando muore qualcuno che ci è caro. «Was wirst du tun, Gott? Ich bin bange»<sup>59</sup>, chiede retoricamente l'io nel verso finale della poesia, evidenziando la dimensione affettiva del loro rapporto. Mentre sottolinea la natura co-creativa della sua opera, il monaco di Rilke mette in discussione la tradizionale dinamica di potere del rapporto tra l'umano e il divino, ribadendo l'interdipendenza reciproca dell'umano e del divino.

#### 4. *Conclusioni*

L'analisi che Rilke fa della dimensione teologica della creatività è influenzata dall'interesse del poeta e di Lou Andreas-Salomé per la spiritualità e la filosofia della religione russe. Al volgere del secolo, quando i teologi modernisti in Francia, Italia, Germania e Inghilterra riflettono sui modi per rinnovare il cristianesimo e allineare la teologia cattolica con la filosofia moderna, Rilke e Andreas-Salomé guardano al cristianesimo orientale come fonte di rigenerazione spirituale e creativa. Grazie all'indagine poetica di alcune caratteristiche dell'iconografia ortodossa e della pratica della venerazione dell'icona, Rilke recupera l'icona come artefatto religioso e opera d'arte che consente al credente, o persino esige da questo, di ricreare il suo significato. La poesia di Rilke rimuove sistematicamente Dio dai cieli ra-

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, trad. it.: «Che farai Dio? Ah! Che angoscia!».



diosi per immergerlo nelle tenebre del cuore umano o dell'inconscio. Questa dislocazione spaziale corrisponde alla tesi di Andreas-Salomé secondo cui le strutture della fede sono formate – e a loro volta danno forma – all'io interiore<sup>60</sup>. Poiché la religione può essere sperimentata solo attraverso la psiche, la distinzione tra Dio e l'esperienza di Dio non ha più importanza. Il fatto che Dio sia creato da e collocato in un credente non rende il divino meno reale o meno autentico, poiché i meccanismi psicologici della fede trasformano Dio in una realtà oggettiva che ha il potere di cambiare la vita di una persona. In questo senso Dio crea gli esseri umani ed è creato da loro e come tale può essere considerato – nelle parole di Rilke - «la più antica opera d'arte»<sup>61</sup>.

**Joanna Rzepa**

---

<sup>60</sup> L. Andreas-Salomé, *Gesù l'ebreo*, il melangolo, Genova 2008.

<sup>61</sup> R.M. Rilke, *Diario fiorentino*, a cura di G. Zampa, BUR, Milano 1990, p. 129.

## **Sezione miscellanea**

## **VI. Frati classicheggianti e esegesi creativa: il *Commento al Libro della Sapienza* di Robert Holcot**

di *Emilia Di Rocco*

### *1. I «frati classicheggianti» e l'amore per l'antichità pagana*

In *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century England* Beryl Smalley si concentra su un gruppo di frati inglesi che spiccano nel panorama dell'esegesi biblica del Medioevo come rappresentanti di un tipo classicheggiante di letteratura<sup>1</sup>. Nella prima pagina dell'Introduzione, l'autrice scrive che questi frati «first lured [her] into their midst by posing as commentators and then, throwing off the mask, they surrounded [her] and barred retreat: they wanted [her] to write about ancient gods and heroes instead of the Bible»<sup>2</sup>.

L'interesse senza precedenti per la letteratura, la storia, la filosofia e il mito dell'antichità pagana che i frati “classicheggianti” rivelano quando si tolgono la maschera, costituisce un fenomeno assolutamente nuovo nel panorama della storia

---

<sup>1</sup> Beryl Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century England*, Blackwell, Oxford 1960.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1. Al gruppo appartengono John Ridevall e John Lathbury (francescani), e Thomas Waleys, William d'Eyncourt, Thomas Hopeman, Thomas Ringstead e Robert Holcot (domenicani).

dell'esegesi biblica Medievale<sup>3</sup>. Molto probabilmente questa è una delle ragioni dello straordinario successo delle opere di questi religiosi per tutto il Medioevo. Robert Holcot<sup>4</sup>, forse il più importante del gruppo, è autore di un commento al Libro della Sapienza che gode di una popolarità eccezionale per tutta l'epoca medievale e oltre. La circolazione di questo *Commento* è talmente vasta che tutte migliori biblioteche teologiche in Inghilterra e in Europa ne possiedono almeno una copia<sup>5</sup>.

Fortemente legati all'autorevole tradizione dell'esegesi biblica, con l'uso dei classici greci e latini i frati classicheggianti

---

<sup>3</sup> La letteratura pagana era parte dell'istruzione elementare dei membri degli ordini mendicanti e in generale non esisteva un'antipatia per l'antichità classica in genere, come hanno mostrato J.C. Clark, *The Friars and the Classics in Late Medieval England*, in *The Friars in Medieval Britain*, Proceedings of the 2007 Harlaxton Symposium, edited by N. Rogers, Shaun Tyas, Donington 2010, pp. 142-151 e W.J. Courtenay, *Schools and Scholars in Fourteenth-century England*, Princeton University Press, Princeton NJ 1987.

<sup>4</sup> Oltre allo studio di B. Smalley, *Robert Holcot O.P.*, Archivum Fratrum Praedicatorum, vol. 26, 1956, pp. 5-97, si veda più di recente J.T. Slotemaker-J.C. Witt, *Robert Holcot*, Oxford University Press, Oxford 2016.

<sup>5</sup> B. Smalley, *op. cit.*, p. 141. Il numero di manoscritti giunti fino a noi, almeno 175 del XIV e XV secolo, oltre a una dozzina di incunaboli e stampe della prima modernità, testimoniano la grande popolarità del commento di Holcot alla Sapienza. Si vedano Katherine Tachau, Introduzione a *Seeing the Future Clearly: Questions on Future Contingents*, edited by P. Streveler-K. Tachau-W. Courtenay- H. Gelber, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1995, pp. 1-56, pp. 2-3; Hester G. Gelber, *It Could Have Been Otherwise: Contingency and Necessity in Dominican Theology at Oxford, 1300- 1350*, Brill, Leiden 2004, p. 47.

non solo mirano a conferire autorità alle proprie opere, bensì ampliano la sfera del commento biblico, proponendo un modo nuovo di leggere il testo sacro. Ne risulta una forma di “esegesi creativa”, basata sulla creatività dell’interprete e su una costellazione di opere legate all’antichità pagana e mediate tanto dalla mitografia medievale quanto dai compendi in circolazione all’epoca. Questi testi diventano parte del contesto per la lettura della Bibbia e contribuiscono alla produzione di una glossa della narrazione, dell’obiettivo e dell’argomento delle Scritture<sup>6</sup>.

I commenti alla Bibbia di questo gruppo di religiosi inglesi hanno una funzione simile a quelli alle opere dei classici nel periodo medievale e della prima modernità nella misura in cui svolgono un ruolo fondamentale per la trasmissione del patrimonio culturale. Benché siano scritte in latino e, dunque, sembrano destinate a un ambiente accademico o ecclesiastico, queste opere sono state pensate anche per la predicazione. Per questa ragione, poiché sono rivolti a persone che molto probabilmente possedevano un’istruzione modesta – quali i membri di una parrocchia – i commenti al testo sacro devono essere presentati in maniera tale da guidare il pubblico nella percezione del libro oggetto di indagine. L’uso di miti e storie dell’antichità pagana, pertanto, potrebbe essere una delle strategie adottate dagli esegeti per rispondere alle esigenze di un uditorio formato da donne appassionate di storie d’amore e uomini interessati all’araldica e alle azioni legali che, come scrive Smalley, chiede

---

<sup>6</sup> Riprendo la definizione di esegesi creativa da H. Clifton-Ward, *Clement and Exegesis. The Making of a Commentarial Theologian*, Oxford University Press, Oxford 2022, pp. 104-106, con modifiche ai fini di questo articolo.

*exempla* nuovi e suggestivi<sup>7</sup>. I commentatori sanno che “greco” e “romano” sulle loro labbra sono parole magiche, pertanto, adattano i loro testi fondendo le sacre verità con le storie antiche. I classici dell'antichità pagana vengono così tradotti in un nuovo linguaggio che mira a rendere il messaggio biblico e le verità sacre più appetibili a una platea di non esperti.

L'attenzione per il pubblico e la consapevolezza della necessità di raggiungere un uditorio più ampio emerge, ad esempio, nel *Commento al Libro della Sapienza* di Robert Holcot. Il *magister* oxoniense rivela tutta la sua genialità nella capacità di trasmettere i principi più difficili della fede cristiana e della *Heilsgeschichte* intessendo nella trama del discorso sacro una controstoria fatta di leggende, miti e storie d'amore dell'antichità. Nella cornice del commento biblico il Domenicano trova lo spazio per includere materiale che dovrebbe colpire la fantasia dei suoi ascoltatori e rendere più appetibili le lezioni morali grazie alla promessa di una ricompensa futura.

Alla luce di questo interesse per i classici dell'antichità pagana, la scelta del Libro della Sapienza come oggetto di esegesi è significativa. Quando decide di scrivere una glossa a questo testo, infatti, Holcot pone se stesso al di fuori del *mainstream*, poiché nel Medioevo circolano pochissimi commenti al Libro della Sapienza, il più famoso dei quali è quello di Meister Eckhart (1328). La decisione probabilmente si spiega con la particolare predilezione che il frate domenicano dimostra per i libri Sapenziali, visto che oltre a quello alla Sapienza, Holcot è autore di commenti al Libro dei Proverbi, all'Ecclesiastico e all'Ecclesiaste (quest'ultimo frammentario), nonché di uno sui “Dodici profeti” e forse un altro sull'Apocalisse. Bisogna poi

---

<sup>7</sup> B. Smalley, *op. cit.*, p. 306.

considerare la particolare natura del Libro della Sapienza e l'ambiente in cui esso viene composto (probabilmente in epoca augustea, tra il 30 a.C. e il 14 d.C.), Alessandria d'Egitto che, «con le sue celebri istituzioni, la Biblioteca e il Museo è crocevia culturale e religioso; dalla sua fondazione sede della più numerosa e importante comunità giudaica fuori dalla terra di Israele»<sup>8</sup>. Il Libro della Sapienza, inoltre, non solo è legato alla tradizione giudaica antica, ma rivela anche un forte legame con l'Ellenismo. Oltre a un vocabolario filosofico, letterario e religioso tipicamente ellenistico, l'autore usa l'encomio, un genere letterario greco, e si ispira alla filosofia greca, in particolare al platonismo e allo stoicismo<sup>9</sup>. Non è, pertanto, azzardato ipotizzare che nel Libro della Sapienza Holcot abbia visto un margine di spazio per avviare un discorso sulla *Heilsgeschichte* e i principi della fede che includesse anche l'eredità del mondo classico.

## 2. *Il commento di Robert Holcot al Libro della Sapienza*

*In librum Sapientiae regis Salomonis Praelectiones*<sup>10</sup>, come anche gli altri commenti dei frati classicheggianti, si muovono tra i due poli del mondo della Bibbia e dell'esegesi tradizionale da un lato

---

<sup>8</sup> Luca Mazzinghi, *Libro della Sapienza. Introduzione-Traduzione-Commento*, GBP, Roma 2020, p. 29.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 40-49.

<sup>10</sup> Questo il titolo abbreviato del commento di Robert Holcot alla Sapienza, M. Roberti Holkoth, Angli, ordinis praedicatorum, professoris Theologiae olim in Academia oxoniensi celeberrimi & doctissimi: *In librum Sapientiae regis Salomonis Praelectiones CCXIII*, Basel 1586. Nel saggio si useranno forme abbreviate per riferirsi al testo.

e quello dell'antichità pagana dall'altro<sup>11</sup>. La fusione tra i due nelle *Praelectiones* determina un ritratto più terreno e umano della sapienza, rispetto a quello presentato nel Libro contenuto nell'Antico Testamento. La concezione della sapienza che emerge nel commento dipende da una definizione generale della stessa come un «program for human flourishing that is ordered to a holistic, authoritative account of reality in its metaphysical, cosmic, political and ethic dimensions»<sup>12</sup>. L'idea di Holcot dipende dalla “sapienza del mondo” degli antichi, basata sulla presenza dell'uomo sulla terra<sup>13</sup>. In linea con il vero fine della sapienza – «Finis sapientiae est hominem reddere dignum ad alios gubernandum et regendum»<sup>14</sup> – *In Sapientiam* propone un programma “educativo” classico e biblico per i membri del clero, i predicatori e le loro congregazioni e ha lo scopo di formare leader politici affinché costruiscano comunità di saggi.

In questo contesto si inserisce il discorso sulla creazione – uno dei fili conduttori del Libro della Sapienza<sup>15</sup> – che mostra

---

<sup>11</sup> Michael C. Legaspi, *Wisdom in Classical and Biblical Tradition*, Oxford University Press, New York 2018, p. 2.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>13</sup> Sulla «sapienza del mondo» si veda Rémi Brague, *The Wisdom of the World. The Human Experience of the Universe in Western Thought*, University of Chicago Press, Chicago-London 2003.

<sup>14</sup> Lectio LXXIV, p. 261: «Il fine della sapienza è rendere l'uomo degno di governare se stesso e gli altri».

<sup>15</sup> Oltre ai commenti di C. Larcher (Gabalda, Paris, 1983-1985, 3 voll.), L. Mazzinghi (*op. cit.*), S. Pinto (Paoline, Milano, 2022) e G. Scarpat (Paideia, Brescia, 1989-1999), si veda Maurice Gilbert, *The Origins according to the Wisdom of Solomon*, in *History and Identity*, vol. 2006, pp. 171-185 e, sempre dello stesso autore, *La rilettura di*



come il commento alla Bibbia può diventare luogo di sperimentazione e esegesi creativa.

L'autore del Libro della Sapienza riscrive la storia della creazione guardando a Genesi e combina tre diversi inizi: le origini dell'universo, quelle di Israele e quelle della Sapienza biblica nella persona di Salomone<sup>16</sup>. Inoltre, lo scrittore fa una delle più importanti affermazioni di principio quando definisce l'idea di salvezza per mezzo della creazione:

Egli infatti ha creato tutte le cose perché esistano;  
le creature del mondo sono portatrici di salvezza,  
in esse non c'è veleno di morte,  
né il regno dei morti è sulla terra<sup>17</sup>.

La creazione e il destino dell'uomo sono tra loro legati e il cosmo partecipa alla *Heilsgeschichte*.

Quando illustra la sua idea di creazione nella *Postilla super librum Sapientiae* (altro titolo con cui è noto il commento), Robert Holcot mette a frutto tanto il legame tra filosofia, teologia e letteratura quanto la relazione tra la filosofia morale e la prospettiva cosmica per modellare il suo concetto di creazione<sup>18</sup>.

---

Gen 1-3, in Id. *La Sapienza di Salomone*, ADP, Roma 1995, 2 voll., vol. 2, pp. 111-140.

<sup>16</sup> M. Gilbert, *The Origins according to the Wisdom of Solomon*, cit., p. 171.

<sup>17</sup> Sap 1:14. Tutte le citazioni dalla Bibbia sono da *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 2009. Si veda L. Mazzinghi, *op. cit.*, p. 95.

<sup>18</sup> M.C. Legaspi, *op. cit.*, pp. 192-197. Poiché è uno dei fili conduttori del Libro della Sapienza, un'esposizione esaustiva del tema della creazione nel commento di Robert Holcot richiederebbe un'analisi delle

Oltre a seguire i principi enunciati nel Libro della Sapienza, come l'autore biblico il Domenicano guarda ai primi capitoli di Genesi, nonché alle riscritture della creazione all'interno della Bibbia, e ricorre ai classici greci e latini.

Il discorso sulla creazione ruota intorno a due elementi fondamentali per Holcot, la sapienza e la virtù. Ancorando l'idea di sapienza alla concezione aristotelica dell'uomo come animale politico, il *magister* oxoniense inserisce la sapienza divina nella sfera della vita morale dell'uomo e della pratica della virtù. Nella *Lectio* 2 spiega il triplice obiettivo della sapienza:

[...] sciendum est quod finis Sapientiae, quae in hoc libro tractatur, est, hominem disponere, et dignificare specialiter, quo ad tria. Primo ad gubernandum civilem communitatem. [...]. Secundo convenit huic scientiae hominem disponere ac dignificare ad expugnandum hostilem adversitatem. [...]. Tertio convenit huic scientiae hominem disponere ac dignificare ad castigandum puerilem fatuitatem.

[...] è da sapere che il fine della sapienza, vale a dire l'argomento di questo libro, è ordinare a e rendere l'uomo degno specialmente per tre cose. Primo, governare la comunità civile. [...] Secondo, è opportuno che questa scienza prepari l'uomo e lo renda idoneo a superare le avversità. [...] Terzo, è opportuno che questa scienza prepari l'uomo e lo renda idoneo a punire i comportamenti puerili<sup>19</sup>.

Queste tre *dispositiones* rientrano nell'idea di sapienza dei filosofi antichi e, in particolare, richiamano la definizione

---

213 *lectiones* incluse nel libro. Pertanto, mi concentrerò sulla struttura generale del discorso e sull'idea della meraviglia della creazione.

<sup>19</sup> *Lectio* 2, 8-9. On this see A.J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, Wildwood House, Aldershot 1988, pp. 178-180.

data da Aristotele. Oltre allo Stagirita, Holcot cita altre *auctoritates* (per es. Seneca e Boezio) insieme a teologi cristiani (compresi Dionigi l'Areopagita, Giovanni Damasceno, Filone e Lattanzio), in aggiunta a esempi tratti dalla Bibbia. Grazie a queste citazioni il frate domenicano dimostra che l'autore della *Sapientia Salomonis* è un «*philosophus*», un uomo sul quale «si posa lo spirito del Signore...spirito di sapienza»<sup>20</sup>, che ha ricevuto la sapienza perché di norma il titolo («*nomen libri*») deriva dalla «*materia*» del volume.

Holcot propone un'interpretazione del titolo del libro che rimanda ai Peripatetici, ai teologi e ai filosofi morali<sup>21</sup>. Secondo i primi, la sapienza è l'insieme di scienza e intelletto, come leggiamo nell'*Etica nicomachea* (VI, 7). Facendo riferimento a Aristotele, mentre in realtà cita il commento alla *Metafisica* di Tommaso d'Aquino (I, 2, 43), il frate domenicano segue il primo quando afferma che un'indagine sulla sapienza deve iniziare dalla descrizione del sapiente; successivamente riprende l'Aquinate quando scrive che «*Sapiens est qui scit omnia, et difficilia propter certitudinem et causam, ipsum scire propter se querens, et animos ordinans, et persuadens*» [il sapiente è colui che sa tutte le cose, anche quelle difficili con certezza e tramite la causa, che egli conosce ricercando per sé, ordinando e persuadendo gli altri]<sup>22</sup>. Per questa ragione, nell'antichità, coloro

---

<sup>20</sup> Is 11:2, citato da Holcot alla Lectio 2, p. 6.

<sup>21</sup> Lectio 2, p. 6.

<sup>22</sup> Tommaso d'Aquino, *Commento alla Metafisica di Aristotele*, a cura di L. Perotto, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2004-2005, 3 voll., vol. I, libri 1-4, I, 2, 43, p. 83. Il testo latino di Holcot riprende quello di Tommaso con qualche lieve variazione.

che studiavano la sapienza erano chiamati sapienti (*sophoi*). Pitagora, tuttavia, riteneva che questa fosse una presunzione eccessiva e, quando gli veniva chiesto quale fosse la sua professione, rispondeva che era un filosofo, cioè un amante della sapienza<sup>23</sup>. Sulla base di questo, Holcot conclude che l'autore del Libro della Sapienza può essere considerato un sapiente<sup>24</sup>.

La sapienza dei teologi è soprannaturale o infusa, appartiene ai teologi e riguarda le cose umane e divine che l'uomo può conoscere soltanto attraverso la fede. L'interpretazione teologica del titolo è basata sul trattato *Nomi divini* dello Pseudo-Dionigi (II, 9) e sull'*Etica* di Aristotele. Il primo scrive che il «nobile maestro» Ieroteo ha appreso le realtà divine patendole<sup>25</sup>. Per lo Stagirita Holcot riassume la relazione tra scienza e intelletto unendo l'*Etica* e la *Metafisica*: «sapientia acquisita, quae vocatur naturalis, perfectior est scientia, & intellectum etiam principiorum comprehendit, sicut patet 6. Ethicorum:

---

<sup>23</sup> L'episodio è riferito da Agostino nella *Città di Dio*, VIII, 2.

<sup>24</sup> Nel Ms 27 Balliol, che secondo Beryl Smalley è il più vicino a un autografo, leggiamo «amator» (amante) e non «auctor» (autore). Si vedano B. Smalley, *op. cit.*, p. 11 e Pascale Farago-Bermon, *Sapientia. Sagesse et Philosophie morale selon Robert Holcot († 1349)* in *Przegląd Tomistyczny*, XXV, 2019, pp. 171-193.

<sup>25</sup> «Queste cose [circa la natura mirabile di Gesù] sono state celebrate dal nostro nobile maestro in maniera mirabile nei suoi *Elementi teologici*: sia che le abbia apprese dagli scrittori sacri, sia che le abbia ricavate da un'indagine scientifica delle Scritture dopo molto esercizio e pratica di esse, oppure che sia stato iniziato per una più divina ispirazione, dopo avere non solo imparato, ma anche sperimentato le cose divine». Dionigi Areopagita, *Nomi divini*, in Id. *Tutte le opere*, a cura di E. Bellini, trad. di P. Scazzoso, Rusconi, Milano 1981, pp. 243-397, p. 278.

quia hec sola contra negantes principia arguit, sicut 4. Meth. dicitur» [La sapienza acquisita, che è detta naturale, è più perfetta della scienza e comprende anche i principi dell'intelletto, come dimostra *Etica* 6: poiché solo questa argomenta contro coloro che negano i principi, come è detto in *Metafisica* 4]<sup>26</sup>. Rinviano il lettore a Isaia 11:2 – «Su di lui si poserà lo spirito del Signore / spirito di sapienza» – Holcot sostiene che la sapienza naturale presuppone la fede e la difende.

La terza spiegazione del titolo riguarda i filosofi morali – Socrate, Seneca e Boezio – i quali considerano la sapienza un insieme di virtù intellettuali e morali. Holcot qui ricorre a Seneca e, benché rimandi alla *Tranquillità dell'animo*, in realtà cita dalla *Costanza del saggio* quando scrive che il saggio non subisce l'ingiuria (cap. 7), non può essere ferito, la sua anima è sempre tranquilla e il suo cuore è forte come il diamante. In aggiunta a questo, prosegue il *magister*, possiamo leggere Lattanzio, il quale nelle *Istituzioni divine* (III 8) sostiene che la sapienza è virtù unita alla conoscenza e che Dio ha voluto che la natura dell'uomo fosse tale che egli desiderasse e perseguisse due cose, la religione e la sapienza. Gli uomini, tuttavia, sono ingannati perché o scelgono la religione e trascurano la sapienza, oppure desiderano quest'ultima dimenticando la religione, benché l'una senza l'altra non sia vera (III, 11).

Dalle argomentazioni precedenti, il frate domenicano conclude che l'autore del libro della Sapienza ha ricevuto la sapienza dei filosofi morali, perché di norma il titolo deriva dall'argomento: poiché, dunque, il volume tratta tutte le virtù (*de omni virtute*), è stato scelto il nome «Sapienza». Deriva da questo la decisione di privilegiare il senso morale rispetto agli

---

<sup>26</sup> Lectio 2, p. 6.

altri dell'esegesi medievale. Come dichiara in apertura della Lectio LXXIV: «uero finis & perfectio sapientiæ est facere hominem habilem ad seipsum & ad alios gubernandum uirtuose». [Il vero scopo della sapienza è rendere l'uomo adatto a se stesso e per governare gli altri seguendo virtù]<sup>27</sup>. Le *lectiones* si concentrano per lo più su quelle virtù che possono aiutare l'uomo ad acquisire la sapienza e ad essere perfezionato grazie a essa. Questo approccio si basa su un'idea di sapienza intesa come ricerca di un legame significativo tra questioni di ordine politico e sociale da un lato e gli obblighi morali fondamentali dall'altro<sup>28</sup>.

### 3. Creazione e ordine morale

Holcot affronta il tema delle origini dell'universo alla luce della relazione tra l'ordine cosmico e quello morale che pervade il Libro della Sapienza<sup>29</sup>. Quando introduce l'argomento nella *Lectio XII*<sup>30</sup>, egli scrive: «Postquam Spiritus Sanctus declarauit qualiter homo tenet ordinare uirtuose suas affectiones: Primo cogitando. Secundo suas locutiones sermocinando: Hic ulterius docet quomodo homo debet ordinare suas operationes, pecca-

---

<sup>27</sup> Lectio LXXIII, p. 261.

<sup>28</sup> Su questo si veda Legaspi, *op. cit.*, p. 2.

<sup>29</sup> M.C. Legaspi, *op. cit.*, pp. 192-197.

<sup>30</sup> La Lectio è dedicata a Sap 1: 12-13: «Non affannatevi a cercare la morte con gli errori della vostra vita / non attiratevi la rovina con le opere delle vostre mani // perché Dio non ha creato la morte / e non gode per la rovina dei viventi».

tum detestando» [Successivamente lo Spirito Santo ha dichiarato come l'uomo deve organizzare le sue passioni: seguendo virtù, vale a dire pensando e, secondo, discutendo quello che dice. Questo, inoltre, insegna come l'uomo deve ordinare le sue attività evitando il peccato]<sup>31</sup>. Grazie alle leggi concesse da Dio, l'uomo può salvarsi con un atto di volontà, perché il Signore ha creato gli esseri umani per la vita eterna e la salvezza:

Egli infatti ha creato tutte le cose perché esistano;  
le creature del mondo sono portatrici di salvezza,  
in esse non c'è veleno di morte,  
né il regno dei morti è sulla terra<sup>32</sup>.

Holcot rielabora l'idea contenuta in questo versetto, sostenendo che lo Spirito Santo ha convinto l'uomo a tenersi lontano dal peccato ed elenca i doni che egli ha ricevuto quando è stato creato. Nella descrizione delle origini del mondo, il *magister* di Oxford distingue una creazione generale che riguarda tutti gli esseri viventi e, nell'insieme, il creato, da una speciale che concerne soltanto gli uomini, i quali sono stati formati «sanabiles» [per la salvezza]. Tutte le creature sono state plasmate «ut essent» [affinché siano] e la loro natura dimostra che Dio non ha creato il peccato che porta alla morte. Per questa ragione il Signore non ammette la colpa, a causa della quale l'uomo si allontana dalla perfezione della sua natura. Basandosi sull'autorità di Agostino – il quale nella *Città di Dio* (XI, 21) a proposito delle creature elenca «tre nozioni che dovevano esserci spiegate:

---

<sup>31</sup> Lectio XII, p. 43.

<sup>32</sup> Sap 1:14.

chi le creò, con quale mezzo, per quale motivo»<sup>33</sup> – Holcot sostiene che il Signore le ha fatte tutte con sapienza<sup>34</sup>. Oltre all'idea di Dio come supremo Architetto, nel capitolo 21 del Libro XI della *Città di Dio* il frate domenicano trova anche due riferimenti al *Timeo* di Platone. Nel primo (*Timeo* 37c) il creatore gioisce della sua opera, quando vede che il creato si muove e vive; nel secondo (*Timeo* 30a) Timeo sostiene che il dio volle che tutte le cose fossero buone e quasi perfette<sup>35</sup>. Il *magister* di Oxford riprende queste citazioni da Agostino e fa riferimento ai relativi passi dalla traduzione latina del *Timeo* di Calcidio, per sottolineare la bontà della creazione:

---

<sup>33</sup> Agostino, *La città di Dio*, a cura di C. Carena, Einaudi-Gallimard, Torino 1992, p. 474.

<sup>34</sup> Nel testo Holcot rinvia al Salmo 104(103): 24: «Quante sono le tue opere, Signore! / Le hai fatte tutte con saggezza; / la terra è piena delle tue creature».

<sup>35</sup> Questi, nell'ordine, sono i due brani del *Timeo* citati in Agostino: «Volle infatti il dio che tutte le cose fossero buone e che, per quanto possibile, non vi fosse nulla di imperfetto» (30a); «Quando il padre, che lo aveva generato, colse che il cosmo era provvisto di movimento e vivente, prodotto di generazione come rappresentazione degli dèi eterni, ne fu positivamente colpito e, preso dalla gioia, pianificò di portarlo a compimento ancora più simile al modello». Platone, *Timeo*, a cura di F.M. Petrucci, introduzione di F. Ferrari, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano 2022, pp. 43, 61. Qui di seguito il passo di Agostino: «Platone, certo, osa andare più in là, dicendo che Dio si accese di gioia quando ebbe portato a compimento l'intera creazione. [...] Anche Platone dichiara che questa è la ragione più giusta della creazione del mondo: la realizzazione di opere buone da parte di un Dio buono». *Città di Dio*, cit., pp. 473-474.



[rerum conditor fabricatorque geniturae] Optimus erat, ab optimo porro invidia longe relegata est. Itaque consequenter cuncta sui similia, prout cuiusque natura capax beatitudinis esse poterat, effici voluit; quam quidem voluntatem dei originem rerum certissimam si quis ponat, recte eum putare consentiam.

[il fondatore delle cose e il fabbricatore della generazione] era sommamente buono, e da uno sommamente buono l'invidia è relegata lontano. Quindi, per conseguenza, volle che tutte le cose risultassero simili a lui, secondo quanto la natura di ciascuna poteva essere capace di accogliere la beatitudine; e se qualcuno ponesse questa volontà di Dio come la più certa origine della realtà, converrò che la sua opinione è corretta<sup>36</sup>.

Mentre nel dialogo di Platone il creatore è interessato soltanto alla bontà e alla bellezza della creazione e, poiché non è geloso, crea tutto il più possibile simile a lui<sup>37</sup>, Calcidio aggiunge l'idea della beatitudine. Holcot segue il traduttore latino del dialogo di Platone e collega la ricerca della sapienza da parte dell'uomo alla ricerca della felicità. Benché non menzioni esplicitamente la *beatitudo*, il domenicano elabora le idee di Calcidio. Innanzitutto sostiene che per amore e gratitudine, l'uomo dovrebbe evitare di offendere gli amici e i benefattori. Poiché il Signore è il miglior amico e benefattore degli esseri umani, questi dovrebbero cercare di non ferirlo. Nella misura in cui «ha creato tutte le cose perché esistano» (Sap 1:14), oltre alla crea-

---

<sup>36</sup> Calcidio, *Commentario al Timeo di Platone*, testo latino a fronte, a cura di C. Moreschini, Bompiani, Il pensiero occidentale, Milano 2003, pp. 40-41.

<sup>37</sup> *Timeo*, cit., 29e-30a.

zione, Dio ha concesso all'uomo anche la possibilità di ravvedersi e salvarsi, qualora cadesse nel peccato, grazie ai sacramenti. Questo dono è riservato soltanto agli esseri umani, vale a dire a coloro che sono nati dalla terra, e non agli angeli che hanno peccato senza possibilità di rimedio. Due passi dalla *Fede ortodossa* di Giovanni Damasceno dimostrano ciò. Il primo verte sulla bontà della creazione:

Siccome Dio, che è eminentemente buono, non si è accontentato della sua sola attività di autocontemplazione, ma per la sovrabbondanza della sua bontà ha ritenuto bene che esistessero realtà da beneficiare e da rendere partecipi della sua bontà, ha condotto tutte le cose, visibili e invisibili, dal non-essere all'essere<sup>38</sup>.

Il secondo passo equipara la caduta degli angeli alla morte dell'uomo: come quest'ultimo non può pentirsi dopo essere morto, così gli angeli ribelli non possono ravvedersi<sup>39</sup>. A differenza delle creature angeliche, gli esseri umani possono salvarsi prima di morire. Per giustificare la sua posizione, Holcot ricorre all'autorità dei Salmi: oltre al già citato 104(103):24, ricorda 103(102):2-3 e 147:20:

[Homo] semper tamen manet sanabilis citra mortem: & hoc est quod devote recolit Psal. Benedic anima mea Domino, & noli oblivisci omnes retributiones eius. Qui propiciatur omnibus iniquitatibus

---

<sup>38</sup> G. Damasceno, *Esposizioni della Fede*, a cura di M. Andolfo, Edizioni San Clemente, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2013, cap. 16, pp. 294-297, p. 295.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 307: «Si deve sapere che ciò che per gli uomini è la morte per gli angeli è la caduta, perché dopo questa non c'è per loro conversione, come non c'è per gli uomini dopo la morte».

tuis, qui sanat omnen infirmitates tuas. Ex istis recolligitur talis ratio: Amor & gratitudo compellunt hominem vitare offensum illius, qui sanat & curat omnes infirmitates suas. Sed DEUS hoc facit homini, si velit: Ergo, &c. Et haec ratio innuitur in hac litera: *Et sanabiles fecit nationes orbis terrarum*. Non nationes coelorum, videlicet angelos, sed specialiter nationes Christianorum, in Psal. Non fecit taliter omni nationi. Nobis autem iam in nova lege providit de tot remedijs, tot sacramentis, tot indulgentijs, quibus sanari possumus si velimus<sup>40</sup>.

Per l'uomo, tuttavia, la salvezza è sempre possibile prima della morte: questo è quanto ricorda con devozione il Salmo [103 (102)] Benedici il Signore, anima mia, e non dimenticare tutti i suoi benefici. Egli perdona tutte le tue colpe, guarisce tutte le tue infermità. Da questo si deduce il seguente ragionamento: l'amore e la gratitudine costringono l'uomo a non offendere colui che salva e guarisce tutte le sue infermità. Ma DIO fa questo all'uomo se vuole: Quindi, ecc. E questa ragione è accennata in questo passo: *le creature del mondo sono portatrici di salvezza* [Sap 1:14]. Non le creature del cielo, cioè gli angeli, ma specificamente i cristiani, nel Salmo [147:20] Così non ha fatto con nessun'altra nazione. Ora nella nuova legge ci ha provveduto di tanti rimedi, tanti sacramenti, tante indulgenze, con le quali possiamo essere salvati se lo vogliamo.

Il riferimento al salmo 104(103):24, un testo che è stato letto come un inno alla creazione<sup>41</sup>, sottolinea il ruolo fondamentale della Sapienza in questo evento – poiché era con Dio quando ha creato il mondo (Pv 8:26-27, Gb 37:18) – e la cura

---

<sup>40</sup> Lectio XIII, p. 47.

<sup>41</sup> Louis Legrand, *La création, triomphe cosmique de Yahvé*, in *Nouvelle Revue Théologique*, LXXXIII, 1961, pp. 449-471; M.L. Ramlot, *Hymne à la gloire du Créateur, Ps 104*, in *Bible et Vie Chrétienne*, XXXI, 1960, pp. 39-47.

del Signore per le sue creature. La citazione dei salmi 103(102):2-3 e 147:20 evidenzia l'atteggiamento paterno di Dio nel perdono e la sua misericordia.

Rinviare ai Salmi vuol dire anche porre l'accento sull'importanza delle leggi e dei decreti che il Signore ha stabilito, affinché l'uomo collabori al piano divino di salvezza. Come parte della *Heilsgeschichte*, nel capitolo 5 del Libro della Sapienza la creazione diventa l'arma di Dio nella vendetta contro i suoi nemici e nella lotta contro gli insipienti:

Egli prenderà per armatura il suo zelo  
e userà come arma il creato per punire i nemici  
[...]  
affilerà la sua collera inesorabile come spada  
e l'universo combatterà con lui contro gli insensati<sup>42</sup>.

Nella glossa a Sapienza 5:17, Lectio LXXI, Holcot identifica la creazione con gli angeli buoni e gli esseri umani. Insieme questi formano l'esercito di Dio che Egli stesso arma con le virtù, mentre li invoglia a accettare il suo giudizio e a punire i dannati: «Secundo dicit quod non solum armabit seipsum, sed etiam exercitum suum. Unde subdit, *quod armabit creaturam* dando videlicet tam angelis bonis quam hominibus virtutem, & voluntatem acceptandi illud iudicium & poenam faciendam in reprobos» [Secondo, dice che non solo Egli stesso ha preso le armi, ma ha armato anche il suo esercito. Pertanto, [l'autore della Sapienza] aggiunge *userà come arma il creato*, dando agli

---

<sup>42</sup> Sap 5:17, 20.

angeli buoni e agli uomini la virtù e rendendoli disposti ad accettare il giudizio e la punizione dei peccatori]<sup>43</sup>. A questo fine il Signore – Padre della misericordia – diventa il Dio della vendetta che condanna i malvagi. Quando l'esercito combatterà al suo fianco, senza mostrare compassione verso i maledetti, l'ira divina sarà terribile se paragonata al presente, quando Dio è docile e dolce: «ti sei sdegnato, ritorna a noi» (Sal 60 (59):3). I beati non gioiranno della condanna dei malvagi perché possiedono la somma misericordia e, pertanto, la compassione più perfetta<sup>44</sup>.

Tutta la creazione, che si presta all'azione umana e come arma contro gli empi e gli insipienti, riveste un ruolo centrale nella struttura cosmica e morale del commento di Holcot al Libro della Sapienza. Non solo gli angeli buoni e l'umanità combattono al fianco del Signore contro i malvagi, bensì tutto l'universo, il mondo creato, compresi gli elementi naturali e le creature che si trovano sotto la volta celeste si uniranno alla battaglia contro chi si rifiuta di servire il Signore. Come Dio ha creato tutto per gli eletti, allo stesso modo l'«orbis terrarum» combatterà con lui contro gli empi.

#### 4. *Creazione: mito e meraviglia*

Nell'elenco delle cinque lodevoli disposizioni che muovono l'uomo verso Dio che Holcot elenca nel commento a Sapienza 1:14 – amore, onore, stupore, paura e lavoro – sorprende la presenza dello stupore. Come spiega l'autore,

---

<sup>43</sup> Lectio LXXI, 250.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 251.

Non enim est tam parua creatura in hoc mundo, cuius naturam, compositionem & uirtutem possit comprehendere intellectus: sed magis stupere & mirari. Hierem. 5. in fine: Stupor & mirabilia facta sunt in terra, Eccl. 11. Mirabilia opera Altissimi solius & gloriosa & abscondita & immensa opera illius.

Infatti, a questo mondo non c'è creatura, per quanto piccola, il cui intelletto possa comprendere la natura, la composizione e la virtù, ma piuttosto ammirare e meravigliarsi. Ger 5, verso la fine: Cose spaventose e orribili avvengono nella terra<sup>45</sup>; Eccl 11 stupende sono le opere del Signore, eppure esse sono nascoste agli uomini<sup>46</sup>.

Holcot crede che attraverso la meraviglia e lo stupore l'uomo possa comprendere la creazione e, di conseguenza, perseguire la sapienza e la virtù al fine di evitare il peccato. L'idea della meraviglia come strumento cognitivo risale a Platone e a Aristotele. Elaborando il passo del *Teeteto*, nella *Metafisica* lo Stagirita scrive che

Gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia: mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori: per esempio i problemi riguardanti la generazione dell'intero universo. Ora, chi prova un senso di dubbio e di meraviglia, riconosce di non sapere; ed è per questo che anche colui che ama il mito è, in certo qual modo, filosofo:

---

<sup>45</sup> Nella traduzione italiana si perdono le idee di stupore e meraviglia presenti nella Vulgata citata da Holcot.

<sup>46</sup> Holcot, *Lectio XIII*, 49. Le citazioni sono da Ger 5:30 e Eccli 11:4.

il mito, infatti, è costituito da un insieme di cose che destano meraviglia<sup>47</sup>.

Il *magister* oxoniense conosce questo passo perché lo cita alla Lectio CLVI del commento a Sapienza 13:3-5:

Se, affascinati dalla loro bellezza, li hanno presi per dèi,  
pensino quanto è superiore il loro sovrano,  
perché li ha creati colui che è principio e autore della bellezza.  
Se sono colpiti da stupore per la loro potenza e energia,  
pensino da ciò quanto è più potente colui che li ha formati.  
Difatti dalla grandezza e bellezza delle creature  
per analogia si si contempla il loro autore.

Due attributi principali della creazione indicano la via verso Dio: la forma piacevole dell'essere («forma delectabilis in essendo») e la virtù mirabile dell'azione («virtus admirabilis in agendo»)<sup>48</sup>. Entrambi caratterizzano essenzialmente i corpi celesti, la luna, il sole e le stelle che sono fonte di piacere. A sostegno di questa idea delle forme piacevoli della creazione, Holcot cita dai Salmi (91:5, «Poiché mi rallegri, Signore, con le tue meraviglie, / esulto per l'opera delle tue mani») e un passo della Glossa ordinaria in cui l'autore conferma che è lecito dilettersi della bellezza delle creature a causa di Dio<sup>49</sup>. Ne consegue che

---

<sup>47</sup> Aristotele, *Metafisica*, a cura di G. Reale, Bompiani, Il pensiero occidentale, Milano 2004, 982b, p. 11.

<sup>48</sup> Lectio CLVI, p. 518.

<sup>49</sup> Biblia Sacra cum glossa interlineari ordinaria, et Nicolai Lyrani Postilla, atque Moralitatibus, Burgensis Additionibus, et Thoringi Replis, Venetiis, MDLXXXVIII, Tomus Tertius, p. 226, lettera i: «Quia

Dio è assai più bello della sua opera, perché ha creato l'universo bello, con un atto di libero arbitrio, proprio come un artista crea l'opera d'arte. A conferma di queste affermazioni, il Domenicano rinvia il lettore alla *Consolazione della Filosofia* di Boezio: «[...] tu, bellezza suprema, porti nella mente / il mondo, che è bello»<sup>50</sup>. Filosofia sottolinea la bellezza suprema di Dio e quella dell'universo formato «con immagine a [lui] simile», fatto di parti perfette che nell'insieme costituiscono un tutto perfetto. Dio è l'artista che dà vita a una vera opera d'arte. Questo è confermato nel commento a Sapienza 18:24: «Sulla sua veste lunga fino ai piedi [Aronne] portava tutto il mondo, / le glorie dei padri scolpite su quattro file di pietre preziose / e la tua maestà sopra il diadema della sua testa». Secondo Holcot l'«orbis terrarum» rappresentato sul manto di Aronne<sup>51</sup>, compresa la lamina d'oro che indossa sulla fronte, ha un significato mistico di cui si può trovare una descrizione dettagliata nella *Historia scholastica* di Pietro Comestore<sup>52</sup>. L'abito è una vera opera d'arte che porta la firma dell'autore: «in hac lamina erat † Ayoth Adonay: id est, magnum nomen Domini: scilicet tetragrammaton, quod

---

delectasti me Domine in factura tua. Quia creaturae à Deo productae sunt causa exultationis et delectationis homini. Tum quia creaturae corporales factae sunt in obsequium. Tum quia per gradus creaturarum animus homini elevatur ad Deum cognoscendum, et amandum, veruntamen quia homo rationes creaturarum, non potest perfecte attingere, secundum quod dicit Ecclesia. Cunctae res difficiles, nec est qui possit eas explicare sermone, ideo subditur admirative».

<sup>50</sup> Boezio, *La consolazione della Filosofia*, III, m. 9, 9-10, a cura di C. Moreschini, UTET, Torino 2006, p. 213.

<sup>51</sup> Il riferimento è a Esodo 28:31-39, dove è descritto il manto di Aronne.

<sup>52</sup> *Historia Scholastica*, PL 198, 1053-1644, 1182-1186.



ineffabile dicitur, non quia dici non possit, sed quia rem ineffabilem significat» [su quella lamina c'era †Ayoth Adonay: cioè il grande nome del Signore, che significa il tetragrammaton che è ineffabile non perché non si può pronunciare, bensì perché si riferisce a qualcosa di ineffabile]<sup>53</sup>. Dio è l'artista supremo: ammirando la bellezza della sua opera, l'uomo ha la possibilità di conoscerlo.

Oltre alla bellezza del creato, l'intelletto umano può giungere a Dio grazie alla virtù mirabile e al potere dei corpi celesti di splendere, muoversi e produrre effetti per così dire infiniti sulle regioni sottostanti. Come scrive Aristotele nella *Metafisica*, è a causa della meraviglia che gli esseri umani hanno iniziato a filosofare e la filosofia apporta «piaceri meravigliosi per la loro purezza e solidità»<sup>54</sup>. Pertanto, «se sono colpiti da stupore per la loro potenza ed energia» (Sap 13:4), ne consegue che per mezzo delle creature l'uomo può comprendere che il Creatore è più virtuoso e più potente di loro. Il *magister* domenicano collega la possibilità di conoscere Dio alla meraviglia che l'essere umano prova di fronte al mondo creato:

Aliud medium est in istis creaturis, ducens intellectus hominis in DEUM totius creaturae causam. Videlicet mirabilis virtus et potentia corporum coelestium, lucendo, movendo, diversos et quasi infinitos effectus in istis inferioribus producendo. Igitur *si virtutem et opera eorum mirati sunt*: quia propter mirari coeperunt homines philosophari; 1. Metaphysic. et videtur philosophia habere mirabiles delectationes in sinceritate et puritate 10 Ethi. *Intelligent*: hoc est, intelligere

---

<sup>53</sup> Lectio CCV, p. 676.

<sup>54</sup> Aristotele, *Etica nicomachea*, 1177<sup>o</sup>25, Libro X, 7, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 263.

debent, *ab ipsis*: id est, per ipsas creaturas: *quoniam qui haec fecit* fortior est illis, *fortior*, id est, virtuosior, et *potentior* est illis in agendo.

Queste creature, con un altro mezzo, portano l'intelletto dell'uomo alla conoscenza di Dio come causa prima delle cose. Si tratta della virtù straordinaria e del potere dei corpi celesti luminosi che con i loro movimenti producono effetti diversi, quasi infiniti, nelle creature inferiori. Pertanto, *se sono colpiti da stupore per la loro potenza e energia*, poiché a causa della meraviglia l'uomo ha iniziato a filosofare; Metafisica 1. E la filosofia apparentemente comprende piaceri stupendi per la loro purezza e solidità, Etica 10. *Pensino*: questo vuol dire devono pensare, *da ciò*, cioè per mezzo di quelle creature, che *colui che li ha formati* è più potente di loro, *più potente*, il che significa più virtuoso e più potente nell'azione di quanto non lo siano essi stessi<sup>55</sup>.

Holcot ritiene che tramite la meraviglia che prova per il potere e gli effetti dei corpi celesti, l'uomo può comprendere che «colui che li ha formati» è più potente di loro (Sap 13:4). In termini aristotelici, ciò vuol dire che, di fronte alla creazione gli esseri umani hanno iniziato a filosofare e a interrogarsi sul sole e sulle stelle e così sono arrivati alla conoscenza del Signore. La bellezza e la meraviglia sono all'origine della filosofia ma sono anche all'inizio dell'itinerario dell'uomo verso Dio.

Attraverso la bellezza del creato e la meraviglia che questo suscita negli esseri umani, l'intelletto può cogliere il potere infinito, la sapienza e la bontà del Signore in tutti gli esseri che popolano l'universo, anche in quelli infinitamente piccoli, come scrive il *magister* di Oxford nel commento a Sapienza 7:24-25,

---

<sup>55</sup> Lectio CLVI, 519.

attribuendo l'idea a Alexander Neckam<sup>56</sup>. Ciò è dimostrato dall'atomo, oggetto del terzo degli esempi proposti dal frate domenicano:

Tertio videbit ratio mentis humanae quod in assecutione huius infinitae scientiae quae est in atomo est magna utilitas animae, et delectatio admirabilis. Et si foret infiniti intellectus, infinitas haberent delectationes, imo unus intellectus in infinitum potest delectari in acquirendo noticiam istius atomi: ergo potest ratio concludere, quod ille, qui atomum creavit infinitae est bonitatis, qui rem infinitae utilitatis de sua bonitate creavit.

Terzo, la mente umana vedrà che il conseguimento della conoscenza infinita che è nell'atomo è di grande utilità per l'animo ed è fonte di piacere meraviglioso. Se si riuscisse a comprendere l'infinito, ci sarebbero piaceri infiniti; alla fine un intelletto può provare diletto nell'acquisizione delle informazioni su questo atomo. Da questo, la mente conclude che Colui che ha creato l'atomo possiede infinita bontà e ha fatto cose di utilità infinita grazie alla sua bontà<sup>57</sup>.

Tuttavia quando il piacere (e la meraviglia) è malriposto, il risultato può essere tragico. Qui emerge l'Holcot amante del mito in senso aristotelico. Quando discute l'idolatria, il frate distingue coloro che si diletano della loro bellezza e coloro che si compiacciono della forma bella altrui. Per dimostrare la sua idea, il *magister* ricorre al mito classico e, in particolare, cita la

---

<sup>56</sup> Tuttavia è molto probabile che la citazione venga da Roberto Grosseteste, come suggerisce Neil Cartlidge (*Ripples on the Water?: The Acoustics of Geoffrey Chaucer's House of Fame and the Influence of Robert Holcot*, in *Studies in the Age of Chaucer*, XXXIX, 2017, pp. 57-98).

<sup>57</sup> Lectio CI, 342.

storia di Narciso e del giudizio di Paride. La prima è un esempio calzante per spiegare che la bellezza svanisce velocemente come un fiore fragile a primavera, come scrive Boezio:

la bellezza del suo aspetto esteriore come fa presto a passare, come è fugace! Più dei fiori di primavera che appassiscono così presto! [10] Ché se, come dice Aristotele, gli uomini avessero gli occhi di Linceo, sì che la loro vista potesse penetrare entro quello che fa ostacolo, non è forse vero che quel corpo di Alcibiade, bellissimo alla superficie, apparirebbe bruttissimo se potessimo guardarlo all'interno? Pertanto, che tu sia bello a vedersi, non te lo procura la tua natura, ma la debolezza degli occhi altrui, che ti guardano. [11] Ma date pure, come volete, un valore eccessivo ai beni del corpo, purché sappiate che quello che voi ammirate, qualunque esso sia, può dissolversi con il breve calore di una febbre che dura tre giorni<sup>58</sup>.

Rinviando il lettore alle *Metamorfosi* di Ovidio per la storia di Narciso, Holcot sostiene che il giovane figlio di Liriope è morto perché ha ammirato il suo volto riflesso nell'acqua dello stagno e si è vantato della sua bellezza. Narciso rappresenta tutti coloro che si gloriano della bellezza del loro corpo fragile: costoro sono destinati a svanire completamente e, laddove dovrebbero esserci dei corpi, spuntano fiori inutili<sup>59</sup>. Questa è la lezione di Isaia, il quale afferma: «Ogni uomo è come l'erba / e

---

<sup>58</sup> Boezio, *La consolazione della Filosofia*, cit., III, pr. 8, pp. 201-203.

<sup>59</sup> Lectio CLVI, p. 520: «Iste puer propter speciem nimiam elatus in superbiam, designat vane gloriantes de fragili decore corporis: qui tantum delectant de sue pulchritudinis venustate, qui totaliter evanescunt, ubi homines esse deberent, inutiles flores fiunt».

tutta la sua grazia è come un fiore del campo»<sup>60</sup>. Costoro vivranno a lungo una vita di grazia se non conosceranno se stessi. L'uomo non deve essere come Erode e gloriarsi della sua pelle<sup>61</sup>, vale a dire del suo aspetto esteriore. Si deve tenere a mente che tutti i piaceri e la bontà della creazione derivano dalla fonte della benevolenza divina e infinita che, suscitando meraviglia, apre la via alla conoscenza di Dio.

Come amante del mito, Holcot è consapevole del fascino che l'antichità pagana esercita sui suoi fedeli e allievi. Sa che le donne che frequentano la chiesa prediligono le storie d'amore e, dunque, per meglio trasmettere la lezione morale, è bene mescolare il mito con la teologia, per non annoiare il pubblico. Per questa ragione, come scrive nella Lectio CXXXV, il *magister* è convinto che un buon teologo debba studiare la poesia. Riprendendo Aristotele e seguendo Tommaso d'Aquino, il frate domenicano mette sullo stesso piano il filosofo e l'*amator fabulae*<sup>62</sup>: il

---

<sup>60</sup> Is 40:6.

<sup>61</sup> L'interpretazione di Erode come gloria della pelle è basata su Matteo 14 e si trova, ad esempio, nei *Sermoni* di Antonio da Padova, Domenica di Quinquagesima 16, cit. in Marco Bartoli, «*Caelum sit tibi pauper*». *Lessico economico-politico, riflessione teologico-spirituale ed esperienza francescana nei Sermones di Antonio da Padova*, in *Arbor ramosa: studi per Antonio Rigon da allievi amici colleghi*, a cura di L. Bertazzo, Centro Studi Antoniani, Padova 2011, pp. 333-356, p. 348.

<sup>62</sup> L'espressione «*amator fabulae*» viene da Tommaso d'Aquino che, nel *Commento alla Metafisica* (I, 3, 55), scrive: «[...] da quando la meraviglia ha costituito il motivo che ha indotto alla filosofia, è chiaro che il filosofo è in qualche misura amante del mito (*philomythes*), ossia ama la leggenda (*amator fabulae*), il che è proprio dei poeti». Tommaso d'Aquino, *Commento alla Metafisica di Aristotele*, cit., pp. 96-97.

teologo/filosofo e il poeta sono ugualmente importanti per comprendere la verità delle Scritture. Del resto, San Tommaso, in quello stesso passo del *Commento alla Metafisica* di Aristotele, menziona i «*poëtae theologizantes*» – Perseo e quelli che divennero i Sette Sapienti – e sostiene che i poeti sono stati i primi teologi. Holcot tocca un problema cruciale nel Medioevo, il fatto che in questo periodo la teologia condivide stile e metodi letterari con gli scritti dei poeti, spesso considerati bugiardi<sup>63</sup>. Il *Commento al Libro della Sapienza* offre una soluzione: scegliere di usare i classici dell'antichità pagana per spiegare le sacre verità, mettendo sullo stesso piano poesia e teologia, all'insegna della meraviglia, affidandosi all'autorità di Aristotele e Tommaso d'Aquino. La decisione di ricorrere ai miti e al mondo classico greco e latino – che non conosce precedenti prima di Holcot – dimostra che l'esegesi biblica può essere un fertile terreno per sperimentare nuove modalità di lettura della Bibbia e dar vita a un'esegesi creativa.

**Emilia Di Rocco**

---

<sup>63</sup> Su questo si veda A. Minnis, *The Trouble with Theology*, in *Author, Reader, Book*, edited by S. Partridge-E. Kwakkel, University of Toronto Press, Toronto 2018, pp. 20-37.

## **VII. Parola sacra e senso della legge: la Lettera ai Galati in *Measure for Measure***

di Irene Montori

### *1. Legge mosaica e appropriazioni paoline*

L'abbondanza di riferimenti alle Scritture in *Measure for Measure*, a partire già dal titolo che riprende il noto passo del Discorso della Montagna in Matteo 7:2 («With what measure ye mete, it shall be measured to you again»), mostra chiaramente l'importanza che la parola sacra e la sua interpretazione assumono nel dramma<sup>1</sup>. Non soltanto la questione centrale della misericordia nell'esercizio della giustizia terrena, ma anche i temi del potere e dell'ipocrisia, dell'adulterio e del matrimonio, della vita e della morte sono espressi attraverso concetti e cenni biblici, sebbene molto spesso la natura di questi riferimenti sia allusiva e implicita<sup>2</sup>. È questo il caso anche dei richiami a Paolo

---

<sup>1</sup> La stessa massima si trova anche in Luca 6:38 («for with what measure ye mette, with the same shal men mette to you againe») e in Marco 4:24 («With what measure ye mette, it shalbe measured vnto you»). Tutte le citazioni dalla Bibbia nel testo sono tratte dall'edizione della *Geneva Bible* del 1560. Shakespeare sembra avere utilizzato diverse versioni della *Geneva Bible*, pubblicata in edizioni maneggevoli e fornita di note, sommari e un sostanzioso commentario a margine.

<sup>2</sup> Le allusioni e citazioni bibliche in *Measure for Measure* sono più di trenta, si vedano R. Noble, *Shakespeare's Biblical Knowledge and Use of the Book of Common Prayer as exemplified in the Plays of the First*

che diversi studiosi hanno individuato, per esempio, nella relazione tra la Lettera ai Romani e *Measure for Measure* presente nell'argomentazione di Isabella a sostegno della grazia oppure nel richiamo del Duca al principio dell'origine divina dell'autorità politica<sup>3</sup>. Altri riferimenti paolini assumono una sfumatura ironica, come l'eco di Elbow alla Lettera a Efesini 5:5 («no who-remonger, nether unclean persone, nor couetous persone») nell'uso del termine *whoremonger* (unica occorrenza in Shakespeare) per indicare un fornicatore<sup>4</sup>.

Sulle orme di questi studi, il presente contributo intende sottolineare l'importanza di un'ulteriore lettera di Paolo, quella ai Galati. Nonostante ne sia stata rilevata la presenza nella tragedia, l'epistola ai Galati ha suscitato minore interesse rispetto alla Lettera ai Romani. La preferenza può essere giustificata dal fatto che quest'ultima offre un'esposizione più ampia dello stesso tema: entrambe le lettere, infatti, presentano il problema del rapporto con la legge mosaica, ma paragonata alla Lettera ai Romani, quella ai Galati è più spontanea, animata e,

---

*Folio*, Octagon Books, New York 1977, pp. 281-300; N. Shaheen, *Biblical References in Shakespeare's Comedies*, University of Delaware Press, Newark 1993, pp. 219-240.

<sup>3</sup> Cfr. R. Berman, *Shakespeare and the Law*, in *Shakespeare Quarterly*, XVIII, 1967, pp. 141-150; T. Fulton, *Measure for Measure and the New King*, in Id., *The Book of Books. Biblical Interpretation, Literary Culture, and the Political Imagination from Erasmus to Milton*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2021, pp. 174-199.

<sup>4</sup> T. Fulton, *Measure for Measure and the New King*, cit., p. 179.



a volte, più ambigua<sup>5</sup>. Ciò non toglie che l'intervento ai Galati abbia le sue peculiarità, tra cui l'insistenza sul principio della giustificazione per sola fede e la ricorrente immagine della legge mosaica come condizione di schiavitù, e sono proprio questi due punti essenziali a esercitare l'influenza maggiore in *Measure for Measure*.

Nella breve, ma efficace, lettera che Paolo rivolge alla comunità cristiana dei Galati, l'apostolo critica l'orgogliosa fiducia degli uomini nella legge mosaica al fine di perseguire la giustizia e invita a cercare la giustificazione per mezzo della fede, autentica liberazione dallo stato di schiavitù cui la legge conduce. *Measure for Measure* rappresenta il vicario Angelo, «man of stricture and firm astinence» (1.3.12)<sup>6</sup>, e la sua volontà, oltremodo inflessibile, di rispettare e mettere in atto la legge mosaica per ristabilire l'integrità morale a Vienna, punendo l'inosservanza.

---

<sup>5</sup> Il tono diverso delle due lettere dipende principalmente dalle circostanze della loro stesura: l'una è una reazione angosciata di Paolo provocata da una situazione concreta, la momentanea crisi di posizione assunta dai Galati che rifiutano di abbandonare le prescrizioni dei comandamenti; l'altra è un'esposizione più calma e più completa che riordina le idee suscitate dalla precedente polemica. Ai Romani, inoltre, Paolo si rivolge con moderazione poiché è una comunità che non conosce di persona, mentre i Galati sono una comunità di cristiani che Paolo apostrofa con tono più personale e più polemico. Cfr. A. Vanhoye, *Lettera ai Galati. Nuova versione, introduzione e commento*, Paoline, Milano 2009; J. Riches, *Galatians Through the Centuries*, Blackwell, Malden-Oxford 2008.

<sup>6</sup> Le citazioni da *Measure for Measure* sono tratte da *Measure for Measure*, ed. by A.R. Braunmuller-R.N. Watson, The Arden Shakespeare, Bloomsbury, London 2020.

vanza del comandamento di Esodo 20:14 («Thou shalt not commit adulterie») con la rigida applicazione della *lex talionis* di Esodo 21:24 («Eie for eie»). Purtuttavia, non appena incaricato dal Duca, il vicario si scontra contro l'aggressività del suo legalismo macchiandosi della colpa di fornicazione che lui stesso ha condannato. La presenza di Galati nell'esperienza del vicario mostra tutta la problematicità di applicare un'ermeneutica biblica troppo letterale per definire e costituire l'autorità governativa e, non da ultimo, l'incapacità umana di trasporre la giustizia divina in azione terrena. A tale riguardo, le allusioni paoline in *Measure for Measure* non soltanto tematizzano, ma inscenano, spesso con ironia, strategie di lettura, di interpretazione e di utilizzo del testo biblico nella sfera mondana. Come ha messo in evidenza Thomas Fulton, gran parte delle allusioni alle Scritture nel tessuto della tragicommedia «seems to challenge contemporary hermeneutic habits concerning the application of divine law in a temporal universe»<sup>7</sup>. In altre parole, il dramma si occupa di argomenti quali la legge, la giustizia, il matrimonio e l'autorità non soltanto in qualità di problematiche etiche o sociali ma soprattutto sulla base dell'uso e, molto più spesso, dell'abuso della lettera della Bibbia.

L'analisi che segue si concentra, nella prima parte, sugli abusi ermeneutici di Paolo, in particolare sugli utilizzi allusivi, equivoci e, a volte, irriverenti di un punto dottrinale centrale della Lettera ai Galati, cioè la giustificazione per mezzo della fede in Cristo. L'argomentazione parodica di Lucio sulla grazia mostra tutti i limiti di un'interpretazione letterale del principio paolino della giustificazione per sola fede (Gal 2:16), insinuando nello spettatore una forte diffidenza nei confronti del vicario e

---

<sup>7</sup> T. Fulton, *Measure for Measure and the New King*, cit., p. 178.

del suo legalismo. Ancora, l'esortazione di Paolo a cercare la giustificazione nella fede e non nelle opere della carne (Gal 5:19) è completamente fraintesa nell'utilizzo inappropriato della lista delle azioni peccaminose della guardia Elbow. A seguire, la seconda parte del contributo esamina un altro punto essenziale che Paolo sviluppa nell'epistola ai Galati per chiarire la dottrina della giustificazione, ossia la legge come condizione di schiavitù. Con un'immagine del tutto peculiare alla Lettera, Paolo identifica il ruolo delle norme mosaiche con quello del pedagogo, il quale possiede un significato meno positivo rispetto al senso moderno, poiché designa lo schiavo che sorveglia e protegge il figlio del padrone per condurlo al maestro. La legislazione mosaica per Angelo assolve, in maniera analoga, la funzione del pedagogo: da una parte, costringe il vicario a uno stato di costrizione nei confronti dell'osservanza verso le prescrizioni bibliche, dall'altra, lo rende consapevole del proprio peccato, sebbene incapace di liberarsene.

L'insistenza di Angelo sull'applicazione letterale delle regole veterotestamentarie richiama questioni politiche e teologiche, risalenti alla complessa diffusione della Riforma in Inghilterra, nelle quali strategie esegetiche, metodi traduttivi e usi della Bibbia orientano una ridefinizione delle strutture governative. In particolare, tanto i comandamenti di Mosè quanto le lettere paoline costituiscono un punto di riferimento sui quali si fonda la teologia politica a partire da Enrico VIII<sup>8</sup>. Il dibattito

---

<sup>8</sup> In *The Obedience of a Christian Man* (1528), William Tyndale pone l'obbedienza a fondamento della sovranità sulla base della prescrizione mosaica di onorare i propri genitori (Esodo 20:12), rafforzata dal principio paolino secondo cui non vi è autorità che non derivi da

ermeneutico sulla corrispondenza tra legge divina e terrena è ancora di grande attualità quando si registra la prima messa in scena di *Measure for Measure* il 26 dicembre del 1604. A questa rappresentazione ufficiale a Whitehall è presente anche il nuovo re, Giacomo I, che a gennaio dello stesso anno, ha presieduto la conferenza dei vescovi a Hampton Court per dirimere le questioni tra anglicani e puritani, condannando qualsiasi radicalismo sia da parte dei cattolici sia da parte dei puritani. Questi ultimi avevano accolto con entusiasmo l'ascesa al trono di Giacomo, augurandosi maggiore rigore nel governo inglese. In occasione della conferenza e in risposta alla richiesta di un puritano, John Reynolds, insoddisfatto delle versioni ufficiali e non ufficiali della Bibbia, Giacomo avvia la realizzazione della *King James Version* del 1611. Inoltre, nel 1604, erano stati ancora i puritani ad avanzare in Parlamento alcune proposte legislative sulla pena di morte per adulterio<sup>9</sup>. L'intento nel rievocare le

---

Dio e chi si oppone a essa si oppone all'ordine stabilito da Dio (Romani 13:1), cfr. G. Hammill, *The Mosaic Constitution: Political Theology and Imagination from Machiavelli to Milton*, University of Chicago Press, Chicago 2012. Nel 1561 Elisabetta I ordina che «there shall be fixed upon the wall over the said Communion board the Tables of God's precepts imprinted for the said purpose» e che «in cathedral churches the Tables of the said preceptes be more largely and costly paynted out, to the better shew of the same» (M. Aston, *England's Iconoclasts: Volume I: Laws Against Images*, Clarendon Press, Oxford 1988, p. 362).

<sup>9</sup> La legge, già proposta nel 1584, diventerà effettiva soltanto nel 1650. Debora K. Shuger rintraccia la genealogia del legalismo puritano nel modello di governo del sostenitore della Riforma, Martin Bucer: «Martin Bucer's call to reinstate Mosaic law marks the opening of

pressioni puritane nell'allineare la legislazione al codice morale dell'Antico Testamento è di chiarire l'atmosfera di incertezza politico-religiosa che grava sul nascente nuovo regno<sup>10</sup>. Tanto più che Hampton Court era un luogo frequentato dalla compagnia dei *King's Men* per la quale Shakespeare lavorava e che potrebbe essere stato presente alla conferenza<sup>11</sup>. Alla luce di questo clima culturale e politico, *Measure for Measure* si occupa della relazione tra «mortality and mercy» (2.2.44) – giustizia terrena e divina, legge mosaica e virtù cristiane – non soltanto utilizzando la Bibbia come testo di riferimento, ma rappresentando modi di interpretare e rielaborare il testo sacro che mettono in

---

what would prove to be a century-long Puritan battle to enact legislation punishing adultery 'with the severity commanded by God,' thereby bringing the state back in line with the sacred» (D.K. Shuger, *Political Theologies in Shakespeare's England. The Sacred and the State in Measure for Measure*, Palgrave, New York 2001, p. 30). La tendenza agli albori del regno di Giacomo, dunque, è quella di un progressivo ritorno del movimento puritano, cfr. P.D.L. Avis, *Moses and the Magistrate: A Study in the Rise of Protestant Legalism*, in *Journal of Ecclesiastical History* XXVI, 2, 1975, pp. 149-172; P. Lake-M. Questier, *The Antichrist's Lewd Hat: Protestants, Papists and Players in Post-Reformation England*, Yale University Press, New Haven 2002, pp. 621-700.

<sup>10</sup> Probabilmente Giacomo I fu coinvolto negli eventi che condussero all'uccisione di alcuni Cattolici accusati di eresia nel 1604. Cfr. J. Ellison, *Measure for Measure and the Executions of Catholics in 1604*, in *English Literary Renaissance* XXXIII, 2003, pp. 44-87.

<sup>11</sup> Daniel Swift sostiene la presenza di Shakespeare alla conferenza del 1604 in *Shakespeare's Common Prayer: The Book of Common Prayer and the Elizabethan Age*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 1-15.

discussione l'eccessiva letteralità tipica dell'atteggiamento puritano incarnato da Angelo.

La relazione tra *Measure for Measure* e la Lettera ai Galati come polemica nei confronti del legalismo puritano non deve necessariamente spingerci a leggere l'opera come un'allegoria cristiana<sup>12</sup>. In *Measure for Measure*, Shakespeare colpisce sia il legalismo puritano di Angelo sia l'integralismo cattolico di Isabella alla ricerca di una rigida e ascetica vita monastica. La presenza paolina nel *play* non concorre quindi a una soluzione (in chiave cristiana) del problema sul ruolo della legge, bensì contribuisce a registrare una situazione di crisi teologica e politica che coinvolge cattolici, protestanti e puritani nell'Inghilterra della post-Riforma, una crisi analoga a quella vissuta da Paolo, prima con Pietro (Gal 2:11-14) poi messa in moto dalla comunità galatica, contro l'osservanza delle prescrizioni di Mosè.

La prospettiva teorica con cui si approfondisce il legame tra la Lettera ai Galati e *Measure for Measure* prende avvio dalla svolta critica con cui negli ultimi decenni è stato riconsiderato il ruolo di Paolo nei dibattiti della Riforma e, dunque, la sua ricezione nella letteratura *early modern*<sup>13</sup>. Julia Reinhard Lupton sostiene che il corpus paolino non ha soltanto alimentato il grande

---

<sup>12</sup> Per l'interpretazione cristiana del dramma cfr. G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearian Tragedy*, Methuen, London 1961; R. Battenhouse, *Measure for Measure and Christian Doctrine of the Atonement*, in *Publications of the Modern Language Association of America*, LXI, 1946, pp. 1029-1059.

<sup>13</sup> Importanti studi hanno messo in discussione la tradizionale immagine di Paolo come figura introversa, divisa tra legge e grazia, spirito e carne, proponendo un 'altro Paolo', evangelizzatore orientato alla

dibattito tra fede, grazia e opere che ha dato vita al protestantesimo, ma ha ispirato il modello di una “emergency ethics” con la quale negoziare le diversità giudaiche, romane e neocristiane e creare una nuova, inclusiva formazione comunitaria<sup>14</sup>. Il Paolo di Shakespeare è l’apostolo che deve affrontare diverse crisi interne, prima ad Antiochia con Pietro poi in Galazia, costretto a una radicale riconsiderazione sul valore delle opere della legge e che tenta di edificare una visione pluralista della società, per quanto questa resti ancora tutta da realizzare. Nel famoso passo di Galati 3:28, Paolo auspica che, con la liberazione di Cristo dalla schiavitù delle prescrizioni mosaiche, si annulli qualsiasi distinzione religiosa («There is nether Iewe nor Grecian»), civile («there is nether bonde nor free») e umana («there is nether male nor female»), cosicché l’uomo possa ora vivere nella libera comunione della fede («for ye are all in Christ Iesus»). Il modello etico alternativo del Duca in *Measure for Measure* propone un’analoga possibilità inclusiva attraverso la celebrazione di una

---

questione sociale e alla edificazione di una *ecclesia* cristiana che possa riunire le diverse e divise comunità. Cfr. A. Badiou, *Saint Paul. La fondation de l’universalisme*, PUF, Paris 1997 [*San Paolo. La fondazione dell’universalismo*, a cura di A. Moscati, trad. F. Ferrari, Cronopio, Napoli 1999]; G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000; G. Kneidel, *Rethinking the Religious Turn in Early Modern English Literature: The Poetics of All Believers*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.

<sup>14</sup> J. Reinhard Lupton, *The Pauline Renaissance: A Shakespearean Assessment*, in *The European Legacy*, XV, 2010, pp. 215-220. Sull’influenza del modello paolino nella formazione di un’identità politica e di un’idea di comunità in Shakespeare si veda Ead., *Citizen-Saints: Shakespeare and Political Theology*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

serie di matrimoni riparatori a conclusione della tragicommedia. L'imposizione dei matrimoni è un espediente del Duca non soltanto per temperare i desideri e punire le ingiustizie, ma anche per mediare le tendenze estremiste di Angelo e Isabella e, infine, per riportare l'ordine nella comunità. Seppure queste unioni riparino offese e torti e realizzino una momentanea equità, la riforma del Duca non garantisce una soluzione stabile al problema della giustizia.

## 2. *Gli abusi della lettera*

Il primo riferimento a Paolo si individua nella provocazione di Lucio che, con il suo linguaggio irriverente e scanzonato, gioca sul doppio senso di *grace*, inteso come preghiera e come grazia: «Grace is grace, despite of all controversy» (1.2.24-26). Nell'equivocare sul significato di *grace*, Lucio allude a una delle controversie teologiche della Riforma protestante, ossia il concetto di predestinazione. Letta in questa prospettiva, l'espressione «Grace is grace, despite of all controversy» suggerisce il carattere di arbitrarietà da parte di Dio nell'elezione umana, la quale non dipende dalle opere della legge bensì dal dono divino gratuito<sup>15</sup>. Questo è un principio fondamentale del pensiero paolino che l'apostolo ribadisce in diverse lettere (Rom 11:6, 3:20; Gal 2:16-21, 5:4; Efesini 2:8-9): bisogna accogliere per

---

<sup>15</sup> Un rimando analogo alla gratuità della salvezza divina è nelle parole di Claudio «The words of heaven; on whom it will, it will; / On whom it will not, so; yet, 'tis just» (1.2.118-119).



mezzo della fede il dono divino della giustificazione. Nella Lettera ai Galati, Paolo mette in evidenza il fatto che le opere della legge non sono in grado di giustificare l'uomo:

Knowe that a man is not iustified by the workes of the Law, but by the faith of Iesus Christ: euen we, *I say*, have beleued in Iesus Christ, that we might be iustified by the faith of Christ, and not by the works of the Law, because that by the works of the Law no flesh shall be iustified. (Gal 2:16)

I do not abrogate the grace of God: for if righteousness be by your Law, then Christ dyed without a cause. (Gal 2:21)

Ye are abolished from Christ: whosoever are iustified by the Law, ye are fallen from grace. (Gal 5:4)

Paolo nega chiaramente la convinzione giudaica sulla giustificazione per mezzo della legge e chiarisce che qualora si cercasse la salvezza con l'osservanza delle prescrizioni mosaiche ci si allontanerebbe inevitabilmente dalla grazia di Dio. La Lettera ai Galati rappresenta un testo nodale per la dottrina della giustificazione per sola fede, come mostra la predilezione di Lutero per questo testo<sup>16</sup>. Il rifiuto della legge nell'epistola rappre-

---

<sup>16</sup> Lutero, che commenta la lettera in diverse lezioni, chiarisce quale sia il ruolo della legge in Galati 2:19: «We do not mean to say that the Law is bad. Only it is not able to justify us. To be at peace with God, we have need of a far better mediator than Moses or the Law». M. Luther, *A Commentary on St. Paul's Epistle to the Galatians. Based on Lectures Delivered by Martin Luther at the University of Wittenberg in*

senta, invece, un nodo problematico per Calvino, il quale è convinto che essa conservi un peso nell'educazione e nella vita del fedele<sup>17</sup>. Le dispute sulla dottrina della giustificazione e il rapporto tra la grazia e le opere della legge sono ben presenti al pubblico di *Measure for Measure* che nel *pun* di Lucio può riconoscere tutta la ricchezza degli interrogativi lasciati in eredità dalla Riforma protestante. Ma c'è di più. Il gioco di parole «grace is grace» ironicamente allude al metodo letterale di interpretare la parola sacra: nell'enunciato, infatti, il predicato non aggiunge nulla che non sia già detto nel soggetto, ciò significa che la grazia non ha bisogno di ulteriori spiegazioni, perché il senso della parola è nella parola stessa. L'esegesi strettamente letterale di Lucio genera la tautologia «grace is grace».

Da questa premessa, Lucio conclude beffardamente rivolgendosi all'amico «as for example, thou thyself art a wicked villain, despite of all grace» (1.2.25-26). L'affermazione caustica di Lucio arricchisce il significato di *grace* con un altro problema

---

*the Year 1531 and First Published in 1535. A Revised and Completed Translation Based on the 'Middleton' Edition of the English Version of 1575*, ed. P.S. Walton, James Clarke, London 1963, p. 114.

<sup>17</sup> Nel commento ai Galati (1548) Calvino mette in guardia dall'associare un unico scopo alla legge: «The law has many uses, but Paul confines himself to one which serves his present purpose. He did not propose to inquire in how many ways the law is of advantage to men. Readers must be put on their guard on this matter: for I see many make the mistake of acknowledging no other use of the law than what is expressed here. But elsewhere Paul applies the precepts of the law to teaching and exhortation (II Tim 3.16)», J. Calvin, *The Epistles of Paul the Apostle to the Galatians, Ephesians, Philippians and Colossians*, trans. by T.H.L. Parker, Eerdmans, Grand Rapids (MI) 1965, p. 61.

cardine della cultura protestante e puritana, ossia la relazione tra lo stato interiore di grazia che l'individuo vive e i segni della sua elezione. *Wicked* si riferisce a colui i cui vizi e insuccessi mostrano evidentemente lo stato di dannazione spirituale al quale l'individuo è condannato, sebbene non sempre sia vero il contrario. La cultura puritana mette in guardia dal pericolo dell'ipocrisia, poiché anche l'uomo più virtuoso e pio può fraintendere i segni della propria elezione<sup>18</sup>. Chi cerca la giustificazione nelle opere e nell'osservanza della legge compie un'impresa di autogiustificazione che conduce all'errore. In questo senso, Paolo ribatte in Galati 2:16 che la giustificazione per mezzo della legge è un'illusione, un vicolo cieco. Lo scherzo di Lucio gioca sulla contrapposizione tra l'evidente dissolutezza dell'amico e l'ambiguità di colui che appare degno di «ample grace and honour» (1.2.23) ma, in realtà, non è all'altezza di essere chiamato eletto, ovvero 'Angelo'. Tanto più che, nella scena precedente, le parole con cui il Duca delega il vicario contengono una forte connotazione predestinazionista: «we have with special soul / Elected him» (1.1.17-18); «We have a leavened and prepared choice / Proceeded to you» (1.1.51-52). La conversazione tra Lucio e i suoi compagni riprende i toni predestinazionisti della deputazione instillando il sospetto sull'elezione di Angelo, la cui rettitudine si fonda sulla sua rigida osservanza delle norme mosaiche. Nell'assolvere la sua funzione di legislatore, il vicario non tiene conto della lezione paolina sull'impossibilità di conferire la giustizia operando la legge dell'Antico Testamento e così rischia di comportarsi come quel pirata di cui

---

<sup>18</sup> Cfr. M. Gurnis, 'Most Ignorant of What He's Most Assured': *The Hermeneutics of Predestination in Measure for Measure*, in *Shakespeare Studies*, XLII, 2014, pp. 141-169: 145-147.

parla Lucio all'inizio della conversazione: «the sanctimonious pirate» (1.2.7) che obbedisce a tutti i comandamenti ad eccezione di 'non rubare' (Exodus 20:15), perché l'ha cancellato dalle tavole della Legge («scraped one out of the table» 1.2.9).

L'uso letterale delle prescrizioni mosaiche di Angelo per l'edificazione della sua teologia politica si rivela sin da subito un modello di governo discutibile. Dopo la sentenza di morte contro Claudio, Angelo rifugge dall'occuparsi del caso di Froth e Pompey, allontanandosi frettolosamente e lasciando che sia Escalus a giudicare i due mascalzoni. Si inserisce qui un *plot* secondario con il quale Shakespeare interpola alla gravità dei temi della giustizia divina e terrena, dell'autorità e della salvezza un piano di lettura più leggero. È in questa scena che riemerge la lezione paolina sulla giustificazione in relazione alle opere della legge, ma ironicamente sminuite al significato di disordini sessuali. Siamo all'interno di un'aula di tribunale ed entra in scena il capoguardia Elbow per condurre davanti al giudice due uomini che hanno violato la legge frequentando una casa di malaffare. Il riferimento alla lista delle azioni peccaminose in Galati 5:19-21 è esplicito, ma ridotto esclusivamente ai peccati sessuali, «adulteries, fornication, uncleannes, wantonnes»: «my wife, who, if she had been a woman cardinally given, might have been accused in fornication, adultery and all uncleanness there» (2.1.75-77).

Il conestabile semplicione Elbow, incaricato di applicare con rigore le norme, in special modo quelle sulla condotta sessuale, non solo non è in grado di mantenere l'ordine, ma è incapace di esprimersi correttamente, confondendo le virtù cardinali (*cardinally*) con i vizi carnali (*fornication, adultery, uncleanness*). In questa inversione della parola sacra si rivela tutta

l'inadeguatezza della legge a Vienna: i diversi malapropismi pronunciati da Elbow, tra cui l'allusione all'epistola paolina, rafforzano l'impressione che a Vienna la legge non sia in grado di assicurare né la giustizia né la condotta morale dei sudditi. E, in effetti, l'ipallage con cui la guardia si presenta sulla scena, «the poor Duke's constable» (2.1.46) mostra sin da subito le evidenti ragioni della corruzione a Vienna laddove il *poor duke* è circondato da simili mediocri (*poor*) collaboratori<sup>19</sup>. Se, da un lato, Elbow è lo stereotipo comico del conestabile sciocco, come lo sono Dull in *Love's Labour Lost* e Dogberry in *Much Ado About Nothing*, dall'altro, la coloritura paolina nel suo linguaggio sottolinea una conseguenza ben più seria sulla caotica Vienna: la legge, per il momento, non sembra sufficiente a giustificare gli uomini. Il riferimento di Elbow a Galati 5 indica che la giustificazione per mezzo della legge non soltanto conduce ai “frutti della carne”, ma lascia impuniti i malfattori, come Pompey e Froth.

### 3. *L'ipocrisia della legge*

L'integerrimo vicario sembrerebbe la scelta più adatta per ristabilire ordine e giustizia a Vienna, dal momento che il Duca non ha avuto sufficiente autorevolezza nei quattordici anni del suo governo per evitare che le condotte libertarie portassero a una tale corruzione e confusione. A confessare le conseguenze della sua tolleranza nei giudizi e nei costumi è Vincentio stesso nel

---

<sup>19</sup> Elbow utilizza un'espressione analoga al corrispettivo comico di Dogberry in *Much Ado About Nothing*, «poor duke's officers» (3.5.19).

momento in cui si rivolge a frate Thomas affinché possa aiutarlo ad apparire e comportarsi come un membro del suo ordine e sorvegliare sulla città senza essere riconosciuto: «Sith 'twas my fault to give the people scope, / 'Twould be my tyranny to strike and gall them / For what I bid them do» (1.3.35-37). Laddove il Duca mettesse in atto una rigida giustizia, la sua autorità risulterebbe tirannica, «too dreadful» (1.3.34); al contrario la risolutezza di Angelo fa sembrare l'applicazione della legge più naturale, dal momento che il vicario è sempre stato un uomo dai costumi austeri. Per il pubblico di Shakespeare non deve essere difficile associare la figura di Angelo a un puritano, quando il duca dichiara la ragione della sua scelta di affidargli il governo: «Only this one: Lord Angelo is precise» (1.3.50).

*Precise* era spesso usato come aggettivo per denotare un puritano<sup>20</sup>, come pure l'atteggiamento di stretto ossequio verso la legge mosaica. Nel 1608, il puritano William Perkins si difende affermando che «the due obedience to the moral law is nicknamed and termed preciseness, and the professors thereof called Puritans and Precisians, for this cause only, that they make conscience of walking in obedience to God's law»<sup>21</sup>. Il teatro elisabettiano ne faceva spesso un soggetto della satira, rappresentando i puritani come personaggi ipocriti, presuntuosi e pieni di lussuria. Il vicario, invece, è un puritano molto più sofisticato e pericoloso, poiché incarna l'esempio estremo del lega-

---

<sup>20</sup> OED, 3b: «in 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries chiefly used of Puritans».

<sup>21</sup> W. Perkins, *A Godly and Learned Exposition of Christ's Sermon on the Mount* (1608), in *The Works of William Perkins. Volume 1*, ed. J.S. Yuille, Reformation Heritage Books, Grand Rapids (MI) 2014, p. 589.

lismo biblico. Angelo sostiene di essere «the voice of the recorded law» (2.4.60), presentandosi come mero esecutore di una legge che ritiene universale e impersonale: «It is the law, not I, condemn your brother» (2.2.85). Di conseguenza, è percepito come un individuo privo di sangue, di calore e di appetiti. Nella descrizione del Duca, il vicario «Stands at a guard with envy, scarce confesses / That his blood flows, or that his appetite / Is more to bread than stone» (1.3.51-53) e, in maniera analoga, Lucio lo dipinge come «a man whose blood / Is very snow-broth; one who never feels / The wanton stings and motions of the sense» (1.4.57-59). Da qui, lo scopo principale del Duca nel deputare Angelo non è tanto quello di usare la sua rigidità per governare, piuttosto misurare la sua integrità davanti al potere: «Hence we shall see / If power changes purpose, what our seemers be» (1.3.53-54).

L'ipocrisia di Angelo ha origine dalla legge stessa che crea una discordanza tra ciò che i comandamenti ordinano e ciò che la volontà desidera. Nella terminologia paolina, l'ipocrisia di Galati 2:13 descrive il comportamento di colui che segue le prescrizioni giudaiche come una norma esteriore, ma è guidato da sentimenti diversi. Nel loro primo incontro, Isabella invita il giudice severo a seguire la religione interna dell'amore, con la quale si dovrebbe giudicare l'altro, e non le osservanze esterne della legge, ma Angelo si rifiuta:

ANGELO I will not do't.

ISABELLA But can you if you would?

ANGELO Look what I will not, I cannot do.

(2.2.53-54)

C'è un'inversione linguistica importante in quest'ultima affermazione del giudice, che antepone la sua volontà (*will*) a ciò che la legge vieta di fare (*cannot*). Nel momento in cui il vicario dichiara di compiere la legge in modo imparziale, i suoi desideri iniziano a prendere il sopravvento sulla sfera della liceità, dando vita a un dramma dell'interiorità che, da un lato, ricorda il *morality play* tardomedievale, dall'altra disegna il travaglio intimo dell'animo puritano tra ciò che sente e ciò che agisce: «O fie, fie, fie, / What dost thou, or what art thou Angelo?» (2.2.174-175)<sup>22</sup>.

Il dramma tra la volontà personale e l'imposizione della legge ha le sue radici nell'osservanza della legge stessa come spiega Paolo ai Galati esortandoli ad abbandonare le prescrizioni giudaiche: «Then I say, walke in the Spirit, and ye shal not fulfil the lustes of the flesh» (5:16)<sup>23</sup>. Ed è a questo punto che l'apostolo presenta la legge come *schoolmaster* (Gal 3:24), che nell'antichità designava lo schiavo incaricato di sorvegliare e proteggere il figlio del padrone per condurlo dal maestro. In maniera analoga, i comandamenti mosaici vigilano sulle nostre

---

<sup>22</sup> Il ritratto dell'interiorità divisa di Angelo trova un'eco nell'opera puritana di John Bunyan. È interessante rilevare, a questo proposito, l'influenza della Lettera ai Galati in Bunyan, veicolata dal commento di Lutero: «Besides he [Paul] doth most gravely also in that Book, debate of the rise of these temptations, namely, Blasphemy, Desperation, and the like; showing that the Law of Moses as well as the Devil, Death, and Hell hath a very great hand therein: The which, at first, was very strange to me; but considering and watching, I found it so indeed», J. Bunyan, *Grace Abounding to the Chief of Sinners* (1688), ed. by J. Brown, Cambridge University Press, Cambridge 1907, p. 41.

<sup>23</sup> Paolo espande l'argomentazione della giustizia di Dio in Romani 1:18-3:20.



azioni, senza però svolgere una funzione educativa, al contrario, essi trattengono, rinchiodano l'individuo («we were kept vnder the Law, and shut vp vnto the faith» Gal 3:23). Se la legge per Paolo ha un effetto negativo, lo scopo tuttavia è positivo. Come il pedagogo porta il fanciullo al maestro, così la legge risveglia nell'individuo la consapevolezza del proprio peccato. Attraverso la schiavitù della legge, Angelo percepisce il sangue di cui è fatto e conosce i desideri della propria carne:

Blood, thou art blood (2.4.15)

Why does my blood thus muster to my heart,  
 Making both it unable for itself  
 And dispossessing all my other parts  
 Of necessary fitness?

(2.4.20-23)

Alludendo a una possibilità di salvezza per Claudio, Angelo richiama l'idea paolina della legge come schiavitù. Nel momento della caduta del giudice, per convincere Isabella a concedersi a lui, Angelo utilizza il sesso come mezzo per «fetch your brother from the manacles / Of the all-binding law» (2.4.92-93). Il Folio riporta una lezione diversa della metafora sulla legge, ossia «all-building-Law» (F 69) rispetto all'*emendatio* di Johnson in «all-binding law» che sembra essere più congruente con l'immagine delle manette. Fulton propone di adottare la *lectio difficilior* del Folio con la quale Shakespeare rappresenta «Angelo's contorted adherence to law in both juricial and scriptural registers» sulla base di Galati 2:19, in cui Paolo definisce una trasgressione il ritorno di Pietro alla legge mosaica: «For if I buyld againe the things that I have destroyed, I make myself a

trespasser»<sup>24</sup>. Analogamente a Pietro, il comportamento del vicario nel volere 'ricostruire' la legislazione mosaica lo conduce verso la trasgressione.

Anche nel caso si accetti la lezione di Johnson in «all-binding law», ovvero l'immagine della legge che imprigiona, è possibile rintracciare un'evocazione paolina. In nessuna altra lettera come in Galati, Paolo ribadisce con insistenza che la legge mosaica assoggetta l'uomo a una situazione di costrizione, di schiavitù (Gal 2:4; 4:1, 3, 8-9, 22-25, 30-31; 5:1, 13), che l'apostolo pone sempre in contrasto con la libertà acquisita tramite Cristo, la cui regola d'oro è riassunta da Matteo 7:12, «whatsoever ye wolde that men shulde do to you, euen so do ye to them: for this is the Law and the Prophets». Dunque, a seconda della lezione che si intende adottare, la metafora della legge utilizzata da Angelo può essere interpretata sia come strumento per costruire (*building*) la trasgressione (Gal 2:19) oppure come condizione di schiavitù (*binding*; *manacles*) dell'uomo (Gal 5:1).

Tuttavia, la sola legge non è sufficiente a liberare lo spirito e, da qui, la sua funzione di pedagogo che Paolo individua nelle prescrizioni mosaiche nel condurre l'individuo al riconoscimento del peccato, senza renderlo giusto. L'insistenza di Angelo nell'osservanza del comandamento sull'adulterio non fa che risvegliare in lui la concupiscenza, poiché «under the Law» (Gal 5:18), i desideri e «the workes of the flesh are manifest» (Gal 5:19). Nell'ottica paolina, l'errore di Angelo consiste nel ritenere la legge mosaica un sistema compiuto che possa rendere giuste le azioni in virtù della sua stretta osservanza, ma la Lettera ai Galati dichiara esplicitamente che non si può essere giustificati (nel senso di resi giusti) «by the workes of the Law» (Gal

---

<sup>24</sup> T. Fulton, *Measure for Measure and the New King*, cit., p. 196.

2:16). Nel personaggio di Angelo *Measure for Measure* rappresenta, in altre parole, quello che Paolo definisce «the yoke of bondage» (Gal 5:1) della legge mosaica.

Un'edizione della Geneva Bible del 1599 annota a margine di Galati 5:23 che l'uomo non deve essere guidato dall'obbedienza alla legge e, più avanti, il commentatore aggiunge che l'apostolo condanna «importunate rigor, because that brotherly reprehensions ought to be moderated and tempered by the spirit of meekness»<sup>25</sup>. Senza il sostegno della bontà o della misericordia, Angelo si mostra incapace sia di evitare il peccato sia di liberarsi dal giogo della schiavitù e, in tal senso, la lettera esteriore, scritta dell'Antico Testamento uccide il suo spirito interiore, come ricorda la massima di 2Corinzi 3:6 «the letter killeth, but the Spirit giveth life». Nonostante la consapevolezza del proprio peccato, Angelo infatti continua a giudicare secondo la legge mosaica. Pertanto, decide di uccidere Claudio anche se sua sorella – o almeno così crede – si è concessa in cambio della vita del fratello. La mancanza della grazia lo costringe a commettere azioni che la volontà non vorrebbe compiere: «Alack, when once our grace we have forgot, / Nothing goes right; we would, and would not» (4.4.31-32). Con questa sentenza, il vicario rievoca le parole di Paolo sui due opposti principi di azione della carne e dello spirito a guida dell'uomo: «For the flesh lusteth against the Spirit, and the Spirit against the flesh: and these are contrarie one to the other, so that ye can not do

---

<sup>25</sup> «he [Paul] requireth not that liberal and outward obedience, but spiritual, which proceedeth not from the Law, but from the Spirit of Christ, which doth beget us again, and must and ought to be the ruler and guider of life».

the same things that ye would» (Gal 5:17)<sup>26</sup>. Ancora, quando le colpe del vicario sono confessate, Angelo prescrive a se stesso l'identica *lex talionis* con la quale ha giustificato sinora le azioni altrui senza mostrare alcuna richiesta di clemenza: «Immediate sentence, then, and sequent death / Is all the grace I beg» (5.1.384-385). Nonostante il ravvedimento nel suo «penitent heart», il giudice non riesce a liberarsi dall'oppressione della legge e chiede nuovamente che la morte sia la giusta punizione: «I crave death more willingly than mercy. / It is my deserving, and I do entreat it» (5.1.475-477).

Ma il processo si conclude diversamente. Il Duca mette in pratica il messaggio finale di Paolo ai Galati: «if a man be fallen by occasion into anie faute, ye which are spiritual, restore suche one with the spirit of mekenes» (6:1). Pertanto, Vincentio perdona Angelo e risolve le varie colpe e sofferenze con una serie di matrimoni – tra Claudio e Juliet, Angelo e Mariana, Lucio e la prostituta – con i quali cerca di rimediare ai danni di Vienna. Eppure, non tutti i problemi di *Measure for Measure* trovano una risposta alla corruzione e alla crudeltà del potere, al libertinaggio e alla sensualità, all'oscura confusione di Vienna. La riforma auspicata da Vincentio, infatti, si conclude con la reticenza di Isabella alla sua richiesta di matrimonio gettando così un'ombra sulla possibilità di ristabilire un ordine politico e sociale. Se nella proposta di matrimonio del Duca, con la proverbiale sentenza «What's mine is yours, and what is yours is mine» (5.1.537), è possibile leggere una promessa di equità tra uomini e donne, come quella di Galati 3:28, il silenzio di Isabella sembra piuttosto interpretare l'offerta del Duca come un'imposi-

---

<sup>26</sup> Cfr. Romani 7:15-16; 19-20.

zione dell'autorità politica. Per Isabella, il matrimonio è espressione del potere maschile e, viceversa, della sottomissione della donna all'autorità del marito (di nuovo un possibile riferimento a Paolo in Efesini 5:23, «the husband is the wifes head»). La riluttanza di Isabella all'invito del Duca indica, ancora una volta, le criticità nella completa assimilazione della sfera religiosa nella sfera politico-sociale e, soprattutto, apre a una nuova riflessione sulle possibilità ermeneutiche del testo biblico e della sua trasposizione nelle azioni umane.

**Irene Montori**

## **VIII. Riscrivere l'antico: il *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio* di Leopardi**

di Valerio Camarotto

### 1. *Un'operetta (quasi) dimenticata*

Non si corre il rischio di esagerare se si sostiene che il *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio* (d'ora in avanti: *Sallustio*) è di gran lunga, tra le *Operette morali*, la più trascurata dalla bibliografia critica. A eccezione di alcuni – peraltro utili e interessanti – affondi all'interno di sondaggi di portata più generale<sup>1</sup>, gli studi espressamente dedicati sono di fatto solo due (e per giunta piuttosto recenti): quello di Giordano (1998), di carattere prevalentemente tematico-ideologico; e quello ancora più fresco di Pancheri (2020), che ha offerto anche una nuova edizione critica del testo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. in particolare A. Ferraris, *La vita imperfetta. Le «Operette morali» di Giacomo Leopardi*, Marietti, Genova 1991, p. 45; F. Secchieri, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle «Operette morali»*, Mucchi, Modena 1992, pp. 121 e 124; G. Sangirardi, *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura. Forme della mitografia filosofica nelle «Operette morali»*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 217 e 235; e F. D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 220-221.

<sup>2</sup> Cfr. E. Giordano, «*Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*», in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 1998, pp. 435-

A maggior ragione è perciò il caso di richiamare rapidamente alla memoria alcune notizie fondamentali. Dall'autografo napoletano (C. L. IX) si ricava che la stesura è compresa tra il 26 e il 27 febbraio 1824: il dialogo è redatto in stretta continuità rispetto alla precedente *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, terminata appunto il 25 febbraio; e mostra anche una salda relazione con il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* (2-6 marzo), che Leopardi inizia a comporre immediatamente di seguito (senza cioè cominciare da una nuova carta) e che presenta, in coda, proprio un'aggiunta relativa al *Sallustio*<sup>3</sup>. Appartenente, dunque, a pieno titolo al libro delle *Operette* così come si configura nel corso del 1824, il testo compare poi stabilmente sia nella *princeps* del 1827 (Milano, Stella), sia nella seguente edizione del 1834 (Firenze, Piatti), occupando in entrambi i casi la medesima posizione ricoperta nel manoscritto, vale a dire la quinta in ordine di successione. Possiamo perciò fissare un primo dato rilevante: per ben 10 anni (1824-1834) l'operetta è evidentemente considerata del tutto paritaria rispetto alle altre. È solo nel 1835, nell'allestire l'edizione Starita (Napoli), che

---

446; e A. Pancheri, *Una 'dispersa' leopardiana: il Dialogo di un Lettore di Umanità e di Sallustio*, in *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, a cura di S. Cremonini e F. Florimbii, Pàtron, Bologna 2020, pp. 395-410, dove alle pp. 398-400 si propone il testo secondo la «sua prima e compiuta attestazione nell'autografo napoletano» (p. 397).

<sup>3</sup> Si rinvia alla descrizione e ai rilievi di Besomi in G. Leopardi, *Operette morali*, ed. critica a cura di O. Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1979, pp. 71 e 445; e di E. Russo, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Il Mulino, Bologna 2017, p. 58.

Leopardi decide invece, come si sa, di omettere il *Sallustio*, dichiarando laconicamente nella breve *Notizia intorno a queste operette* che è stato espunto per «volontà dell'autore»<sup>4</sup>.

Come accaduto anche ad altri testi «riprovati» da Leopardi, da questa esclusione prende avvio la lunga sfortuna critica alla quale si è appena accennato<sup>5</sup>. Ed è da qui che discende anche, dopo la ripubblicazione nel 1845 a opera di Giordani e Pellegrini<sup>6</sup>, la perdurante consuetudine da parte degli editori delle *Operette morali* di collocare il dialogo in appendice<sup>7</sup>, talvolta senza alcuna nota di commento e per lungo tempo – a partire da Moroncini (1928) – in compagnia della *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*, del

---

<sup>4</sup> Cfr. G. Leopardi, *Operette morali*, ed. critica a cura di O. Besomi, cit., p. LXXIII.

<sup>5</sup> Cfr. l'efficace ricapitolazione di E. Giordano, «*Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*», cit., pp. 435-437.

<sup>6</sup> Cfr. G. Leopardi, *Studi filologici*, raccolti e ordinati da P. Pellegrini e da P. Giordani, Le Monnier, Firenze 1845, pp. 289-291.

<sup>7</sup> Così già almeno Chiarini nel 1870, che lo pubblica insieme a materiali eterogenei (vale a dire i *Pensieri e frammenti cavati dalle lettere e le Note e ricordi giovanili*): cfr. G. Leopardi, *Le operette morali*, con la prefazione di P. Giordani, terza ed. accresciuta e corretta da G. Chiarini, Vigo, Livorno 1870, pp. 475-478. Ma si veda pure, tra le prime edizioni commentate, quelle di Della Giovanna (Sansoni, Firenze 1895) e di Gentile (Zanichelli, Bologna 1918). Da segnalare la diversa scelta di Zingarelli (Pierro, Napoli 1895, pp. 52-56), unico, a quanto mi risulta, a reintegrare il *Sallustio* nel corpo dell'opera.



*Frammento sul suicidio* e degli abbozzi delle «prosette satiriche»<sup>8</sup>: con il risultato talora alquanto disorganico, e filologicamente opinabile, di assimilarlo a scritti non solo di diversa datazione, ma neppure giunti a una redazione compiuta né mai promossi a pubblicazione<sup>9</sup>.

Avremo modo di tornare anche più avanti su questi punti, e in particolare sulle ragioni della decennale permanenza del *Sallustio* nell'architettura delle *Operette*, che a ben guardare si rivelano ugualmente (se non più) degne di nota di quelle che ne hanno determinato l'estromissione. Ma intanto, per entrare nel vivo del nostro percorso, è bene procedere per ordine e rivolgere l'attenzione a quello che – come indicato all'unanimità dai commentatori – è da considerarsi in tutta evidenza il primo nucleo genetico del testo.

---

<sup>8</sup> Come avviene, per esempio, nelle edizioni di Flora (in G. Leopardi, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1940) e di Galimberti (Guida, Napoli 1977); e in parte in quella curata da Prete (Feltrinelli, Milano 1976), che propone nella sua *Appendice* unicamente il *Sallustio* e la *Comparazione*: cfr. il quadro generale tracciato da Besomi in G. Leopardi, *Operette morali*, cit., pp. LXXXVIII-LXXXIX.

<sup>9</sup> Besomi, che ha optato per una sezione in cui l'operetta è seguita solo dalle «prosette satiriche» (come poi nell'ed. Melosi, Rizzoli, Milano 2008), ha appunto notato che le soluzioni adottate nell'allestire queste appendici non sono state «mai precisate criticamente in modo organico» (cfr. G. Leopardi, *Operette morali*, cit., p. LXXXVIII). Cfr. su questo punto anche F. Secchieri, *Con leggerezza apparente*, cit., p. 121.

2. *Sallustio tra egoismo e «bene comune»* (1820-21)

Per ricostruire nel dettaglio la vicenda del dialogo occorre risalire agli appunti zibaldoniani di fine 1820-inizio 1821, e più precisamente a un'annotazione in cui Leopardi riporta e commenta parte del discorso che Sallustio (*De coniuratione Catilinae* LVIII) attribuisce a Catilina nell'imminenza della battaglia decisiva di Pistoia (62 a. C.). Siamo in *Zib.* 606-607 (4 febbraio 1821):

*Cum proelium inibitis, (moneo vos ut) memineritis vos divitias, decus, gloriam, praeterea libertatem atque patriam in dextris vestris portare.* Parole che Sallustio (B. Catilinar. c.61 al.58.) mette in bocca a Catilina nell'esortazione ai soldati prima della battaglia. Osservate la differenza dei tempi. Questa è quella figura rettorica che chiamano *Gradazione*. Volendo andar sempre crescendo, Sallustio mette prima le ricchezze, poi l'onore, poi la gloria, poi la libertà, e finalmente la patria, come la somma e la più cara di tutte le cose. Oggidì, volendo esortare un'armata in simili circostanze, ed usare quella figura si disporrebbero le parole al rovescio: prima la patria, che nessuno ha, ed è un puro nome; poi la libertà che il più delle persone amerebbe, anzi ama per natura, ma non è avvezzo neanche a sognarla, molto meno a cura darsene [*sic*]; poi la gloria, che piace all'amor proprio, ma finalmente è un vano bene; poi l'onore, del quale si suole aver molta cura, ma si sacrifica volentieri per qualche altro bene; finalmente le ricchezze, per le quali onore, gloria, libertà, patria e Dio, tutto si sacrifica e s'ha per nulla: le ricchezze, il solo bene veramente solido secondo i nostri valorosi contemporanei: il più capace anzi di tutti questi beni il

solo capace di stuzzicar l'appetito, e di spinger davvero a qualche impresa anche i vili<sup>10</sup>.

È per l'appunto su questo passo sallustiano che si diffonderà, tre anni più tardi, il Lettore di umanità (oggi si direbbe l'insegnante di materie letterarie), proponendo anch'egli, pur con qualche variazione significativa, il medesimo ribaltamento assiologico («al rovescio») che si consuma in questo frammento e che sancisce il moderno primato del denaro<sup>11</sup>. Ma prima di osservare in maniera più approfondita la ripresa e la rielaborazione di tali spunti nel dialogo del 1824, preme sottolineare come queste considerazioni non costituiscano affatto, in quel giro di mesi, un caso isolato. Anzitutto perché nelle pagine del gennaio-febbraio 1821 si incontrano anche altri richiami a Sallustio<sup>12</sup>, citato e chiosato da Leopardi tenendo sullo scrittoio sia la versione francese di Jean-Baptiste Dureau de la Malle sia

---

<sup>10</sup> Si cita, qui e di seguito, da G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica a cura di G. Pacella, 3 voll., Garzanti, Milano 1991, con la sigla *Zib.* seguita dalla pagina del manoscritto (verificato nell'ed. in Cd-Rom a cura di M. Ballerini e F. Ceragioli, Bologna, Zanichelli 2009).

<sup>11</sup> Vale a dire, come avrebbe mostrato quasi settant'anni più tardi Georg Simmel in *Sulla psicologia del denaro* (1889), il passaggio del denaro da mezzo a fine prioritario della vita: cfr. G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020, pp. 361-378.

<sup>12</sup> Altre citazioni dal *De coniuratione Catilinae* si trovano già in *Zib.* 598-599 (2 febbraio 1821). In *Zib.* 511-512 (mediante il *Lexicon* di Forcellini) e 629, invece, Leopardi rinvia al *Bellum Iugurthinum* (rispettivamente il 16 gennaio e il 9 febbraio 1821).

quella di Vittorio Alfieri<sup>13</sup>. E soprattutto perché, in secondo luogo, gli estratti sallustiani, con le relative glosse, sono da inserire a loro volta nel più ampio contesto di una riflessione storico-antropologica a largo raggio in pieno svolgimento. Da un lato, infatti, Leopardi è impegnato nell'indagine sulla cruciale faglia segnata dapprima dalla crisi della Roma repubblicana e poi dalla transizione al principato<sup>14</sup>, in concomitanza con l'infiltrazione

---

<sup>13</sup> La traduzione di Dureau de la Malle (*Oeuvres de Salluste*, Giguet et Michaud, Paris 1808) – cui Leopardi fa ancora riferimento in *Zib.* 1482-1483 (10-13 agosto 1821) e 1823 (1 ottobre 1821) –, è riportata nel catalogo della Biblioteca Leopardi. Non vi è traccia esplicita, al contrario, del volgarizzamento alfieriano (edito per la prima volta postumo nel 1804), sul quale cfr., anche per ulteriori riferimenti bibliografici, S. Casini, «L'inestricabile labirinto». *Alfieri traduttore e le versioni da Sallustio*, in *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di A. Bruni e R. Turchi, Bulzoni, Roma 2004, pp. 235-287 (in particolare alle pp. 242 ss.); e P. Pellizzari, *Introduzione*, in V. Alfieri, *Sallustio*, ed. critica a cura di P. Pellizzari, Casa d'Alfieri, Asti 2004, to. I, pp. XXI ss. È invece registrata la versione italiana di Giovan Battista Bianchi (*Le guerre catilinaria e giugurtina di C. Crispo Salustio [sic]*, Bettinelli, Venezia 1761), cui sono da aggiungere ben cinque edizioni latine cinque-seicentesche delle opere sallustiane (cfr. *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, nuova edizione a cura di A. Campana, prefazione di E. Pasquini, Olschki, Firenze 2011, p. 243). Da segnalare, inoltre, la ripetuta presenza di Sallustio in una lista bibliografica redatta nel 1816-17: cfr. M. Andria-P. Zito, *Leopardi bibliografo dell'antico. Un'inedita lista giovanile dagli autografi napoletani*, Aracne, Roma 2016, *ad indicem*.

<sup>14</sup> Un periodo, questo, che attira prestissimo l'attenzione di Leopardi, come si può ricavare da un passo della *Vita abbozzata di Silvio Sarno*

della «profonda filosofia» greca (*Zib.* 274) e con l'affermazione del Cristianesimo. Dall'altro lato, in stretta sinergia, conduce una serrata meditazione politico-morale sulla rottura dell'equilibrio tra desideri individuali e «interesse pubblico» (*Zib.* 564); e più precisamente sul graduale ma inesorabile passaggio da una sostanziale coincidenza tra l'«amor proprio» e l'«amor patrio» – secondo Leopardi unica condizione di possibilità per la libertà e la virtù – alla moderna supremazia dell'«egoismo». O se vogliamo ancora: da un orizzonte antropologico, come quello antico, contrassegnato dal primato delle illusioni e delle imprese gloriose, a quello 'mutato' e 'corrotto' del disincanto, dell'inazione e della tirannia.

Si tratta di nodi che, beninteso, si manifestano molto presto nello *Zibaldone*. Si pensi soltanto, per esempio, alla pagina 22 (databile all'incirca al 1818), in cui già troviamo un Cicerone che, nelle *Filippiche* e nelle «altre Orazioni sue politiche», pur con tutta la sua eloquenza «predicava indarno», giacché «non c'erano più le illusioni d'una volta, era venuta la ragione, non importava un fico la patria la gloria il vantaggio degli altri dei posterì ec.», e dunque «i Romani [...] eran fatti egoisti, pesavano il proprio utile, consideravano quello che in un caso poteva succedere, non più ardore, non impeto, non grandezza

---

(1819), in cui rievoca le «battaglie» inscenate nella fanciullezza assunto i nomi «della storia romana della guerra civile per la quale io era interessatiss.» (G. Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, ed. critica a cura di F. D'Intino, Salerno, Roma 1995, pp. 113-114).

d'animo [...]»<sup>15</sup>. E tuttavia è specialmente tra lo scorcio conclusivo del 1820 e i primi mesi del 1821 che tali questioni si affacciano con più regolarità e insistenza, alimentate anche dalla lettura, intrapresa dal giugno '20, delle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* di Montesquieu (il quale non manca di menzionare proprio Sallustio)<sup>16</sup>; e costantemente supportate, di concerto, dalle incursioni parallele in altri storici antichi, soprattutto Velleio Patercolo e Floro (dicembre 1820-febbraio 1821), ma anche, tra l'altro, il già frequentato e tradotto Dionigi di Alicarnasso<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Su questa caratterizzazione di Cicerone, e più in generale sul progressivo trapasso da un'età eroica e vitale all'epoca della disillusione razionale, cfr. F. D'Intino, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, ed. critica a cura di F. D'Intino, Venezia, Marsilio 2012, pp. 141-147.

<sup>16</sup> Cfr. Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains, et de leur décadence [...]*, Amsterdam 1781, capp. X e XI, pp. 108-110 (ed. della Biblioteca Leopardi). Sull'incidenza delle *Considérations*, cfr. C. Fenoglio, *Storia, politica e morale. La lezione di Montesquieu*, in *Leopardi moralista*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 31-47.

<sup>17</sup> In particolare per l'*Epitome* di Floro, cfr. L. Maccioni, "Piccoli quadri" pesanti. Giacomo Leopardi lettore dell'*Epitome Rerum Romanarum di Lucio Anneo Floro*, in *Studi (e testi) italiani*, XLVI, 2021, pp. 71-105. Quanto al volgarizzamento dei frammenti delle *Antichità romane* di Dionigi di Alicarnasso (1816-17), e alla loro ripresa in chiave antropologico-morale nello *Zib.* (cfr. in specie le pp. 453-455, 23 dicembre 1820; e 1633-1634, 5 settembre 1821), cfr. V. Camarotto, *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 133-183.

Per rendersene conto, sarebbe sufficiente soffermarsi anche solo sulle altre pagine vergate ancora il 4 febbraio 1821, subito dopo l'appunto sulla «gradazione» di Catilina: si susseguono infatti, una dopo l'altra, annotazioni sull'«egoismo» di cui «oggi» tutti sono «armati» (*Zib.* 607-608); sulla sparizione della «virtù» e sulla correlata concentrazione del «potere», da Cesare in avanti, «nelle mani di un solo» uomo, con conseguente avvio della tirannia (*Zib.* 608-609); e ancora su quell'«idea del mondo nemico del bene» inesistente «prima di Gesù Cristo o fino a quel tempo» (dato che gli antichi avevano considerato «il buono e la società [...] cose naturalmente amiche e compagne»), e introdotta per la prima volta dal Vangelo (611-612). Se poi si risale poco più indietro a *Zib.* 523, significativamente si incontra sia, mediante Floro, il famoso motto di Bruto sulla vanità della virtù (che fa il paio con l'idea che la «patria» è «un puro nome» di *Zib.* 606-607), sia l'esplicita equiparazione tra i «corrotti» Romani del I secolo a. C. e i moderni (*Zib.* 523-524, 18 gennaio 1821); e ci si imbatte pure, in *Zib.* 543-579 (fine gennaio 1821), in una densissima retrospettiva storico-politica sulle forme e i regimi di governo, che individua proprio nel «principio dell'impero romano» il punto di avvio della perdurante preminenza delle pulsioni egoistiche e disgreganti, a scapito del «bene comune» e della coesione sociale.

È insomma in questa cornice – di capitale importanza per la parabola del pensiero leopardiano – che si colloca il confronto con Sallustio, che di quel frangente storico è stato insieme protagonista e acuto osservatore. E solo alla luce di questa contestualizzazione si possono perciò cogliere a pieno le implicazioni sottese tanto alla citazione da cui siamo partiti, quanto agli altri lacerti sallustiani trascritti o solo richiamati in quegli stessi

giorni: come in *Zib.* 598-599 (2 febbraio), dove Leopardi commenta una osservazione sulla Roma arcaica («vita hominum sine cupiditate agitabatur, sua cuique satis placebant», *De coniur. Cat.* II), notando tra parentesi: «Cioè, l'egoismo non turbava l'ordine pubblico». Oppure in *Zib.* 629 (9 febbraio), dove – sulla scia di una precedente riflessione sulla «decisa e pienamente sviluppata corruzione de' Romani» (*Zib.* 476) –, si rinvia al *Bellum Iugurthinum* e, in particolare, al famoso «ritratto di Silla» (XCV), assunto come figura paradigmatica del deterioramento morale ormai in auge<sup>18</sup>.

Altri tasselli ancora, a dire il vero, sarebbe necessario aggiungere per comporre un mosaico il più possibile completo dei nodi nevralgici che sono in gioco nello *Zibaldone* in queste settimane, e che fanno da sfondo anche alla consultazione dei testi di Sallustio. Non va infatti dimenticato che Leopardi, a questa altezza, ha appena messo a punto la sua peculiare rilettura del peccato originale (*Zib.* 393-420 e 433-451, dicembre 1820); che ha da poco elaborato il concetto, altrettanto fondamentale, di «mezza filosofia» (*Zib.* 520-522, 17 gennaio 1821); e che solo qualche giorno più tardi (*Zib.* 637-638, 10 febbraio) avrebbe

---

<sup>18</sup> Da ricordare a questo proposito anche le osservazioni di Montesquieu, *Considérations*, cit., pp. 109-110, che insiste appunto sullo sfaldamento della compagine socio-politica romana all'epoca di Silla (e di Mario): «les nouveaux citoyens & les anciens ne se regardoient plus comme les membres d'une même République; & l'on se faisoit une guerre qui par un caracter particulier étoit en même temps civile & étrangère».



pure avanzato la sua folgorante interpretazione della favola di Amore e Psiche (anch'essa ricondotta al mito della 'caduta')<sup>19</sup>.

Seguire, però, anche queste sollecitazioni porterebbe davvero troppo lontano. Conviene invece, per il nostro percorso, indugiare ancora sull'appunto del 4 febbraio 1821 (e dintorni) e sottolineare anche il vivo legame che esso intreccia, a vario titolo, con l'officina letteraria leopardiana. Già si è fatto menzione, intanto, di Bruto e della sua nota abiura: e proprio alla fine del 1821 risale la stesura della canzone *Bruto minore*, tra le cui annotazioni manoscritte compare, forse non del tutto casualmente, per l'appunto Sallustio (in riferimento peraltro a un problema dirimente della sua storiografia, come quello del «metus hostilis»)<sup>20</sup>. Neppure dovrà sfuggire, per fare un altro esempio, la consonanza di fondo delle questioni sollevate in *Zib.* 606-607 con uno dei *Disegni letterari*, noto come *Argomento di un libro politico* (scorcio conclusivo del 1820), che sulla scorta di Montesquieu avrebbe dovuto soffermarsi, oltre che ancora su

---

<sup>19</sup> Su questo nucleo fondativo della poesia e della filosofia leopardiana, rimando a F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.

<sup>20</sup> Il rinvio (tramite Forcellini) si trova in una delle schedule che accompagnano l'esemplare autografo della canzone (C.L. X. 5. 2k) e riguarda, in particolare, il v. 21 del componimento: cfr. G. Leopardi, *Canti*, ed. diretta da Franco Gavazzoni, 3 voll., Accademia della Crusca, Firenze 2009, vol. I, p. 155. Quanto al «metus hostilis» sallustiano (*Iugurt.* XLI), inteso come garanzia della concordia e della stabilità interna della Roma repubblicana – e dunque assimilabile a quello che Leopardi chiama l'«amor di corpo», in opposizione al preteso «amore universale» (per cui cfr., con riferimento proprio alla storia romana, *Zib.* 457) –, cfr. A. La Penna, *Sallustio e la "rivoluzione romana"* [1968], Bruno Mondadori, Milano 2017, pp. 232 ss..

Bruto, sulle «cagioni de' fatti eroici» e sulla «necessità» di far coincidere l'«interesse» individuale con quello dello «stato» (vero motivo, vi si legge, della «grandezza» dei Romani)<sup>21</sup>.

Ma soprattutto non va persa di vista la sintonia con le coeve «prosette satiriche». Piuttosto evidente, in primo luogo, è il collegamento con il *Dialogo ... Filosofo greco, Murco senatore romano, popolo romano, congiurati* (databile sempre al '20-'21). Lo scenario, infatti, è anche in questo caso quello della Roma tardo-repubblicana, travagliata dalle lotte intestine e dalle congiure (non più di Catilina, ma degli anticesariani), e contrassegnata dalla sparizione del «coraggio», della «libertà», dell'amore per la «patria», della «virtù»: valori, questi, ignorati e calpestati non solo «col fatto» – a eccezione, dice Murco, di «pochi sciocchi» –, ma ormai perfino «colle parole», perché grazie alla filosofia «il mondo è cambiato assai» e «ciascuno pensa ai fatti suoi», a «badare a se stesso» e «procacciare i propri comodi», senza «curarsi degli altri»<sup>22</sup>.

Né sono da trascurare, infine, le rilevanti convergenze con il *Dialogo Galantuomo e Mondo* e con la *Novella Senofonte e Niccolò Machiavello* (ascrivibili anch'essi in tutta probabilità al 1820-21). Come nel commento zibaldoniano al discorso di Catilina, così anche al loro interno rivestono un ruolo primario sia lo scarto tra la 'parola' e la 'cosa' (per dirla con lo stesso Sallustio, la mistificazione dei «vera vocabula rerum», *De coniur. Cat.*

---

<sup>21</sup> Cfr. G. Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di Franco D'Intino, Davide Pettinicchio, Lucia Abate, Quodlibet, Macerata 2021, p. 132.

<sup>22</sup> G. Leopardi, *Poesie e prose*, vol. I, *Prose*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1988, pp. 234-235.

LII)<sup>23</sup>; sia il sovvertimento dei parametri morali antichi (la locuzione «il rovescio» è usata ben due volte dal Mondo)<sup>24</sup>, schiacciati dalla moderna preminenza del «denaro» quale motore dell'agire e strumento egoistico di autoaffermazione<sup>25</sup>.

### 3. *Il retroterra dell'operetta (1823-24)*

Sulla base del quadro fin qui tratteggiato – e a partire, in particolare, dalle sintomatiche sovrapposizioni con le «prosette» –, proviamo dunque a spostare lo sguardo verso le *Operette morali*, non senza aver prima posto in rilievo un altro dato degno di nota: superato il 1821 (e precisamente il 1 ottobre, *Zib.* 1822-1823)<sup>26</sup>, la presenza di Sallustio nello «scartafaccio» leopardiano diviene di gran lunga più rarefatta (si contano in tutto solo altre

---

<sup>23</sup> Sul rapporto tra *res* e *verba* in Sallustio, cfr. L. Canfora, «*Vera vocabula rerum amisimus*», in Id., *Studi di storia della storiografia romana*, Edipuglia, Bari 1993, pp. 149-155.

<sup>24</sup> Cfr. G. Leopardi, *Prose*, cit., p. 254.

<sup>25</sup> La centralità del rovesciamento e, di concerto, del motivo del denaro è finemente sottolineata da F. D'Intino, *La Novella Senofonte e Niccolò Machiavello*, di prossima pubblicazione (ringrazio l'autore per la lettura in anteprima). Vale la pena ricordare, inoltre, che in questo periodo Leopardi si interroga anche sulla stessa invenzione della moneta: cfr. *Zib.* 1170-1174 (16 giugno 1821); e L. Maccioni, *Giacomo Leopardi e la diffusione della moneta nella Grecia arcaica (tra Zibaldone 1170-1174 e il Dialogo di Folletto e di uno Gnomo)*, in *Studi e Problemi di Critica Testuale*, CIV, 1, 2022, pp. 149-186.

<sup>26</sup> Qui Leopardi rinvia per l'ultima volta, a margine di una riflessione sulla «proprietà» e «vastità» delle lingue, al «Sallustio di Dureau De-la-malle».

cinque menzioni) e risulta per giunta legata esclusivamente a osservazioni di carattere linguistico (come quelle, di seconda mano, di *Zib.* 2608 e 2903-2905, 17 agosto 1822 e 7 luglio 1823)<sup>27</sup>. Il che induce tanto più a domandarsi perché Leopardi, nel febbraio 1824, abbia voluto recuperare, tra i molti materiali a sua disposizione, proprio il passo di Sallustio da cui abbiamo preso le mosse, e addirittura costruire su quello spunto un'intera operetta. In altri termini: quale è stata – se c'è stata – l'occasione che può averlo ricondotto a quel capitolo del *De coniuratione Catilinae* che aveva attirato la sua attenzione tre anni prima in *Zib.* 606-607?

Per tentare di rispondere, è opportuno intanto ricordare che se certamente i poli concettuali finora messi a fuoco (il contrasto antico/moderno; la sventura della virtù; la cesura tra parole e azioni) non sono mai abbandonati, fino alle prove più tarde, da Leopardi; nondimeno, proprio i mesi che precedono la scrittura del *Sallustio* sono contraddistinti dall'intensificarsi di riflessioni che vanno esattamente nella direzione alla quale stiamo puntando. Solo qualche esempio: in *Zib.* 3435-3440 (15 settembre 1823) ritroviamo, con riferimento tra l'altro ai «monumenti» di Roma, la distanza nettissima tra l'«amor di gloria» che «bolliva» negli antichi e il «disinganno» dei moderni, in congiunzione sempre con il motivo del «denaro» (stavolta mediante una citazione dai *Pensieri diversi* di Francesco Algarotti):

[...] In Roma, dove v'ha monumenti d'ogni età dalle egiziane alla presente, si può in questi considerare la sommità, la decadenza, il

---

<sup>27</sup> Per le altre attestazioni, cfr. *Zib.* 2451-2452 (30 maggio 1822), 4146 (23 ottobre 1825), 4190 (13 agosto 1826).

distruggimento dell'umana immaginazione e illusioni; anzi pur le diverse sommità e decadenze ec. delle medesime; e le diverse età dell'immaginaz. ec. e la storia delle nazioni non solo, ma in genere dello spirito umano spiritualmente considerato, malgrado la materialità degli oggetti. Si può cominciare dall'obelisco di piazza del popolo, e finire, tornando poco distante da quello, nel palazzo Lucernari che ancor si fabbrica. *Quel denaro che da noi si spende in tabacchiere, e in astucchi, gli antichi lo spendevano in busti e statue, e dove per una vittoria si fa ora giuocare un fuoco di artificio, essi muravano un arco di trionfo.* Algarotti, Pensieri, pensiero 13. (*Zib.* 3438-3439, corsivo nel testo)

Poco più tardi, in *Zib* 3488-3490 (21 settembre 1823), si palesano di nuovo i nuclei tematici dell'«onore» – altro lemma chiave del brano sallustiano – e del «coraggio», quest'ultimo ripreso pure il 10 gennaio 1824 (*Zib.* 4010) e il 1 marzo (*Zib.* 4073 ss.), vale a dire subito prima e immediatamente dopo la stesura dell'operetta. Nello stesso arco temporale, poi, riemerge in primo piano la «differenza di virtù fra gli antichi e i moderni» (così in *Zib.* 3846, 7 novembre 1823): su questa linea, ecco quindi comparire il 12 gennaio 1824 (*Zib.* 4013) un frammento sulla *kalokagathia* greca e sul vocabolo latino *frugi*, che stava appunto a indicare l'individuo non egoista e «utile» alla *res publica*<sup>28</sup>; ed ecco anche, sulla sponda opposta, affiorare ancora

---

<sup>28</sup> Secondo quanto già esposto in *Zib.* 65: la «parola [...] latina *frugi*, che viene a dire, *utile*», dimostra «la qualità dell'antico popolo romano dove un uomo tanto si stimava quanto giovava al comune, ed era obbligo e costume dei buoni il non vivere per se ma per la repubblica, onde per indicare un uomo di garbo, un uomo buono, si considerava la sua qualità relativa al ben pubblico, cioè in genere la sua utilità e quello che si poteva far di lui, onde lo chiamavano, *frugi*,

una volta il capovolgimento tra l'apparenza e la sostanza, tra il detto e il fatto: per cui nell'Europa moderna – si legge in *Zib.* 4044-4045 (11 marzo) – a recare «infamia» dinanzi all'«opinione pubblica» non è tanto «l'essere o essere stato vizioso» davvero, quanto «l'essere o essere stato punito» (fosse anche per «azioni virtuose e degne di lode»)<sup>29</sup>.

È insomma anche questo più vicino retroterra zibaldoniano che, senz'altro, ha dato linfa alla composizione del dialogo di nostro interesse. Ma a voler stringere ulteriormente il cerchio, è altrettanto e forse più utile prendere pure in considerazione la continuità che lo lega ai *Sillografi*: le due operette, lo si è detto, sono composte senza alcuna interruzione l'una dopo l'altra; e dunque è lecito supporre che condividano un bacino comune di immagini, di contenuti e molto probabilmente anche di letture. In effetti non può che colpire, da questo punto di vista, che anche il testo dei *Sillografi* sia costruito secondo la logica retorica e strutturale della *gradatio*: il bando degli accademici procede cioè lungo una studiata progressione che dall'invenzione presentata come più facile giunge a quella più arditata. Non solo: vi si rintraccia pure in tutta evidenza, sul piano tematico, il motivo della ricchezza (i lauti premi riservati agli inventori sono ostentatamente calcolati in «zecchini»); e, quel che conta ancora di più, vi si mette a nudo come «da parecchi secoli in qua» prosperino i «ribaldi» e i «vili» (parola, questa, che peraltro già chiude

---

uomo da profitto, da cavarne costruito». Cfr. anche *Zib.* 2316 (31 dicembre 1821).

<sup>29</sup> Al contrario di quanto avviene negli «Stati Uniti d'America», dove non si «attacca veruna infamia alla punizione, e il colpevole che è stato punito e rientra nella società, v'è tanto più esente da obbrobrio che l'impunito che in essa si aggira» (*Zib.* 4045).

il frammento di *Zib.* 606-607), essendo venuta meno, con il predominio dell'«egoismo», la spinta agli «esercizi della virtù e della gloria»<sup>30</sup>.

Su questa falsariga ci si potrebbe anche spingere oltre, sia pure con tutte le debite cautele. Come si ricorderà, nel descrivere le prerogative auspiccate per la «terza macchina» – cioè l'automa in grado di «fare gli uffici di una donna» –<sup>31</sup>, il bando accademico fa esplicito riferimento al modello muliebre delineato nel terzo libro del *Cortegiano* di Castiglione. Ebbene, vale la pena notare che in quella sezione dell'opera Giuliano de' Medici, nel tessere la sua apologia delle donne, non solo insiste su vari episodi (a metà tra il mito e la storia) che testimoniano l'antica «grandezza di Roma» (III, 28); ma tra l'altro richiama anche alla memoria – qui sta il punto – proprio la «congiurazion di Catilina» (III, 31)<sup>32</sup>. E forse, allora, è sfogliando queste pagine

---

<sup>30</sup> Cfr. G. Leopardi, *Prose*, cit., pp. 29-32. Sull'affinità concettuale delle due operette si vedano le considerazioni di A. Ferraris, *La vita imperfetta*, cit., p. 45 (che ne indica il comune terreno nella «frattura tra il mondo e la parola scritta») e G. Panizza, *Giacomo Leopardi*. Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi (Operette morali, IV), in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 425-433, che parla appunto di un «dittico» incentrato sulla «scomparsa della virtù» (pp. 430-431).

<sup>31</sup> Cfr. G. Leopardi, *Prose*, cit., p. 32.

<sup>32</sup> Questo il passo in questione (B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di A. Quondam, note di N. Longo, Garzanti, Milano 2011, p. 299): «[...] quel magnanimo fatto d'aver scoperto la congiurazion di Catilina [...], non ebbe egli principalmente origine da una vil femina?», con riferimento alla donna di nome Fulvia (amante di

di Castiglione che Leopardi, mentre è intento a stilare la «proposta» dei fantomatici Sillografi, potrebbe aver ricevuto la sollecitazione più immediata e ravvicinata per la concezione del suo *Sallustio*.

#### 4. *La palinodia del Sallustio*

Come che stiano le cose, è tempo ormai di osservare nel dettaglio l'operetta di nostro interesse e, prima di tutto, di prendere in esame la caratterizzazione di Sallustio. Rispetto all'appunto del febbraio 1821, infatti, lo storico latino non è più chiamato in causa, ovviamente, come una semplice fonte, ma è a pieno titolo un personaggio dialogante, che compare senza preavviso (e senza una spiegazione precisa) al cospetto degli studenti e del Lettore, proprio mentre sono alle prese con l'«orazione» rivolta da Catilina ai suoi soldati:

LETTORE Figliuoli, questo luogo del testo non mi contenta; e ve ne ammonisco acciocchè l'autorità di Sallustio non v'induca in errore.

SALLUSTIO Che si va mormorando dei fatti miei? Se avessi saputo che l'invidia non muore in mille novecent'anni, io toglieva d'essere invidioso piuttosto che eccellente.

---

uno dei congiurati) di cui parla Sallustio in *De coniur. Cat.* XXIII. Sul riuso di Castiglione nell'operetta, cfr. N. Bellucci, *Automi, fantasmi, simulacri. Dalla «Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi» ad «Aspasia»*, in Ead., *Il «gener frale». Saggi leopardiani*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 95-98; e U. Motta, *Nel nome della grazia. Leopardi e Castiglione*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, prefazione di S. Carrai, Pacini, Pisa 2010, pp. 185-186.



LETTORE Chi sei tu?

SALLUSTIO L'autore che tu hai nelle mani.

LETTORE Tu vuoi dire l'autor del libro che ho nelle mani, ma per amore di brevità non hai rispetto a darmiti in pugno personalmente. Or come sei tu qui? Ma comunque ci sii, non rileva. [...] <sup>33</sup>

Fin da questo incipit Leopardi punta dunque su un «umorismo pedantesco»<sup>34</sup> o se vogliamo un po' libresco, che gioca proprio sullo statuto autoriale del suo personaggio. Nel passo riportato, per esempio, il Lettore canzona Sallustio per il suo «amore di brevità», alludendo al tratto stilistico che, come noto, gli è valso l'elogio pressoché universale dei contemporanei e dei posteri (e sul quale, peraltro, Leopardi si era già diffuso nella *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai* del 1817-18)<sup>35</sup>. E prima ancora il richiamo all'«invidia», perdurante dopo «mille novecent'anni», sembrerebbe a tutti gli effetti un'autocitazione fittizia, ricalcata su quanto si trova all'inizio del *De coniuratione Catilinae*, e precisamente al cap. III: «[...] ac

---

<sup>33</sup> G. Leopardi, *Prose*, cit., p. 231.

<sup>34</sup> Cfr. G. Sangirardi, *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura*, cit., p. 235.

<sup>35</sup> Cfr. G. Leopardi, *Scritti filologici (1817-1832)*, a cura di G. Pacella e S. Timpanaro, Le Monnier, Firenze 1969, pp. 63-64. Un cenno alla *brevitas* sallustiana si trova già nel *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* (cfr. G. Leopardi, *Prose*, cit., p. 951); e del resto nei testi frontoniani scoperti da Mai e volgarizzati da Leopardi nel 1816 sono vari i rinvii alle opere dello storico latino (compresi dei veri e propri «estratti»: cfr. *Opere inedite di Giacomo Leopardi pubblicate sugli autografi recanatesi*, 2 voll., a cura di G. Cugnoni, vol. I, Niemayer, Halle 1878, pp. 454-455). Ma si veda al riguardo anche *Zib.* 1534 (20 agosto 1821) e le già menzionate pp. 1822-1823.

me [...] nihilo minus honoris cupido eadem quae ceteros fama atque *invidia vexabat*»<sup>36</sup>.

Più interessante, però, è rilevare come grazie alle successive parole del Lettore – che, diciamolo subito, può essere considerato alla stregua di un moderno ‘filosofo’, cinico e disincantato –, lo storico latino non sia dipinto tanto come il severo giudice dei *vitia* di Roma, il nostalgico cantore dei *boni mores* ormai dissolti; ma si configuri anche e soprattutto come un rappresentante del degrado morale da lui stesso deprecato nei suoi scritti. Si legga il passaggio, nel quale è incastonato anche il brano salustiano di *Zib.* 606-607:

LETTORE [...] Io vorrei che tu mi sciogliessi una difficoltà che mi nasce in un passo qui dell’aringa che tu fai sotto nome di Catilina quando sta per dare la battaglia alle genti del proconsole. Il passo è questo: *Quapropter vos moneo uti forti atque parato animo sitis, et quum proelium inibitis memineritis vos divitias, decus, gloriam, praeterea libertatem atque patriam in dextris vestris portare*. Dimmi: alla scuola di Nigidiano o di Fausta, o pure in Numidia al tempo che attendevi a far bene ai popoli sgravandoli del loro avere, o dove e quando si sia, studiasti tu di retorica?

SALLUSTIO Così studiassi tu d’etica. Che dimande sono cote-ste?

LETTORE Non andare in collera: così possa tu guarire dei segni delle staffilate che rilevasti da Milone per amore della bellezza. [...]»<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Anche questo, peraltro, può essere un filo che collega sotterraneamente il *Sallustio* ai *Sillografi*: gli accademici, infatti, si augurano che quanto prima «si abbiano a ritrovare [...] qualche *parainvidia*, qualche paracalunnie o paraperfidia [...]» (G. Leopardi, *Prose*, cit., p. 29).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 231.

Il dotto e irriverente Lettore, dunque, accenna qui alla gioventù scapestrata di Sallustio, dedito sì agli studi, ma pure alle compagnie poco raccomandabili, come quella del sacrilego «Nigidiano» (di cui si parla nella pseudo-ciceroniania *Invectiva in Sallustium* 5, 14); nonché votato alla dissipazione e agli amori adulterini: donde il richiamo anche a «Fausta», la moglie del potente tribuno della plebe Milone, e alle «staffilate» che Sallustio avrebbe subito, una volta sorpreso nel pieno del tradimento (secondo quanto riferisce Aulo Gellio, *Noctes Atticae* XVII, 18). Come se non bastasse, il Lettore non si lascia neppure sfuggire l'occasione di aggiungere a queste allusioni, tutt'altro che lusinghiere, il pungente riferimento alla rapacità con cui, da proconsole, Sallustio ha amministrato la Numidia («al tempo che attendevi a far bene ai popoli sgravandoli del loro avere»), che gli ha consentito di accumulare enormi ricchezze – si badi, dunque, ancora al *Leitmotiv* del denaro –, ma che gli è anche costata una infamante accusa *de repetundis* una volta rientrato a Roma<sup>38</sup>. Sallustio lamenta insomma, sempre nel *De coniuratione Catilinae* (per es. VIII e LII), la divaricazione tra ciò che si dice e ciò che si fa (tra la «rettorica» e l'«etica»), ma è lui per primo a incaricarla: sebbene rimpianga la «pristina virtus» (LVIII), si consacra alla «luxuria» e all'«avaritia» (V; XII), e cioè proprio a quei vizi che, secondo la sua diagnosi, hanno maggiormente contribuito alla malattia (la «pestilentia», X) della Roma tardo-repubblicana, lacerandone la «concordia» e la compattezza.

---

<sup>38</sup> Come testimonia, in particolare, Dione Cassio (XLIII, 9), ma anche l'*Invectiva in Sallustium* 7, 19: cfr. A. La Penna, *Sallustio e la "rivoluzione romana"*, cit., p. 477; e, quanto a questo passaggio del *Sallustio*, i rilievi di E. Giordano, «*Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*», cit., p. 441.

Come è stato rilevato, si tratta di informazioni che Leopardi poteva facilmente reperire, anzitutto, nella *Vie de Salluste* di Charles De Brosse, anteposta alla già citata traduzione francese di Dureau de la Malle<sup>39</sup>; e che del resto poteva anche desumere da altri testi con i quali era solito confrontarsi sin da fanciullo: per esempio dall'*Histoire romaine* di Charles Rollin e dalla *Storia della letteratura italiana* di Tiraboschi<sup>40</sup>. Ma quel che più conta è che tali notizie, così come introdotte nel tessuto dell'operetta, danno a Sallustio non già la fisionomia granitica di un antico inconfondibilmente contrapposto all'orizzonte del moderno, bensì quella più equivoca e problematica di chi, formatosi nella provincia (in Sabina) all'insegna degli austeri costumi degli avi, una volta venuto a contatto con la *corrupta civitas* (come lui stesso definisce Roma, *De coniur. Cat. XIV*), si è

---

<sup>39</sup> Cfr. A. Pancheri, *Una 'dispersa' leopardiana*, cit., p. 403; e *Oeuvres de Salluste*, cit., pp. XI-LXXII.

<sup>40</sup> Cfr. C. Rollin, *Storia romana dalla Fondazione di Roma fino alla Battaglia di Azio [...]*, Francesco Rossi, Siena 1776-77 (ed. Biblioteca Leopardi), t. XVI, pp. 329-330 (su Milone e Fausta) e t. XVIII, p. 73, dove, a proposito delle «vessazioni enormi» compiute in Numidia, si legge: «Lo stesso Dione osserva, che questa condotta di Sallustio si rende tanto più biasimevole, quanto ch'egli affetta nelle sue opere una grand'aria di probità [...]». Tiraboschi analogamente commenta: «Chi ne legge le Storie, facilmente si persuade, ch'ei fosse un altro Catone; così severamente egli inveisce contro de' vizj, e così spesso in lui s'incontrano sentimenti pieni di gravità, e di senno. Ma egli era pago di aver la costumatezza nella sua penna, e nella sua vita fu uomo guasto affatto, e licenzioso» (G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana [...]*, Luigi Perego Salvioni, Roma 1782, t. I, pp. 230-231). Sulla stessa linea anche la *Vita di Sallustio* anteposta alla versione di Bianchi (cfr. *Le guerre catilinaria e giugurtina*, cit., pp. XXIX-XXXI).

‘guastato’ e, pur conservando ancora il legame con le antiche radici, ha ormai intrapreso la via della modernità: una figura di «cerniera», insomma, per usare una definizione di D’Intino, assimilabile in tal senso ad altri autori (come Teofrasto, Isocrate, Cicerone, Seneca) ben presenti nell’immaginario leopardiano<sup>41</sup>.

Ebbene, la peculiare medianità di Sallustio consente anche, da un lato, di illuminare il ruolo assunto nell’economia dell’operetta da Catilina, il cui profilo risulta da questo punto di vista speculare e complementare. Egli è sì, infatti, il traviatore di giovani, il pericoloso cospiratore<sup>42</sup>, eppure è anche colui che, al momento dello scontro risolutivo, non solo dimostra un’audacia ammirevole e quasi eroica (come aveva sottolineato, per esempio, anche il Voltaire delle *Questions sur l’Encyclopédie*)<sup>43</sup>; ma sprona i soldati affidandosi al potere persuasivo della parola e facendo leva sui valori antichi (appunto *patria, libertas, gloria*, ecc.)<sup>44</sup>. Lo stesso Sallustio, nel suo celebre ritratto (*De coniur.*

---

<sup>41</sup> Cfr. F. D’Intino, *Introduzione*, cit., pp. 107-153.

<sup>42</sup> Come già veniva dipinto dal Leopardi fanciullo in una delle sue *Latinae exercitationes variae* (1809), appunto intitolata *Adversus Catilinam*: cfr. G. Leopardi, “Entro dipinta gabbia”. *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano 1972, p. 433.

<sup>43</sup> Cfr. Voltaire, *Dizionario filosofico*, testo francese a fronte, a cura di D. Felice e R. Campi, Bompiani, Milano 2103, p. 930 (voce *Cicéron*): «Tous le soldats de Catilina, après avoir tué la moitié de l’armée de Petreius, furent tués jusqu’au dernier; Catilina périt percé de coups sur un monceau de morts, et tous furent trouvés le visage tourné contre l’ennemi».

<sup>44</sup> Per una lettura del discorso di Catilina (e in generale per l’importanza delle orazioni in seno all’opera sallustiana), cfr. R. Nicolai,

*Cat.* V), ce lo descrive come un uomo in cui qualità positivamente connotate – la prestantza fisica, la forza d'animo, la capacità dell'eloquio – convivono con la perversione («fuit magna vi et animi et corporis, sed ingenio malo pravoque»), la dissennatezza («satis eloquentiae, sapientiae parum»), il desiderio incontrollato e insaziabile, alimentato a scapito del bene collettivo («Vastus animus immoderata, incredibilia, nimis alta semper cupiebat»)<sup>45</sup>. Uno scellerato, dunque, che tuttavia ancora conserva alcuni tratti propri dell'età delle illusioni: simile, in questo, all'altro grande ambizioso anch'egli responsabile della crisi romana, vale a dire il già menzionato Silla (così come descritto in *Bellum Iugurthinum* XCV)<sup>46</sup>; e simile, più in generale, ai «caratteri delle persone illustri» che, a partire dai «tempi di Giulio Cesare in poi» – come Leopardi aveva annotato in *Zib.* 474, 5 gennaio 1821 – alle nobili attitudini ereditate dagli antenati (la prodezza nei «travagli» e nei «pericoli», l'abnegazione nei «negozi», la resistenza in «guerra») associano anche il compiacimento nell'«ozio» e nelle «frivolezze», il perseguimento dell'«egoismo» e del «profitto» personale.

---

*Unam ex tam multis perscribem orationem: riflessioni sui discorsi nelle monografie di Sallustio*, in *Atti del primo convegno nazionale sallustiano* (L'Aquila 28-29 settembre 2001), a cura di G. Marinangeli, G.T.E., L'Aquila 2002, pp. 58-60.

<sup>45</sup> Cfr. E. Narducci, *Il ritratto di Catilina in Cicerone e in Sallustio*, in *Quaderni sallustiani*, III, 2001, pp. 5-19; e A. La Penna, *Sallustio e la "rivoluzione romana"*, cit., p. 327, il quale rimarca appunto come, oltre che nel ritratto sopra menzionato, è proprio nel discorso di Catilina ai suoi soldati che Sallustio «riconosce un resto di *virtus* e di nobiltà» nel cospiratore e «fa sentire la sua ammirazione senza per questo attenuare la condanna».

<sup>46</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 226-227.

Dall'altro lato, la postura per così dire anfibia del Sallustio leopardiano permette pure di spiegare meglio l'arrendevolezza con cui egli accoglie le spregiudicate argomentazioni del Lettore, allorché quest'ultimo si fa beffa della «gradazione» inserita nell'«aringa» di Catilina:

LETTORE Ma tu, caro Crispo, sei proprio andato come il gambero, o come vanno le persone prudenti quando veggono l'inimico. [...] Insomma la cosa che tu metti per ultima [= la patria], non solo non è maggiore di tutte l'altre, ma già da un gran pezzo non è più cosa; l'altre importano ciascheduna più della susseguente; e la prima [= la ricchezza] è tale che gli uomini per ottenerla sono pronti a dare in occasione la patria, la libertà, la gloria, l'onore, che sono quegli altri tuoi beni; e darli tutti, in un fascio; e farci la giunta se occorre. Oh vedi se questo era nome da rimpiattarlo in un cantuccio della clausola, come ti fossi vergognato di scriverlo.<sup>47</sup>

Sallustio rinuncia difatti subito alla possibilità di rivendicare la differenza tra i «costumi» della propria epoca e quelli moderni; ed è anzi pronto a riscrivere senza indugi il suo passo secondo le indicazioni del Lettore:

SALLUSTIO Forse io potrei rispondere che dal mio tempo a cotesto ci corre qualche divario d'opinioni e di costumi circa quel che tu dici. Ma in ogni modo il tuo discorso mi capacita, e però scancella questo passo e tornalo a scrivere così come io ti detto.

LETTORE Di pure.

SALLUSTIO *Et quum proelium inibitis memineritis vos gloriam, decus, divitias, praeterea spectacula, epulas, scorta, animam denique vestram in dextris vestris portare*<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> G. Leopardi, *Prose*, cit., p. 232.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 232-233.

Non diversamente dal defunto Castiglione della *Novella Senofonte e Niccolò Machiavello* (il quale, «a forza di considerar meglio le cose», decide di ripubblicare il suo *Cortegiano* in una versione corretta e rivista per la «stamperia reale dell'inferno»)<sup>49</sup>, così dunque anche il Sallustio del dialogo si adopera per un emendamento postumo del suo testo. E tuttavia, a ben guardare, non si limita solo a mutare di segno la *climax* ascendente, ma – altra novità rispetto a *Zib.* 606-607 – calca perfino la mano più di quanto il Lettore non abbia esplicitamente suggerito, quasi a formulare una palinodia ancora più radicale. Nella nuova versione del suo brano, infatti, vengono del tutto meno le parole «*libertatem*» e «*patriam*» e se ne aggiungono altre piuttosto eloquenti, vale a dire «*spectacula*», «*epulas*» (banchetti), «*scorta*» (prostitute), e «*animam*» (cioè la sopravvivenza individuale): vocaboli, questi, non scelti a caso, ma che Leopardi recupera maliziosamente proprio dai luoghi del *De coniuratione Catilinae* (VII, XIV, LVIII) in cui lo storico latino più si erge a rigoroso moralista e *laudator temporis acti* (e che, peraltro, riecheggiano subito dopo anche nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, laddove si spiega che gli uomini sono scomparsi «parte infracidando nell'ozio [...], parte gozzovigliando»)<sup>50</sup>.

Non è questa, tra l'altro, neppure l'unica riscrittura che si consuma nell'operetta. Anche il Lettore, infatti, sottopone

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 260. Cfr. al riguardo F. D'Intino, *Novella Senofonte e Niccolò Machiavello*, cit..

<sup>50</sup> G. Leopardi, *Prose*, cit., p. 34. Si pensi pure, su questa linea, ai «sol-lazzi» dei moderni in *Il Parini ovvero della gloria*, IV: cfr. *ibid.*, p. 95.



poco prima a una significativa torsione i famosi versi sulla ricchezza di Teognide (*Elegie*, vv. 699-718)<sup>51</sup>, facendo passare per una esortazione alla ricerca spasmodica del guadagno quella che, nelle intenzioni del poeta greco, è al contrario una netta riprovazione: «[...] dice Teognide che si dee cercare [la ricchezza] al caldo e al freddo, per terra e per acqua, balzando a un bisogno giù dalle rocce, scagliandosi in mare, e non perdono a pericolo nè fatica che torni a proposito»<sup>52</sup>. Il che, se per un verso sembrerebbe implicitamente preannunciare la convergenza tra Sallustio e il Lettore poi sancita nel finale (parallela e contraria a quella Sallustio-Catilina); per l'altro verso ci riporta, ancora una volta, verso il retroterra delle «prosette satiriche». Al pari dell'infernale Machiavello della *Novella*, il Lettore è un (cattivo?) «maestro» – l'appellativo è attribuito da Leopardi a entrambi i personaggi –<sup>53</sup>, che inverte i canonici insegnamenti della morale, dicendo le cose come stanno e chiamandole con il loro vero nome. Ed esattamente come il Mondo con il Galantuomo, egli insegna ai «figliuoli» che assistono alle sue lezioni – ancora inesperti della vita – a diffidare dell'«autorità» dei poeti e degli autori antichi, perché, come dichiara da principio, possono indurli gravemente in «errore».

---

<sup>51</sup> Oltre al cenno di E. Giordano, «*Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*», cit., p. 442, cfr. i rilievi di F. D'Intino nel commento a G. Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa*, cit., p. 255; e di A. Pancheri, *Una 'dispersa' leopardiana*, cit., pp. 404-405. Su questi versi di Teognide, si rinvia a F. Condello, *Sisifo, la ricchezza, la morte. Osservazioni e ipotesi sui vv. 699-730 dei Theognidea*, in *Lexis*, XXI, 2003, pp. 117-127 [http://www.lexisonline.eu/wordpress/wp-content/uploads/2016/05/Lexis\_21\_condello\_sisifo.pdf].

<sup>52</sup> G. Leopardi, *Prose*, cit., p. 232.

<sup>53</sup> Cfr. *ibid.*, p. 231; e per la *Novella*, p. 259.

## 5. *Il dominio della «moneta»: dal Sallustio ai Pensieri*

Sulla scorta di quanto emerso, si può cercare, in conclusione, di mettere a fuoco anche la questione probabilmente più spinosa (e in fin dei conti non risolvibile in maniera definitiva): e cioè l'estromissione del testo dal libro delle *Operette morali*. Gli studiosi hanno avanzato alcune spiegazioni, ma non tutte, a dire il vero, pienamente persuasive. A non convincere, in particolare, è l'ipotesi che l'esclusione sia da imputare a una antitesi troppo meccanica e rigida tra antico e moderno, da cui il dialogo sarebbe contraddistinto: come si è cercato di mostrare, questa opposizione risulta in realtà tutt'altro che schematica ed è, semmai, ambigua e sfumata.

Ma anziché ragionare su questa e su altre possibili motivazioni, è forse più utile cambiare prospettiva e cercare il bandolo della matassa muovendo, in primo luogo, da un dato al quale si è accennato all'inizio, e che non sembra sia stato finora valorizzato quanto meriterebbe: vale a dire la stabile presenza del *Sallustio* addirittura in due edizioni a stampa (1827 e 1834). A motivare questa lunga permanenza giungono in soccorso alcune peculiarità che, a ben guardare, rendono il dialogo non certo un corpo estraneo, ma un elemento armoniosamente inserito nel disegno generale delle *Operette*. Se rimaniamo, per esempio, al livello dei personaggi, non mancano interessanti simmetrie e rispecchiamenti interni: ciò vale per le altre situazioni in cui è in gioco il rapporto maestro-allievo, benché declinato in maniera diversa (così nel *Plotino e Porfirio* e nel *Parini*, il cui personaggio eponimo si rivolge appunto a un giovane discepolo); oppure per lo spunto fantastico dell'incontro tra un vivente e un defunto inopinatamente redivivo (come avviene nel

*Federico Ruysch*); o ancora per la conclusiva sovrapposizione dei punti di vista dei due dialoganti (altro tratto ricorrente: tra i casi cronologicamente più contigui, quelli di *Moda e Morte* e del *Folletto e Gnommo*).

Ulteriori affinità e rispondenze si possono rinvenire, del resto, sul piano retorico-tematico. Intanto, non è da trascurare che anche in altre zone delle *Operette* si incontra la strategia della riformulazione e della riscrittura (come appunto quella adottata dal Lettore e da Sallustio): così, per esempio, la «sentenza» di Prometeo nella *Scommessa* circa la «perfezione» del «genere umano» è ironicamente smentita e ribaltata da Momo<sup>54</sup>; e nei *Detti memorabili* (cap. VI) Filippo Ottonieri non solo corregge o integra a suo piacimento i motti degli antichi scrittori, ma in un paio di casi per l'appunto li «volge al contrario»<sup>55</sup>.

Ancora di più spicca la ricorrenza del motivo chiave del denaro e della ricchezza, regolarmente associato alla critica della

---

<sup>54</sup> Queste le sue parole (*ibid.*, p. 59): «[...] considera un poco se forse la tua sentenza [= di Prometeo] circa il genere umano fosse più vera acconciandola in questa forma: cioè dicendo che esso è veramente sommo tra i generi, come tu pensi; ma sommo nell'imperfezione, piuttosto che nella perfezione; quantunque gli uomini nel parlare e nel giudicare, scambino continuamente l'una coll'altra [...]».

<sup>55</sup> Cfr. *ibid.*, p. 142: «[...] Udendo leggere nelle Vite dei filosofi scritte da Diogene Laerzio, che interrogato Chilone in che differiscano gli addottrinati dagl'indotti, rispose che nelle buone speranze; disse: *oggi è tutto l'opposto*; perchè gli ignoranti sperano, e i conoscenti non isperano cosa alcuna. Similmente, leggendosi nelle dette Vite come Socrate affermava essere al mondo un solo bene, e questo essere la scienza; e un solo male, e questo essere l'ignoranza; disse: della scienza e dell'ignoranza antica non so; ma *oggi io volgerei questo detto al contrario*» (corsivi miei).

modernità. Oltre ai già menzionati premi in moneta dei *Sillografi*, si pensi, subito dopo, all'«oro» e all'«argento» cercati sottoterra da quei «furfanti degli uomini» in apertura del *Folletto e Gnomo*<sup>56</sup>; e procedendo per ordine, all'offerta di «ricchezze» da parte di Farfarello, che crede di solleticare le ambizioni di Malambruno («più ricchezze di quelle che si troveranno nella città di Manoa quando sarà scoperta?»); oppure alla proposta della Terra di pagare alla Luna «una buona somma di danari» in cambio della restituzione di ciò che, secondo il racconto di Ariosto, gli uomini hanno perduto per sempre, e cioè non a caso di nuovo «l'amor patrio, la virtù, la magnanimità»<sup>57</sup>. E si potrebbe proseguire ancora: nella *Scommessa di Prometeo* il terribile omicidio-suicidio che si consuma nella civilissima Londra è appunto compiuto da un uomo che – dettaglio non secondario – è definito «ricchissimo»; e nel *Parini* si sottolinea come la «ricchezza», insieme alla «potenza», sia ciò che maggiormente attira «gli occhi e gli animi» nelle moderne città<sup>58</sup>.

Come si è visto, il *Sallustio* è dunque percorso da molteplici fili che si riavvolgono all'indietro fino alla stagione del '20-'21 (e ancora prima alla crisi filosofica ed esistenziale del 1819, segnata dalla tentazione di rigettare la «virtù» e abbracciare la «colpa»)<sup>59</sup>; fili, si diceva, che si intrecciano poi in vario modo

---

<sup>56</sup> Cfr. *ibid.*, p. 33.

<sup>57</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 38 e 50.

<sup>58</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 61 e 107.

<sup>59</sup> Così nella nota lettera inviata, dopo la fallita fuga da Recanati, a Saverio Broglio d'Ajano il 13 agosto 1819: cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, ed. critica a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 332; e cfr. C. Genetelli, *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, LED, Milano 2016, pp. 103-107.

nelle altre *Operette* e che continuano a diramarsi più o meno carsicamente anche negli anni a venire, per riemergere infine con evidenza nella stagione più tarda della parabola leopardiana (su un piano che, stavolta, tende più spesso a travalicare la dicotomia antico-moderno).

Mi riferisco anzitutto, sul fronte poetico, alla *Palinodia al marchese Gino Capponi*, dove si canta la perenne vittoria della protervia e dei «ricchi» (v. 91) sul «valor vero» e sulla «virtù», e l'invariabile propensione degli uomini a combattere non per nobili ragioni, ma, come voleva appunto il Lettore, per «cagion qual si sia ch'ad auro torni» (v. 68). E mi riferisco ancora di più alla pedagogia rovesciata, eterodossa e corrosiva dei centoundici *Pensieri*, che in vari luoghi mettono a nudo la centralità assoluta del denaro, divenuto nella contemporaneità la stella polare dell'agire umano<sup>60</sup>. Se già il pensiero di apertura, per esempio, sostiene a chiare lettere che i «birbanti» molto raramente sono «poveri», e anzi sono «i più copiosi di facoltà» (giacché «chi fa male ottiene ricchezze, onori e potenza»)<sup>61</sup>; a sua volta il pensiero VII – quasi a recuperare il Teognide contraffatto del Lettore – depreca il «coraggio obbrobrioso» degli «uomini dediti a far danari, che spessissime volte, anche per guadagni minimi, e per sordidi risparmi [...], si mettono a pericoli estremi dove non

---

<sup>60</sup> Su questo punto, e più in generale sulla consapevole riscrittura della biblioteca morale nei *Pensieri*, si rinvia a V. Camarotto, *Virtù «solide» e virtù «apparenti». Note sul lessico morale di Leopardi tra Crestomazia e Pensieri*, in *Lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*, a cura di A. Bussotti, V. Camarotto, S. Ricca, Sapienza Università Editrice, Roma 2019, pp. 87-104.

<sup>61</sup> G. Leopardi, *Prose*, cit., pp. 283-285.

di rado, eroi vili, periscono con morte vituperata» (dove è ancora da notare il ritorno dell'aggettivo «vili»)<sup>62</sup>. E, del resto, a un Sallustio ancora più segnato dal disincanto moderno si potrebbe pure attribuire quanto si legge nel frammento XLIV:

[...] pare che in somma il buono e il cattivo magistrato non si conoscano si misuri da altro che dall'articolo dei denari; anzi magistrato buono vaglia lo stesso che astinente, cattivo lo stesso che cupido. E che l'ufficiale pubblico possa disporre a suo modo della vita, dell'onestà e d'ogni altra cosa dei cittadini; e di qualunque suo fatto trovare non solo scusa ma lode; purchè non tocchi i danari. Quasi che gli uomini, discordando in tutte l'altre opinioni, non convengano che nella stima della moneta: o quasi che i danari in sostanza sieno l'uomo; e non altro che i danari: cosa che veramente pare per mille indizi che sia tenuta dal genere umano per assioma costante, massime ai tempi nostri. Al qual proposito diceva un filosofo francese del secolo passato: i politici antichi parlavano sempre di costumi e di virtù; i moderni non parlano d'altro che di commercio e di moneta. [...]<sup>63</sup>

Siamo così giunti nei dintorni del 1835, ossia proprio l'anno in cui il dialogo esce di scena. In mancanza di esplicite dichiarazioni dell'autore, non è dato conoscere con sicurezza le cause che ne hanno determinato l'espunzione: forse, come si è congetturato, Leopardi lo ha giudicato ancora troppo legato ai toni delle «prosette satiriche», o forse lo ha ritenuto, in ultima istanza, eccessivamente condizionato da un che di erudito e di

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 310-311.

libresco<sup>64</sup>; oppure, ancora, può essere stato indotto a tale scelta da ragioni che investono il livello strutturale e macro-testuale delle *Operette*<sup>65</sup>. Resta il fatto, in ogni caso, che l'esclusione del *Sallustio* non sta certo a indicare un repentino rinnegamento dei suoi contenuti: prova ne è, per l'appunto, il loro riecheggiare – con accenti perfino più radicali – nella lucidissima e acuminata prosa dei *Pensieri*.

**Valerio Camarotto**

---

<sup>64</sup> Cfr. le osservazioni di E. Giordano, «*Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*», cit., pp. 443-446 (dove si profila anche la possibilità che Leopardi abbia visto nel Lettore un personaggio troppo scopertamente autobiografico); e di A. Pancheri, *Una 'dispersa' leopardiana*, cit., pp. 404-406.

<sup>65</sup> Non è infatti da escludere, come ipotizzato da A. Ferraris, *La vita imperfetta*, cit., p. 45, che l'espunzione possa rispondere all'intento di stabilire un «passaggio immediato dall'età delle macchine» preconizzata nei *Sillografi* «allo scenario apocalittico» del *Folletto e Gnomo*.

## **IX. Dalla Medicina narrativa alla Narratologia medica. L'*Homo patiens* come *Homo textilis*\***

di Paola Villani

### 1. *Metamedicina, antimedicina*

Abbiamo appreso che il corpo umano è fatto di tessuti, che i tessuti sono fatti di sostanze chimiche, che nelle malattie tutto ciò si muta, nella forma e nella composizione. Così possiamo sentenziare; ciò è malato. Il malato però dice: io sono malato. Una cellula può dire 'io'? una molecola, un atomo, un elettrone può dire 'io'? Chi è colui che dice 'io'? Abbiamo appreso solo di cose che sono 'qualcosa', non abbiamo appreso nulla di cose che sono 'qualcuno'.

(Weizsäcker 1990, 89)

Dopo la toccante esperienza biografica di medico al fronte nella prima guerra mondiale, oltre che dopo l'incontro viennese con Freud, il neurofisiologo e filosofo Viktor von Weizsäcker pubblicò nella rivista «Die Kreatur» diretta da Martin Buber il saggio *Stücke einer medizinischen Anthropologie* (*Brani di antropologia medica*, 1926) che, insieme al successivo *Der Gestaltkreis* (*La struttura ciclomorfa*, 1940), era destinato a dare avvio alla psicosomatica, all'introduzione del «soggetto» nella medicina,

---

\* Per il carattere particolare del saggio, prefigurato anche come rassegna di studi internazionali, si sceglie di usare diversi criteri redazionali rispetto alla forma consueta della rivista (NdR).



anche in vista di una radicale revisione del concetto di «malattia». Si tratta di una delle prime e più efficaci provocazioni novecentesche all'interno della plurimillenaria storia di intrecci fra la pratica medica e la speculazione filosofica. Si sollevava l'intrinseca problematicità della scienza medica che ha un oggetto del tutto particolare, esseri viventi-umani: «per comprendere la vita bisogna innanzitutto prender parte al vivente» (Weizsäcker 1990, 146), da cui sarebbe nata, nel 1956, la sua *Pathosophie*. Negli stessi anni, un più celebre medico e filosofo, Karl Jaspers, rifletteva sulla necessità di recuperare la figura di ippocratica memoria (Anzalone, Masullo 2017) e restituire la dimensione della «relazione» al «medico nell'età della tecnica» (Jaspers 1991). Sono solo alcune testimonianze di un'istanza epistemologica che nei decenni successivi, su scala internazionale, avrebbe animato un dibattito per un ripensamento della scienza della salute – statuti, pratiche, metodi e modelli professionali – rispetto all'impostazione razionalistica che intanto, a partire dalla rivoluzione scientifica (tra Copernico e Cartesio), giunge fino alla Medicina basata sull'evidenza (EBM).

A reazione di una radicalizzazione del metodo scienziato, c'è come una direttiva all'interno di una pluralità di indirizzi: dalla psicosomatica alla PNEI (Psico Neuro Endocrino Immunologia), un costrutto sempre più emergente nella medicina contemporanea vuole superare il modello biomedico del secolo scientifico, per approfondire l'interazione tra i sistemi somatici e la psiche, nel segno di una nuova centralità del *soggetto* e dunque della *relazione* (França, Lotti 2017). Sono strade diverse, tese però al comune obiettivo di arginare il riduzionismo, come anche l'ottimismo della tecnicizzazione e standardizzazione o della rivoluzione diagnostica e farmacoterapica, come ammette persino la più autorevole voce della *Evidence Based Medicine*

David Sackett (Sackett, Straus, Richardson, Rosenberg, Haynes 2000). Il paradigma scienziista cede il passo all'orizzonte della «complessità», fino alla «tolleranza umanista per l'incertezza», come a fine secolo sintetizzava un allievo di Wittgenstein, cittadino di entrambe le culture, il matematico e filosofo Stephen Toulmin (Toulmin 2022). La stessa nosologia va radicalmente mutando. Sulla base di un'epistemologia dell'errore diagnostico-clinico (Giannetta, Federspil 2008, 11-30), si è aperta la strada verso una regione di fisiologica oscurità che la scienza medica non può eliminare, ma deve anzi accogliere. Così si spiega, per esempio, la differenziazione e la parziale revisione delle categorizzazioni; fino alla teoria dei «fuzzy sets» (insiemi sfumati o sfocati) (Sadegh Zadeh 2000, 605-638), con vaste conseguenze anche a beneficio dello statuto del medico e delle sue responsabilità professionali.

L'allungamento della vita media, inoltre, e la conseguente transizione epidemiologica, per la quale le malattie infettive del passato sono state superate (in termini di pericolosa incidenza) da quelle metabolico-degenerative, hanno imposto un altro considerevole acceleratore per un radicale cambiamento dei modi e dei tempi della cura; con una transizione culturale, «dall'idea ottimistica di guarigione terapeutica all'idea problematica di continuità curativa» (Cosmacini 2013, 22).

La medicina deve fare i conti, insomma, con le dimensioni socioculturali; e trova nuovi nodi e interrogativi anche nella frontiera del digitale, e più ancora nella «e-Health» o «Mobile Health», nella autogestione della salute e della cura che le tecnologie mobili hanno promosso o causato (Da Rold 2015); con il pericolo di «forme di dipendenza legate all'onnipresenza e all'onnipervasività della medicina nella vita del soggetto, sano o malato che sia» (Meola 2016, 202) e con evidenti nodi teoretici

in tema di autonomia ed eteronomia, della scienza medica come anche del Sé. È un approdo estremo, e forse non ultimo, della medicalizzazione della vita. Quasi a ribaltamento della massima, classica e poi foucaultiana, del «cura te stesso»: dal *curarsi di sé* al *curarsi da sé*.

D'altronde, questa lucidità autocritica non era sorda alle sollecitazioni che provenivano, numerose, dai territori della filosofia, da Gadamer a Morin, passando proprio per Foucault. Torna l'orizzonte della «complessità». Molteplicità, integrazione, contesto, incertezza: coordinate del postmoderno che aiutano a costruire il nuovo paesaggio rispetto al quale la medicina contemporanea deve ritrovare il proprio stare e operare (Baglio, Materia 2005, 83-87). Si recuperava la voce della filosofia antica, a definire la relazione medico-paziente nei termini di un percorso verso la «verità», come strada dolorosa, che trova soccorso nel linguaggio e nella metafora, pena la atrofia della capacità immaginativa (e conoscitiva anche) del medico (Pareti 2016, 374). «Le parole della cura»: è un'istanza che la filosofia contemporanea avanza nella prospettiva di riscrivere una nuova alleanza medico-paziente, una relazione che passa innanzitutto per il linguaggio (Curi 2017).

Il rapporto tra verità, medicina e filosofia è anche il tema delle lezioni di Berkeley di Foucault, quelle lezioni che il figlio di chirurgo – vale la pena ricordarlo – tenne nel 1983, pochi mesi prima di morire, malato di AIDS (Foucault 2005). Era un corso sulla *parresia*, intesa in senso classico, anche come *epimeleia eautou*, *cura di sé* (Foucault 1985). Com'è noto, infatti, lo statuto politico della medicina, già analizzato in *Nascita della clinica*, accanto all'«esperienza» dell'uomo malato o a una biopolitica nel segno della medicalizzazione, avevano costituito il ful-

cro della ricerca foucaultiana per tutto il corso degli anni Settanta (Rose 2008, 29). E Foucault è voce autorevole anche nel dibattito sull'«antimedicina» che, alla fine degli anni Settanta, conta molti interventi, in risposta alla provocazione di Ivan Illich di *Nemesi medica. L'espropriazione della salute* (Illich 2003). Dialogando anche con Georges Canguilhem, l'epistemologo post-bachelardiano con una doppia specializzazione – in medicina e in filosofia – che avrebbe risposto a Illich con un articolo del 1978 dal titolo *È possibile una pedagogia della guarigione?* (Canguilhem 2007, 49), Foucault già nel 1974 firmava un intervento poco citato, *Crisi della medicina o crisi dell'antimedicina?*, dove offriva una lucida analisi della crisi della medicina, sottoponendola al vaglio della storia; attraversando la «distorsione» esistente «tra la scientificità e l'efficacia della medicina» (Foucault 1997, 206).

Pur da posizioni teoretiche molto diverse, comune a queste molteplici voci era l'istanza di «demistificare» la medicalizzazione della vita e ricondurre le scienze mediche nel solco del «discorso di verità» di tradizione classica.

La corporazione medica è divenuta una grande minaccia per la salute. L'effetto inabilitante prodotto dalla gestione professionale della medicina ha raggiunto le proporzioni di un'epidemia [...] i pionieri delle cosiddette conquiste di ieri mettono in guardia i loro pazienti dai pericoli connessi alle cure miracolose che hanno appena inventato (Illich 2013, 10).

Sin da questo *incipit* si comprende, evidentemente provocatorio, il tono della denuncia di Illich contro i danni prodotti dalla «iatrogenesi culturale» e contro la «epidemia» dell'ipermedicalizzazione. Si auspicava la «laicizzazione del tempio di

Esculapio» (*ibid.*, 11). Ne nacque un dibattito particolarmente acceso, che conta anche *L'ordine cannibale. Vita e morte della medicina* di Jacques Attali (1979), *La medicina: sogno, miraggio o nemesi?* di Thomas McKeown (1978) e *L'inflazione medica* di Archibald Cochrane (1979); fino a un'autorevole voce della letteratura come Leonardo Sciascia, l'intelletto-cruciverba che nella sua raccolta 'enigmistica' ha inserito un saggio del 1977, trascurato dagli italianisti come dai medici, dedicato alla *Medicalizzazione della vita* (Sciascia 2019, 736-742). Partendo dagli *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* di Philippe Ariès, Sciascia riflette sul singolare «interdetto sulla morte» della cultura occidentale, letto come conseguenza della «medicalizzazione dell'idea della vita». Ne vien fuori una singolare storia della medicina in quanto *epistème*, in senso foucaultiano, come orizzonte di pensiero e di linguaggio; e questa brevissima storia riconosce un testo-snodò ne *La morte di Ivan Il'ic* di Tolstoj, che anticiperebbe l'idea di medicina e di malattia in senso moderno. Per la prima volta infatti, in quel 1886, nei territori della vita finzionale la morte aveva un nome: cancro. Era, per Sciascia, l'inizio di una svolta, il passaggio da un ospedale-vergogna a un ospedale-segno di civiltà. Il racconto di Tolstoj segnerebbe, stando a Sciascia, «il passaggio dall'idea della morte all'interdetto sulla morte» e alla «medicalizzazione della vita» Interessante – osserva l'autore ammettendo che si tratta di una «osservazione degna di Borges» – è che la persona storica di Illich trova anticipazione onomastica (e non solo) nell'Il'ic di Tolstoj.

«[...] Il profano e non il medico ha la potenziale prospettiva e il potere effettivo per arrestare l'imperversante epidemia iatrogena» (Illich 2013, 11). La crisi della medicina segnava anche la fine del personaggio-medico-taumaturgo nella postazione paternalistica così come per secoli si era proposto. Era una

figura che, sottoposta al vaglio di filosofi e sociologi, aveva trovato efficace traduzione letteraria nello spregiudicato Dottor Knock, nato nel 1923 con la fortunatissima commedia di Jules Romains (2020); nel solco d'altronde di un'autorevole tradizione letteraria, la satira del medico, che trova una galleria di esempi illustri, Molière ma già Francesco Berni tra i modelli. Non a caso Sciascia cita Romains accanto a Illich, probabilmente con specifico riferimento a un capitolo di *Nemesi medica* dal titolo *L'invenzione e l'eliminazione della malattia*, che è in fondo la vera «arte» del dottor Knock. A partire da quel dibattito degli anni Settanta, la figura del «dottore» e il suo rapporto con il paziente si sarebbe modificata nello statuto ma anche nella percezione diffusa. Era l'evoluzione, la riduzione, perché no la crisi identitaria nel passaggio degli ultimi decenni dalla figura del «mio dottore» (professionista autorevole cui ci si affidava come resa incondizionata, in un rapporto di totale *asimmetria* cui però corrispondeva grande *fiducia*) a quella spersonalizzata di Medico come specialista in Medicina, mediatore di tecnologie o di protocolli standardizzati; un passaggio dalla clinica alla «tecnomedicina» che segnerebbe, stando a Giorgio Cosmacini, «la scomparsa del dottore» (Cosmacini 2013).

La riduzione della figura del dottore trovava corrispondenza nella progressiva «dissoluzione del paziente» sulla quale, nei territori della filosofia, resta la magistrale riflessione di Gadamer: una dissoluzione consumatasi per la oggettivizzazione degli elementi (indagini cliniche, utilizzo di farmaci...) oltre che per la pericolosa semplificazione metonimica dell'ammalato nella sua patologia (Gadamer 1993).

L'approccio bio-medico, dunque, potenziato dal repentino progresso scientifico e dalla moltiplicazione di strumenti tecnologici diagnostici o terapeutici, insieme a numerosi altri

fattori di natura organizzativa, economica ma anche sociale, hanno accompagnato la graduale spersonalizzazione, la erosione dell'aspetto relazionale; si è fatta luce sugli *oggetti* di indagine ma rischiando di dimenticare i *soggetti*, il medico e il paziente. Il *percorso* di cura si è ridotto in un *processo*, la *pratica* in una sequenza di *procedure* standardizzate, e la missione ampia, complessa e duratura di *cura* si è ridotta nella somministrazione temporanea di una *terapia*. Il dibattito non si è arrestato, come lungo una linea mai interrotta per tutto il Novecento, trovando uno snodo negli anni Settanta con la nascita dei Centri di Bioetica, accompagnati dal *J'accuse* di noti professionisti della cura, operanti per lo più negli Stati Uniti, da Joseph Fletcher a Edmund Pellegrino, passando per Daniel Callahan (Engelhardt 1990). Erano i primi passi per le *Medical Humanities*, che a partire dagli anni Ottanta avrebbero raccolto sempre più studiosi di diverse discipline, antropologi, psicologi, filosofi del linguaggio. Nascevano centri di ricerca e società scientifiche (a partire da «Society for Health and Human Values» diretta dallo stesso Pellegrino presso l'Università del Texas), riviste specializzate (come il «Journal of Medical Humanities» attivo già dal 1979) e naturalmente anche riforme di percorsi formativi, sin dai rinnovati corsi di psicologia medica tenuti presso la Harvard Medical School dall'antropologo medico Arthur Kleinman (Calabrese, Conti, Fioretti 2022, 7-12). Fu da quelle aule che Kleinman firmò il saggio che articolava con chiarezza di metodo il concetto di malattia tra *disease*, *illness* e *sickness*, a fondamento di una nuova formulazione della relazione di cura (Kleinman 1998).

In questi ultimi decenni le iniziative si sono moltiplicate. Ad affiancare il modello biomedico si è andato diffondendo un modello bio-psico-sociale e più in generale paradigmi alternativi

tesi a un approccio olistico che arginasse il «riduzionismo». Le *Medical Humanities*, in particolare, hanno percorso la strada di una sempre più stretta collaborazione tra l'epistemologia medica e quella umanistica. Nella sempre più diffusa convinzione della inseparabilità tra *diagnosi della malattia* e *storia del malato*, tra scienza e pratica di cura, tra la puntuale oggettività dei dati e la fluida soggettività del paziente (oltre che del medico), si è promossa una nuova alleanza dei saperi, nel segno di convergenze e contaminazioni. E questa alleanza si è per lo più declinata nei territori della Medicina narrativa.

## 2. *Per uno statuto narrativo della Medicina narrativa*

Per fare dell'interdisciplinarietà  
non basta prendere un soggetto (un tema)  
e attorno ad esso chiamare a raccolta due o tre scienze.  
L'interdisciplinarietà consiste nel creare un oggetto nuovo,  
che non appartenga a nessuno.  
(Roland Barthes, *Il brusio della lingua*)

All'interno di nuovi paesaggi demografici ed epidemiologici nei quali si vanno riscrivendo le carte semantiche di «vecchiaia», «giovinezza», «salute», «benessere»; su uno sfondo ancora transitorio nel quale dottori e pazienti percepiscono le opportunità ma anche i limiti del modello biosperimentale, la malattia post-moderna si riconosce sempre più come «esperienza», nella sua unicità e anche soggettività. Si recupera l'etimo proprio di «diagnosi»: conoscenza attraverso; percorso dunque, percorso ermeneutico ed esperienziale (Lingiardi 2018). «Esteriore e interiore, vita e anima, si presentano come paralleli nella 'storia clinica' e nella 'storia dell'anima' [...]. La storia clinica riporta i



successi e i fallimenti rispetto al mondo dei fatti. Ma per l'anima successi e fallimenti non sono gli stessi perché l'anima non funziona allo stesso modo» (Hillman 1972, 123).

Sono acquisizioni che coinvolgono ambiti di ricerca molto più ampi della psicanalisi e si adattano non solo alle patologie psichiche. Sarebbe anzi la *centralità del percepito* a segnare la fine della malattia moderna o modernista. La turbolenza a due voci che travagliava la figura del medico nel passaggio dalla postazione paternalistica a quella quantificatrice dell'EBM viene dissolvendosi prospettando al professionista un nuovo ruolo: il medico-umanista. Fino a un medico *scaffolder*, che sa dare spazio e luogo all'ammalato e alla malattia solo in quanto parte della sua *life narrative* e in quanto protagonista del percorso di «riparazione biografica» oltre che clinica, come propone anche Arthur Frank nel suo già classico *Wounded Storyteller* (Frank 2022). Lo confermano alcune tra le più autorevoli voci dell'epistemologia medica contemporanea: si tratta di «potenti narrazioni alternative, che vedono la malattia umana non come cattivo funzionamento del meccanismo biofisico ma come l'esperienza unica di un soggetto [...] che cerca di dare un significato alle proprie esperienze» (Morris 2000, 9). La malattia dunque come storia condivisa, *shared story*, come propone anche il geriatra e neurologo statunitense Lewis Mehl-Madrona, autore di un saggio dall'eloquente titolo *Coyote Wisdom. The Power of Story in Healing*: «We are co-creating a shared story of healer and patients/families/communities wherever we go. We are immersed in the act of storytelling» (Mehl-Madrona 2007, 83).

All'interno del più vasto *Narrative Turn* che ha attraversato la cultura occidentale negli ultimi decenni, mentre cioè,

come si accenna più avanti, molte discipline appuntavano l'attenzione alle storie, mentre nei territori delle neuroscienze e delle scienze cognitive prendeva forma e statuto epistemologico la «mente narrativa», mentre si diffondeva il nuovo orizzonte dell'*embodiment*, che impegnava molti saperi; ecco all'interno di questo paesaggio nasceva anche la *Narrative Medicine*, che si preferisce nominare *Narrative Based Medicine*, Medicina basata sulla narrazione (NBM). Dopo i precoci saggi della studiosa della Northwestern University di Chicago Kathryn Montgomery Hunter (Montgomery Hunter 1985, 289-304) e dopo diverse iniziative editoriali a partire dalla rivista «Literature and Medicine» fondata presso la John Opkins University nel 1982, nei primi anni Novanta la Medicina basata sulla narrazione faceva il suo ingresso alla Harvard Medical School, entro il paradigma fenomenologico-ermeneutico, con gli antropologi medici Arthur Kleinman e Byron J. Good. Nel 1998 David Morris ragionava sul rapporto tra medicina, cultura e letteratura, con la proposta di «double coding» e cioè di una medicina che combinasse il modello biomedico con quello bioculturale (Morris 1998). Nello stesso anno, in Gran Bretagna, partendo dalle sollecitazioni di uno dei padri della *Evidence Based Medicine* David Sackett, la professoressa di Oxford Trisha Greenhalgh e il collega del King's College Brian Hurwitz introducevano ufficialmente la formula *Narrative Based Medicine* in ambito scientifico (Greenhalgh, Hurwitz 1998).

Le più significative definizioni e sperimentazioni in tema di Medicina narrativa, con approccio narratologico-testuale, si attribuiscono a una studiosa e professionista dal doppio curriculum, medico con un dottorato in Letteratura inglese, Rita Charon, che sperimenta percorsi formativi per gli studenti

presso la Columbia University, dove nel 2000 nasce anche l'International Network of Narrative Medicine.

Negli ultimi due decenni le iniziative si sono moltiplicate anche in Italia, con la Fondazione Istud e più ancora con la Società italiana di Medicina Narrativa (SIMeN), oltre che con Master universitari, corsi di Formazione ma anche pubblicazioni e iniziative di ricerca che coinvolgono diversi atenei su tutto il territorio nazionale.

Com'è ormai noto, pur nella molteplicità di diversi approcci (Calabrese, Conti, Fioretti 2022), con la *Narrative Based Medicine* si propone di valorizzare la storia del paziente e di lavorare nella direzione di quella – non poco generica – «umanizzazione delle cure» che meglio potrebbe essere definita «soggettivizzazione», come orizzonte di metodo che trova fondamento all'interno del quadro teorico della «complessità» cui si è fatto cenno (Materia, Baglio 2005, 5). Al concetto di *atto terapeutico* si affianca quello di *percorso di cura*; percorso euristico, *processo* che è innanzitutto ermeneutico e che integra indagini strumentali, clinica e storie dei pazienti.

Le molteplici pratiche proposte sono tese alla *narrativizzazione* di una malattia come *esperienza*, che si articola innanzitutto nella dimensione della *relazione*. Uno dei presupposti teorici è il valore cognitivo ma anche terapeutico delle storie, nella duplicità di produzione/interpretazione. Si attribuisce centralità alla pratica di lettura/visione/ascolto ma anche di narrazione/diegesi, nella reciprocità e intercambiabilità del ruolo autoriale che di volta in volta assume il medico o il paziente, o anche un gruppo di pazienti. Non mancano anche studi scientifici per la sperimentazione e messa a punto di queste metodologie: interviste narrative semi-strutturate, cartella parallela, diario riflessivo, *story sharing intervention*, libri di autoaiuto, narrazione

in terza persona, biblioterapia; fino alla «graphic medicine» (Calabrese, Conti, Fioretti 2022). Naturalmente lo strumento principale di intervento è l'autobiografia. È stato d'altronde già osservato che la Svolta narrativa è stata essenzialmente una Svolta autobiografica (Calabrese 2018) e sull'autobiografia da decenni si concentrano studi che impegnano diverse discipline, dalla pedagogia alla psicoterapia fino alle neuroscienze; si contano numerose iniziative, fino alla nascita della Libera Università dell'autobiografia di Anghiari e del Centro nazionale di studi autobiografici, entrambi animati da Duccio Demetrio (Perotti 2021). Il racconto di sé, come narrazione retrospettiva ma anche progettuale, si riconosce come pratica dal forte valore identitario; pratica riparativa e costruttiva, vera «cura di sé» (Demetrio 1996), nel duplice campo semantico della «cura» (*cure/care*), *curare* e *prendersi cura*. È un tema percorso da decenni, ma oggi al centro di vere trasformazioni disciplinari.

Il nodo del dialogo tra le «due (o più) culture» viene articolandosi in sempre nuovi filoni. La Medicina narrativa si declina in una molteplicità di approcci e metodi, che rispondono d'altronde alla molteplicità delle discipline in gioco. Come utile cartografia può intendersi la ormai celebre *Consensus Conference* promossa nel 2014 dal Centro Nazionale Malattie Rare dell'Istituto Superiore di Sanità, seguita poi da un Dossier del 2018 che commentava e ampliava i risultati del 2014 (Giarelli, Marsico, Taruscio 2018, 19-24). In questi documenti infatti si individuano quattro macro-aree cui afferirebbero quattro differenti approcci: un «approccio terapeutico», con una valenza applicativa e dunque come «terapia narrativa» riconducibile agli ambiti della psichiatria o della psicanalisi; un «approccio di tipo umanistico-narratologico» afferente a Rita Charon e alla narra-

tologia (Holmgren, Fuks, Boudreau 2011, 247-273); un «approccio fenomenologico-ermeneutico» che rimanda quindi a discipline filosofiche; e infine un «approccio socio-antropologico». Senza dubbio queste classificazioni servono a far chiarezza, oltre che a richiamare attenzione e promuovere una legittimità, si direbbe; si riconosce infatti la Medicina narrativa come «strumento fondamentale» anche per «rendere le decisioni clinico-assistenziali più complete, personalizzate, efficaci e appropriate». Non può non rilevarsi, però, la cristallizzazione, non poco riduttiva, della NBM come una «competenza comunicativa» e come «pratica» (*Consensus Conference* 2014). Un'impostazione più centrata al «contesto» è quella che guida il documento dell'Organizzazione Mondiale della Salute *Cultural Context for Health: the Use of Narrative Research in the Health Sector* (2016), che definisce i criteri chiave della ricerca narrativa e del suo utilizzo per il miglioramento del sistema sanitario.

La molteplicità di iniziative editoriali, scientifiche e formative degli ultimi anni continua a rivelare per la *Narrative Based Medicine* un'identità ancora a costruirsi. «Non bisogna preoccuparsi in questo momento della proliferazione di iniziative, a volte anche frutto di interessi più privati che culturali, confidando nel principio che alla fine le idee migliori si imporranno da sole» (Virzì 2017). L'introduzione firmata dall'allora Presidente della SIMeN conferma la necessità di provare a proporre statuti e metodi che siano fondanti per quella che può intendersi una «Medicina narrativa di seconda generazione» (Serkowska, Villani 2021, 19), più matura e definita negli obiettivi, nei costrutti, nei linguaggi. Una stagione necessaria, pena la implosione o la abrasione della Medicina Narrativa come semplice pratica di volenterosi. Molto si sta facendo in termini di studi,

verifiche, raccolta di risultati scientifici, valutazioni di sperimentazioni e riflessione sugli strumenti (Calabrese 2019 e Calabrese, Conti, Fioretti 2022); nel segno di bilanci, e di proposte, utili a segnare il passo per questa «seconda generazione». Solo fermanosi al 2022, basti citare la voce Treccani «Medicina narrativa», il Manuale curato da Stefano Calabrese (Calabrese, Conti, Fioretti 2022) e il Dizionario curato da Massimiliano Marinelli (Marinelli 2022). Ci sembra che queste iniziative stiano via via affrancando la NBM da una generica immagine di *buona pratica* messa in atto da medici di buona volontà ed empatici; piuttosto la inquadrano come *approccio* da indubbi benefici in termini di benessere del professionista, prevenzione del *burn-out*, coesione dei gruppi di lavoro, efficacia del percorso di cura e naturalmente in termini di benessere del paziente e di potenziamento di una relazione di «fiducia» (Charon 2022, 13-22); senza dimenticare le ricadute sulla efficacia, efficienza e anche razionalizzazione dell'offerta di salute. Un ulteriore traguardo potrebbe essere quello di una istituzionalizzazione, condurre cioè questa *pratica* all'interno di confini disciplinari o almeno transdisciplinari. Non si vuole, con questo, ridurre un'istanza così vasta e nobile all'interno di una geografia accademica angusta o sterile, quanto piuttosto provare a fondare con credibilità e rigore la possibilità di prevedere concretamente la *Narrative Based Medicine* come parte integrante delle competenze del personale sanitario. Sull'esempio di quanto è accaduto per la Bioetica, potrebbe cioè ragionarsi su una carta costituzionale si direbbe, della Medicina Narrativa; affinché, proprio come la Bioetica, si faccia materia di insegnamento nei percorsi universitari e post-universitari o di specializzazione. Si tratterebbe di una riforma istituzionale che tradurrebbe in concreto quella «formazione

umanistica del medico» auspicata, non senza riduttive generalizzazioni, e sempre prevista nei documenti della millenaria storia dell'arte medica (Bleakley 2020). Una riforma che trova già alcune applicazioni sperimentali anche in Italia, dall'Università Politecnica delle Marche all'Università Campus Biomedico di Roma.

In questa prospettiva, la proposta che si avanza da qui, e dunque dai territori degli studi letterari, è quella di far attrarre alla NBM la Narratologia, una disciplina la quale invece sembra occupare un ruolo ancora marginale all'interno della pur vastissima galleria di saperi intorno ai quali si viene articolando la Medicina narrativa. Non si tratta di rivendicazioni veteroumanistiche; piuttosto l'ipotesi di una «Narratologia medica» come transdisciplina di insegnamento e di ricerca, come *luogo* di alleanza e contaminazione tra saperi. Una disciplina aperta ai contributi di altre scienze ma facendo centro sulla teoria della narrazione la quale – Stefano Calabrese in testa – anche nella sua versione postclassica, non ha mai negato una continuità con il pensiero strutturalista, ma ha dialogato sempre più con il cognitivismo, le neuroscienze, le scienze storico-sociali. Crediamo sia questa una strada per garantire alla *Narrative Based Medicine* dignità e rigore nel suo dialogo con la *Evidence Based Medicine*, in vista della tanto auspicata complementarità tra le due metodiche. Si avanza qui questa proposta, sperando di aprire un dibattito, nella speranza insomma di sollevare ulteriori domande, ma anche progettualità concrete.

Un contributo significativo è offerto da una recente pubblicazione dell'Università di Oxford nella quale un *team* di esperti traccia una cartografia delle competenze letterarie (al centro delle quali si colloca il *close reading*) che devono concor-

rere alla formazione del medico (Charon *et al.* 2016). Non sembra scontata questa proposta: uno statuto narrativo per la Medicina narrativa. Nasce invece dalla constatazione che la scienza della narrazione – per non parlare della letteratura – sta subendo un processo di graduale marginalizzazione, quando non esclusione. Se nei territori delle scienze letterarie non mancano indagini di *Illness literature* nel segno di una storia del racconto della malattia – ricerche di ambito linguistico, storico o filologico – sembra però che il dialogo interdisciplinare che si raccoglie sotto il cappello di «Medicina Narrativa» si stia declinando attingendo a discipline estranee agli studi letterari e narratologici: se ne occupano pedagogisti, filosofi, storici, sociologi, e ancor più medici di medicina generale, epidemiologi, geriatri. Basta leggere le composizioni dei Centri di Ricerca che si moltiplicano tra Europa e Stati Uniti, e intitolati alle Medical Humanities o anche più in particolare alla Medicina Narrativa; come anche i componenti dei Comitati scientifici di riviste o collane specializzate: quasi sempre i grandi assenti sono proprio gli studiosi del testo. Il panorama editoriale si sta arricchendo di manuali di grande utilità anche in Italia: *Medicina narrativa. Comunicazione empatica ed interazione dinamica nella relazione medico-paziente* (2005) di Vincenzo Masini; *La medicina narrativa e le buone pratiche nei contesti di cura. Metodologie, strumenti, linguaggi* (2016), curato da Francesca Marone; *La medicina narrativa. I presupposti, le applicazioni, le prospettive* (2019), a cura di Enrico Larghero e Mariella Lombardi Ricci; *Trattare le malattie, curare le persone. Idee per una medicina narrativa* (2022) di Massimiliano Marinelli; *La medicina narrativa strumento trasversale di azione, compliance e empowerment* (2017), a cura di Marilena Bongiovanni e Pina Travagliante. Sono manuali con il merito di



voler formare i medici a «essere umani» e che dichiarano di affrontare l'argomento «dal punto di vista storico, sociologico, psicologico e pratico»; ma che, sin dai titoli e dai profili scientifici dei curatori, confermano, si direbbe, il paradosso di una *Medicina narrativa senza narrativa*, o meglio senza la scienza della narrazione.

Una Narratologia medica potrebbe offrire un fondamento concreto alla Medicina narrativa, da affiancare agli altri ambiti disciplinari inclusi nelle *Medical Humanities*, intendendo queste ultime come «un campo inter e multidisciplinare della medicina che coinvolge le discipline umanistiche (filosofia, etica, pedagogia, storia, letteratura, religione), le scienze sociali (psicologia, sociologia, antropologia, studi culturali, geografia della salute) e le arti (letteratura, teatro, cinema e arti visive) applicandole alla formazione e alla pratica medica» (Calabrese, Conti, Fioretti 2022, 11). Si tratterebbe di seguire il percorso tracciato da Rita Charon, ma renderlo effettivo e centrale in Italia; ricordando che quello della narrazione è ormai un campo di indagine definito e costituitosi in «disciplina» nel corso del Novecento, preceduta dal Propp di *Morfologia della fiaba* (che nel 1929 si offriva come sorta di *Ur-narratologia*) e nata con Todorov nel 1969; fino a Herman (Herman 2002) e Calabrese (Calabrese 2011) per quella che può definirsi l'ultima generazione di questa disciplina (Pagliuca, Pennacchio 2021).

In effetti, già il citato documento della *Consensus Conference* auspicava di «introdurre la competenza narrativa in tutti i suoi aspetti e ambiti di applicazione nei percorsi formativi accademici e di sanità pubblica degli operatori sanitari e socio-sanitari» (*Consensus Conference* 2014, 22). A quest'auspicio, dai territori degli studi letterari, non possiamo non rispondere che la

«competenza narrativa», quando non vuol limitarsi ad una generalista passione o predisposizione per le storie, il professionista sanitario può maturarla solo con lo studio della scienza delle narrazioni, articolata nei diversi filoni di indagine.

Se è ormai dimostrato che la narrazione è «strumento di costruzione della realtà» (Bruner 1986; Bruner 2002); e se ancora la lettura porta dimostrati benefici in termini cognitivi ed emotivi («mind reading»), ma anche protettivi e riparativi, dovrà essere innanzitutto il medico a formarsi in questi ambiti. Senza considerare la necessità di protezione ed *empowerment* del professionista. I primi destinatari di questi saperi devono essere proprio i professionisti, anche nell'ottica di prevenzione di sindromi da *burn-out*: da *scaffolder* a *scaffolded*, dunque, per richiamare un termine oggi entrato a pieno titolo ad indicare il formatore, il pedagogo, ma anche il terapeuta rispetto al paziente. La teoria della narrazione, le pratiche di produzione e di fruizione potrebbero offrire un decisivo contributo alla costruzione di statuti e paradigmi nuovi, e fondare su basi ancor più rigorose l'avvicinamento tra scienze umane e scienze mediche.

La proposta non è nuova, dunque. D'altronde è stata proprio la citata Trisha Greenhalgh a invitare a studiare la narrativa (Greenhalgh 1999). E Rita Charon sottolinea che lo studio della Letteratura Inglese le è stato di estrema importanza per la pratica medica e per l'elaborazione della sua personale proposta di un «modello» (Charon 2007, 1897-1899). Nel 2016, inoltre, Charon firmava un articolo dedicato proprio a «close reading and creative writing» (Charon, Herman, Devlin 2016, 345-350). Non è un caso se anche nel recentissimo *Dizionario di Medicina narrativa*, edito nel 2022, Charon riprende l'articolo del 2016 ma insistendo sin dal titolo, *Fondazione e fondamenti*, sulla necessità di uno statuto. Anche in queste pagine, alla voce

«attenzione», restituisce il ritratto di professionista-attento nelle vesti di un professionista-lettore: «uno che sa come funzionano le storie e come sono costruite. Assimila la trama e i personaggi di una storia. Identifica la struttura temporale, le tonalità emotive, lo stile, il contesto, il genere, le metafore e i temi narrativi» (Charon 2022, 16). Questo profilo, che porta firma autorevole, può farsi manifesto e fondamento per la proposta di una Narratologia medica che possa tradursi in percorsi universitari.

Non si nega, certo, che l'epistemologia della *Narrative Medicine* è ancora piena di interrogativi, ancora tutta a costruirsi. Resta il nodo della definizione di statuti, metodi e linguaggi condivisi. Con lo sguardo rivolto alle *Hard Sciences*, possiamo provare ad attingere alla teoria dei «sistemi complessi». Questo paradigma conoscitivo, riconosciuto al punto da diventare una nuova scienza – anche nella declinazione della *Gestaltpsychologie* –, è stato già usato come modello per strutturare il dialogo tra i saperi (Gembillo 2008). Se dunque provassimo a considerare la Medicina narrativa come «sistema complesso», potremmo meglio accogliere l'aporia epistemologica di questi ultimi, nel definire cioè «complesso quel sistema che esibisce un numero di elementi [...] tale da presentare una difficoltà di modellazione, di studio e di predizione delle sue caratteristiche salienti di comportamento, a causa della numerosità e complessità delle loro interazioni» (Carcattera 2021, 3).

Traslando – forzatamente e con non poca libertà – la definizione di sistema complesso dal territorio della interazione tra elementi a quello della interazione tra saperi; sostituendo quindi la parola «elementi» con quella di «discipline», potremmo provare un nuovo approccio a questo «oggetto nuovo» (attingendo al Roland Barthes posto in esergo) che è la Narratologia medica? Un «oggetto nuovo» come «sistema complesso», dinamico,

non-lineare, che necessita approcci olistici, non riduzionisti, e che richiama ancora (per rimanere con il linguaggio scientifico) concetti come «autorganizzazione», «comportamento emergente», «interazione» (Parisi 2021). Un bel «nodo» appunto, come quello dei sistemi complessi; un «problema aperto». E rimanendo con il Morin della *complessità*, la Medicina narrativa potrebbe quindi riconoscersi non più come «pratica» ma neppure – al contrario – come «scienza»; piuttosto come «sfida» (Morin 2011).

### 3. *Dall’Homo narrans all’Homo textilis: il paziente come testo*

*La comprensione che ognuno ha di se stesso è narrativa:  
non posso cogliere me stesso  
al di fuori del tempo e dunque al di fuori del racconto.  
(Paul Ricoeur, Tempo e racconto)*

Mentre nei territori della medicina si ragionava su nuovi statuti epistemologici, nel confronto tra la nascente *Evidence Based Medicine* e la contemporanea istanza delle *Medical Humanities* per un ripensamento dell’approccio biosperimentale e dell’iperspecialismo tecnicistico, agli inizi degli anni Novanta si registrava una «svolta» destinata a modificare radicalmente il dialogo tra saperi, fino a logorare i confini tra le culture. Era il *Narrative Turn*, una «esplosione di interessi» per la narrativa (Kreiwirth 1992, 629-657; Kreiwirth 2005, 377-382). Padri celebri il Ricoeur di *Temps et récit* (1983) e l’Hyden Whyte di *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (1987), decine di pubblicazioni degli anni successivi accompagnavano un processo di «narrativizzazione» di diversi ambiti del

sapere e del vivere sociale, che trovava conferma nel grande successo di pubblico e nella diffusione pervasiva delle storie; romanzi, certo, ma anche film, videogiochi e la vasta gamma di morfologie narrative non letterarie. È stato osservato infatti che questa «narratività perfusa» ha fatto seguito al declino delle grandi narrazioni letterarie che invece decretavano gli umanisti a partire dal fondativo *La condizione postmoderna* di Lyotard (1979) e che Stefano Calabrese data nei decenni che corrono tra gli esordi di Borges e *Il nome della Rosa* di Eco (1936-1980) (Calabrese 2012, 1).

Non era solo la registrazione di una fortuna, di pubblico e di ricerche, quanto piuttosto un cambiamento di paradigmi epistemologici. Si raccoglievano gli esiti di studi che, da diverse discipline, avevano puntato l'interesse sulla narrazione. Si riconosceva ufficialmente l'*Homo narrans* (Fisher 1987), in termini bioevolutivi uno «Storytelling Animal», un *sapiens* che raccontava prim'ancora dell'uso del linguaggio e che ancora oggi conserva l'«istinto di narrare»; vuole raccontare ma anche ascoltare o leggere, vedere storie; gli è utile per sviluppare le competenze sociali, per guidare l'evoluzione (Gottschall 2012). All'interno della variegata gamma di morfologie narrative, la letteratura si offre come caso-studio, si direbbe; si propone come galleria di campionari di costruzioni narrative ma, più ancora, come vero «palcoscenico»: «qui si svelano i più raffinati meccanismi inferenziali e rappresentazionali, che presiedono alla creazione di un mondo di immagini inesauribili. Tali immagini riflettono, all'interno dello spazio virtuale del mondo controfattuale, la complessa dinamica che il soggetto mette in atto nell'elaborazione della propria esperienza nel mondo» (Gambino, Pulvirenti 2018, 14). È la «Literary Mind» almeno come formulata da Mark Turner (Turner 1996). La letteratura cioè conquista un

ruolo centrale nella spiegazione del funzionamento della mente, anche nella prospettiva delle più rigorose neuroscienze: «Literary process like blending make the everyday mind possible» (Turner 1996, 105). Nella duplice dimensione, creativa e fruitiva, nell'attività dunque di invenzione/costruzione ma anche di ascolto/lettura, il «Literary Animal» (Sugyama 2005, 190) sviluppa la capacità di finzione: «da un lato riduce lo stress, smaterializzando la realtà e rendendola meno invadente psicologicamente; dall'altro consente di pre-vedere esiti altrimenti inimmaginabili sulla base dell'esperienza individuale e collettiva direttamente trasmessa attraverso il linguaggio o altre forme di comunicazione» (Cometa 2011, 5). L'arte narrativa, dunque, come palestra evolutiva (Boyd 2009) e anche come *phàrmakon*, una «droga per il cervello» (Gottschall 2012, 30 ss.). Con specifico riferimento alla narrazione letteraria, si sono aperti inediti scenari anche nell'orizzonte della fruizione, con l'approfondimento dei processi neurocognitivi di una mente che legge, svelando la «straordinaria complessità cerebrale che la lettura comporta», come potente esercizio di plasticità, fino all'acquisizione di quella «abilità quasi miracolosa del cervello di andare oltre le sue capacità programmate geneticamente, quali la vista o la parola» (Wolf 2018, 12).

Bastino questi brevissimi cenni a comprendere che è ormai dato scientifico il fatto che la creazione e la fruizione di storie ha modificato l'*Homo sapiens*, ha dato forma alla sua mente, alla sua memoria, al suo stare al mondo. Anche dai territori delle scienze letterarie, in una rimodulazione bioevoluzionista – un filone di studi indicato come *Literary Darwinism* (Casadei 2011) – si ragiona in termini di «necessità», «sopravvivenza», «adattamento»: la fruizione e la produzione artistica vengono ormai letti anche in termini di «capacità finzionale e comportamento

ludico». La letteratura «necessaria» (Cometa 2017), dunque, che «ci salverà dall'estinzione» (Benedetti 2021). Fino a una «biologia della letteratura» che inserisce i processi artistico-letterari in un «*continuum* biologico e storico», alla ricerca di un «mediatore fra il territorio del biologico-materiale e il territorio del simbolico» (Casadei 2018, 21 e 9). Il testo si fa dispositivo per esperienze simulate, interazioni tra la trama finzionale e il background esperienziale del lettore (*story-driven experience*) che potenziano la sua capacità di presa sul reale. Si rinnova l'antica categoria estetica di «mimesis» nel segno della creazione di mondi che intrecciano con il reale un doppio rapporto di fedeltà/infedeltà. Ed è in questa continua, reciproca interazione storia-trama, *facto-ficto*, «actual-possible» (Bruner 1986), che l'uomo potenzia la sua dimensione esperienziale, memoriale, ermeneutica. Questo costrutto trovava poi maggiore persuasività all'interno dell'orizzonte della «embodied mind» e della cognizione *embodied* (Varela, Thompson, Rosch 1991), che superava definitivamente la dicotomia cartesiana – «l'errore di Cartesio» (Damasio 2004) – e coinvolgeva interi settori della filosofia della mente, psicolinguistica, linguistica cognitiva e anche Intelligenza artificiale: la cognizione non è più un avvenimento puramente mentale, ma un relazionarsi attivo e corporeo al mondo in un contesto concreto di interazione fisica e sociale (Liuzza 2010). A partire dal classico *Metaphors We live by* (1980) di George Lakoff e Mark Johnson fino alla teoria del *Linguaggio incarnato* alla fine degli anni Novanta (Buccino, Mezzadri 2017), *embodiment*, simulazione ed esperienza sembrano profilarsi come categorie entro le quali le diverse forme di *cognitive poetics* trovano coerenza e continuità.

Non più *natura* contro *cultura*, dunque; piuttosto si sono prospettate inedite forme di dialogo. Il *Biocultural Turn* (Changex 2007), nel segno di una contaminazione dei saperi, si sta affermando negli ultimi anni e sta radicalmente cambiando le discipline tradizionali, con una galassia di nuovi orientamenti e approcci: *Literary darwinism*, *Cognitive poetics*, neuroestetica, neuroermeneutica, ma anche neuromarketing, psicologia narrativa e naturalmente medicina narrativa. È una molteplicità di nuovi indirizzi, o transdiscipline, per i quali è ancora difficile tracciare percorsi e statuti, ma che si offrono a testimonianza di un logoramento dei confini epistemologici che si compie all'interno di «un paesaggio costruito narrativamente» (Cometa 2017, 73).

È all'interno di questo scenario che la Narratologia acquisisce nuova centralità, nel segno del passaggio a una nuova generazione di studi, «dal testo narrativo alla mente che lo produce o fruisce» (Calabrese 2012, 11); si rinnova, aprendosi a nuovi territori del sapere e alle nuove prospettive epistemologiche offerte dalle neuroscienze; fino alla nascita della neuronarratologia che trova in David Herman (Herman 2002) e in Stefano Calabrese (Calabrese 2010) due fondatori. Il *Narrative Turn* avrebbe trovato nel *Neurobiological Turn* un potente detonatore (Lucignani, Pinotti 2007). Senza escludere neppure reazioni – provenienti dalle stesse fila dei neuroscienziati – contro la «neuro-mania», contro un approccio che, nella pervasiva sovrapposizione cervello/mente, rischierebbe di ridurre l'umano a un determinismo biologico (Legrenzi, Umiltà 2009). Non è un caso se il neurobiologo premio Nobel per la medicina Eric Kandel, in evidente ripresa e ribaltamento dell'atto di accusa sull'«abisso di reciproca incomprensione» tra le «due culture» denunciato nella celebre lettura tenuta alla Cambridge



University nel 1959 dallo scienziato e scrittore Snow (Snow 2005, 20), nel 2016 firmava il saggio *Reductionism in Art and Brain Science. Bridging the Two Cultures* (Kandel 2016).

Le scienze del testo sono state attratte da discipline fino a pochi decenni fa del tutto estranee, ormai sollecitate anche a una riflessione epistemologica radicale (Giusti 2021). Hanno superato i confini dei testi letterari, non solo aprendosi al paesaggio della crossmedialità, ma dialogando con pedagogisti, biologi evoluzionisti e anche con i cognitivisti. È stata una lucida autocritica anche in vista di una «legittimazione ideologica» (Benedetti 2022). Questo *Narrative Turn*, infatti, si celebrava all'interno di una «situazione contraddittoria e quasi paradossale» (Ceserani 2010, 1) e cioè proprio mentre le discipline letterarie vivevano una progressiva marginalizzazione, che le spingeva a una riflessione, un ripensamento teso a riaffermare 'le ragioni della letteratura'.

La letteratura ci aiuta a vivere: viviamo in un interscambio continuo fra le esperienze della vita e le esperienze della lettura. [...] Più densa, più eloquente della vita quotidiana ma non radicalmente diversa, la letteratura amplia il nostro universo, ci stimola a immaginare altri modi di concepirlo e organizzarlo (Todorov 2017, 16).

Negli ultimi decenni ci si è interrogati sul «perché» causale e finale della scrittura e dell'arte letteraria. Lo ha fatto nel 2007 un insospettabile Tzvetan Todorov in un suo intervento dall'eloquente titolo, *What is literature for?* (Todorov 2017, 13-32). Contemporaneamente, un allievo di Roland Barthes, Antoine Compagnon, si poneva gli stessi interrogativi nella prolusione tenuta nel novembre 2006 al Collège de France, *La Littérature, pour quoi faire?* (Compagnon 2007). Il dibattito è di vasta

portata, anche in senso reattivo, con non poche voci di dissenso che richiamano alla felice inutilità necessaria della bellezza, contro pericolose riduzioni funzionali, fino alla ripresa del principio di «autonomia dell'arte» che sembra rinnovare l'eredità dell'estetica otto-novecentesca, ma con strumenti argomentativi attinti alle stesse nuove scienze (Siti 2021).

Anche gli studi letterari, dunque, riflettono sulla «utilità» delle scritture finzionali; «servono per vivere», come dichiarava il titolo di un saggio di Bruno Falcetto (Falcetto 2014, 39-64), come anche del gruppo di ricerca che intorno a lui è nato presso l'Università di Milano. Da territori diversi, e con diversi metodi, si giungeva alle stesse conclusioni, alla funzione conoscitiva e terapeutica delle storie. Sono nodi già intuiti da sagaci ingegneri delle costruzioni narrative del calibro di Calvino ed Eco. Basti citare il Calvino del *Midollo del leone* (Calvino 1980) o più ancora l'Umberto Eco delle celebri Norton Lectures ad Harvard nei primi anni Novanta:

Leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dar senso all'immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale [...] questa è la funzione terapeutica della narrativa [...] dar forma al disordine dell'esperienza (Eco 2018, 107).

A rispondere meglio alle sfide del dialogo tra saperi è stata una disciplina “giovane” come la narratologia, anche nella sua postazione anti-culturalista e nel suo forte, radicalmente rivisto ma mai reciso, intreccio con quel pensiero strutturalista contro il quale si erano mossi i *Cultural Studies*. Più di ogni altro settore degli studi letterari, i teorici della narrazione hanno iniziato a dialogare con le scienze cognitive, in particolare con le

scienze cognitive «di seconda generazione», libere da una concezione computazionale della mente e tese a studiare la centralità della natura corporea e «incarnata» dei nostri processi mentali. Se la narratologia è stata a lungo «sospesa tra teoria della narrazione in senso stretto e teoria della letteratura» (Bernini, Caracciolo 2013, 12), è vero che questa sospensione, inscritta già nel fondante *Figure. III Discorso del racconto* di Genette, si è andata sempre più consumando fino a separazione anche per una permeabilità transmediale a morfologie narrative non letterarie e a paradigmi epistemologici attinti ad altri saperi. La riformulazione in chiave neurocognitiva, infatti, ha giocato un ruolo di primo piano nell'espansione della teoria della narrazione: dai *Possible Worlds* di Marie-Laure Ryan (Ryan 1991) alla *Natural Narratology* di Monika Fludernik (Fludernik 1996), fino a *Story Logic* di David Herman (Herman 2002) e *La comunicazione narrativa* di Stefano Calabrese (Calabrese 2010). Un momento genetico, però, può intendersi il già classico *Lector in fabula* di Umberto Eco (Eco 1979), che nel 1979 proponeva di applicare i concetti di *frame* e *script* nella teoria della lettura, come poi avrebbe fatto la *Cognitive poetics* (Tsur 1992; Jahn 1997, 441-468). La narrazione cessa di essere solo un «oggetto» semiotico (una storia, un insieme di eventi); include anche un «processo cognitivo». Dalla narrazione, dunque, alla «narratività», come disponibilità a un'interpretazione narrativa (Prince 2003).

Mutuando il titolo di una celebre *Lecture* calviniana del 1983, potremmo dire che si tratta di un avvicinamento tellurico, involontario, tra i due mondi, *mondo scritto e mondo non scritto* (Calvino 2002). Calvino è scomparso nel 1985, con una malattia 'cerebrale'; è morto prima della Svolta narrativa e molto prima dei traguardi del *brain imaging* e delle neuroscienze. Eppure,

con la sua abilità di maneggiare i meccanismi della narrazione e utilizzarli per osservare o per visualizzare i procedimenti mentali, davvero questo scrittore combinatorio può intendersi come anticipatore. Basti qui citare la recensione ai *Saggi sull'amore* di Ortega y Gasset (1982), letti «non per farmi convincere dalle sue idee, ma per il piacere che mi dà vedere come funziona il meccanismo della sua mente. [...] È lo spettacolo del suo filosofare che m'attira» (Calvino 2002, 114). Le pagine dell'autore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* o del *Castello dei destini incrociati* sono attraversate da precoci intuizioni di quel fecondo cortocircuito tra universo della narrazione e universo cerebrale che conduce all'ipotesi di una, si direbbe, *testualizzazione* del mondo. Lo avrebbero dimostrato le *Neurohumanities* decenni dopo: la capacità di proiettare la propria esperienza entro un mondo immaginativo e controfattuale, per poi riutilizzare tali esperienze, simulando nella mente anche condizioni che non sono proprie del *mondo non scritto*, «ha permesso di sviluppare delle capacità di pensiero, di simulazione empatica rispetto ad altro da sé e di previsione, assolutamente straordinarie» (Gambino, Pulvirenti 2018, 11). Le scienze della mente, anche nella prospettiva del *Mind Reading*, danno ormai per acquisito questo fecondo cortocircuito tra reale e finzione, due dimensioni legate vicendevolmente da rapporti di continuità o anche di alterità, ma pur sempre interagenti per somiglianza o esemplarità (Zunshine 2006; Herman 2002; Herman 2013).

Sono questi solo alcuni brevissimi cenni a un paesaggio di studi che si fa sempre più ricco e articolato. La centralità della narrazione superava i confini di una teoria della ricezione. La «mente narrativa» non è solo una mente che legge, ma procede narrativamente; una mente narrativa nella dimensione della creazione, dei procedimenti, dei metodi. Dal fondativo volume

collettaneo *On Narrative* (Mitchel 1980), e naturalmente dagli studi di Bruner, a partire da *Actual Minds. Possible Worlds* del 1986 (Bruner 1986), le scienze della mente son venute dimostrando che le attività mentali si avvalgono di processi figurativi e poetici - fusioni, associazioni libere, composizioni coraggiose di elementi diversi (Gibbs 1994) - e che dunque le storie sono chiavi per la comprensione del funzionamento cerebrale, cardine dei processi percettivi e memoriali dell'essere umano. Si apriva la strada della neuroretorica, si traducevano in termini di operazioni cognitive e configurazioni neuronali i concetti di persuasione o di empatia (Calabrese 2013): «nulla esiste se non viene formattato nella catena crono-sequenziale di una narrazione» (Calabrese 2019, 32).

[...] poiché ciascuno di noi è una biografia, una storia. Ognuno di noi è un racconto peculiare, costruito di continuo, inconsciamente da noi, in noi e attraverso di noi [...]. Per essere noi stessi, dobbiamo avere noi stessi – possedere, se necessario ri-possedere, la storia del nostro vissuto. Dobbiamo “ripetere” noi stessi, nel senso etimologico del termine, rievocare il dramma interiore, il racconto di noi stessi. L'uomo ha bisogno di questo racconto, di un racconto interiore continuo, per conservare la sua identità, il suo sé. [...] Il mondo scompare continuamente, perde significato, svanisce – e lui deve cercare un senso, costruire un senso, disperatamente, inventare di continuo, gettando ponti di senso sopra abissi di insensatezza, sopra il caso che si spalanca incessantemente sotto di lui (Sacks 2001, 153-154).

Facile, a questo punto, leggere queste considerazioni pensando ai territori della malattia. Nonostante il «landscape of resistance» che denunciava nel 2007 David Morris non possa dirsi dissolto (Morris 2008, 89), il matrimonio forzoso tra medicina e scienze umane è già operante, pur se costoso in termini

gnoseologici e non privo di interrogativi e nodi per entrambi i territori di saperi. Il dialogo non è solo possibile, ma paradigmatico. La strada percorsa dalla teoria della narrazione da un lato e dalle scienze della mente dall'altro aiuta a fondare la funzione conoscitiva, evolutiva, ma anche terapeutica alle «storie»; funzione che si articola nella duplice pratica di lettura e scrittura. Il filosofo e scienziato cognitivista Daniel Dennett propone un'efficace immagine biologica:

La nostra tattica di autoprotezione, di autocontrollo e di autodefinizione non è quella di tessere ragnatele o costruire dighe, ma quella di raccontare storie, e più in particolare di architettare e controllare la storia che raccontiamo agli altri – e a noi stessi – su chi siamo (Dennett 2009, 464).

Adattando queste osservazioni alla medicina, si ritorna alla «malattia» come «esperienza unica del soggetto» con il quale abbiamo aperto questo breve e disordinato percorso. Una malattia che, nella dimensione contemporanea, acquista dimensione *soggettiva* e dunque, necessariamente, *narrativa e relazionale*. Non è un caso che tra i primi ambiti di applicazione delle narrazioni ci sia la psicoterapia. «Le storie che curano», per citare il classico saggio di James Hillman (Hillman 2019) e una linea di studi che da Hillman a Polster interpreta la vita di ciascuno come un romanzo e il terapeuta alla stregua di uno scrittore, ma anche di uno scopritore di storie, che aiuta il paziente a riscrivere o a mettere in risalto la trama della propria biografia (Polster 1988; White 1992); in vista della «riparazione» della propria storia interiore (Kottler 2015).

Ad avere una funzione propriamente terapeutica è innanzitutto la fruizione di storie. Sono ormai numerosi e validati

gli studi scientifici sugli effetti benefici dell'atto di lettura (Pettersson 2018). Per i numerosi motivi cui abbiamo già accennato, una mente che legge si potenzia, si evolve, migliora le competenze cognitive e digestive del mondo: competenze quanto mai utili quando ad essere compresa è la propria storia di malattia, che è storia bio-clinica ma anche storia interiore. In questa prospettiva, parallela alla *storia clinica*, indistinguibile da essa, la mente incarnata deve elaborare una *storia interiore*: deve poter comprendere, elaborare e riscrivere la malattia rendendola compatibile con la storia più ampia, la storia di vita. Il circolo ermeneutico di guarigione/riparazione si articola lungo l'asse lettura/scrittura, interpretazione/riformulazione. «L'Io può conoscersi, curarsi, trasformarsi solo per via narrativa» (Calabrese 2019). Le tre macroaree di funzionalità delle narrazioni, cognitiva, evolutiva e terapeutica, vengono quindi a convergere: per assimilare e superare i fatti, il dolore, la malattia, il Sé (e quindi, in termini evolutivi, per proteggersi e sopravvivere) occorre organizzare le esperienze in una narrazione; i *traumi* in una *trama*. Nella incessante attività di lettura e comprensione ma anche di costruzione di narrazioni, il soggetto si appropria del mondo, lo conosce lo assimila, lo metabolizza in una «operazione digestiva» (Hillman 2021).

«I nostri racconti vengono tessuti, ma per lo più noi non li tessiamo; essi ci tessono [...]. La nostra coscienza umana – e la nostra individualità narrativa – è un loro prodotto, non la loro fonte» (Dennett 2009, 464). È qui, è su questo costrutto di «autocoscienza narrativa» che può fondarsi – avanziamo qui - un'ulteriore evoluzione dell'*Homo narrans*: *Homo textilis*. È una tesi nella quale confluisce da un lato la rimodulazione neuroermeneutica per la quale il *testo* è un «dispositivo di conoscenza e costruzione di senso [...] espressione delle dinamiche mentali

dell'autore» (Gambino, Pulvirenti 2018, 12); dall'altro la ormai conclamata «identità narrativa», quella articolata a partire da Bruner e Ricoeur (Bruner 2009, 93-104; Ricoeur 1994, 169-185), passando per il popolare neurologo e scrittore Oliver Sacks. La costruzione identitaria si tesse in una trama, come spiega lo psicoterapeuta e formatore Jeffrey Kottler, a ripresa e approfondimento delle celebri note di Sacks: «la nostra identità è una specie di antologia narrativa» (Kottler 2015, 110-134; Calabrese 2019, 103-104).

Si vuol dire insomma che, in termini retorici e figurali, il «testo» può utilizzarsi come potente metonimia dell'intero: il Sé si costruisce in quanto narrazione, formazione discorsiva bio/autobiografica. L'uomo testuale s'intende come individualità che si costruisce, anche sul piano bioneurologico, come *texte/tessitura* di tracce discorsive organizzate a costituire la trama coerente della sua autobiografia identitaria; e proprio lungo l'asse di un continuum bio-psico-culturale, si direbbe trama di *tessuti biologici*, ma anche trama di *tessuti narrativi*. Molto più radicale della definizione di *Homo narrans* – che, nella diatesi attiva del verbo narrare esprimerebbe solo la capacità o l'istinto biologico che ha l'uomo di produrre storie –, l'*Homo textilis* è l'uomo fatto di storie, un uomo che si costruisce con le storie, da queste viene formato, con queste ha prodotto la coscienza di sé e la propria identità. Ed è naturalmente *Homo embodied*, nel quale dunque tessuti biologici e narrativi sono inscindibili, inferenti; un individuo che agisce ed è «agito», narra ed è narrato; non può separarsi dal mondo nel quale si trova, e deve continuamente tessere, narrare, collocato al punto di confluenza tra la dimensione cognitiva, senso-motoria ed emotiva.



La tesi di un *Homo textilis* potrebbe adattarsi particolarmente all'*Homo patiens*, al paziente nel suo rapporto con il medico e soprattutto con la malattia; una specifica postazione spazio-temporale nella quale la malattia, in quanto trauma, lo rende predisposto, bisognoso diremmo di narrare in cerca di senso; per assimilare il trauma e attivare il processo di «guarigione», un processo parallelo al percorso bio-clinico (con esiti talvolta anche antitetici), ma che con quest'ultimo interagisce strettamente. In questa prospettiva, il rapporto medico-paziente, il cammino comune in cerca di una diagnosi e della migliore cura, quello che i filosofi già intendono come «percorso ermeneutico» potrebbe intendersi, in termini narratologici, come un atto di lettura/scrittura in cerca di un significato. Si torna alla centralità della competenza narrativa per il medico. Lo ha già proposto – almeno come cenno – la stessa Rita Charon in un suo articolo apparso su «Lancet», prendendo spunto dal magistrale racconto di Henry James, *The Middle Years*, interpretando narratologicamente la relazione tra Dencombe e il Dottor Hugh come «atto di lettura» e il dottore come «lettore ideale» (Charon 2008). Prima ancora di Rita Charon, nel 1999 è stata Trisha Greenhalgh a presentare la Medicina narrativa come «pratica testuale» e a distinguere quattro tipologie di testo che concorrono nel percorso di cura e fondano la relazione professionista-malato: «the experiential text», autore il paziente nell'organizzare e dare significato ai diversi sintomi; «the narrative text», autore il medico nel suo atto interpretativo del testo esperienziale che ascolta; «the physical or perceptual text», autore anche stavolta il medico con la sua indagine clinica; «the instrumental text», autori i dati, i risultati delle indagini strumentali (Greenhalgh 1999, 323-325).

Partendo dall'ormai celebre cambio di paradigma dal *to cure* al *to care*, se il medico dunque non deve *curare* una patologia ma *prendersi cura* di un paziente (Lingiardi 2018, 64-65), si comprende che quel paziente, nella complessità sistemica di tutte le sue componenti (razionali, fisiche, emotive, culturali, sociali), può intendersi davvero come *testo*. Attingendo al linguaggio delle scienze letterarie, la relazione medico-paziente fonderebbe su un «patto», una sottile negoziazione tra l'*autore reale* e il *lettore reale*, nel confronto con *autore implicito* e *lettore implicito*, attingendo a due dei più dibattuti concetti della narratologia (Miall 2006; Swann, Allington 2009, 247-264).

Naturalmente l'ipotesi di una testualizzazione del rapporto medico-paziente deve considerare il testo nella sua accezione più ampia, non coincidente con il testo letterario. Confermare cioè il timore che l'ampia gamma di studi in tema di *Literary Darwinism*, concentrandosi sui processi cerebrali e corporei connessi alla genesi e alla fruizione dei testi, rischia di opacizzare – o almeno mettere sullo sfondo fino a farla scomparire – la specificità della creazione artistica e letteraria. Lasciando qui in margine l'ampio dibattito sulla definizione di «testo» che ha impegnato gli studiosi anche prima degli orientamenti bioevolutivi, ci basti considerare che la distinzione tra testo e creazione artistico-letteraria non vale come definitiva separazione; e questo anche alla luce della «Literary Mind», da quando cioè gli studi cognitivisti hanno superato il modello classico della distinzione tra pensiero usuale e pensiero narrativo-letterario; attingendo al citato Calvino, si direbbe che gli scienziati danno per risolta la distinzione tra l'attività cognitiva nella dimensione del *mondo non scritto* e quella che si svolge invece nella dimensione del *mondo scritto* (Gibbs 1994; Turner 1996). D'altronde, anche in questa metaforizzazione della relazione di cura entrano in

gioco concetti come «esperienza estetica» (si pensi alla biblioterapia) o come «immaginazione creativa» (si pensi alla competenza autobiografica). Se è vero d'altronde che anche il territorio della creatività artistica si è rivelato permeabile a letture biologico-evolutive, è anche vero il contrario, e cioè che un approccio medico biosperimentale ha dovuto fare i conti con una evidente incidenza della dimensione creativa e immaginativa nel percorso di comprensione, memoria/anamnesi, diagnosi e anche collaborazione terapeutica all'interno della relazione medico-paziente-patologia. Bastino questi accenni a limitare l'impressione paradossale della formula proposta, «il paziente come testo»; e a riferire alla relazione di cura, alla triangolazione medico-paziente-patologia, le osservazioni che, con rigore, nei territori della biologia della letteratura, svolge Alberto Casadei: «l'*inventio* si esercita tra l'*eventfulness* e l'oscurità, ovvero tra l'accettazione piena del reale 'ritagliato' e la sua negazione e 'ricreazione'» (Casadei 2018, 14). Si vuol dire che, nella triangolazione autore-opera letteraria-lettore, gli elementi basilari del sistema letterario potrebbero adattarsi al triangolo ermeneutico-terapeutico; intendendo per «opera» lo stesso procedimento (narrativo) di comprensione e di cura, e intendendo per autore e lettore il medico e il paziente in un reciproco e continuo scambio di ruoli tra produzione/interpretazione l'uno dell'altro. Una complessa sinergia esegetica, un cammino tortuoso al termine del quale non è la «guarigione» ma la «riparazione», e talvolta la «accettazione», obiettivo quest'ultimo quanto mai centrale specie alla luce delle evidenze epidemiologiche e del diffondersi di malattie cronico-degenerative. Sono traguardi che spesso prescindono dalla sconfitta del male, dalla sopravvivenza o da altri risultati verificabili su evidenze scientifiche. Attingendo alla proposta di metodo cognitivista, la interazione medico-paziente

può intendersi come «circolo neuroermeneutico», una complessa dinamica di interazione ma anche rispecchiamento fra i due estremi di genesi e interpretazione; un circolo neuroermeneutico che, dall'ambito della *esperienza letteraria*, si propone qui di traslare alla *esperienza di malattia*.

E ancora, proseguendo in questo accostamento, se la EBM aiuta il medico a conoscere l'*autore implicito*, la NBM gli permette di penetrare l'*autore reale*, la persona nella sua interezza che si nasconde dietro i referti delle indagini strumentali e i protocolli. Il medico dunque come «lettore» e insieme anche come «autore» della *life story* del paziente. Questa «testualizzazione» della relazione di cura non si articola solo come 'atto di lettura', ma anche come esercizio di scrittura del paziente. In quanto soggetto, il paziente dovrà costruire la propria autobiografia e a questa autobiografia collaborerà il medico-lettore, in un reciproco scambio di ruolo autoriale, in un continuo lavoro di significazione che è instancabile configurazione e ri-configurazione, creazione e insieme comprensione, produzione e fruizione, di quella articolatissima *tessitura* che è la narrazione di malattia-guarigione.

Si tratta di suggestioni, che qui si avanzano nella piena consapevolezza che provvisorietà, incompletezza e problematicità possano intendersi come le uniche costanti certe di queste riflessioni. Tra i tanti nodi irrisolti o qui omessi è per esempio quello relativo al terzo grande attore, da intendersi come funzione o anche come variante: l'ambiente, come anche, in termini narratologici, il contesto; ci si riferisce, per esempio, a quel paesaggio socio-culturale all'interno del quale, e insieme al quale, il circolo ermeneutico medico-paziente si trova a costruirsi e agire; basti pensare all'immaginario della malattia che trova una prima decisiva inchiesta nel celebre saggio dedicato da Susan Sontag

alla *Malattia come metafora* (Serkowska, Villani 2021) e che oggi trova inedite sollecitazioni all'interno dell'orizzonte della «conoscenza incarnata». Rimandando a nuovi studi l'approfondimento di questi e altri temi, qui basti aver sollevato domande o avanzato proposte o provocazioni, che si confrontano, in questa particolare contingenza storica così tragica e insieme feconda come quella della pandemia, con la vita reale, quotidiana della pratica medica. Non può non constatarsi che la Medicina narrativa è ancora poco praticata. Nella distinzione tra «disease» (patologia biologica) e «illness» (vissuto soggettivo), quest'ultima ha ancora poco spazio, come poco spazio e poco tempo è riservato all'unico autore possibile del racconto di *illness*, e della sua guarigione-riparazione: l'ammalato (Calabrese, Conti, Fioretto 2022, 31-34). Eppure in gioco è una sfida importante, una sfida che, quando raccolta, sta dimostrando indubitabili benefici. La «mente narrativa» ha infatti necessità di trasformare la memoria traumatica in memoria narrativa, ma ha poi anche la necessità di inserire, proprio come un'operazione da telaio, quel *texte* nel più ampio tessuto biografico e farne un unico racconto coerente, molto più vasto e profondo, molto più intenso e vario rispetto al singolo episodio clinico. Una Narratologia medica, inserita nella pratica professionale, potrebbe davvero contribuire a quella *competenza autobiografica* sulla quale insistono pedagogisti, psicologi e psicoterapisti; una competenza necessaria per la formazione, ma anche per la *riparazione* del sé e per la costruzione della propria *identità narrativa*. Tornando ad attingere alla teoria dei «sistemi complessi» cui si è fatto cenno in precedenza, chissà che questa «piccola variazione» non possa invece tradursi in una «grande trasformazione», di metodi, sta

tuti, obiettivi e posizionamento, per la Medicina narrativa e dunque per la medicina intera.

**Paola Villani**

*Bibliografia*

- Anzalone, Mariafilomena; Masullo, Paolo Augusto (2017 a cura di): *Medicina tra scienza e filosofia*, in «Studi Jaspersiani», V.
- Barenghi, Mario (2020): *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet.
- Baglio, Giovanni; Materia, Enrico (2006): *Scienza, salute e complessità: per un'etica dell'incertezza*, in «Tendenze Nuove», 1, pp. 83-87.
- Benedetti, Carla (2022): *Introduzione a Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri [1998].
- Bernini, Marco; Caracciolo, Marco (2013): *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci.
- Bert, Giorgio; Quadrino, Silvana (2002): *Parole di medici, parole di pazienti*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore.
- Bleakley, Alan (2020): *Educating Doctor's Senses Through the Medical Humanities: «How do I look?»*, New York, Routledge.
- Bongiovanni, Marilena; Travagliante Pina (2017, a cura di): *La medicina narrativa strumento trasversale di azione, compliance e empowerment*, Milano, FrancoAngeli.
- Boyd, Brian (2009): *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge - London, The Belknap Press of Harvard University Press.

- Bruner, Jerome (1986): *Actual Minds, Possible Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bruner, Jerome (1986): *Actual Minds, Possible Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bruner, Jerome (2009): *L'identità narrativa*, in «Allegoria60», 1, pp. 93-104.
- Buccino, Giovanni; Mezzadri, Marco (2017): *Embodiment e linguaggio: insegnare/apprendere alla luce delle neuroscienze* in Stefano Calabrese e Stefano Ballerio (a cura di), *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, Milano, Ledizioni.
- Calabrese, Stefano (2010): *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori.
- Calabrese, Stefano (2012): *Dal testo narrativo alla mente che lo produce o lo fruisce*, in Id. (a cura di), *Neuronarratologia*, Bologna, Clueb.
- Calabrese, Stefano (2012a): *Storytelling: il trionfo della narrazione per fusa*, in Id. (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, CLUEB.
- Calabrese, Stefano (2018): *Storie di vita. Come gli individui si raccontano nel mondo*, Milano, Mimesis.
- Calvino, Italo (1980): *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo (2002) [1980]: *Filosofia e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori.
- Calvino, Italo (2002): *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori.
- Canguilhem, Georges (2007): *È possibile una pedagogia della guarigione?*, trad. it. di D. Tarizzo, in Id., *Sulla medicina. Scritti 1955-1989*, Torino, Einaudi [1978].
- Cantani, Arnaldo (2010): *Il positivismo nella medicina e altri scritti*, Napoli, DenaroLibri.

- Carcattera, Antonio (2021): *Dinamica dei sistemi complessi, reti e connettività*, in Elena Alessiato (a cura di), *Saperi in alleanza*, Bologna, Il Mulino.
- Casadei, Alberto (2011): *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori.
- Casadei, Alberto (2018): *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore.
- Centro Nazionale Malattie Rare (2015): *Conferenza di consenso: linee di indirizzo per l'utilizzo della medicina narrativa in ambito clinico assistenziale per le malattie rare e cronico-degenerative*, Quaderni di Medicina, IlSole24Ore Sanità, febbraio 2015.
- Ceserani, Remo (2010): *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori.
- Changeux, Jean-Pierre (2007): *Geni e cultura. Rivestimento genetico e variabilità culturale*, a cura di Gabriella D'Agostino, Palermo, Sellerio [2003].
- Charon, Rita (2007): *Narrative Medicine. A Model for Empathy, Reflection, Profession, and Trust*, in «The Patient-Physician Relationship», University of Illinois-Urbana Champaign, giugno, pp. 1897-1899.
- Charon, Rita (2022): *Medicina narrativa, fondazione e fondamenti*, in Massimiliano Marinelli (a cura di), *Dizionario di medicina narrativa. Parole e pratiche*, Brescia, Morcelliana.
- Charon, Rita; Herman-Michael, Nelly; Devlin, Michael J. (2016): *Close Reading and Creating Writing in Clinical Education: Teaching Attention, Representation and Affiliation*, in «Acad Med», 91, 3, pp. 345-350.
- Cometa, Michele (2011): *La letteratura necessaria. Sul confine tra letterature ed evoluzione*, in «Between», vol. I, pp. 2-35.



- Cometa, Michele (2017): *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina.
- Compagnon, Antoine (2007): *Littérature, pour quoi faire?*, Parigi, Collège de France/Fayard.
- Conti, Valentina (2021): *Introduzione a Ead.* (a cura di), *Contagiarsi*, Bologna, Clueb..
- Cosmacini, Giorgio (2008): *La medicina non è una scienza. Breve storia delle sue scienze di base*, Milano, Raffaello Cortina.
- Cosmacini, Giorgio (2013): *La scomparsa del dottore. Storia e cronaca di un'estinzione*, Milano, Raffaello Cortina.
- Curi, Umberto (2017): *Le parole della cura. Medicina e filosofia*, Milano, Raffaello Cortina.
- Da Rold, Cristina (2015): *Sotto controllo. La salute ai tempi dell'e-health*, Roma, Il Pensiero Scientifico.
- Damasio, Antonio (2004): *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi.
- Dennett, Daniel C. (2009): *Coscienza. Che cosa è*, ed. inglese 1991, ed. it., Roma Bari, Laterza.
- Domenicali, Filippo (2020): *Governare la salute. Medicina e cura di sé in Canguilhem e Foucault*, in «I Castelli di Yale», VIII, pp. 43-67.
- Duccio, Demetrio (1996): *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello Cortina.
- Eco, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto (2018): *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo.
- Engelhardt, Tristram H. (1990): *The Birth of the Medical Humanities and the Rebirth of the Philosophy of Medicine: The Vision of Edmund D. Pellegrino*, in «The Journal of Medicine and Philosophy», 15 (3), pp. 237-41.

- Fisher, Walter R. (1987): *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, Columbia, University of South Carolina Press.
- Fludernik, Monika (1996): *Towards a "Natural" Narratology*, London-New York, Routledge.
- Foucault, Michel (1985): *La cura di sé*, trad. di Laura Guarino, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, Michel (1997): *Crisi della medicina o crisi dell'anti-medicina?*, trad. it. di Antonello Petrillo, in *Archivio Foucault. 2. Il filosofo militante. Interventi, colloqui, interviste. 1971-1977*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, Michel (2005): *Discorso e verità nella Grecia antica*, a cura di Adelina Galeotti, Milano, Donzelli.
- França, Katlein; Lotti Torello M. (2017): *Psycho-Neuro-Endocrine-Immunology: A Psychobiological Concept*, in «Adv Exp Med Biol», 996, pp. 123-134.
- Frank, Arthur (2022): *Il narratore ferito. Corpo, malattia, etica*, a cura di Christian Delorenzo, Torino, Einaudi.
- Gadamer, Hans-Georg (1993): *Dove si nasconde la salute*, a cura di M. Donati e M.E. Del Pozzo, Milano, Raffaello Cortina.
- Gambino, Renata; Pulvirenti, Grazia (2018): *Storie menti mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Milano, Mimesis.
- Gembillo, Giuseppe (2008): *Le polilogiche della complessità. Metamorfosi della ragione da Aristotele a Morin*, Firenze, Le Lettere.
- Giannetta, Federspil G. (2008): *Epistemologia dell'errore clinico*, in «Arco di Giano. Rivista di Medical Humanities», 55, pp. 11-30.
- Giarelli, Guido; Marsico, Gaia; Taruscio, Domenica (2018): *L'emergere della medicina narrativa: questione epistemologica*

*nella cultura, nella scienza e nella medicina occidentale. Qual è la definizione di medicina narrativa?*, nel Dossier Narrazione, significati, storie di malattia. Il paziente, il professionista, il contesto, in «Salute umana», 269, pp. 19-24.

-Gibbs, Ray (1994): *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press.

-Giusti, Simone (2018-2019): *Il potere conoscitivo della letteratura: genealogia di un'idea*, in «Symbolon», 9-10, pp. 197-200.

-Giusti, Simone (2021): *Nel corpo e nel testo. Nuove prospettive per l'uso dei classici nella letteratura*, in Alberto Casadei; Francesca Fedi.

-Gottschall, Jonathan (2012): *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, trad. it. di Giuliana Olivero, Torino, Bollati Boringhieri.

-Greenhalgh, Trisha (1999): *Narrative Based Medicine in an Evidence Based World*, in «British Medical Journal», gennaio, 318.

-Greenhalgh, Trisha (1999): *Narrative Based Medicine in an Evidence Based World*, in «British Medical Journal», gennaio, 318.

-Greenhalgh, Trisha (2020): *Will Covid-19 be evidence-based medicine "nemesi"?*, in «PLoS MED», giugno, 17.

-Hermann, David (2002): *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln-London, University of Nebraska Press.

-Hillman, James (1972): *Il suicidio e l'anima*, Roma, Astrolabio.

-Hillman, James (2019): *Le storie che curano. Freud, Jung, Adler*, Milano, Cortina [1983].

-Holmgren, Lindsay; Fuks, Abraham; Boudreau, Donald et al. (2011): *Terminology and praxis: Clarifying the scope of narrative in medicine*, «Literature and Medicine», 29, 2, pp. 246-273.

-Illich, Ivan (2013): *Nemesi medica. L'espropriazione della salute*, trad. it. di Tiziano Casartelli, Como, Red [1976].

- Jahn, Manfred (1997): *Frames, Preferences, and the Reading of Third Person Narratives*, in «Poetics Today», 18, 4, pp. 441-468.
- Jaspers, Karl (1991): *Il medico nell'età della tecnica*, a cura di Alessandro Uselli, Milano, Raffaello Cortina.
- Kleinman, Arthur (1988): *The Illness narratives: Suffering, Healing, and the Human condition*, New York, Basic Books.
- Kottler, Jeffrey (2015): *Stories We've Heard, Stories We've Told. Life-Changing Narratives*, in *Therapy and Everyday Life*, Oxford, Oxford University Press, pp. 110-134.
- Kreiwirth, Martin (1992): *Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences*, in «New Literary History», 23, 3, pp. 629-657.
- Kreiwirth, Martin (2005): *Narrative Turn in the Humanities*, in D. Herman; M. Jahn; M.L. Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge.
- Lanaro, Giorgio (1993): *La controversia sulla «bancarotta della scienza» in Francia nel 1895*, in «Rivista di Storia della Filosofia», vol. 48, 1, pp. 47-81.
- Larghero, Enrico; Lombardi Ricci, Mariella (2019, a cura di): *La medicina narrativa. I presupposti, le applicazioni, le prospettive*, Torino, Effatà Editrice.
- Legrenzi, Paolo; Umiltà, Carlo (2009): *Neuro-mania. Il cervello non spiega chi siamo*, Bologna, Il Mulino.
- Lingiardi, Vittorio (2018): *Diagnosi e destino*, Torino, Einaudi.
- Liuzza, Marco T.; Cimatti, Felice; Borghi Anna M. (2010): *Lingue, corpo, pensiero. Le ricerche contemporanee*, Roma, Carocci.
- Long Covid (2022, PASC), *Statement by the Lincei Committee*, 13 giugno 2022, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- Lucignani, Giovanni; Pinotti, Andrea (2007): *Le immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Milano, Cortina.

- Marinelli, Massimiliano (2016): *Trattare le malattie, curare le persone. Idee per una medicina narrativa*, Milano, FrancoAngeli.
- Marinelli, Massimiliano (2022): *Dizionario di Medicina Narrativa*, Brescia, Scholè.
- Marone, Francesca (2016, a cura di): *La medicina narrativa e le buone pratiche nei contesti di cura. Metodologie, strumenti, linguaggi*, Lecce, Pensa Multimedia.
- Masini, Vincenzo (2005): *Medicina narrativa. Comunicazione empatica ed interazione dinamica nella relazione medico-paziente*, Milano, FrancoAngeli.
- Materia, Enrico; Baglio, Giovanni (2005): *Health, science and complexity*, in «Epidemiol Community Health», 59, p. 2-35.
- Mehl-Madrona, Lewis (2007): *The nature of narrative medicine*, in «Perm J», Summer, 11 (3), pp. 83-87.
- Meola, Lorella (2016): *Il caso della Mobile-Health: l'autogettione della salute tra autonomia ed eteronomia*, in «Scienza e Filosofia», 15, pp. 199-215.
- Miall, David S. (2006): *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*, New York, Peter Lang.
- Mitchel, William J. (1980, a cura di): *On Narrative*, Chicago, Chicago University Press.
- Montgomery, Hunter Kathryn (1985): *Literature and Medicine: Standards for Applied Literature*, in D. Callahan, A.L. Caplan, B. Jennings (a cura di), *The Hastings Center Series in Ethics*, New York, Plenum, Press, pp. 289-304.
- Morin, Edgar (2011): *La sfida della complessità*, a cura di Annamaria Anselmo e Giuseppe Gembillo, Firenze, Le Lettere.
- Morris, David B. (1998): *Illness and Culture in the Postmodern Age*, Berkeley, University of California Press.

- Morris, David B. (2000): *How to Speak Postmodern – Medicine, Illness and Cultural Change*, in «Hastings Center Report», nov-dic., pp. 7-16.
- Morris, David B. (2008): *Narrative Medicines: Challenge and Resistance*, in «The Permanent Journal», 12, 1, pp. 88-96.
- Morsello, Barbara; Ciona, Chiara; Misale, Fiorenza (2017, a cura di): *Medicina narrativa. Temi, esperienze, riflessioni*, Roma, Università RomaTre Press.
- Nacinovich, Annalisa; Torre, Andrea (a cura di), *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI, Roma, Adi editore.
- Pagliuca, Concetta Maria; Pennacchio, Filippo (2021, a cura di): *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Bologna, Biblion.
- Pareti, Germana (2016): *Dalla parresia alla logica fuzzy. La difficile pratica del «discorso vero» in medicina*, in «Giornale dell'Accademia di Medicina di Torino», 179, pp. 368-378.
- Perotti, Alessandra (2021): *Scrivere per guarire. Manuale di scrittura terapeutica*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Polster, Erving (1988): *Il terapeuta, cercatore di storie*, in Id., *Ogni vita merita un romanzo. Quando raccontarsi è terapia*, Roma, Astrolabio.
- Prince, Gerald (2003): *A Dictionary of Narratology*, Lincoln-London, University of Nebraska Press.
- Ricoeur, Paul (1994): *La vita: un racconto in cerca di narratore*, in Id., *Filosofia e linguaggio*, Milano, Guerini e Associati.
- Romains, Jules (2020): *Knock ovvero il trionfo della medicina*, trad. it. di Serena Sinibaldi, *Introduzione* di Max Bruschi, Macerata, LiberiLibri [1923].
- Rose, Nikolas (2008): *La politica della vita*, Einaudi, Torino.

- Ryan, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Sackett, David L.; Straus, Sharon E.; Richardson W., Scott; Rosenberg, William; Haynes R., Bryan (2000): *Evidence-Based Medicine: how to practice and teach EBM*, Edinburgh, Churchill Livingstone.
- Sacks, Oliver (2001): *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Milano, Adelphi.
- Sadegh-Zadeh, Kazem (2001): *The Fuzzy Revolution. Goodbye to the Aristotelia Weltanschauung*, «Artif. Intell. Med.», 21, pp. 1-25.
- Scanni, Alberto; Perozziello, Federico E. (2016): *Manuale di medicina umana e narrativa*, collana «Medicina Umana», Milano, Tecniche Nuove.
- Sciascia, Leonardo (2019): *Cruciverba*, Torino, Einaudi, ora in *Opere*, vol. II, tomo II, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, pp. 736-742.
- Serkowska, Hanna; Villani, Paola (2021, a cura di): *Perduta-Mente. Vecchiaia e declino cognitivo tra scienza e letteratura*, Milano, FrancoAngeli.
- Siti, Walter (2021): *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Milano, Rizzoli.
- Snow, Charles Percy (2005): *Le due culture*, ed. it a cura di Alessandro Lanni, Venezia, Marsilio.
- Sugyama, Michelle Scalise, (2005): *Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design*, in Jonathan Gottschall, *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston, Northwestern University Press.

- Swann, Joan; Allington, Daniel (2009): *Reading Groups and the Language of Literary Texts: a Case Study in Social Reading*, in «Language and Literature», 2, pp. 247-264.
- Taleb, Nassim Nicholas (2007): *Il cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita*, trad. it. di Elisabetta Nifosi, Milano, Il Saggiatore.
- Todorov, Tzvetan (2017): *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti.
- Toulmin, Stephen E. (2022): *Cosmopolis. La nascita, la crisi e il futuro della modernità*, prefazione di Mauro Ceruti, Milano, Mimesis [1992].
- Tsur, Reuven (1992): *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Amsterdam, North Holland.
- Turner, Mark (1996): *The Literary Mind. The Origin of Thought and Language*, Oxford, Oxford University Press.
- Varela, Francisco J.; Thompson, Evan; Rosch, Eleanor (1991, a cura di): *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MIT Press Ltd.
- Virzì, Antonio (2017): *Prefazione* a Barbara Morsello-Chiara Cilona-Fiorenza Misale (a cura di), *Medicina narrativa. Temi, esperienze, riflessioni*, Roma, Università RomaTre Press.
- Weizsäcker (von), Viktor (1990): *Filosofia della medicina*, a cura di Thomas Henkelmann, Milano, Guerini e Associati.
- Weizsäcker (von), Viktor (2017): *Questioni fondamentali di antropologia medica*, a cura di Mariafilomena Anzalone, Pisa, ETS.
- White, Michael (1992): *La terapia come narrazione. Proposte cliniche*, a cura di Umberta Telfener, Roma, Astrolabio.



## **X. Il «genio della concretezza» nei romanzi torinesi di Fruttero e Lucentini**

di *Matteo Sarni*

Nell'intervista rilasciata a Tesio nel 2000, ricordando gli anni trascorsi a Passerano durante la Seconda guerra mondiale, Carlo Fruttero riesce a esprimere in poche, semplici parole la visione del mondo che permea la sua vita e le sue opere (condivise con Franco Lucentini): «Toccavo tutto: le oche, le uova, i classici, la farina, gli agguati, la paura. È così che si impara a prendere la vita per quel che può darci, senza fare tante storie»<sup>1</sup>. Soltanto se si intrecciano senza snobismo alcuno i diversi piani dell'esistenza, relazionandosi a essi con una sapida, robusta tattilità, si può apprendere a vivere un'esistenza matura. La dizione disadorna di Fruttero non deve ingannare, portando ad attribuire scarsa rilevanza alle sue osservazioni: essa è infatti la veste adatta alla lezione improntata al «genio della concretezza»<sup>2</sup> che lo scrittore intende impartire. «Genio della concretezza» è un incisivo

---

<sup>1</sup> C. Fruttero, in G. Tesio, *Con Mr. Fruttero nella spelonca di Mosso*, in *Pagine del Piemonte*, 11, 2000, p. 28.

<sup>2</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini, «Un pernod, commissaire?», in *Il ritorno del cretino* [1992], Mondadori, Milano 2012, p. 899: «Il genio della concretezza poteva ancora battere strade opposte» (la frase si riferisce al signor K. del *Processo* di Kafka e al Maigret di Simenon). L'articolo è pubblicato per la prima volta il 7 settembre 1989 su *La Stampa* come necrologio di Simenon (con il titolo *Piccolo, grande Maigret*).

sintagma coniato da Fruttero e Lucentini in un articolo dedicato in gran parte al commissario Maigret, emblema del sano realismo caldeggiato da Fruttero nell'intervista succitata:

Maigret è un grigio poliziotto. Non ha nulla dell'intellettuale deduttivo, come Dupin, non si droga e non suona il violino come Sherlock Holmes, non ha gli strani baffi e le ridicole manie di Poirot, non è un esteta raffinato come Philo Vance. Soprattutto, non è un poliziotto privato, chiamato di villa in castello, di *yacht* in *ranch* a risolvere crimini elitari. Con lui, entra per la prima volta in scena la procedura burocratica, entrano birra e panini, scartoffie, corridoi desolati, sedie scomode, piedi doloranti. E i superiori, le convocazioni dal ministro, le liti e rivalità tra colleghi, le cantonate, gli scherzi stantii. Un profilo basso, quello di Maigret, a volte bassissimo, con quei piatti indigesti cucinati dalla moglie, quelle maglie di lana, quelle pantofole, quelle *brasseries* con le tovaglie a scacchi. Ma attraverso una lente così rigorosamente piccolo-borghese, quale strepitosa, esemplare ricchezza di scorci, paesaggi, atmosfere! Con un'economia di mezzi tanto prodigiosa quanto elusiva, senza una sola parola che non sia d'uso corrente, Simenon ci racconta Parigi e la provincia come nessun altro, tranne Céline, ha saputo fare<sup>3</sup>.

Queste succose righe possono essere lette anche come un autocommento: il «genio della concretezza» è la «lente» che consente di cogliere la straordinaria ricchezza del reale non solo a Simenon e Maigret, ma anche a Fruttero, Lucentini e Santamaria, il commissario protagonista dei due romanzi gialli di ambientazione torinese (*La donna della domenica* e *A che punto è la notte*).

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 900.

Fruttero e Lucentini spogliano la dimensione autoriale dell'aura di creatività mitica e dell'alone profetico di cui molti amano circonfondersi, per ricondurre l'attività scrittoria nell'alveo dell'artigianalità: «Tutti parlano di creatività. Ma cos'è questa creatività? Ai miei tempi non si creava, si *faceva*. Io non creo, faccio» dichiara significativamente Fruttero<sup>4</sup>. Il *côté* fabbrile della scrittura di Fruttero e Lucentini emerge esplicitamente nel titolo dei Meridiani loro dedicati – *Opere di bottega* –, scelto dal curatore Domenico Scarpa e approvato dai due autori<sup>5</sup>: «quello che Fruttero e Lucentini definiscono [...] “il genio della concretezza” è» dunque «un passepartout per la loro bottega»<sup>6</sup>, un

---

<sup>4</sup> C. Fruttero, in M.C. Fruttero, *La mia vita con papà*, Mondadori, Milano 2013, p. 188 (le frasi sono pronunciate in un'intervista contenuta nel cortometraggio *Surfin' Torino*). Cfr. *ibid.*, p. 145: «la scrittura per lui [ovvero per Fruttero] era anche qualcosa di fisico, oltre che mentale: doveva toccarla, stropicciarla, costruirla».

<sup>5</sup> Cfr. D. Scarpa, *Nota all'edizione*, in C. Fruttero-F. Lucentini, *Opere di bottega*, a cura di D. Scarpa, Mondadori, Milano 2019, t. I, p. CLXIII: «Scelto dal curatore, il titolo venne approvato da entrambi gli autori; l'uno e gli altri volevano alludere a due capisaldi, da rivendicare con spassionata ponderatezza senza però cascare nel solenne: primo, la pratica artigianale; secondo, l'intenzione mercantile [...]. Quanto poi al lavoro concreto, nel disimpegnarlo Fruttero e Lucentini si sono sentiti affini ai maestri (e più ancora agli apprendisti) delle antiche botteghe di pittura»; e anche D. Scarpa, *Il principio era il Verbo*, in C. Fruttero-F. Lucentini, *Opere di bottega*, cit., t. I, p. XXIX: «I due tomi di queste *Opere di bottega* si intitolano così perché Fruttero e Lucentini si vedono come due artigiani [...]. Ciascuno dei loro libri è un pezzo unico, perché sono realmente degli artigiani, e ogni nuova opera equivale a un debutto».

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. XXXVII.

grimaldello ermeneutico che consente di addentrarsi nei penali della loro officina.

Il «genio della concretezza» assomma in sé diverse qualità: un sano e vivace realismo; la capacità di assaporare la matericità dell'esistente; l'inclinazione a stupirsi dinanzi alla *varietas* della quotidianità; la delicatezza e la maestria fabbrile dell'artigiano; l'intelligenza combinatoria del *bricoleur*<sup>7</sup>; e una spiccata abilità riparativa, un atteggiamento etico di cura nei confronti della realtà. Questi aspetti emergono nell'animo e nel comportamento del commissario Santamaria, fratello spirituale del Maigret di Simenon. Numerosi altri personaggi dei romanzi torinesi sono invece caratterizzati da un vero e proprio anti-«genio della concretezza», che presenta due tendenze principali: da un lato, l'aristocraticismo, lo snobismo sprezzante di chi rifugge la realtà concreta e la vita quotidiana, ritenendole dozzinali e stucchevoli; dall'altro, un maledettismo ferino che induce a gustare morbosamente il marciume dell'esistenza.

Entrambe queste tendenze albergano in Massimo Campi, una delle figure principali della *Donna della domenica*.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. XXXVIII: «l'8 agosto 2002, ai funerali di Lucentini, Fruttero pronuncia un breve discorso a braccio che *La Stampa*, riportandolo il mattino successivo, intitola *Bricoleur anche nella morte*. È un elogio dell'intelligenza manuale dell'amico scomparso, che era stata una cosa sola con la sua intelligenza strutturale e linguistica: "Noi non abbiamo mai affrontato una sola frase, nemmeno per un telegramma, o per la giustificazione scolastica per i miei bambini, se non come un problema tecnico da risolvere con quello che c'era"».

«Unico figlio dei miliardi di suo padre»,<sup>8</sup> cresciuto nella bambagia della ricca borghesia collinare, di base egli è un idealista, come rimarca la sua intima amica Anna Carla Dosio<sup>9</sup>: un idealista che non sa «prendere la vita [...] senza fare tante storie», e anzi ricerca nella realtà un ordine perfetto, una purezza incontaminata<sup>10</sup>. Dato che, tuttavia, la realtà è ben diversa dall'utopia, Campi prova una cocente delusione al contatto reiterato con l'effettualità, e il suo infantile idealismo cede così il passo a un dandysmo narcisistico<sup>11</sup>, in cui convergono sia l'aristocraticismo che il maledettismo (d'altronde, tali componenti rappresentano le due facce di quel Giano bifronte che è il Decadentismo, importante fonte di ispirazione per Fruttero e Lucentini).

---

<sup>8</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica* [1972], cap. III: *Sul controviale, otto operai. (Mercoledì pomeriggio)*, 3, in *Ibid.*, *Opere di bottega*, cit., t. I, p. 310: «Professione reale (ricavata telefonicamente da un collega della Tributaria): "Nessuna... In realtà è l'unico figlio dei miliardi di suo padre. Non mi risulta che faccia altro"».

<sup>9</sup> *Ibid.*, cap. VII: *Un'ora prima che la sveglia suonasse. (Venerdì)*, 12, p. 538: «Il commissario [...] apprese [da Anna Carla] che Massimo era in realtà un ingenuo, un idealista».

<sup>10</sup> Il puerile idealismo di Massimo deriva certo dall'aver egli assecondato una sua inclinazione caratteriale, ma affonda anche le radici nell'*humus* socioeconomica in cui si trova a crescere: circondato dal lusso e da ogni comodità, non è certo spinto a misurarsi fattivamente con la realtà concreta.

<sup>11</sup> Cfr. C. Arosio, *Prospettive e personaggi nei romanzi gialli di Fruttero e Lucentini. Le indagini investigative ed esistenziali del commissario Santamaria*, Leonida, Reggio Calabria 2014, p. 36: «il Campi [...] è una sorta di esteta colto e disincantato».

Da una parte, Campi si rinchiude in una *turris eburnea* (come osserva il suo compagno Lello Riviera)<sup>12</sup>, rifiuta sdegnosamente di mescolarsi con la prosaica realtà quotidiana, e consacra la maggior parte del proprio tempo a un infecondo minuetto di artifici e affettazioni. Illuminante – a questo proposito – lo scorcio del capitolo I in cui Anna Carla mette a fuoco la personalità di Massimo:

Anna Carla lo vide lucidamente per quello che era: un povero paralitico, che a forza di inseguire morbosamente una spontaneità, una naturalezza del tutto utopistiche, era diventato (proprio lui!) lo schiavo dei più mostruosi artifici. Le faceva pena. Era un fissato, ormai, un maniaco. Un pazzo pericoloso per sé e per gli altri<sup>13</sup>.

Agli occhi del *dandy* decadente – come proclama des Esseintes, il *dandy* archetipico protagonista di *À rebours* – la realtà fattuale è «vulgaire», la natura è un «monotone magasin», una «banale agence»<sup>14</sup>. Di conseguenza il *dandy* si rifugia in una

---

<sup>12</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica*, cap. VII: *Un'ora prima che la sveglia suonasse. (Venerdì)*, 13, cit., p. 547: «Lui, nei primi tempi, aveva tanto cercato di persuaderlo a uscire dalla torre d'avorio» (la frase è tratta da un discorso indiretto libero di Lello).

<sup>13</sup> *Ibid.*, cap. I: *Il martedì di giugno in cui*, 8, pp. 262-263. Si veda anche ciò che Anna Carla dice a Santamaria a proposito di Campi nel capitolo VII: «certe volte lo odio, lo ammazzerei, non mi lascia respirare» (*ibid.*, cap. VII: *Un'ora prima che la sveglia suonasse. (Venerdì)*, 12, p. 539).

<sup>14</sup> Cfr. J.-K. Huysmans, *À rebours* [1884], Librairie des Amateurs, Paris 1920, cap. II, pp. 23, 24-25: «Le mouvement lui paraissait d'ailleurs

sprezzante negazione di esse, che lo porta a rinserrarsi nei «più mostruosi artifici»: artifici intellettualistici<sup>15</sup>, estetizzanti, ossessivi, utili a distanziarlo dall'irredimibile banalità della concreta naturalezza. Il *dandy* si ostina a vivere in una bolla di isolamento, compiacendosi di porre un diaframma tra sé e la realtà quotidiana: proprio quello che Anna Carla rimprovera a Massimo nel capitolo II: «Tu fai una vita troppo chiusa, troppo limitata, scusa se te lo dico. Stai perdendo il contatto con la realtà»<sup>16</sup>. Campi cerca in ogni modo di mascherare le sue vere emozioni, di non mostrare ad alcuno il suo volto genuino, sforzandosi di seppellirlo sotto una coltre di simulazioni e dissimulazioni. Così facendo, mira a quella distruzione dell'organicità umana che ogni

---

inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits»; «Au reste l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. / Comme il le disait, la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé [...]. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers! [...] le moment est venu où il s'agit de la [ossia la natura] remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice».

<sup>15</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica*, cap. I: *Il martedì di giugno in cui*, 8, cit., p. 262: «cervellotici divieti di Massimo». L'aggettivo «cervellotici» (appartenente al punto di vista di Anna Carla) fa emergere esplicitamente l'intellettualistica incastellatura di artifici costruita da Massimo.

<sup>16</sup> *Ibid.*, cap. II: *Un fioretto, pensò Anna Carla. (Mercoledì mattina)*, 6, p. 295. Analoga la critica rivolta a Massimo da Federico Simoni: «“Ti fai sempre più irritabile, sprezzante, esclusivo. [...] a forza di escludere, finirai per ritrovarti solo come un cane, mon pauvre. [...]”» (*ibid.*, cap. VIII: «*This,*» disse l'americanista. (*Sabato mattina*), 6, p. 580).

*dandy* persegue con ostinazione: l'ideale cui tendere è la trasformazione della vita in un'opera d'arte estetistica<sup>17</sup>, dove la grossolana concretezza e la goffa natura siano sostituite dall'algida preziosità inorganica delle gemme, dalla squisita perfezione di una statua<sup>18</sup>. Campi, però, è consapevole dell'impossibilità di raggiungere in maniera duratura un tale risultato:

La vita era fatta così: greve, goffa, penosamente naturale, cominciava a divertirti solo quando s'alzava da terra per tendere all'Arte; ma non ti dava mai un senso così acuto di inanità come quando, bene o male, riusciva a raggiungerla... Era naturale, del resto. Il bel dipinto, la bella poesia, la sinfonia sublime, finivano lì. Invece la vita, per forza

---

<sup>17</sup> Cfr. O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray* [1891], Penguin, Harmondsworth 1994, cap. XIX, p. 248: «I am so glad that you have never done anything, never carved a statue, or painted a picture, or produced anything outside of yourself! Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets» (le frasi sono dette da Henry Wotton a Dorian Gray).

<sup>18</sup> Cfr. B. Nacci, *Ai limiti del romanzo: «À rebours»*, in J.-K. Huysmans, *Controcorrente*, a cura di B. Nacci, trad. it. di I. Sassi, Newton & Compton, Roma 1998, p. 12: «Una donna sola sembra attirare l'ardore (mentale) di Des Esseintes: la Salomé di Gustave Moreau. Un dipinto, ma un dipinto che [...] ritrae una bellezza artificiale, algida, già resa minerale, secondo un processo di reificazione ben noto a Baudelaire: [...] donna doppiamente sublimata, dall'essere riprodotta in effigie e dal suo mineralizzarsi (ma in *À rebours* il processo di mineralizzazione di un essere vivente ha un altro esempio eclatante nell'episodio della tartaruga sul cui guscio Des Esseintes fa incastonare delle pietre preziose, uccidendola)».



continuava. Non avevi ancora finito di applaudire, che già dovevi chiederti: “E adesso?”<sup>19</sup>

Mentre un’opera d’arte può conchiudersi in una «sublime» innaturalità, la penosa naturalezza della vita concreta torna sempre – in parte – a galla, per quanto si tenti di soffocarla. Rendersi conto di ciò significa mantenere una nota di desolato realismo nel proprio animo: il realismo residuale di Massimo non è infatti quello scaltrito e vivace connesso al «genio della concretezza», ma è un «mogio realismo», che lo porta addirittura a percepire l’automobile in cui si trova come un «cassetto pieno di fiori secchi»<sup>20</sup>.

Nonostante la sopravvivenza di questo realismo, Massimo non si esime comunque dall’intessere il più fittamente possibile i fili arabescati della sua ragnatela di artifici. E il filo più prezioso consiste nel darsi a una simulazione tanto virtuosistica da contraffare abilmente la genuinità. Non diversamente da des Esseintes, Campi ritiene che uno dei culmini estetistici dell’artificio risieda nel simulare la naturalezza, nell’adottare un’affettazione talmente raffinata da non parere più tale. Come des Es-

---

<sup>19</sup> C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica*, cap. III: *Sul controviale, otto operai. (Mercoledì pomeriggio)*, 5, cit., p. 326 (il passo esprime il punto di vista di Campi).

<sup>20</sup> Cfr. *ibid.*, cap. VI: *I locali della Galleria. (Giovedì pomeriggio, sera, notte)*, 8, p. 477: «Colpa mia – pensò con mogio realismo – che l’ho guardato con gli occhi del desiderio [...]. Uscì dalla 500 anche lui, come da un cassetto pieno di fiori secchi» (l’oggetto dello sguardo di Massimo è il compagno Lello, cui appartiene la 500 citata).

seintes si affanna a collezionare fiori finti che imitano con calligrafica meticolosità dei fiori autentici<sup>21</sup>, così Massimo, nel corso del primo colloquio con Santamaria, «*ha* troppa voglia di ridere, decide, perché in quelle circostanze la sua risata possa sembrare naturale»<sup>22</sup>, e dunque si costringe a non ridere. Con aristocratico spregio Campi definisce «grossolana e scoperta» l'affettazione di coloro che cercano di distinguersi smaccatamente dal volgo avvoltolato nella rozza concretezza: ai suoi occhi, tali individui ricorrono a espedienti intrisi di una volgarità simile a quella della plebe da loro aborrita. Per innalzarsi davvero al di sopra di essa, Massimo ritiene che occorra adottare un'affettazione sofisticata, capace di assumere i connotati esteriori della sincerità<sup>23</sup>. È questo il motivo alla base dell'accesa discussione che ha con Anna Carla nel capitolo II: laddove la signora Dosio pronuncia il nome della città di Boston all'americana («Baaast'n»),

---

<sup>21</sup> Cfr. J.-K. Huysmans, *À rebours*, cit., cap. VIII, p. 87: «à Paris, son penchant naturel vers l'artifice l'avait conduit à délaissier la véritable fleur pour son image fidèlement exécutée, grâce aux miracles des caoutchoucs et des fils, des percalines et des taffetas, des papiers et des velours. / Il possédait ainsi une merveilleuse collection de plantes des Tropiques, ouvrees par les doigts de profonds artistes».

<sup>22</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica*, cap. III: *Sul controviale, otto operai*. (Mercoledì pomeriggio), 5, cit., p. 325: «Massimo aprì la bocca, la richiuse, restò un lungo momento in silenzio. Aveva troppa voglia di ridere, decise, perché in quelle circostanze la sua risata potesse sembrare naturale».

<sup>23</sup> Potranno comprendere la sofisticata affettazione che si cela dietro l'apparente naturalezza soltanto un'anima affine (e dunque un altro *dandy*) o una persona perspicace abituata a indagare nelle profondità del comportamento e della personalità altrui (come il commissario Santamaria e Anna Carla Dosio).

Campi sceglie di articolare la parola all'italiana («Boston»), pur sapendo che la dizione corretta è quella dell'amica. Infatti per lui pronunciare come Anna Carla significa distaccarsi da quella che in Italia è l'articolazione normale, dandosi a un'affettazione «grossolana e scoperta», mentre attenersi alla pronuncia all'italiana (essendo a conoscenza della sua scorrettezza) implica il ricorso alla sofisticata affettazione propria del *dandy*<sup>24</sup>. In so-

---

<sup>24</sup> Cfr. *ibid.*, cap. II: *Un fioretto, pensò Anna Carla. (Mercoledì mattina)*, 6, pp. 293-294: «[...] Mi hai messo in crisi per due giorni, ma adesso sono sicurissima. La pronuncia giusta è Baaast'n, e quindi ho fatto benissimo a dire Baaast'n, e lo dirò ancora ogni volta che si parlerà di Baaast'n, perché è corretto, logico, e soprattutto mi viene naturale dire Baaast'n.» / “Non far finta di non aver capito. Qualsiasi commesso d'abbigliamento, qualsiasi annunciatore della Rai, sa che si dice Baaast'n, è fiero di saperlo, e lo sfoggia tutte le volte che può. Ma tu.” / “Be'? Lo dico anch'io, se è giusto. Il fatto di chi lo dica o non lo dica, non mi riguarda.” / “Senti: se io ti dicessi che dopodomani devo andare a Landon?” / “Che c'entra? Lì c'è la parola italiana: Londra.” / “È esattamente lo stesso caso.” / “Non vedo.” / “È semplicissimo. In italiano, si dice Boston con tutt'e due gli o, ben rotondi. Fare lo sforzo di mettere insieme il suono Baaast'n, è un'affettazione ridicola e tu lo sai benissimo. Tant'è vero...” / “Ma io non ho fatto il minimo sforzo, ti prego di credere. Mi è venuto naturale, perché si dice effettivamente Baaast'n.” / “Senti, in tanti anni che ti vedo, non ti avevo mai sentito dire Baaast'n una sola volta.” / “Perché Baaast'n non era mai entrata nella mia vita [...]. Ma adesso che m'ha chiesto Federico, m'ha telefonato apposta, se potevo portargli in giro una sua amica che viene appunto da Baaast'n, io ho subito detto Baaast'n senza starci a pensare un momento.” / “Perché l'hai sentito da lui, di' la verità. È il vero tipo che dice Baaast'n. Magari c'è perfino stato.” /

stanza, il massimo del distanziamento dalla dozzinale realtà concreta consiste nel trasformare l'essere in apparire, nel giungere a sembrare naturali senza esserlo, attraverso un lambiccato sistema di cerebralismi e autocostrizioni<sup>25</sup>.

---

“Sì, che c'è stato. E quindi ha tutti i diritti di dirlo.” / “Ma non vedi che è il contrario? Tanto più, non lo dovrebbe dire, se c'è stato. Sono cose elementari, Anna Carla, andiamo.” / “Ma se lui c'è abituato, poveretto? Cosa deve fare, sforzarsi di pronunciare Boston?” / “Certo. In Italia sì” / “Ma allora sarebbe un'altra affettazione. Vedi che ti contraddici?” / “Se lo sforzo lo fai per non distinguerti dagli altri, non è affettazione.”». Massimo arriva a dire che «non è affettazione» «se lo sforzo lo fai per non distinguerti dagli altri» non perché pensi davvero che pronunciare «Boston» all'italiana (sapendo che è sbagliato) sia un atto spontaneo, ma perché intende porre una scissura netta fra l'«affettazione ridicola» e quella raffinata. Dato che ha utilizzato il termine «affettazione» per indicare l'artificio «ridicolo» (assolutamente da evitare), non intende impiegare la stessa parola per designare l'artificio sofisticato (che occorre adottare), al fine di rimarcare che gli artifici in questione appartengono a due tipologie radicalmente diverse. Inoltre, affermare che l'affettazione raffinata non è affettazione significa anche suggerire che siffatta forma di affettazione non è percepita come tale dalla stragrande maggioranza degli osservatori. Che l'affettazione sia al centro dei pensieri di Massimo, è dimostrato anche da uno scorcio del primo dialogo fra lui e Santamaria: «Il commissario [...] si sorbì con tutta pazienza un'ampia parentesi sul concetto di affettazione» (*ibid.*, cap. III: *Sul controviale, otto operai. (Mercoledì pomeriggio)*, 5, p. 327).

<sup>25</sup> Un lampante esempio di autocostrizione si può rinvenire nel caso succitato della mancata risata: Campi pensa di aver troppa voglia di scoppiare a ridere perché la risata possa apparire naturale, e si impone quindi di non ridere. Un'interessante implicazione di questo episodio

Quanto al maledettismo, Campi se ne mostra impregnato soprattutto nel corso della passeggiata del capitolo VI:

Massimo si allontanò lungo i venti metri di marciapiede già divelti dalla macchina [ossia dalla ruspa], considerando come bastasse poco per spaccare un uomo in due: da una parte, il risentimento “civilizzato” contro quel chiasso infernale e quel probabile spreco di danaro pubblico; dall’altra, il fascino “primitivo” della distruzione per la distruzione, l’orripilata ma complice venerazione di fronte alla sacra bestialità del mostro. In quello stesso momento, [...] migliaia di torinesi vivevano la schizofrenia del dottor Jekyll e del signor Hyde, di Caino e Abele, e naturalmente non se ne accorgevano. / Nessuno, del resto, si accorgeva mai di niente, nemmeno delle cose più ovvie [...]. Tutti ciechi, tutti inconsapevoli, attraversavano a testa alta e vuota la loro vita senza specchi<sup>26</sup>.

Massimo si rende conto che il suo animo è scisso fra il principio «civilizzato», intriso di etica civica e di apprezzamento del κόσμος, e il gusto «primitivo» per il χάος e lo scatenamento delle pulsioni ferine. Tale consapevolezza lo porta ad affermare la sua superiorità sul volgo stolidamente ignaro: tutti gli uomini

---

consiste nello iato che talora intercorre – nella prospettiva di Campi – fra quanto è naturale e quanto sembra naturale: vi sono dei casi in cui essere spontanei porterebbe a non venire percepiti come tali. Ciò comporta che quella che dall’esterno è intesa come naturalezza sia talvolta una convenzione fallace, e che dunque molti si ingannino nel ritenere naturale qualcosa che non lo è affatto. Tale convinzione si sposa perfettamente con la superbia tipica del *dandy*, che pensa di vedere assai più a fondo nella natura umana e nella sfera mondana rispetto al volgo.

<sup>26</sup> *Ibid.*, cap. VI: *I locali della Galleria*. (Giovedì pomeriggio, sera, notte), 8, p. 471.

sono infatti accomunati dagli istinti ferini, ma solo gli individui superiori li percepiscono appieno e li ammettono senza infingimenti. Il *dandy* decadente è colui che getta lo sguardo nell'abisso della «bestialità» senza ipocrisia, non facendosi frenare dalla morale. La voce della coscienza etica rappresenta il limite conformistico e filisteo che il *dandy* intende valicare, spingendosi nei territori inebrianti della sregolatezza. Al pari di des Esseintes, Campi giunge quindi a gustare morbosamente «ciò che fa la vita simile alla morte»<sup>27</sup>, ad assaporare il male, il barbarico, l'immondo, tutto quello che – *de facto* – erode il significato dell'esistenza (di contro all'abilità riparativa propria del «genio della concretezza»)<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, v. 301 [nei *Colloqui*], in Id., *Tutte le poesie*, nuova ed. a cura di A. Rocca, Mondadori, Milano 2016, p. 113. Quanto a des Esseintes, si legga lo scorcio seguente: «Dans l'œuvre de Gustave Moreau [...] des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange, qu'il avait rêvée. [...] elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, [...] la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible [...]. [...] une irrésistible fascination se dégageait de cette toile» (J.-K. Huysmans, *À rebours*, cit., cap. V, pp. 55-57). La «bestialità del mostro» venerata da Campi nel passo succitato sembra riecheggiare la «Bête monstrueuse» idolatrata da des Esseintes.

<sup>28</sup> Il gusto per il male emerge anche nella discussione a casa di Massimo: infatti, nel corso di essa, egli obbliga Santamaria a «sciopparsi chiacchiere su De Quincey, la teoria del delitto “elegante”, “estetico”, eccetera eccetera» (C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica*, cap. V: *A questo punto, a pochi metri dal portone. (Giovedì mattina)*, 3, cit., p. 386), come nota esasperata Anna Carla. Se si abbraccia

Come – con gli artifici estetizzanti – ci si distacca dall'uomo medio ponendosi al di sopra di esso, così – con il maledettismo – ci si distacca dall'uomo medio ponendosi al di sotto di esso, venendo ad avvicinarsi alla bestia. Questo porsi al di sotto è un modo di sottolineare la propria eccezionalità, e dunque di issarsi nuovamente al di sopra della tanto vituperata normalità. D'altronde, come dichiara significativamente l'ingegner Vicini in *A che punto è la notte*, riferendosi al proprio masochismo: «Al di sotto di tutto, e perciò stesso al di sopra di tutto»<sup>29</sup>. Il maledettismo è quindi anch'esso una forma di narcisismo.

Diversamente dall'aristocraticismo, che in Massimo domina pressoché incontrastato per quasi tutto il romanzo, il maledettismo non riesce tuttavia a soggiogarlo: tant'è vero che il «fascino della distruzione per la distruzione» è costretto a spartirsi equamente gli spazi del suo spirito con il «risentimento» etico. Anche in considerazione di ciò, Campi non si macchia di

---

la morale e si pensa quindi che la vita abbia un profondo significato, si vede nel maledettismo dandystico una colpevole erosione di tale significato; se, invece, si adotta la prospettiva del *dandy* (ai cui occhi la vita non ha alcun senso), il maledettismo appare come la via seguita dagli spiriti superiori, che sanno abbracciare sino in fondo l'insensatezza della realtà e farla emergere con il loro comportamento titanico, gettandola in faccia ai miopi e ipocriti membri del volgo. La strada da imboccare per provare il massimo piacere – per il *dandy maudit* – è assecondare gli istinti distruttivi, che rappresentano il vero volto dell'uomo (vilmente denegato dalle persone comuni).

<sup>29</sup> Ibid., *A che punto è la notte* [1979], cap. IV: *Se la camiciaia non gli avesse detto*, 6, in Ibid., *Opere di bottega*, cit., t. I, p. 959.

colpe tanto gravi quanto quelle di des Esseintes, Henry Wotton e Dorian Gray<sup>30</sup>.

Massimo non si configura dunque come un *dandy* integrale, poiché mantiene un residuale contatto con la vita concreta e con quanto vi è connesso (la coscienza morale, antidoto al maledettismo, e un'emotività fanciullesca, contravveleno all'aristocraticismo). La soffocante impalcatura di artifici in cui si imprigiona abitualmente non è onnipervasiva: talora occhieggiano dei soprassalti di sincerità emozionale. Per esempio, durante il primo dialogo con Santamaria, si lascia andare a un tono autenticamente «fanciullesco» e proferisce una frase ricca di «candore»<sup>31</sup>; nel corso dell'interrogatorio in commissariato, la sua voce ha una «vibrazione di dolcezza» al ricordo del defunto Lello<sup>32</sup>; e nelle pagine immediatamente seguenti Santamaria intuisce che Campi è e al contempo non è «un marpione»<sup>33</sup>, ossia

---

<sup>30</sup> Des Esseintes cerca di trasformare un ragazzino in un criminale; Henry Wotton plagia Dorian Gray, conducendolo ad apprezzare l'immoralità; Dorian Gray uccide l'amico Basil.

<sup>31</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica*, cap. III: *Sul controviale, otto operai. (Mercoledì pomeriggio)*, 5, cit., pp. 320, 324-325: «“Non stavo più nella pelle,” spiegò fanciullesco, “dalla gran curiosità [...]”»; «“La signora Dosio, quando le ha detto del licenziamento dei domestici?” / “Stamattina. Era con me quando lei mi ha telefonato.” / “Ah,” disse in fretta il commissario, rimandando [...] a più tardi ogni speculazione sui possibili significati di tanto candore».

<sup>32</sup> Cfr. *ibid.*, cap. IX: *La legge – pensò il commissario. (Sabato pomeriggio)*, 10, p. 647: «“Ancora stamattina,” disse con una vibrazione di dolcezza, “quando m’ha ritirato fuori l’ingegner Costamagna...”».

<sup>33</sup> Cfr. *ibid.*, cap. IX: *La legge – pensò il commissario. (Sabato pomeriggio)*, 11, p. 649: «“[...] È un marpione il tuo Campi, te lo dico io.”



capisce che non tutte le peculiarità del suo comportamento sono ascrivibili al «vizio» dell'affettazione<sup>34</sup>, giacché alcune di esse derivano dal fondo di ingenuità e candore che continua ad albergare nel suo animo: «Questo, magari, alla fine di tutto, in fondo a tutto, credeva nella giustizia, nella verità, nel trionfo ineluttabile dell'innocenza. De Amicis, altro che De Quincey»<sup>35</sup>.

---

[disse il commissario De Palma] / Lo era, lo era, pensò il commissario. Ma come far capire a De Palma che, nello stesso tempo, non lo era?».

<sup>34</sup> Cfr. *ibid.*, cap. IX: *La legge – pensò il commissario. (Sabato pomeriggio)*, 14, pp. 657-658: «“Vede,” continuò l'altro [ovvero Massimo], “non è che io stia cercando di fare il furbo. Al contrario, sto appunto cercando di non sembrarle uno che sta facendo il furbo.” / [...] / “Non sono quelli che vogliono farci credere una cosa per un'altra, i veri seccatori,” continuò confidenzialmente [Santamaria]. “Sono gli altri, sono i... viziosi come lei. Perché alla fine, sono arrivato alla conclusione che non si può chiamarlo in un altro modo: è proprio un vizio, un meccanismo.” / “Che vizio?”, disse il Campi, inquieto. / “Il vizio di non mentire, ma di voler sempre calcolare i propri effetti: ‘se io dico questo, lui penserà quest'altro, e allora io dovrò eccetera eccetera’ [...]”». Santamaria distingue i semplici bugiardi, che proferiscono grossolane menzogne, da quelli come Campi, che costruiscono una complicata trama di artifici e cercano sempre di calcolare gli effetti che i loro comportamenti produrranno sugli interlocutori e sulla conversazione (questi calcoli di Campi sono cerebralismi sterili e superficiali, ben lontani dall'autentica intelligenza strategica di cui è ricco chi – come Santamaria – è dotato del «genio della concretezza»).

<sup>35</sup> *Ibid.*, cap. IX: *La legge – pensò il commissario. (Sabato pomeriggio)*, 14, p. 661 (le frasi sono tratte da un discorso indiretto libero di Santamaria). La contrapposizione semantica fra «De Amicis» – simbolo dei buoni sentimenti – e «De Quincey» (citato in precedenza da Campi: si veda *supra*, n. 28) – simbolo della perversione decadente –

Nella sua ultima apparizione Massimo sembra poi finalmente comprendere la sterilità del proprio sistema di vita: se infatti, all'inizio del dialogo con Santamaria, continua a tessere le fila del suo stucchevole «gioco»<sup>36</sup>, con il passar delle righe giunge a dubitare dell'effettiva bontà di tale pratica<sup>37</sup>, per arrivare infine

---

viene messa ancor più in risalto dall'identità grafica della prima parte del loro cognome. Quanto al candore di Massimo, Anna Carla aveva già avvertito il commissario della complessità del carattere dell'amico e dell'esistenza di un suo lato «tenero»: «Il commissario [...] apprese che Massimo era [...] arrogante e spietato, sebbene nello stesso tempo tenero di cuore, vulnerabile, affettuoso, e perfino modesto, in fondo in fondo» (*ibid.*, cap. VII: *Un'ora prima che la sveglia suonasse. (Venerdì)*, 12, p. 538). Le parole del discorso indiretto libero di Santamaria intendono porre l'accento sul fatto che, nella profondità del suo animo, Campi ha mantenuto una salda fede nei valori che fa mostra di disprezzare: fede sì permeata da un eccesso di ingenuità idealistica (dato che il commissario sa bene che nella sfera mondana non si assiste al «trionfo ineluttabile dell'innocenza»), ma comunque assai più apprezzabile e feconda dell'aristocraticismo e del maledettismo tanto spesso ostentati da Massimo.

<sup>36</sup> Cfr. *ibid.*, cap. X: *L'idea venne al commissario la domenica*, 4, p. 726: «il Campi ci teneva a imporre il proprio gioco, la propria idea di gioco, fino all'ultimo».

<sup>37</sup> Cfr. *ibid.*, cap. X: *L'idea venne al commissario la domenica*, 4, p. 727: «“Già,” disse il Campi, pensieroso “la storia del come se... Ci si passa la vita, a fare come se.”». Che Massimo non sia granché soddisfatto della propria vita scioperata e satura di artifici, lo suggerisce già suo padre nel capitolo I: «“[...] Lascia che si diverta.” [disse la madre di Massimo] / “Ma si diverte? È questo che mi chiedo [...]”» (*ibid.*, cap. I: *Il martedì di giugno in cui fu assassinato*, 12, p. 271).

a «gettare la maschera», parlando al commissario con piena sincerità<sup>38</sup>. Essendo questo l'atto conclusivo della sua vicenda diegetica, si può legittimamente inferire che Massimo intenda d'ora in avanti vivere un'esistenza diversa, assai più sincera e attenta alla concretezza.

L'architetto Lamberto Garrone (la prima vittima della *Donna della domenica*) mostra anch'egli di disprezzare la vita quotidiana dell'uomo medio, crogiolandosi in un arido narcisismo. A differenza di Campi, però, Garrone non appartiene agli ambienti altolocati e raffinati della 'Torino bene', ma vivacchia di espedienti<sup>39</sup> e si accompagna ai *voyeurs* nelle loro lubriche peregrinazioni. La sua figura è una sorta di grottesca caricatura del *dandy*, ridotto alle meschine proporzioni di un laido degustatore di film pornografici<sup>40</sup>, abile nel fabbricarsi comodi alibi per giustificare i propri fallimenti. Emblematiche – a questo riguardo –

---

<sup>38</sup> Cfr. *ibid.*, cap. X: *L'idea venne al commissario la domenica*, 4, pp. 728-729: «Poi si decise a gettare la maschera [...]. "Ma chi è stato, commissario? Non si può proprio sapere?"».

<sup>39</sup> Cfr. *ibid.*, cap. II: *Un fioretto, pensò Anna Carla. (Mercoledì mattina)*, 5, p. 286: «il morto era tutt'altro che il tipo del noto e stimato professionista... No, viveva di espedienti, a quanto ci risulta» (le parole sono dette dal commissario De Palma).

<sup>40</sup> Cfr. *ibid.*, cap. I: *Il martedì di giugno in cui fu assassinato*, 5, p. 256: «la sequenza del carnaio era di una potenza figurativa memorabile, un vero pezzo d'antologia. / Si trattenne a vederla per la seconda volta, poi rivide, già che c'era, anche la sequenza della depilazione, di una crudezza inaudita e insieme sottilmente poetica. Era un film che, come Shakespeare, agiva a tutti i livelli, faceva colpo su un naïf come Salvatore, e faceva meditare un uomo disincantato e navigato come lui». In questo lacerto Garrone intreccia il maledettismo della pornografia

le riflessioni operate da Santamaria durante il colloquio con la madre e la sorella dell'architetto:

«Era un ragazzo tanto dotato,» disse la madre [di Garrone] [...]. «Tanto sensibile...» / Era quello il modo che s'erano fabbricato per giustificare – per sopportare – le sue dormite fino a mezzogiorno, le sue continue richieste di spiccioli, le sue smanie e scenate, il suo fallimento totale: un uomo estroso, geniale, superiore, inadatto alle volgarità del lavoro e del guadagno. Se non era stato lo stesso architetto a imporre a madre e sorella quella comoda immagine di sé<sup>41</sup>.

Al pari di Campi, Garrone viene definito – dall'amico *voyeur* Oreste Regis – «un idealista»<sup>42</sup>: anch'egli infatti non sa «prendere la vita [...] senza fare tante storie», non si mostra capace di vivere nella realtà concreta, accettandola nelle sue imperfezioni e godendo delle sue meraviglie. Come Campi, l'architetto giunge quindi ad aborreire la normalità e a cercare di distanziarsene a ogni costo tramite l'aristocraticismo (vantando

---

con il colto aristocraticismo del confronto con Shakespeare (che lo distanzia dall'ingenuo barbiere Salvatore), delineandosi come un *dandy* in sedicesimo.

<sup>41</sup> *Ibid.*, cap. V: *A questo punto, a pochi metri dal portone. (Giovedì mattina)*, 1, p. 367. In realtà, Santamaria scopre poco dopo che è solo la madre dell'architetto ad aver creduto (e a credere ancora) alle sue giustificazioni.

<sup>42</sup> Cfr. *ibid.*, cap. X: *L'idea venne al commissario la domenica*, 3, p. 718: «“Ci capiva, ci vedeva come esseri umani, non come insetti schifosi, come paria... ‘Gli angeli della notte’, così ci chiamava. Era un poeta, un idealista [...]”». Regis usa il termine «idealista» per indicare il fatto che Garrone non giudicava i *voyeurs* com'erano soliti fare gli individui ordinari, ma li circonfondeva di un alone lirico, librandosi ben al di sopra della banale realtà concreta.

un'estrosità e una sensibilità superiori) e il maledettismo (rivolgendo abitualmente gesti osceni ad Anna Carla Dosio<sup>43</sup>, dedicandosi alla pornografia<sup>44</sup> e al voyeurismo)<sup>45</sup>. Garrone riesce a riabbeverarsi alla sorgente dello stupore fanciullesco, rendendosi conto di aver sprecato gran parte dell'esistenza, soltanto pochi istanti prima di incontrare il suo assassino, troppo tardi per poter imprimere una svolta alla propria vita: «Senza una ragione precisa, gli venne in mente la finestra di camera sua, in via Peyron, dove da ragazzo, dopo fatti i compiti, restava lungamente affacciato a guardare i voli bassi delle rondini. / La vita, pensò disperato, la vita»<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Cfr. *ibid.*, cap. V: *A questo punto, a pochi metri dal portone. (Giovedì mattina)*, 9, p. 418: ««Allora il Garrone si volta verso di me, come se stesse aspettando il momento propizio, e mi fissa con la più turpe e significativa delle attenzioni. E intanto mi fa un gesto... un gesto rapidissimo ma... ma...» [– disse Anna Carla –] / «Inequivocabile», disse Massimo [...] / «Da quel giorno,» proseguì Anna Carla [...], «tutte le volte che lo incontravo, lui trovava sempre un momento per guardarmi in quel modo e rifarmi quel gesto. O per lo meno, un abbozzo sia pur minimo di quel gesto.»».

<sup>44</sup> Cfr. *ibid.*, cap. I: *Il martedì di giugno in cui fu assassinato*, 3, p. 251: «La pornografia [...] era per liberi individui come lui, che non s'erano fatti fregare col matrimonio, i figli, la routine dell'ufficio o della bottega, che avevano saputo restare aperti a tutte le esperienze» (lo scorcio è tratto da un discorso indiretto libero di Garrone).

<sup>45</sup> Cfr. *ibid.*, cap. X: *L'idea venne al commissario la domenica*, 3, p. 717: ««Garrone non era un vero voyeur. Non aveva veramente il... il demone. Era per così dire un simpatizzante, un compagno di strada [...]»» (le frasi sono dette da Regis).

<sup>46</sup> *Ibid.*, cap. I: *Il martedì di giugno in cui*, 14, p. 276. Questo moto di rimpianto e resipiscenza non impedisce però a Garrone di sorridere

Il parrucchiere Gianni Tasso, uno dei «personaggi minori indimenticabili» della *Donna della domenica*<sup>47</sup>, compare in scena informando la signora Dosio della sua ventura vacanza a Tahiti. Il contrasto che si disegna a questo punto fra Anna Carla e il *coiffeur* è significativo: laddove ella si sbalordisce sinceramente per la lontananza della meta e l'avventurosità dell'esperienza, Tasso è unicamente interessato a recitare il ruolo che si è prefissato:

«Quest'anno,», disse blando il parrucchiere, «vado a Tahiti.» / Anna Carla, senza muovere la testa, sbarrò gli occhi e aprì la bocca. / «Addirittura,» disse. / Nello specchio vide che Gianni Tasso osservava contento la sua faccia sbalordita. Solo che lei non l'aveva fatta per fargli piacere, quella faccia: era sbalordita davvero. / «Per cambiare un po',» disse Gianni Tasso col tono umilmente filosofico di chi ha ordinato un tamarindo invece della solita Coca-Cola. / «Ma è lontanissimo,» disse Anna Carla. / La prima cosa che Anna Carla pensò rimettendosi dallo stupore, fu: ma dove li prende i soldi. [...] / Da lei, li prendeva, i soldi, dalla borsa sua e delle altre cretine come lei, che venivano qui tutti i momenti perché non si sentivano "a posto". [...] / «A Tahiti,» disse [Anna Carla], «ma è proprio un'avventura!» / «Sì, dovrebbe essere interessante,» concesse il parrucchiere. / E faceva anche il compassato, l'inglese. Se almeno fosse stato tutto tremulo, tutto

---

compiaciuto pochi attimi dopo, al vedere Ines Tabusso sulla soglia (l'architetto crede infatti che la signora abbia finalmente ceduto al suo ricatto e sia lì per pagarlo): «Le mani gli tremavano, e sulle prime, nella penombra, quasi non riconobbe la persona che aspettava. Poi un largo sorriso incise sulla sua faccia fitti ventagli di rughe» (*ibidem*).

<sup>47</sup> Cfr. M. Oggero, «*La donna della domenica*» di Fruttero & Lucentini. Il romanzo, in *tuttolibri*, 2298, sabato 30 luglio 2022, p. XI: «Inventano personaggi minori indimenticabili, come il parrucchiere Gianni Tasso».

raggiante; vedere un po' di entusiasmo, santo dio, un po' di brivido dell'ignoto. Invece niente, si preoccupava solo di non apparire provinciale<sup>48</sup>.

Benché non si esimano dal censurare implicitamente il classismo di Anna Carla (irritata dal fatto che un esponente di un ceto assai inferiore al suo si conceda vacanze così costose), in questa scena Fruttero e Lucentini parteggiano soprattutto per lei, che reagisce con naturalezza e sano stupore alla studiata affettazione di Gianni, tutto intento a mostrarsi immune dal volgare entusiasmo dell'uomo comune. Ciò che preme al parrucchiere è innalzarsi al di sopra dei rozzi «provinciali» (che si appassiano inelegantemente alla vita), isolandosi in una bolla di dandismo «compassato» e distaccato.

Prima di passare alle figure di *A che punto è la notte*, occorre evidenziare la straordinaria importanza attribuita da Fruttero e Lucentini alla parola: «la parola è tutto, [...] tutto è cominciato e comincerà sempre di lì»<sup>49</sup>. Non a caso, uno dei tratti più rilevanti dei personaggi caratterizzati dall'anti-«genio della concretezza» consiste proprio nella lingua che utilizzano. Di particolare interesse è l'idioletto di Massimo Campi, essendo egli uno dei protagonisti vocali del romanzo: il suo linguaggio, come nota acutamente Anna Carla, è spesso la «traduzione in lingua cretina» dei fatti. Una «traduzione» che tradisce la realtà

---

<sup>48</sup> C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica*, cap. V: *A questo punto, a pochi metri dal portone. (Giovedì mattina)*, 2, pp. 375-376.

<sup>49</sup> *Ibid.*, *Facciamoci carico* [nel *Ritorno del cretino*], in *Ibid.*, *Il cretino*, cit., p. 870.

concreta, trasformandola in un coriandolio di «cavatine» melodrammatiche, «effettacci gigioneschi e inutilissime pause»<sup>50</sup>: nella prospettiva di Campi, tali elementi dovrebbero servire a distanziarsi signorilmente dall'insipida effettualità, quando invece non sono altro che artifici insulsi e triviali<sup>51</sup>.

In *A che punto è la notte* spicca, sebbene sia presente solo in poche pagine, il professor Calamassi, consulente esterno della casa editrice Arte e pensiero. Indimenticabile il ritratto che il narratore ne offre tra parentesi: «(un uomo capace di far sembrare astratta una bistecca al sangue, una bottiglia di barolo)»<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Cfr. *Iid.*, *La donna della domenica*, cap. V: *A questo punto, a pochi metri dal portone. (Giovedì mattina)*, 3, cit., p. 385: «mentre Massimo [...] le raccontava con effettacci gigioneschi e inutilissime pause alla Hitchcock, tutta la storia del Garrone, della lettera appallottolata, del fallo, della misteriosa bionda col borsone, lui, il Santamaria, era stato impeccabile [...]. Era rimasto [...] a sentire con pazienza, ecco, con pazienza, le cavatine di Massimo, la traduzione in lingua cretina, diciamolo pure, di un fatto che per lui rappresentava evidentemente solo lavoro, fatica, dovere».

<sup>51</sup> Cfr. *ibid.*, cap. V: *A questo punto, a pochi metri dal portone. (Giovedì mattina)*, pp. 386-387: «Era triste vedere Massimo scivolare, a forza di lucidissimi giochetti, nella più crassa e inconsapevole provincia» (la frase esprime il punto di vista di Anna Carla).

<sup>52</sup> *Iid.*, *A che punto è la notte*, cap. VII: *Un paio di galosce nere, a stivaletto*, 11, cit., p. 1137 (la definizione sembra appartenere al punto di vista dell'editore). In questo caso Fruttero e Lucentini usano la parentesi non come sordina, ma come elemento di messa in rilievo, memori della lezione manzoniana (cfr. M. Sarni, *Il segno e la cornice. I «Promessi Sposi» alla luce dei romanzi di Walter Scott*, dell'Orso, Alessandria 2013, p. 38, n. 20); d'altronde, «la parentesi rafforza, è ben noto» (C. Fruttero e F. Lucentini, *Il contributo*, in *Iid.*, *I ferri del mestiere*).



L'insistita assillabazione con variazione vocalica (*BIstecca-BOTiglia-BARolo*)<sup>53</sup> traduce fonicamente la saporosa e sfaccettata matericità della carne e del vino, per renderne ancora più patente la contrapposizione con le «esangui astrazioni»<sup>54</sup> estratte dal cilindro da Calamassi. Il professore si rivela infatti una sorta di prestigiatore, nelle cui mani anche la realtà più corposa e fe-race si tramuta nelle «sterili sabbie dell'astrazione»<sup>55</sup>. Si può supporre che, nel creare questo memorabile personaggio, Frut-tero e Lucentini abbiano tenuta ben presente la polemica con-dotta dall'amico Calvino contro l'«antilingua»:

Nell'antilingua i significati sono costantemente allontanati, re-legati in fondo a una prospettiva di vocaboli che di per se stessi non vogliono dire niente o vogliono dire qualcosa di vago e sfuggente [...]. Chi parla l'antilingua ha sempre paura di mostrare familiarità e inte-resse per le cose di cui parla, crede di dover sottintendere: "io parlo di queste cose per caso, ma la mia funzione è ben più in alto delle cose

---

*Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2003, p. 243; l'articolo è pubblicato per la prima volta il 10 ottobre 1993 su «Panorama» con il titolo *Incipit all'Incipit*).

<sup>53</sup> L'assillabazione è resa più incisiva dal fatto che le tre sillabe in que-stione compaiono in apertura di parola. La «bottiglia di barolo» viene scelta come emblema della concretezza resa astratta da Calamassi an-che perché «la madre di Calamassi [...] gestiva una fiaschetteria in via San Secondo» (Iid., *A che punto è la notte*, cap. III: *L'occhio sinistro della signorina Caldani*, 14, cit., p. 920).

<sup>54</sup> Iid., *Splendori e miserie di un aggettivo* [nella *Prevalenza del cretino*], in Iid., *Il cretino*, cit., p. 156 (l'articolo è pubblicato per la prima volta su *La Stampa*, il 31 ottobre 1976).

<sup>55</sup> Iid., 1991: *le radici nella sabbia* [nel *Ritorno del cretino*], in Iid., *Il cretino*, cit., p. 755.

che dico e che faccio [...]”. La motivazione psicologica dell’antilingua è la mancanza d’un vero rapporto con la vita [...]. La lingua invece vive solo d’un rapporto con la vita che diventa comunicazione, d’una pienezza esistenziale che diventa espressione. Perciò dove trionfa l’antilingua [...] la lingua viene uccisa<sup>56</sup>.

Che siffatti ragionamenti si attaglino perfettamente al professor Calamassi, ce lo conferma un’altra mordace notazione psicologica: «Era questo il difetto di Calamassi? Il suo esasperante vezzo di non stupirsi mai di niente, di accogliere qualsiasi fatto come cosa nota, prevista, già sviscerata, catalogata, e beninteso superata da uno studioso come lui?»<sup>57</sup>. La lingua usata da Calamassi è una congerie di ricercate fumisterie, scipite espressioni precotte, sintagmi lontani da una significazione autentica, come rivela il seguente scorcio: «“Lo sbocco esplosivo è già inscritto con molta evidenza nella spirale dialettica di queste

---

<sup>56</sup> I. Calvino, *L’antilingua* [in *Una pietra sopra*], in Id., *Saggi*. 1945-1985, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, t. I, p. 155 (l’articolo compare per la prima volta il 3 febbraio 1965 su *Il Giorno*).

<sup>57</sup> C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. VII: *Un paio di galosce nere, a stivaletto*, 8, cit., p. 1129 (il punto di vista espresso è quello dell’editore). I tratti di Calamassi evidenziati in questo passo sono affini a quelli del «Narcocritico», «così chiamato [...] perché riesce a narcotizzare qualsiasi opera cui gli capitò di avvicinarsi»: «Sua unica preoccupazione è di mostrare sempre [...] che lui “non c’è cascato”». Che aveva già visto, saputo, ascoltato. Che sapeva già. Che per uno del suo rango ci sono soltanto “riletture”. Il Narcocritico è in grado di rileggere perfino i libri non ancora scritti. La freschezza gli è totalmente estranea, l’allegria, fondamento essenziale della cultura, gli è ignota» (Iid., *Il cretino ritorna in un luogo di mare*, in Iid., *Il cretino*, cit., p. 6; l’articolo compare per la prima volta su *tuttolibri* il 4 luglio 1992).

assemblee, dove la violenza verbale collettiva rappresenta chiaramente la maniglia detonante che...”»<sup>58</sup>. Tale linguaggio si pone agli antipodi della lingua densa, concreta e precisa che Fruttero e Lucentini impiegano in tutti i loro scritti, sulla scia dell’amato Manzoni, di cui lodano «la costante, sistematica preferenza [...] per i termini più semplici e concreti rispetto ai più ricercati e astratti»<sup>59</sup>.

L’innominato editore, quantunque deprechi la superbia e la tendenza all’astrazione proprie di Calamassi, appartiene anch’egli al novero di chi non «ha un vero rapporto con la vita»: i dettagli della realtà concreta gli appaiono troppo miseri e volgari perché un uomo della sua importanza possa occuparsene:

era soprattutto il concetto che aveva di se stesso – cominciò a capire Santamaria – che gl’impediva di scendere a banali particolari di fatto, ragguagli elementari, constatazioni alla portata dei testimoni qualunque. Lui era lo specialista dell’intuizione folgorante e della complessa

---

<sup>58</sup> Ibid., *A che punto è la notte*, cap. VII: *Un paio di galosce nere, a stivaletto*, 8, cit., p. 1129 (la frase è detta da Calamassi).

<sup>59</sup> Ibid., *Gli sposi concordati* [nella *Manutenzione del sorriso*], in Ibid., *Il cretino*, cit., p. 602 (l’articolo è pubblicato per la prima volta su *La Stampa* il 26 febbraio 1986 come recensione delle *Concordanze dei «Promessi sposi»*). La conoscenza del saggio calviniano *L’antilingua* da parte di Fruttero e Lucentini è comprovata da un passo della recensione: «Useremo con fierezza il verbo *fare*, che con frequenza 2481 ha il rango più elevato di tutti: e fuggeremo invece *effettuare*, di rango e frequenza zero, lasciandolo ai suoi usi burocratici e di pizzeria (“si *effettuano* pizze da asportare”)» (*ibidem*). Questo brano riecheggia infatti uno scorcio dell’*Antilingua*: «l’antilingua – l’italiano di chi non sa dire “ho fatto” ma deve dire “ho effettuato”» (I. Calvino, *L’antilingua*, cit., p. 155).

deduzione. [...] il confronto coi meri fatti era chiaramente al di sotto delle sue forze<sup>60</sup>.

Anche quando viene interrogato dalla polizia, gli interessa soltanto esibire la sua perspicacia, enunciando oscuramente intuizioni e deduzioni lambiccate, che si riveleranno colossali buchi nell'acqua. E neppure nell'ultima parte del colloquio con Santamaria arriva a comprendere l'importanza dei «particolari» ai fini investigativi: «L'editore restò seduto a lasciarsi la barba, francamente annoiato da queste futili verifiche e precisazioni. / "Bene" disse. "Chiarito questo punto..." / Neanche adesso, si rese conto Santamaria, aveva capito che tutto il punto era quello»<sup>61</sup>. Inoltre, l'editore ricorre spesso all'affettazione per ostentare la propria superiorità nei confronti dei sottoposti, simulando estrosi vuoti di memoria:

«Un piccolo gioiello», proseguì l'editore, implicando che la cosa era sfuggita finora ai massimi storici dell'arte. «Dovremo anzi tornare per cosarla. Voglio dire per...» / Schioccò le dita. / «... fotografarla» disse Mariarosa. / «Appunto. Il primo giorno che c'è un po' di sole me lo ricordate e veniamo qui a... a fare...» / «... qualche fotografia» disse Rossignolo a denti stretti. / Quando era in giro con loro [ossia con i suoi dipendenti], l'uomo affettava una vaghezza, una

---

<sup>60</sup> C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. V: *Nell'attimo in cui la chiesa*, 11, pp. 992-993. Cfr. *ibid.*, cap. V: *Nell'attimo in cui la chiesa*, 13, p. 995: «il commissario Santamaria s'era preparato a tagliar corto con l'editore, a sventare la sua minaccia di ulteriori ipotesi, deduzioni, intuizioni. Ma erano bastate due domande di routine [...] perché l'altro perdesse di colpo ogni interesse».

<sup>61</sup> *Ibid.*, cap. V: *Nell'attimo in cui la chiesa*, 11, p. 994.

indolente smemoratezza da *flâneur*, che gli dava modo di farsi suggerire la parola col sistema dei cerchi equestri. Schiacciare le dita per farli saltare nel cerchio, questo era il vero scopo della faticosa commedia<sup>62</sup>.

Questi siparietti servono all'editore per ribadire la sua appartenenza a una sfera più alta, la sua dedizione a ragionamenti complessi, troppo elevati perché la sua mente possa costantemente ricordarsi delle parole triviali che servono a indicare elementi o azioni della banale quotidianità.

L'ingegner Sergio Vicini si avvolge in una fitta «ragnatela di finzioni, artifici, simulazioni, macchinazioni»<sup>63</sup>, al fine di scongiurare l'abborrita e temuta normalità, che continua – nonostante tutto – a percepire nel fondo del proprio animo. Come afferma con pregnante sinteticità Santamaria, Vicini è un «criptonormale»<sup>64</sup> ossia un individuo che

considera la normalità come il segreto veramente inconfessabile della sua esistenza, come la vergogna in cui si dibatte da sempre. L'ingegner Sergio Vicini [...] si compiace di vedersi come «il mostro della stanza

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, cap. IV: *Se la camiciaia non gli avesse detto*, 5, pp. 935-936.

<sup>63</sup> *Ibid.*, cap. II: *Alle 4,20 del mattino, il telefono*, 9, p. 869.

<sup>64</sup> Cfr. *ibid.*, cap. IX: *Due morti e il buio completo*, 11, p. 1250: «“Un criptonormale” s’illuminò il commissario». A riprova della sua grande rilevanza, la parola «criptonormale» torna altre cinque volte nel romanzo (cfr. *ibid.*, pp. 1252, 1299, 1309, 1313, 1409). Nei suoi discorsi indiretti liberi Santamaria fornisce due efficaci spiegazioni del significato di «criptonormale»: «un normale che si pretendeva folle» (*ibid.*, cap. X: *Un fruscio monotono nel sottofondo*, 8, p. 1314); «un belante funzionario che temeva di essere normale, e perciò percorreva tutti i sentieri dell'anormalità» (*ibid.*, cap. XIII: *L'Eone Nascosto, alla fine*, 2, p. 1412).

528» [...]; ma [...] di fronte a se stesso deve ammettere [...] che in realtà, all'atto pratico, la sua natura [...] è di una sconcertante normalità, da tenere nascosta anche a se stesso<sup>65</sup>.

Nelle pagine del capitolo II cui allude Scarpa, Vicini richiama alla mente molte delle infamie commesse nel corso degli anni, per crogiolarsi nel suo maledettismo, ma non riesce a convincersi che quei vizi lo abbiano veramente appagato:

Non c'era praticamente vizio che gli fosse estraneo, bassezza davanti alla quale avesse indietreggiato, fango in cui non si fosse scrupolosamente rivoltolato, tabù che non avesse infranto. [...] / E tuttavia (qui stava il vecchio tormento, l'ombra mai completamente cancellata) e tuttavia a ciascuno di quegli episodi era mancato, all'atto pratico, qualcosa<sup>66</sup>.

La personalità di Vicini, analogamente a quella di Massimo Campi,<sup>67</sup> è assai complessa e contraddittoria: da un lato, cerca di compiacersi del male cui si dedica, ma non ne ricava la soddisfazione che vorrebbe; da un altro, si sforza di rendersi il più indigesto possibile agli occhi dei suoi interlocutori, così da poter godere masochisticamente del loro disprezzo (e innalzarsi quindi «al di sopra di tutto» e di tutti), senza però giungere a

---

<sup>65</sup> D. Scarpa, *Il principio era il Verbo*, cit., p. LIX (la citazione fra virgolette è tratta da C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. II: *Alle 4,20 del mattino, il telefono*, 7, cit., p. 856; la «stanza 528» è quella occupata da Vicini nel palazzo della Fiat in corso Marconi).

<sup>66</sup> *Ibid.*, cap. II: *Alle 4,20 del mattino, il telefono*, 7, p. 857.

<sup>67</sup> Cfr. D. Scarpa, *Il principio era il Verbo*, cit., p. LXII: «già i *freaks* linguistici della *Donna* sono criptonormali, Massimo Campi in testa».

gioirne appieno;<sup>68</sup> da un altro ancora, desidera l'approvazione altrui, ma non sa apprezzare tale empito di umanità.<sup>69</sup> Non diversamente dai personaggi sin qui analizzati, la radice delle sue

---

<sup>68</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. II, *Alle 4,20 del mattino, il telefono*, 7, cit., p. 857: «Il tormento, il piacere del tormento, faceva parte della sua personalità, no?» (la frase è tratta da un discorso indiretto libero di Vicini); *ibid.*, cap. IV: *Se la camiciaia non gli avesse detto*, 6, cit., pp. 952, 959: «Orrore, pensò, orrore e abominio. Essersi ridotto a infimo guitto d'avanspettacolo, avere accettato per puro masochismo quella parte grottesca, ignobile...»; «C'era ancora un estremo gradino da scendere, pensò Vicini con dolorosa voluttà, e lui l'avrebbe sceso. Tanto più inebriante sarebbe stato il riscatto finale. Al di sotto di tutto, e perciò stesso al di sopra di tutto»; *ibid.*, cap. III: *L'occhio sinistro della signorina Caldani*, 9, p. 899: «Volevano liberarsi di lui al più presto. Lo consideravano uno scocciatore, un impiastro, un belante pidocchio. L'umiliazione era totale, come previsto. / Eppure, all'atto pratico, il mostro della stanza 528 non traeva da quel calpestamento morale e intellettuale che un godimento mediocre».

<sup>69</sup> Cfr. *ibid.*, cap. III: *L'occhio sinistro della signorina Caldani*, 9, p. 900: «La sua personalità era così complessa e tortuosa che lui stesso non ci si raccapezzava, certe volte. I suoi moventi erano contraddittori, i suoi scopi si elidevano a vicenda: voleva farsi mettere malamente alla porta, ma all'atto pratico desiderava l'approvazione, l'abbraccio di questi intellettuali, che d'altra parte erano dei miserabili, delle nullità, cui tuttavia, se avessero saputo con chi avevano realmente a che fare...». Parlando con il commissario, Vicini stesso mette in luce l'ambivalenza del suo rapporto con la realtà quotidiana (da una parte – quella maggioritaria nel suo animo – disprezzata e allontanata, dall'altra apprezzata e ricercata): «il mio rapporto con la realtà, che è sempre stato ambivalente...» (*ibid.*, cap. IX: *Due morti e il buio completo*, 9, p. 1232).

perversioni è l'egocentrismo narcisistico, che gli impedisce di interessarsi davvero agli altri e alla realtà concreta<sup>70</sup>:

Parlava esclusivamente a se stesso e di se stesso, come ormai gran parte della gente. Vaniloquio puro. Traboccante mucillagine. Durante gli ultimi anni, si disse equanime Santamaria, quanti ne aveva sentiti di questi sfoghi [...] Vicini non si poteva certo dire più sordido dei tanti adoratori del proprio lezzo personale [...] <sup>71</sup>.

Al pari dell'architetto Garrone, Vicini prende coscienza dell'assurdità della sua condotta di vita solo poco prima di venire ucciso, allorché pensa di riconciliarsi con «la propria vera identità», ovvero con quella normalità che ha sempre cercato di estirpare violentemente dalla propria anima:

La grande decisione era presa: con gli stoccaggi Fiat, con Torino, con l'Italia, il mostro di corso Marconi aveva chiuso. Avrebbe chiesto “a chi di dovere” un trasferimento all'estero, una sede il più lontano possibile, in Sudamerica, in Australia, dove si sarebbe rifatto una vita, riconciliato con la propria vera identità. Non potevano dirgli

---

<sup>70</sup> Anche in questo Fruttero e Lucentini sembrano risentire della lezione di Manzoni, ai cui occhi «l'egoismo è la base costruttiva di tutte le perversioni morali» (F. Ulivi, *Manzoni. Storia e Provvidenza*, Bonacci, Roma, 1974, p. 112).

<sup>71</sup> C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. IX: *Due morti e il buio completo*, 9, cit., pp. 1232-1233. D'altronde, già nella prima impressione che Santamaria ha di Vicini domina l'egocentrismo: «Veniva [...] da pensare a un serpente che, disponendo di un vasto assortimento di altri cibi, scegliesse tuttavia sempre la propria coda, a un serpente che si autodivorava per gusto. Il pronome “io” non era mai molto lontano dall'ingegner Vicini» (*ibid.*, cap. VII: *Un paio di galosce nere, a stivaletto*, 3, p. 1103).



di no. [...] Una fuga? La chiamassero come volevano. Lui riconosceva solo quel bisogno urgente, viscerale, per non dire intestinale, di tagliare, cancellare, annullare tutto, ritirarsi al di là degli oceani per riprendere in mano i fili del suo destino<sup>72</sup>.

Il dottor Musumanno, alto dirigente della Fiat, si considera a tal punto superiore alle persone che lo circondano, da non vederle più, quasi che fossero fantasmi trasparenti su cui non mette conto di soffermare la sua preziosa attenzione: «Musumanno non salutava nessuno, non vedeva nessuno»<sup>73</sup>. Tutto l'universo di Musumanno ruota attorno al suo ego ipertrofico: gli altri iniziano a esistere per lui qualora egli ne abbisogni per

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, cap. X: *Un fruscio monotono nel sottofondo*, 1, p. 1255. La normalità cui Vicini intende riallacciarsi non è però caratterizzata da una moralità piena (e quindi il suo non è un pentimento completo): infatti egli pensa di ricattare «chi di dovere» (cioè il dottor Musumanno, che ha ideato la maxitruffa alla Fiat cui anche lui ha partecipato) per ottenere un trasferimento, e non prende in considerazione l'idea di andare alla polizia a denunciare sé stesso e i suoi complici.

<sup>73</sup> *Ibid.*, cap. II: *Alle 4,20 del mattino, il telefono*, 9, p. 866. Cfr. *ibid.*, cap. II: *Alle 4,20 del mattino, il telefono*, 7, p. 856: «dottor Musumanno (che non lo [ossia Vicini] vedeva nemmeno)»; *ibid.*, cap. II: *Alle 4,20 del mattino, il telefono*, 9, p. 868: «Gli spettatori lo videro [...] rientrare, passando in mezzo a loro, senza dare il minimo segno di essersi accorto della loro presenza»; *ibid.*, cap. XIII: *L'Eone Nascosto, alla fine*, 1, pp. 1406-1407: «Gli presentarono Santamaria [...] e l'omone lasciò cadere dal suo metro e novanta il suo sguardo di cieco. // C'erano, nell'esperienza di Santamaria, tre categorie di potenti. / Quelli che [...]. / Quelli che [...]. / Quelli che non ti schiacciavano perché, dall'alto della loro potenza, nemmeno ti vedevano. / A quest'ultima razza apparteneva Musumanno»; *ibid.*, cap. XIII: *L'Eone Nascosto, alla fine*, 3, p. 1427: «Guardò Santamaria senza vederlo».

qualche motivo o qualora essi si parino fastidiosamente sul suo cammino, come insetti molesti da scacciare. L'unica ragione che lo porta ad accorgersi del prossimo è quindi il suo tornaconto personale, l'egolatrismo utilitaristico cui ha improntato la sua intera esistenza. Esistenza che si svolge in una dimensione di isolamento superomistico, immune dalle basse passioni umane, radicalmente estranea alla realtà concreta e condivisa: infatti i suoi subordinati lo percepiscono invariabilmente come un essere «distante, sopraelevato, marmoreo».<sup>74</sup> La prova decisiva dell'assassinio commesso da Musumanno affonda le radici proprio nella sua incapacità di abbassarsi a vedere persone che non gli sembra possano essergli utili nell'immediato: allorché si infila in un negozio che funge da ingresso segreto alla sede della Fiat (per andare a uccidere Vicini), egli non si rende conto della presenza dei due uomini di scorta che lo seguono dovunque da anni, perché in quel momento non ha alcun bisogno di tali individui.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, cap. II: *Alle 4,20 del mattino, il telefono*, 9, p. 868. L'aggettivo «marmoreo» rima a distanza con gli attributi «siliceo» e «rocciosa» e con il sintagma «statua rigida e cieca», che ribadiscono la petrosa inumanità di Musumanno: «la testa nuda, eretta, il profilo siliceo» (*ibid.*, cap. XIII: *L'Eone Nascosto, alla fine*, 1, p. 1406); «Musumanno ascoltava, chiuso in una sua rocciosa tristezza di generale battuto» (*ibid.*, cap. XIII: *L'Eone Nascosto, alla fine*, 2, p. 1410); «“Permette?” disse [Santamaria] sfilandogli di tra le dita, delicatamente, la sigaretta ormai spenta. / Musumanno, una statua rigida e cieca, non sembrò nemmeno accorgersene» (*ibid.*, cap. XIII: *L'Eone Nascosto, alla fine*, 3, p. 1424). L'inorganica consistenza silicea di Musumanno richiama alla mente la tendenza alla mineralizzazione propria del *dandy* e in particolare di des Esseintes (cfr. *supra*, pp. 349-350 e n. 18): sia des Esseintes che Musumanno hanno infatti in odio l'insulsa organicità dell'uomo comune.

Comportandosi come se i due agenti non esistessero, Musumanno giunge a cancellarli dalla sua memoria e dalla sua visuale, senza sapere che – così facendo – permetterà a Santamaria di incastrarlo<sup>75</sup>. Il superuomo ha dunque la peggio nel confronto con il commissario a causa del proprio sprezzante narcisismo, che gli impedisce di attingere ai molteplici doni elargiti dal «genio della concretezza» (fra i quali spicca anche l'intelligenza strategica, di cui Santamaria è riccamente fornito).

Numerosi personaggi credono (o fingono di credere, per ragioni di convenienza) nei principi dell'eresia gnostica<sup>76</sup>, che percorre come un filo rosso l'imponente architettura di *A che punto è la notte*. Nel cuore di tenebra della «notte» che il mondo

---

<sup>75</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. XIII: *L'Eone Nascosto, alla fine*, 3, cit., pp. 1427-1428: «“Ma noi forse non l'avremmo scoperto” disse il commissario “se il dottor Musumanno non avesse questa incapacità di vedere le persone, accorgersene, prendere atto della loro presenza, almeno da un certo grado in giù... Perché” spiegò a Scarampi [capitano dei carabinieri] indicando i due sconosciuti testimoni “non è neanche che questi due glieli abbiamo messi appresso noi.” / “Neanche noi” disse Scarampi. / “Lo so. Il fatto è che li aveva chiesti lui stesso, erano la sua scorta personale da anni, lo seguivano in tutti i suoi spostamenti.” / “Ma allora?” / “Niente, se n'era completamente dimenticato. Non li vedeva più”».

<sup>76</sup> Fra i personaggi che credono abbastanza convintamente nella gnosi (o perlomeno in quel che ne capiscono) si possono annoverare il materassaio Domenico Serralunga, la professoressa Emilia Caldani, i fratelli Paolo e Pietro Bortolon, l'erborista Celeste; fra quelli che fingono di crederci don Alfonso Pezza, il sagrestano Luigi Priotti e l'ingegner Sergio Vicini.

sta attraversando (secondo la suggestione biblica del titolo)<sup>77</sup> pulsa il messaggio venefico della gnosi, incentrato sul completo disprezzo della realtà mondana. Come il cardinale arcivescovo spiega a Santamaria,

secondo gli gnostici, la Creazione è stata un male, il mondo, l'universo sono un errore, e Dio... il Dio della Bibbia, Jahvè, il nostro Dio... è una divinità inferiore, colpevole di aver turbato l'equilibrio celeste creando il mondo in cui viviamo. È lui l'Eone Nero, quel 36° Eone a cui s'oppongono l'Eone 1°, Bythos l'Ordinatore, e soprattutto il 14°, l'Eone Nascosto, il cui compito è di riassorbire ciclicamente la creazione nel Pleroma... [...] / Abbiamo dunque, lei comprende, un credo distruttivo, nichilistico, un'avversione alla Creazione in tutte le sue forme meravigliose. La setta degli Ofiti venerava il serpente ciclico... [...] raffigurato nell'atto di mordersi la coda e inghiottire se stesso: simbolo del Creato che si riassorbe e annulla in quel vuoto, in quel Logos negativo e astratto, che per la gnosi è pienezza suprema<sup>78</sup>.

La gnosi si pone quindi agli antipodi del «genio della concretezza», ne rappresenta il completo rovesciamento: mentre questo porta a celebrare le meraviglie della realtà concreta, quella la considera il male assoluto, la sozza impurità da cui occorre allontanarsi a tutti i costi, anelando all'astrazione suprema del Pleroma. Lo gnosticismo è una setta eminentemente aristocratica, in quanto solo gli eletti possono accedere alla salvezza,

---

<sup>77</sup> Il titolo *A che punto è la notte* rimanda infatti a Isaia, 21, 11, versetto esplicitamente richiamato dal cardinale arcivescovo: «“Isaia ha molte immagini splendide. *Custos, quid noctis?*...”» (*ibid.*, cap. VI: *Questi monsignori, questi porporati*, 14, p. 1079).

<sup>78</sup> *Ibid.*, cap. VI: *Questi monsignori, questi porporati*, 14, p. 1090.

distaccandosi dalla *massa damnata* degli indegni, paghi di avvolgersi nella scatologica dimensione mondana<sup>79</sup>. Dato che per gli gnostici la tangibile concretezza dell'orbe terracqueo è mera feccia, essi non possono credere nell'incarnazione di Cristo, che rappresenta la massima glorificazione dell'umile materia terrena (assunta su di sé da Dio stesso)<sup>80</sup>. Il nichilismo gnostico si può declinare in due modi, che risultano significativamente affini all'aristocraticismo e al maledettismo propri del *dandy* decadente:

C'è una gnosi ascetica che predica il rifiuto del mondo, la mortificazione della carne, la spiritualità assoluta. E c'è una gnosi che partendo dallo stesso rifiuto giunge alla conclusione opposta: il corpo è ignobile, la carne è vile per definizione, ed è quindi dovere dello gnostico [...] infangarla e calpestarla, è suo dovere peccare, coprirsi di

---

<sup>79</sup> Cfr. *ibid.*, cap. VI: *Questi monsignori, questi porporati*, 14, pp. 1082-1083: «Qui sta la meravigliosa superiorità [...] della concezione cristiana, che non esclude nessuno dalla rivelazione, che non nega a nessuno l'accesso al mistero, che offre a tutti la salvezza e la grazia. È in questo senso profondo, essenziale, che Cristo si può chiamare...» [l'arcivescovo] liquidò con un sorriso la definizione prima di pronunciarla «una grande figura democratica, lei comprende?» / Il commissario comprendeva [...]. / «Mentre l'eresia gnostica sarebbe piuttosto... aristocratica?» / «Aristocratica [...] Per lo gnostico soltanto gl'illuminati, gli eletti, sono al corrente del segreto attraverso una rivelazione diretta, una visione, un contatto privilegiato con la divinità, e a loro volta li trasmettono a una cerchia ristretta di iniziati, a una setta chiusa e fanatica.»».

<sup>80</sup> Cfr. *ibid.*, cap. VI: *Questi monsignori, questi porporati*, 14, p. 1085: «tutte le sette [gnostiche] negano l'incarnazione di Cristo, per ragioni evidenti» (la frase è detta dall'arcivescovo).

abominio e abiezione, commettere di proposito le bassezze e i delitti più atroci in nome della sua fede allucinata...<sup>81</sup>

L'ascetismo spirituale dello gnostico rima idealmente con l'ascetismo cerebralistico del *dandy*, giacché entrambi portano a spregiare la robusta consistenza della quotidianità, sostituendola con gli snervati fantasmi dell'io; e la prassi gnostica del conculcare la corporeità rassomiglia al maledettismo ferino del *dandy*, dacché ambedue mirano a far emergere l'insensatezza della vita mondana, gettandola in faccia all'ipocrita uomo comune: questi – agli occhi dello gnostico e del *dandy* – si adagia vilmente in un'esistenza banale e incolore, credendola assai ricca di significato, quando invece la vita terrena è totalmente priva di senso, e solo gli individui superiori sanno prenderne atto con titanismo e conseguente ebbrezza distruttiva, assecondando le pulsioni negative dell'animo umano.

Di contro ai personaggi sin qui esaminati e al credo gnostico si erge il commissario Francesco Santamaria, che racchiude in sé le numerose qualità legate al «genio della concretezza». Innanzitutto, egli è contraddistinto da un realismo sagace e brioso: sa bene che l'«ordine perfetto» è irraggiungibile nella dimensione mondana<sup>82</sup>, e tuttavia non si abbandona all'inerzia, né si

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, cap. VI: *Questi monsignori, questi porporati*, 14, p. 1089 (le frasi sono pronunciate dall'arcivescovo).

<sup>82</sup> Cfr. *Ibid.*, *La donna della domenica*, cap. III: *Sul controviale, otto operai*, 1, cit., p. 303: «Sul controviale, otto operai si chinarono tutti insieme e al comando del capomastro si rialzarono sollevando un lungo tubo grigio. [...] / Non era mai finita; non succedeva mai che, per almeno una settimana, un giorno, la città

rinchiude in un arido narcisismo (a differenza di Massimo Campi); al contrario, come egli stesso dichiara alla signora Dossio, è dotato del saggio ottimismo di chi riesce sempre a trovare «il lato buono delle cose»<sup>83</sup>, ed è quindi capace di riempirsi di fanciullesco stupore dinanzi alla policroma molteplicità del reale. Emblematica – a questo proposito – la «meraviglia» assaporata nel capitolo VI della *Donna della domenica*:

il commissario fece cercare da Scaglia una mappa militare della collina e si mise a studiarla. / Valli, vallette, valloni, valloncelli: uno non si rendeva conto, a guardarlo dalla platea della città, di quanto quel verde fondale fosse intricato [...]. Era un mondo – scoprì – pieno di antichi nomi dialettali che a lui suonavano meno buffi che esotici, e via via che seguiva le tortuose strade e i sentieri che li collegavano e

---

fosse in ordine perfetto, senza una facciata da dipingere, senza un albero da potare, senza una conduttura da coprire. [...] anche loro, rifletté il commissario Santamaria guardando gli uomini inarcare la schiena, serrare i denti, anche loro dovevano fare il loro lavoro, come lui. Era la stessa cosa, a pensarci: non c'era giorno che nessuno rubasse, nessuno ammazzasse, nessuno si suicidasse, l'ordine perfetto non veniva mai, non sarebbe mai venuto».

<sup>83</sup> Cfr. *ibid.*, cap. VII: *Un'ora prima che la sveglia suonasse. (Venerdì)*, 6, p. 528: «io sono nato ottimista, trovo sempre il lato buono delle cose». Santamaria sottoscriverebbe in pieno la seguente affermazione di Fruttero: «Il bello e interessante è in tutte le cose» (C. Fruttero, in G. Tesio, *Con Mr. Fruttero nella spelonca di Mosso*, cit., p. 25).

s'inoltrava nel grigio tratteggio di quegli innumerevoli e difformi rilievi, gli si riaccendeva una meraviglia di viaggiatore infantile davanti ai territori disegnati sui libri di fiabe<sup>84</sup>.

Santamaria dà inoltre prova di essere un uomo «delicato e paziente» (come nota affascinata Anna Carla)<sup>85</sup>, e dimostra una spiccata intelligenza combinatoria e una notevole abilità riparativa, impegnandosi alacremente nelle indagini per cercare di aggiustare quello che non funziona. Già nel primo romanzo il commissario si paragona agli operai indaffarati nei lavori di

---

<sup>84</sup> C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica*, cap. VI: *I locali della Galleria. (Giovedì pomeriggio, sera, notte)*, 7, cit., p. 469.

<sup>85</sup> Cfr. *ibid.*, cap. V: *A questo punto, a pochi metri dal portone. (Giovedì mattina)*, 3, p. 385: «Non delizioso. Non favoloso. Non adorabile. E nemmeno affascinante. No. Mentre guardava il commissario Santamaria, [...] Anna Carla si rese conto che tutta quella maledetta aggettivazione iperbolica non serviva, con un uomo così, non c'entrava niente, stonava. Delicato, questo sì; perché poco prima, mentre Massimo [...] le raccontava con effettacci gigioneschi e inutilissime pause alla Hitchcock, tutta la storia del Garrone [...], lui, il Santamaria, era stato impeccabile: né occhiate intensamente scrutatrici (per vedere come lei reagiva) né arie di finta indifferenza (per farle credere che non era sospettata). Era rimasto sulla sua sedia di vimini a sentire con pazienza, ecco, con pazienza, le cavatine di Massimo [...]. Delicato e paziente». Nel capitolo VII viene rimarcata nuovamente – dal punto di vista di Anna Carla – la «delicatezza» del commissario: «Si rimise al volante, certamente per non farle pesare, scambiando posto adesso, il fatto che poco prima, in quel cortilaccio, lei era stata troppo agitata per guidare. Era di una delicatezza incredibile» (*ibid.*, cap. VII: *Un'ora prima che la sveglia suonasse. (Venerdì)*, 6, p. 527).



rifacimento stradale,<sup>86</sup> ma è nel secondo che emerge con forza il tema del *tiqqun 'olam*, della riparazione del mondo vista come una missione esistenziale<sup>87</sup>:

Eh sì, un mondo di pazzi, ormai, una notte insensata e torbida come questa fanghiglia che inzaccherava capricciosamente i rossi, i verdi, gli azzurri, i gialli orgogliosamente partoriti dal Colosseo<sup>88</sup>, [...] e ridimensionati da un po' di neve e un po' di pioggia alla loro primigenia condizione di ferraglia dipinta [...], ferraglia piena di spinterogeni e scatole del cambio e carburatori e pistoni e cinghie, tubi, tubetti, tubicini... Un insensato, un assurdo ammasso, dove però un bravo meccanico sapeva mettere le mani, avvitare, congiungere, rimontare, collegare. / [...]. / La notte, certo, l'incasinata notte su cui un povero commissario non poteva essere tenuto a emettere oracoli.

---

<sup>86</sup> Cfr. *ibid.*, n. 82. Come nota Arosio, in questo lacerto «si ha il primo abbozzo dell'opinione di Santamaria secondo la quale il poliziotto è colui che in un certo senso cerca di “riparare” le falle della società, così come gli operai fanno i loro lavori. Questa concezione ritornerà in *A che punto è la notte* dove il commissario si paragonerà a un umile meccanico» (C. Arosio, *Prospettive e personaggi nei romanzi gialli di Fruttero e Lucentini. Le indagini investigative ed esistenziali del commissario Santamaria*, cit., p. 34).

<sup>87</sup> Il *tiqqun 'olam* (ossia la riparazione del mondo) è un concetto introdotto per la prima volta nella *Mishnah* (testo sacro dell'ebraismo risalente al terzo secolo dopo Cristo).

<sup>88</sup> Con il sintagma «i rossi, i verdi, gli azzurri, i gialli orgogliosamente partoriti dal Colosseo» il narratore allude alle automobili che guizzano disordinate in direzione dello stadio (dove di lì a poco giocherà la Juventus).

Dove andiamo a finire? E che ne so [...]. Non sono il guardiano, io, sono un puro e semplice meccanico, della notte<sup>89</sup>.

Anche in questo passo Fruttero e Lucentini rinunciano – attraverso il loro portavoce Santamaria<sup>90</sup> – a circonfondersi di un’aura oracolare, ponendo l’accento sull’importanza della concretezza: di fronte all’enigmatica «notte» in cui il «mondo» sembra essere precipitato, ciò che conta è «saper mettere le mani» nei punti giusti senza timore di sporcarsi<sup>91</sup>, immergerle nella «ferraglia» per tentare di «avvitare, congiungere, rimontare, collegare», contribuendo a rammendare le falle della realtà.

---

<sup>89</sup> C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. XI: *Un colpo di pistola alla Fiat*, 2, cit., pp. 1324-25. L’abilità di «congiungere» e «collegare» propria di Santamaria viene rimarcata anche nell’articolo *L’uomo della domenica*, dove si dice che il commissario è «capace [...] di raccordare contraddizioni e assurdità» (Iid., *L’uomo della domenica* [nel *Ritorno del cretino*], in Iid., *Il cretino*, cit., p. 902).

<sup>90</sup> *Ibidem*: «La voce dell’indagatore, dell’osservatore della città, finì del resto, come sempre avviene, per essere quella dell’autore, la nostra»; D. Scarpa, *Il principio era il Verbo*, cit., p. LXIV: «Se nei romanzi torinesi esiste un loro portavoce [ovvero un portavoce di Fruttero e Lucentini], costui è il commissario Santamaria».

<sup>91</sup> A questo proposito, risulta significativo l’elogio delle mani di Lucentini tessuto da Fruttero: «mani delicatissime, pazienti, ostinate, che non rifiutano nessun impegno e non hanno mai paura di “sporcarsi”» (C. Fruttero, *Ritratto dell’artista come anima bella* [1973], in C. Fruttero-F. Lucentini, *Opere di bottega*, cit., t. I, p. 18). Nel definire «delicatissime, pazienti» le mani di Lucentini, Fruttero si riallaccia alla descrizione di Santamaria fornita da Anna Carla nel capitolo V della *Donna* («Delicato e paziente», cfr. *supra*, n. 85); la delicatezza e la pazienza che accomunano i due sono le caratteristiche tipiche dell’artigiano coscienzioso.

Dal punto di vista linguistico, il commissario è in grado di pronunciare stupende «frasi fatte» – che in bocca a molti altri suonerebbero affettate e desementizzate – «senza le virgolette», «con una naturalezza sensazionale, con una semplicità, una *umanità*, da togliere il fiato»<sup>92</sup>. In un mondo gravato da espressioni fumose e virgolette continue, volte a distanziare la realtà dai locutori, l'eloquio schietto e corposo di Santamaria appare ad Anna Carla come un vero e proprio «miracolo linguistico», capace di ricongiungere l'uomo con la sua identità più profonda. Non a caso, il termine «*umanità*» è evidenziato dal corsivo, per far comprendere al lettore che lì sta il nocciolo della questione. Il «genio della concretezza» di cui abbonda Santamaria è la patente, la cartina di tornasole dell'umanità: quanto

---

<sup>92</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini., *La donna della domenica*, cap. V: *A questo punto, a pochi metri dal portone. (Giovedì mattina)*, 3, cit., pp. 385-386: «E alla fine le aveva detto una frase stupenda, assolutamente da nodo alla gola. Le aveva detto, allargando un po' le mani: "Ha visto, i casi della vita?" / Chi, intorno a lei, tra la gente che conosceva, chi mai – si chiese Anna Carla – era ancora capace di dire una banalità simile *sul serio*? Neanche le portinaie la pronunciavano più senza ironia, senza un'accurata sfumatura di distacco, senza le virgolette. Mentre questo qui l'aveva tirata fuori con una naturalezza sensazionale, con una semplicità, una *umanità*, da togliere il fiato. I casi della vita. Eh già. Soltanto lo zio Emanuele sapeva parlare così, darti il senso che le parole volevano ancora dire quello che volevano dire [...]. Viva le frasi fatte, pensò Anna Carla, commossa e elettrizzata da quel miracolo linguistico». Anche nella loro prosa saggistica Fruttero e Lucentini si scagliano contro l'uso costante delle virgolette: «linguaggio di casta dei vagheggini, tutto tra virgolette» (Iid., *Armiamoci e partite* [nella *Prevalenza del cretino*], in Iid., *Il cretino*, cit., p. 190; l'articolo compare per la prima volta su *La Stampa* il 14 ottobre 1977).

più un individuo risulta dotato di tale «genio», tanto più è umano<sup>93</sup>. Chi – come Campi, Garrone, Tasso, Calamassi, l'editore, Vicini e Musumanno – si sforza al contrario di sfuggire la concretezza e la normalità quotidiana, ritenendole insulse e banali, non fa che rinnegare la sua umanità e quindi la sua più autentica essenza<sup>94</sup>. Il commissario «non teme» invece «di sciuparsi con la banalità perché pensa con la propria testa, parla con un suo vocabolario (che non contempla virgolette), presta attenzione a ciò che fanno e dicono gli altri e non ha paura di portare in giro la propria comune e perciò rara umanità»<sup>95</sup>. Ciò che i

---

<sup>93</sup> Infatti il commissario Maigret – in virtù del suo straordinario «genio della concretezza» (cfr. *supra*, p. 344 e n. 3) – viene definito come «il più umano» fra i molti investigatori che compaiono nella *Verità sul caso D.*: «Dickens a chi si sarebbe affidato? [chiede Marisa Rusconi] / “A Maigret, il più umano [...]” [rispondono Fruttero e Lucentini]» (M. Rusconi, *Verità senza fine*, in *L'Espresso*, XXXV, 46, 19 novembre 1989, p. 209).

<sup>94</sup> In un brano della *Notte* viene messa in rilievo la disumanità dei criptonormali e degli gnostici: «Una situazione di cui un gentiluomo non poteva assolutamente... / A meno di essere pneumatico, pensò [Santamaria]. O criptonormale. O un topos, magari, o chissà quale altra di queste specie venute fuori a un certo punto della notte. Mentre lui era rimasto [...] a una concezione antropomorfa dell'uomo» (C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. IX: *Due morti e il buio completo*, 12, cit., p. 1252). Scorcio finemente chiosato da Scarpa: «In questa occorrenza [...] “criptonormale” si accompagna con altri due tormentoni della *Notte*: gli “esseri pneumatici” e il “topos”, provenienti dal comparto gnostico della vicenda. Per tutti e tre i termini [...] il brano del *couchage* eluso offre una specificazione importante: colui che è criptonormale non è antropomorfo, dunque è disumano» (D. Scarpa, *Il principio era il Verbo*, cit., p. LX).

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. LXIV.

narcisisti non comprendono è che la normalità da loro aborrita non è una marmellata omologante, ma un universo ricco di molteplici, rutilanti sfaccettature, all'interno del quale ciascuno può cercare di esprimere al meglio la propria eccellenza, come testimonia il passo in cui Thea riflette sul paesaggio della periferia<sup>96</sup>:

La Porsche correva tra gli innumerevoli misteri della periferia. Alti edifici nudi, resi più simili gli uni agli altri da differenze irrisorie, bordavano lunghi viali senza fine, ormai identici in tutte le città del mondo. Ma Thea rifiutava di vedere in quelle ripetizioni di facciate, in quelle file su file di finestre chiuse al grigiore di febbraio, una vittoria dell'anonimo, del piatto e uniforme plurale. A lei pareva, al contrario, che solo così saltasse veramente agli occhi il fantastico intreccio di singolarità che si sentiva sempre attorno e che era quello che le piaceva della vita. Ogni finestra una faccia, una voce, una storia diversa che s'intrecciava e aggrovigliava con le altre in una matassa multicolore, come i fili che stavano dietro il cruscotto, rossi, gialli, arancione, blu [...] ...<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Thea è un personaggio ambivalente, caratterizzato da una spiccata tendenza alla meraviglia e da una frequente incapacità di formulare giudizi etici maturi. Nel passo in questione emerge soltanto il suo *côté* positivo, tanto che la ragazza assurge a portavoce degli autori.

<sup>97</sup> C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. III: *L'occhio sinistro della signorina Caldani*, 5, cit., pp. 883-884. Come osserva Arosio, «quello che per molti è la rappresentazione dell'anonimato e della massa, per la ragazza è la raffigurazione delle singolarità che si intrecciano e aggrovigliano. E [...] tale raffigurazione non è forse in estrema sintesi quello che il romanzo stesso si propone di rappresentare? A partire dalla descrizione di singoli personaggi, singoli ambienti, singole storie, il vedere come questi finiscono per intrecciarsi,

Tutto dipende dall'acutezza della prospettiva che si adotta:<sup>98</sup> se ci si affida al fecondo «genio della concretezza»,

---

aggrovigliarsi, influenzarsi a vicenda» (C. Arosio, *Prospettive e personaggi nei romanzi gialli di Fruttero e Lucentini. Le indagini investigative ed esistenziali del commissario Santamaria*, cit., p. 133). L'interesse nutrito da Thea per «il fantastico intreccio di singolarità» è ovviamente condiviso da Santamaria: «Fuori del lavoro e spesso anche nel lavoro, [Santamaria] applicava con difficoltà le distinzioni d'uso – per genere, per categoria – e in ogni modo la sua attenzione, il suo interesse per l'albero singolo, lo portavano subito a dimenticare la foresta» (C. Fruttero-F. Lucentini, *A che punto è la notte*, cap. III: *L'occhio sinistro della signorina Caldani*, 4, cit., p. 880). L'insofferenza di Fruttero e Lucentini nei confronti di quelle «categorie» che annullano le individualità è ribadita in un articolo: «in questi anni a prevalenza fraternamente collettiva, generica, statistica, è venuta scomparendo una visione dell'uomo con la "u" minuscola. Una sociologia biodegradata, di largo consumo, ha finito per lavar via l'individuo a vantaggio della categoria: non s'insegna più a guardare e rappresentare una "persona", ma il problema, vasto quanto noioso, che essa più o meno stiracchiatamente "rappresenta". E così gli attuali protagonisti dei libri, dei film e telefilm, e naturalmente della cronaca, della vita, conducono una esistenza di branco, sperduti nell'indistinto, nel simbolico, nell'esemplare, schiacciati come Atlante dalle astrazioni che gli sono state caricate sulle spalle» (Iid., *Una donna "a posto"* [nella *Manutenzione del sorriso*], in Iid., *Il cretino*, cit., p. 597; l'articolo è pubblicato per la prima volta su *La Stampa* il 18 ottobre 1984).

<sup>98</sup> Cfr. C. Fruttero-F. Lucentini, *La donna della domenica*, cap. VII: *Un'ora prima che la sveglia suonasse. (Venerdì)*, 17, cit., p. 559: «Tutto dipendeva da te, da come guardavi le cose, e molti filosofi l'avevano detto e dimostrato» (la frase esprime il punto di vista di Anna Carla); M.C. Fruttero, *La mia vita con papà*, cit., p. 78: «Ogni istante della

come è solito fare Santamaria, allora si può davvero giungere a cogliere e gustare «la varietà inesausta e ineffabile della vita»<sup>99</sup>.

**Matteo Sarni**

---

giornata poteva trasformarsi da insignificante a meraviglioso, anche la rottura di un tubo con conseguente allagamento del bagno poteva diventare un'occasione speciale perché arrivava Renato, il giardiniere, che sistemava il guasto e raccontava a papà qualche aneddoto o qualche gossip della pineta che lo divertiva o gli offriva lo spunto per scrivere un articolo o un racconto. "Tutto fa" mi ripeteva sempre. "Dipende da come guardi le cose."».

<sup>99</sup> C. Fruttero-F. Lucentini, *Il critico superstite* [nella *Prevalenza del cretino*], in *Ibid.*, *Il cretino*, cit., p. 346: «ciò che affascina Citati è [...] la ricchezza, la varietà inesausta e ineffabile della vita, cassa di pirati o scrigno di principessa in cui lo scrittore ha il dovere di immergere le braccia per trarne non importa se manciate di gemme o un unico, preziosissimo monile; ciò che è imperdonabile è che egli resti cieco al rutilante mucchio» (l'articolo compare per la prima volta su *La Stampa* il 30 giugno 1982). Nell'ottica di Fruttero e Lucentini il «critico superstite» Citati si pone quindi agli antipodi del «Narcocritico» (cfr. *supra*, n. 57).

## **Interventi critici**



**XI.        Roberta Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Carocci (Lingue e Letterature), Roma 2022, pp. 254**

di *Ilaria Burattini*

«È una parte della miseria dell'uomo il non poter conoscere se non qualcosa di ciò che è stato, anche nel suo piccolo mondo; ed è una parte della sua nobiltà e della sua forza il poter congetturare al di là di quello che può sapere». Con questa citazione a esergo, tratta da *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* di Manzoni, si apre il volume di Roberta Colombi che qui si vuole recensire, pubblicato da Carocci nel 2022 nella collana *Lingue e Letterature*. Il libro, che si compone di sette densi capitoli, ripercorre infatti le principali tappe dell'evoluzione del rapporto tra *realtà* e *finzione* all'interno delle trame del romanzo storico. La narrazione letteraria in quanto tale, anche quando storicamente fedele, propone «una riscrittura che è interpretazione, tappa di una ricerca conoscitiva che tenta di mettere in ordine, accanto a ciò che è accaduto, ciò che verosimilmente sarebbe potuto accadere e che, in un mondo possibile, potrebbe, chissà, ancora accadere» (p. 30).

Sarà la stessa Colombi a spiegare nelle pagine introduttive (*Introduzione*, pp. 15-30) che all'origine della sua indagine si deve rinvenire la «fascinazione» e la «seduzione» (p. 15) provocata dalla lettura delle *Confessioni* – nucleo centrale del volume – e dal percorso esperienziale tracciato da Ippolito Nievo

nel solco della tradizione del *novel* europeo. Partendo da Alessandro Manzoni e dal conflitto che ha portato l'autore all'abbandono definitivo del genere del romanzo storico, si propone un'ampia digressione sui dibattiti nonché sulle esperienze critiche e letterarie che hanno caratterizzato l'epoca risorgimentale per infine arrivare a Ippolito Nievo e alle sue *Confessioni*. Il volume accompagna così il lettore in un viaggio nell'Italia preunitaria, quando sempre più stringente si avvertiva la necessità di produrre una letteratura attuale in grado di instaurare un dialogo costruttivo con il suo pubblico. L'*acmé* di questo percorso viene raggiunta con il romanzo di Nievo che, come ricordato già da Pier Vincenzo Mengaldo, segna il passaggio da storia documentata a storia testimoniata, colmando l'aporia sancita da Manzoni e dal suo saggio *Del romanzo storico* [Mengaldo 2011]. La ricerca è portata avanti da Colombi lasciando ampio spazio alla parola degli autori e delle loro opere che, sebbene filtrate dalla lente degli studi critici più recenti, non vanno mai a perdere il legame con il contesto storico in cui sono nate.

Il volume si apre, come già anticipato, nel nome di Alessandro Manzoni, rintracciando i punti di snodo delle riflessioni dell'autore sulla relazione tra *vero* e *finzione* o, per dire meglio, sul problema della verità della storia all'interno delle trame dell'invenzione narrativa (*Manzoni: la fedeltà alla storia e «il vero veduto dalla mente»*, pp. 31-58). Con estrema puntualità e chiarezza Colombi sonda e interpreta l'esperienza romanzesca di Manzoni alla luce degli scritti teorici che sempre accompagnano, ben immersi e integrati nel «laboratorio» manzoniano (p. 33), le espressioni creative. Sin già, infatti, dalla lettera a Monsieur Chauvet è possibile individuare quelli che saranno i cardini portanti dei *Promessi Sposi*, dove il vero storico sarà combinato al vero morale, fine ultimo della letteratura. Si tratta,

più nel dettaglio, di un approdo ermeneutico che consiste nel considerare l'invenzione narrativa non un falso del reale, bensì un'espressione dei suoi possibili. È chiaro dunque che, in questa prospettiva, il reale positivo, supportato da materiali documentari, trova una sua necessaria integrazione nell'invenzione che, rifacendo «in certo modo le polpe a quel carcame, che è in così gran parte, la storia» [Manzoni 2000], rende conto delle intime ragioni dell'agire umano, offrendo un viatico per una sua profonda comprensione. Bisogna quindi, come scrive Manzoni nella lettera a Chauvet citata da Colombi, «prendere insomma tutto quello che esiste e aggiungere quello che manca, ma in modo che l'invenzione si accordi con la realtà, sia un mezzo in più per evidenziare la realtà» (p. 36). Ciò permette a Manzoni non solo di legittimare in maniera definitiva il genere proscritto ma di riflettere allo stesso tempo sulla natura umana, offrendone un giudizio. L'instaurarsi del legame tra Storia e microstoria, da intendersi come una delle possibili realizzazioni del reale, spiega il celebre trittico del vero, utile e dilettevole, introdotto nelle righe della lettera sul romanticismo a Cesare D'Azeglio del 1823, dove Manzoni spiega che «il vero storico e il vero morale generano pure un diletto; e questo diletto è tanto più vivo e tanto più stabile, quanto più la mente che lo gusta è avanzata nella cognizione del vero: questo diletto adunque debbe la poesia e la letteratura proporsi di far nascere». È facile intravedere in questo passo quello che sarà il «sugo della storia» affidato alla voce di Renzo, che fa del romanzo manzoniano «à-peu-près comme un bal pour les pauvres» [Manzoni 1986] dove la scrittura diviene «atto etico e moralizzatore» [Nigro 2002, XI]. Tale impalcatura teorica, tuttavia, sarà destinata a cadere alla prova dei fatti, come testimonia la complessa vicenda redazionale dei *Promessi Sposi* e della *Colonna Infame*, nucleo originario dello stesso romanzo.

Non sarà sufficiente per Manzoni relegare la *Colonna* in appendice al romanzo, accentuando l'impossibilità di *reductio ad unum* tra la commedia della trama narrativa, seppur senza idillio, alla tragedia dell'ingiustizia della storia [Nigro 1996]. Proprio in queste carte si fa evidente la difficile conciliazione tra narrazione e discorso storiografico, come intuì diversi anni dopo lo stesso Leonardo Sciascia, ricordando quel passo della *Storia della colonna infame* dove Manzoni, nel tentativo di trovare un responsabile, ha costretto il pensiero «a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla» [Sciascia 2000, 700; Benvenuti 2021]. L'ostacolo invalicabile, infatti, consiste in prima battuta nell'impossibilità di distinguere, all'interno del genere misto la storia e l'invenzione e, di conseguenza, risolvere la sua «innata contraddizione». Offre il contrappunto teorico a questa aporia il saggio *Del romanzo storico, e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, pubblicato nell'ottobre 1850 ma frutto di una gestazione ben più prolungata, risalente all'indomani della celebre recensione di Streckfuss alla Ventisettana, dove Manzoni vi aveva letto una stroncatura di mano goethiana, e coeva a quella del dialogo *Dell'Invenzione* [Weber 2013]. Si tratta di uno scritto in piena antinomia rispetto al lavoro passato, dove si conclude che il romanzo storico «è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario», vale a dire distinguere la storia da ciò che storia non è: il romanzo storico, se prima parte di quei «modelli di verità poetica», ora viene declassato a «una specie di genere falso» dall'«assetto intrinsecamente contraddittorio» [Manzoni 2000]. L'ombra della relativizzazione cadrà poi sullo stesso genere storiografico: nonostante la fedeltà documentaria, una volta trasferita su carta, la narrazione potrà rivelarsi una delle realtà possibili, contaminate dall'elemento soggettivo e interpretativo la cui

spia retorica sarà l'impiego del discorso indiretto libero. Si rompe dunque, almeno nel sistema manzoniano, il rassicurante legame tra le parole – il possibile – e le cose – il reale – negando valore, dunque, alla «meditazione di ciò che è, e di ciò che dovrebbe essere, e l'acerbo sentimento che nasce da questo contrasto», come si legge in una lettera a Fauriel del 1806. Sarà poi Nievo, anticipa Colombi, a superare tale impasse, avanzando un'alternativa al modello di 'storia documentata' con la 'storia testimoniata', in cui la voce narrante racconta la crescita di un individuo, senza rinunciare all'insegnamento etico, morale e civile dell'intera collettività. Tra Manzoni e Nievo, conclude Colombi, si intuisce una diversa concezione del rapporto tra storia e narrazione: se infatti il primo ne coglie il contraddittorio, il secondo ne accoglie ed esalta le possibilità. Lontano dall'apostasia manzoniana di cui si è detto, per Nievo «l'Italia abbisogna di buoni Romanzi storici»: non c'è «anatema» che tenga di fronte al «tribunale dell'opinione pubblica al quale il Romanzo Storico si è appellato dalla dura condanna, ed ottenne misericordia». Del resto, sostiene polemicamente ancora l'autore, il romanzo storico, con le passioni e le idee più che i fatti e le date della storia, sarà utile a invertire la moda delle «frivole novel-lucce che ci capitano di Francia» [Nievo 1996].

Nel secondo capitolo del volume (*Le strade del romanzo tra scrittori e critici*, pp. 59-98) Colombi traccia un dettagliato quadro storico dove ha luogo quella «battaglia culturale» (p. 59) che prepara l'esperienza di Ippolito Nievo e si iscrive nel solco di una lenta ma graduale legittimazione del genere del romanzo. Nonostante le apostasie di Manzoni e di Foscolo, entrambi autori che avevano riconosciuto il pericolo dell'eccessiva tendenza al realismo astratto in voga nell'epoca preunitaria, definita feli-

cemente da Colombi «terra di mezzo» (p. 64), il dibattito intorno alle possibilità del genere romanzesco si fa sempre più acceso: nuove e diverse strade saranno tentate e intraprese, ma tutte con dei cardini portanti comuni come la tendenza attualizzante e la propensione alla dimensione individuale e familiare, oltre che civile e patriottica, che sostituisce allo stereotipo dell'eroe, la figura ridimensionata dell'uomo medio, figlio dei suoi tempi. Colombi ricorda in queste pagine moltissimi nomi di coloro che si cimentarono nella scrittura del romanzo o contribuirono a accendere un dibattito critico intorno ad essi: da Silvio Pellico a Cattaneo, da Pisacane a Torelli e Rovani, i cui scritti delineano un panorama culturale in piena fase di sperimentazione, dove convinto si mostra il tentativo di proporre una nuova immagine del reale, certamente più complessa, rinunciando all'idillio – come già Manzoni – ma non alla tensione ideale, facendo un passo ulteriore per combinare di nuovo vero e verisimile, racconto storico e giudizio individuale. Fondamentali saranno Giuseppe Mazzini e l'*entourage* della «Rivista europea» e «Il Crepuscolo», animate da Carlo Tenca per l'imporsi di questo clima di rinnovamento nel quale vorrà dire la sua anche Ippolito Nievo che in questi anni si trovava ancora alle prese con il romanzo del presente, il *Conte Pecorajo*, e del passato, *L'Angelo di bontà*.

Le premesse e le ragioni delle *Confessioni*, citando il titolo del terzo capitolo (*Premesse e ragioni delle Confessioni*, pp. 99-127), si rinvencono infatti nel clima storico e culturale che circonda e nutre l'attività di Ippolito Nievo. Quanto il contesto abbia potuto influenzare la scrittura dell'autore e poi del suo romanzo più celebre è testimoniato da quella che Giovanni Maffei ha definito «poetica indiziaria» [Maffei 1990], ovvero tutto ciò che può rinvenirsi nella produzione collaterale al romanzo,

dalla epistolare alla saggistica, dalla giornalistica alla teatrale; proprio in questa costellazione di scritture, varie per toni e per genere, si fa evidente l'urgenza di Nievo di partecipare a questo momento di rigenerazione civile e letteraria. In particolare, dopo l'esperienza dell'*Antiafrodisiaco dell'amor platonico*, Nievo coglie il bisogno di creare *ex novo* una letteratura civile, in grado di farsi militante e parlare con il lettore. Tale scopo si coglie nella produzione di quegli anni che sperimenta i generi più disparati, lasciandosi guidare da una personalissima Musa che sta «molto sul positivo», guidando una penna che si impone di aderire al reale senza rinunciare però, come meglio si dirà, all'ideale. Colombi ricorda, più nel dettaglio, l'attività giornalistica di Nievo, dalla spiccata vocazione polemica e civile; le *pièces* teatrali, come l'*Emanuele* e *Gli ultimi anni di Galileo*, oltre alla vena lirica che scaturisce ispirata al Parini e al Giusti. È possibile rintracciare una giustificazione poetica a questa multiforme produzione nella corrispondenza scambiata tra il 1853 e il 1854 nonché nei suoi *Studi sulla poesia popolare e civile*, apparsi nelle pagine dell'«Archivista friulano» nel 1854. Qui, ad anticipazione di quello che verrà ribadito nel romanzo, Nievo fornisce il canone della sua «famiglia di letterati», tra cui si trovano Dante, Parini, Foscolo, Alfieri, Manzoni, Giusti, «che onorava sì le rovine, ma chiamava i viventi a concilio sovr'esse: e sfidava o benediva il dolore presente pel bene futuro» [Nievo 1999]: una rosa che, arricchita nelle pagine delle *Confessioni* dal nome del Leopardi – «il disperato cantore della Ginestra e di Bruto» che ben sapeva «che soltanto la lunghezza della vita può sollevar l'anima a quella sublimità di scienza che comprende d'uno sguardo tutto il mondo metafisico e non s'arresta ai gemiti fanciulleschi d'un uomo che si spaura del buio» [*ibidem*] –

rende chiara l'inclinazione attualizzante e civile della sua produzione letteraria, i cui cardini verranno ripresi, in anni più tardi, nel saggio *Rivoluzione politica*, dove Simone Casini vede il formarsi di un autentico «progetto civile» [Casini 2010, 44]. Solo nell'anno successivo però Nievo approderà al genere del romanzo con il *Conte Pecorajo* e l'*Angelo di Bontà*, opere anticipate dalla scrittura delle *Novelle campagnuole*, «esperienza fondamentale di ricerca e sperimentazione di una lingua narrativa» (p.104) di matrice sterniana e intrisa di oralità familiare. Con queste prove, Nievo supera il modello di Manzoni e dei suoi epigoni, inaugurando una riflessione sulla storia e sulle sue possibili rappresentazioni che sarà fondamentale poi per le *Confessioni*, dove il passato viene recuperato in forma di memoria autobiografica per spiegare il presente, allargando la narrazione oltre i confini nazionali e temporali. Tali geografie aumentate si complicano con il sovrapporsi di molteplici punti di vista del Carlo narratore, del Carlino protagonista – le cui persone coincidono – e di Nievo autore. Prima di approdare tuttavia alle pagine delle *Confessioni*, Colombi fa luce sulla fondamentale esperienza milanese del 1857, animata dalla fervente attività giornalistica svolta per «il Pungolo» e, in particolare, per «L'uomo di Pietra», un giornale di opposizione, dove Nievo intrattiene una collaborazione continua tanto da indicare alla madre, come ricorda Ugo Maria Olivieri [Nievo 1996], l'ufficio del giornale come indirizzo per la sua corrispondenza. Si tratta dunque di un periodo cruciale durante il quale il giovane Nievo rafforza la sua penna umoristica e militante, svincolando grazie alla «vocazione all'ironica dissimulazione» [*ibid.*, 12] i limiti imposti dalla censura e gettando i semi di alcune riflessioni che verranno poi ripresi e sviluppati in testi più impegnativi. È probabilmente durante questi «5 mesi benedetti» in cui Nievo si trovava, per sua



stessa ammissione, «in convulsione con la penna» (p. 109), che prende vita il progetto delle *Confessioni*, poi concretizzatosi solo al ritorno in Friuli. Non mancano certo i momenti di luna o, per dirla con lo stesso Nievo, i «quarti d'ora di minchioneria», in cui Nievo si pone in polemica decisa contro il suo secolo ciarliero e quell'«orpello luccicante della nostra civiltà», considerato «sola causa per cui la volontà è diventata aspirazione, i fatti parole, le parole chiacchiere; e la scienza si è fatta utilitaria, la concordia impossibile, la coscienza venale, la vita vegetativa, noiosa, abbozzabile» [NIEVO 1999]. Non c'è contraddizione tuttavia, afferma Colombi, tra questo tono dissacrante e disincantato con la missione delle *Confessioni*: non verrà meno infatti la speranza che la scrittura possa effettivamente incidere sulla realtà se non presente, almeno futura, seguendo i tempi lenti ma costanti e tenaci e «gli istinti quieti della lumaca» [*ibid.*]. Una missione resa ancor più complessa dalla necessità di crearsi un nuovo dialogo con il pubblico che dovrà di necessità immedesimarsi nelle pagine per saper raccogliere e comprendere l'eredità concessa dell'ottuagenario.

Tale immedesimazione, presupposto fondamentale per instaurare un rapporto di complicità con il lettore, sarà raggiunta da peculiari soluzioni retoriche su cui sofferma l'attenzione Colombi nel quarto capitolo (*Sulla via del novel: seduzione romanzesca e indizi di finzionalità nelle Confessioni*, pp. 129-162). La catarsi del lettore, che perde qualsiasi connotazione dannosa e viziosa intravista da Manzoni e da Foscolo, sarà poi elemento obbligato per garantire alla scrittura di essere compresa, in una posizione che ricorda in parte anche quella leopardiana che esortava a una letteratura contemporanea per i contemporanei. Nievo, per raggiungere tale scopo, introduce la figura di un narratore ottuagenario, Carlo Altoviti, dove storia e

memoria convivono, e del personaggio *alter-ego* Carlino la cui immagine non esemplare permette al lettore di porsi sullo stesso piano della narrazione: il giovane Carlino Altoviti, che trascorre l'infanzia a girare l'arrosto e, con un'immagine alfieriana, a farsi tirare per la cuticagna, incarna l'eroe medio dal temperamento «meno che tiepido» [*ibid.*], privo di quell'*auctoritas* mitica che apparterrà ad altri personaggi, come Lucilio o la Pisana – definita quasi in chiusa al romanzo «una Corinna molto pallida, una Saffo assai magra» [*ibid.*] – che trovano però poco margine d'azione nel «secolo di transizione», un secolo non «di cilici» che partorisce, ribaltando le stesse parole di Nievo, non eroi ma sorci [*ibid.*]. Così facendo, Nievo non solo si assicura la simpatia e l'empatia del lettore ma, superando definitivamente l'impasse manzoniano, affida alla storia testimoniata e autobiografica quel valore di realtà che fino ad allora era spettato invece alla storia documentata: solo a ragione di questo duplice patto di fiducia allora potrà essere comunicata al lettore l'«intenzione pedagogica» (p. 136) del romanzo. Diversamente da qualsiasi altra tradizione memorialistica, Nievo scompare dietro alla sua voce narrante. La distanza storica, inoltre, tra Carlo ottuagenario e Carlino crea una «doppia ottica» (p. 140) che agevola digressioni e riflessioni a posteriori, risultato di un'educazione sentimentale, storico e politica impartita dall'esperienza vissuta, scandita da inganni e disinganni. Sarà proprio in questa interca-pedine tra il Carlo ottuagenario del presente e il Carlino del passato che Nievo «fa confluire la sua ricerca di senso, la sua tensione conoscitiva e il suo intento pedagogico» (p. 141), permettendo dunque al suo lettore non solo di farsi critico – come da norma manzoniana – ma anche complice. La dinamica retorica, a detta di Colombi, si complica quando è la stessa voce narrante a empatizzare con la stessa esperienza vissuta da Carlino: a

prova di quanto detto, Colombi menziona, tra gli altri, l'episodio della scoperta del mare, nel terzo capitolo delle *Confessioni*, dove gli occhi del bambino influenzano la descrizione naturale da parte dell'ormai anziano Carlo. Certo è però che gli intermezzi riflessivi, tramite i quali si introduce la nuova fede del «ministero di giustizia» [*ibid.*], rimanendo nei confini del terzo capitolo, sono da ascrivere non ad una rivelazione del momento bensì ad una rielaborazione consapevole, acquisita solo in età più matura da parte dell'Altoviti. La sovrapponibilità di prospettive può replicarsi con il resto dei personaggi, con i quali instaurare, a seconda dei casi, un rapporto di empatia o straniamento, e ciò si fa evidente, in modo particolare, nei dialoghi. Come si vede, Nievo ha la capacità di introdurre la sua prospettiva non in una cornice extra-diegetica ma di infiltrarsi all'interno del percorso conoscitivo delle sue creature narrative. Si tratta talvolta, come nel caso di Lucilio, di personalità complesse con cui Carlino si confronta e interagisce; talvolta, può trasformarli in caratteristi da commedia o presentarli in una dimensione capovolta, quasi parodica: basti ricordare l'episodio del Napoleone, colto mentre si rasava la barba in maniche di camicia, dove l'ambiente familiare e straniante, riduce il francese in un personaggio da commedia che, con le perplessità di Carlino, fa sorridere il suo lettore. Mettendo in scena questa «falange di personaggi» che invade la carta tanto che può dire che «le anime mi sono cresciute in corpo e credo di averne per lo meno undici (è il mio numero prediletto e fatale)» [Nievo 1991], Nievo, come ben sottolinea Colombi, intraprende la strada del *novel* europeo, scegliendo di concepire ogni individualità particolare come parte di un'universalità plurale, soggetta al tempo e alla storia.

Nel capitolo successivo (*La realtà della storia e la verità del "possibile"*, pp. 163-189) Colombi indaga il rapporto che

Nievo intrattiene nelle pagine del suo romanzo con la materia storica e la fonte storiografica. Al contrario di Manzoni, l'autore intesse un dialogo piuttosto «disinvolto» (p. 164) con le sue fonti che vengono alterate una volta confluite all'interno della trama narrativa, seguendo le istanze indicate da Berchet, poi seguite da Guerrazzi, D'Azeglio, Mazzini e Tenca. La giustificazione a tale infedeltà alla verità storica, secondo Colombi, si trova nella volontà di Nievo di svelare quegli eventi che si trovano celati al di là della storia ufficiale, proponendone così una nuova prospettiva storica dalla quale rinvenire, previa una profonda intelligenza del presente, le vere ragioni dell'agire umano nonché delle cause e concause che hanno scaturito gli eventi noti. L'obiettivo dell'autore è dunque una «ricerca conoscitiva» (p. 167) che affonda le sue radici nel passato, rendendo possibile l'acquisizione di una conoscenza che interpreta i tempi presenti per proiettarsi in quelli futuri. La storia nelle *Confessioni*, prosegue Colombi, si manifesterà in maniera irruenta a partire dalla seconda parte del decimo capitolo, con l'episodio del saccheggio del castello di Fratta e la morte della centenaria contessa Badoer. In controcanto al capitolo III, dove regnava l'armonia del creato, qui Carlino, appena dismessi i panni di luogotenente conquistati nella manzoniana sommossa di Portogruaro, assiste alla distruzione di ogni illusione ideale. Il testamento della contessa morente, che si tradurrà di fatto in una dichiarazione di «fede che si volge in bestemmia» [Nievo 1999], getta un'ombra importante sulle acquisizioni precedenti avvenute attraverso le pagine di diario di Martino e le parole di Padre Pendola. Nievo, infatti, come appare più chiaro nel capitolo XVIII, riconosce l'irrazionalità della storia, cercando tuttavia di giustificarla secondo una logica che può rivelarsi solo a posteriori, in quel futuro sospeso con cui lo stesso romanzo termina. Le *Confessioni*

sembrano dunque essere dominate da due forze opposte che fanno cardine sulla memoria nostalgica e una costante proiezione ideale verso il futuro, complicate dalla varietà di registri e di «anime» con le quali Nievo arricchisce le sue pagine. Questo duplice e antitetico movimento, che trova il simbolo per Colombi nel castello di Fratta, viene reso attraverso strategie narrative che prevedono continui ritorni e momenti di stasi per cui la trama è costretta ad arrestarsi, diventando immagine in parola della «personale lettura della storia» (p. 184) da parte di Nievo.

Dallo studio della storia Colombi passa a trattare della dimensione spirituale e filosofica presente nelle *Confessioni* nel sesto e penultimo capitolo del volume (*Fede e rivoluzione umana per un mondo "possibile": la via di un nuovo umanesimo*, pp. 191-211). L'autore nel romanzo traccia un percorso intimo, sebbene immanente e del tutto terreno, per trovare, come ricorda Colombi, «una scusa a quella fatica che si chiama esistenza, e una ragione a quel fantasma che si chiama speranza» [*ibid.*]. Quello di Nievo è dunque un cammino di fede laica che permette di credere in un'ideale etico, morale, culturale e civile realizzabile in un futuro prossimo, ma che si concretizza in una sua declinazione possibile nella finzione romanzesca. Questo nuovo credo immanente è frutto di un'acquisizione lenta ma costante, raggiunta con la «pazienza della formica» [*ibid.*], che si incardina nel principio di sentimento di vita universale, percepito sin già dal già citato episodio della scoperta del mare. Si tratta di varie influenze sublimite da Nievo, derivanti da Mazzini, Gioberti, Tenca e, non in ultimo, dal misticismo religioso orientale: «grazie a queste complesse componenti del suo profilo» – afferma Colombi – «Nievo sarà in grado di elaborare una visione del tempo e della vita in cui l'esistenza individuale rappresenta solo

una infinitesima parte della vita universale» (p. 198). Tale percezione renderà possibile lo slancio verso l'ideale, permettendo così di cogliere il senso dell'agire nel presente del singolo individuo e di costruire, allo stesso tempo, un «progetto di miglioramento sociale» (p. 199) da attuare nei tempi futuri. Nievo infatti rinviene, dopo le delusioni del 1848, nel concetto di «coscienza» una personale risposta alla crisi, facendosi così portavoce di un nuovo «umanesimo laico» (p. 199). A ragione di questa rinnovata fiducia, diversamente da alcune interpretazioni critiche, Colombi non crede che Nievo abbia permeato il suo romanzo di echi di disperazione o ambiguità [Colummi Camerino: 1991; Maffei 2012]. Nei suoi scritti però, in particolare quelli epistolari, non è raro imbattersi in amare dichiarazioni malinconiche dove Nievo si dichiara preda di un «umoraccio così nero», di una «ostinatissima bile» che macera l'anima, vissuta con placata rassegnazione: «onde io masticaì quietamente il mio rabarbaro, e mi accontentai d'aspettare qualche capriccio apoplettico della Provvidenza che venisse a togliermi dalla rabbiosa stupidità», come confessa al Gobio del 1856 [Nievo 1991]. Si tratta di «tante bestemmie» di cui dovrà confessarsi per redimersi dello scandalo, come riconoscerà in un'altra lettera del 1858 Caterina Curti Melzi dove lamentava che «[...] tutto ci manca, perfino la libertà dell'aria che si respira. [...]! Non è vero che è una vera commedia? Tutto sta aver fiato da ridere. Io ne aveva una volta, ed ora il riso mi stringe e mi strozza» [*ibid.*], richiamano le parole disincantate e ostili della vecchia Badoer morente che, se considerata una delle voci di Nievo, getterebbero un'ombra sull'intero romanzo. Al contrario per Colombi, si fa evidente nei continuati richiami alla dimensione collettiva e metastorica, la fiducia nel valore dell'azione nel reale, nonostante le sue insite contraddizioni che ne rimandano

la realizzazione in un futuro possibile. Per tale ragione, per *attuare* occorrerà non rinunciare a *educare* secondo una rinnovata morale etica e civile in grado di formare «gente nuova», un'umanità alternativa che pur «conoscendo le proprie tendenze egoistiche, le contrasti per accedere a una dimensione in cui la consapevolezza delle interconnessioni con gli altri esseri viventi riesca a spingere l'uomo verso quel vero bene, che è il bene di tutti» (p. 203). Si è parlato, a tal proposito, di un'«ideologia della preparazione» (p. 206), costruita sui tempi lunghi della storia e sulla consapevolezza della necessità del male, come spiega nelle *Confessioni* l'ambiguo Padre Pendola (p. 208). Solo attraverso questo rinnovamento spirituale, che trova i suoi cardini in un'etica dell'attesa e della responsabilità, è possibile realizzare o quantomeno prospettare un rivolgimento politico che, negli anni di Nievo, significava avverare i propositi del Risorgimento, nel senso di ritrovata unità nazionale, culturale e letteraria, nel segno di una lingua «conciliatrice», come viene ribadito negli *Studi sulla poesia popolare e civile* [Nievo 1996]. Tale prospettiva verrà a trovarsi poi nel saggio del 1859 *Rivoluzione politica*, un contraltare politico-sociale della dimensione spirituale descritta nelle *Confessioni*, per cui «è ancora possibile sperare in qualche cosa che ancora non si possiede» (p. 211).

Il volume si chiude con il tentativo di Colombi di spiegare le cause della scarsa fortuna della proposta nieviana, malgrado la sua novità e modernità (*Modernità e attualità di uno scrittore fuori dal canone*, pp. 213-234). La mancata consonanza tra il codice etico enunciato nelle *Confessioni* e il paradigma del progressismo ottocentesco, dalla forte accezione idealistica, che stava fiorendo nel nascente stato nazionale è una delle ragioni che condanna Nievo a una scarsa risonanza critica: Nievo, contestando l'idealismo astratto del romanticismo risorgimentale,

propone un *exemplum* etico, morale e civile che non riesce a trasformarsi in un «simbolo collettivo» (p. 223), proprio perché invece di abbracciarne i principi ideali li confuta e li discute. Altrettanta sfortuna ha riscosso il modello narrativo che non è riuscito a imporsi nel nostro canone letterario non tanto per le mancanze della penna di Nievo quanto invece, secondo Colombi, per un «difetto dell'ottica critica» (p. 227). Malgrado ciò, non mancano oggi esempi nella letteratura contemporanea che, sulla scia di riflessioni sul rapporto tra storia e finzione [Ginzburg 1991; Benvenuti 2012], mescolano al discorso narrativo biografia, memorialistica, documenti d'archivio, imponendo di nuovo la legittimità di un narratore che dice *io* e replicando di fatto, si direbbe inconsapevolmente, il precedente delle *Confessioni*. Lontana, tuttavia, a fare di Nievo il capostipite di una tradizione letteraria, Colombi fa notare che il modello dell'autore «ibrido fortemente 'finzionalizzato' rappresenta ancora, con tutte le varianti del caso, una pratica di scrittura vitale a cui, dopo di lui, si è fatto ricorso» (p. 233) per la sua capacità di scardinare i paradigmi precostituiti e spronare a guardare e interpretare la storia con nuovi occhi rivolti verso il futuro, dove la finzione realizza e permette di credere a un possibile ancora non accaduto, accettando le contraddizioni e il male nella storia. «Non c'è caso», scrive Nievo nella recensione all'Ottolini apparsa nell'«Età presente» il 13 novembre 1858, «così nei libri come nella vita, la speranza è il fiore delle anime, è il profumo che rende incorruttibili i nostri sentimenti. Senza di essa, perfino la carità è una pedanteria, un pleonasma; e ne son prova quelle carità ufficiali che il più delle volte falliscono lo scopo appunto per non mirare al futuro» [Nievo 1996, 232]. Una disposizione al futuro che abbraccia tutto il romanzo nieviano



dove la voce narrante, e con essa l'autore, sprona con «rassegnazione» e «costanza» ad alzare «sempre gli occhi al cielo» e intravedere nel cielo buio della tempesta «sempre colla mente lo splendor delle stelle» [Nievo 1999], trovandovi consolazione e speranza, «unica gioia unico tormento» che tanto rassomiglia alla vita [Nievo 1991]. Forse è proprio questo il valore aggiunto del modello etico e civile che fa delle *Confessioni* un classico senza tempo in grado di parlare, di affascinare, di sedurre, di «inventare 'gente nuova'» (p.11).

**Ilaria Burattini**

*Testi citati*

Benvenuti G., 2012. *Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci editore.

Benvenuti G., 2021. *Sciascia, Manzoni e la narrazione della storia*, in *Finzioni*, I, 1, pp. 12–28.

Casini S., 2010. *Introduzione a I. Nievo, Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo*, a cura di S. Casini, Venezia, Marsilio.

Colummi Camerino M., 1991. *Introduzione a Nievo*, Roma-Bari, Laterza.

Ginzburg C., 1991. *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*, Macerata, Quodlibet.

Maffei G., 1990. *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori.

Maffei G., 2012. *I doppi di Nievo*, in *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova tra memorialismo, narrativa e drammaturgia*, a cura di T. Iermano - P. Sabatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Manzoni A., 1986. *Lettere*, a cura di C. Arieti, Milano, Adelphi.

Manzoni A., 2000. *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di S. De Laude, in Id., *Opere*, Milano, Centro Nazionale di studi manzoniani, vol. 14.

Nievo I., 1981. *Lettere*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, vol. VI.

Nievo I., 1996. *Scritti giornalistici*, a cura di U. M. Olivieri, Palermo, Sellerio editore.

Nievo I., 1999. *Le confessioni d'un italiano*, a cura di S. Casini, Milano, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore.

Nigro S.S., 1996. *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi.

Nigro S.S., 2002. *Introduzione* a A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Mondadori.

Sciascia L., 2000. *Opere. 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani.

Weber L., 2013. *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore.

## **XII. *Narrativa italiana: note critiche sull'annata letteraria 2022***

di *Roberto Carnero*

*A mo' di introduzione: perché la critica?*

Iniziando una rassegna della produzione narrativa italiana dell'anno trascorso (rassegna che ci si propone di offrire ai lettori con cadenza annuale), vorrei riflettere brevemente – a mo' di introduzione (o di giustificazione) – sul significato dell'esercizio critico oggi. Scriveva nel 1990 fa Stefano Giovanardi in apertura di un saggio intitolato *La critica letteraria nell'età della parodia*: «Forse nessuna fra le varie forme di indagine e riflessione sulle arti si è mai tanto preoccupata di auto-legittimarsi quanto la critica letteraria»<sup>1</sup>. Tale tendenza della critica, cioè dei critici, a cercare una propria legittimazione è aumentata nel corso degli ultimi decenni in conseguenza – mi sembra – di due fenomeni: da un lato una crisi dei metodi critici che appare sempre più irreversibile, dall'altro il crescente disinteresse nei confronti della critica non solo da parte del pubblico, ma anche degli stessi addetti ai lavori (dagli scrittori agli editori).

Il primo punto è stato oggetto di tante indagini e analisi. Un celebre libro di Maria Corti la cui prima edizione data al

---

<sup>1</sup> S. Giovanardi, *La critica letteraria nell'età della parodia*, in Id., *La favola interrotta. Appunti di critica letteraria*, Transeuropa, Ancona 1990, pp. 7-34: 7.

1969 si intitolava *Metodi e fantasmi*<sup>2</sup>. Negli anni '60 e '70 si credeva ancora nei metodi, forse anche troppo, in quanto un certo approccio metodologico molte volte equivaleva facilmente a un approccio ideologico. Nel frattempo, però, sono i metodi ad essere diventati fantasmi. Nel 1993 Cesare Segre pubblicava *Notizie dalla crisi*<sup>3</sup>, nel 2005 Mario Lavagetto *Eutanasia della critica*<sup>4</sup>: una successione di titoli che configura quasi un climax, a testimoniare l'irreversibilità di quella crisi del Metodo che è sfociata negli ultimi decenni in una crisi della pratica critica *tout court*.

Vorrei però soffermarmi soprattutto sulla seconda questione cui accennavo sopra: il disinteresse verso la critica. Oltre ad aver condiviso le idee portanti in esso contenute (apprezzando da sempre l'intelligenza dell'autore), ho trovato particolarmente azzeccato il titolo di un volume di Giulio Ferroni pubblicato nel 2019: *La solitudine del critico*<sup>5</sup>. Il problema è proprio questo: oggi il critico è solo. Se un tempo la critica letteraria (parlo qui soprattutto di quella "militante", che si esercita, su giornali e rotocalchi, attorno alle novità librarie) rappresentava un momento fondamentale di mediazione tra editoria e pubblico, oggi si percepisce tutto il disinteresse nei confronti di ciò che la critica ha da dire da parte dei soggetti che dovrebbero esserne maggiormente coinvolti.

---

<sup>2</sup> M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969 (ed. ampliata *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001).

<sup>3</sup> C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993.

<sup>4</sup> M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.

<sup>5</sup> G. Ferroni, *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere*, Salerno Editrice, Roma 2019.

Le case editrici, tramite i loro più o meno efficienti uffici stampa, sono molto presenti nel momento in cui si tratta di promuovere un certo libro o un certo autore, ma reagiscono in maniera non sempre diplomatica quando il critico si permetta di fare davvero il proprio mestiere, cioè di “criticare” l’opera in questione, magari avanzando obiezioni o riserve. Ciò accade soprattutto quando l’autore è noto e importante. L’editore sembra più preoccupato di non turbare la serenità della star letteraria del momento, evitandole giudizi sgraditi, più che di ragionare serenamente sui pregi e difetti del suo lavoro, magari per migliorarlo in prospettiva.

In altre parole, si vorrebbe – si pretenderebbe – che le pagine culturali dei giornali fungessero soltanto da cassa di risonanza pubblicitaria ai nuovi prodotti immessi sul mercato. Pubblicità, prodotti, mercato: mi accorgo che lo stesso lessico che sto utilizzando denuncia la radice del problema, cioè la concezione mercantile della letteratura, sempre più imperante, che tra l’altro ha come effetto non secondario quello di far sì che i libri si assomiglino sempre più tra loro, essendo realizzati “in serie”. Non interessa invece il dibattito critico, se non nella chiave della polemica, che, come si sa, spesso è capace di far aumentare le vendite.

Ed è così che un critico il quale voglia continuare a svolgere con scrupolo e coscienza il proprio lavoro rischia di rimanere solo. Non sempre sostenuto neanche dalle stesse testate per le quali lavora, che non hanno interesse a guastarsi i rapporti con le case editrici (a volte appartengono agli stessi gruppi editoriali delle medesime). E che oggi più che le recensioni in sé amano parlare dei libri in relazione a certi temi o problemi di attualità, privilegiandone i contenuti, meno una valutazione di tipo prettamente letterario.

Invece mi viene da dire che appunto in una società, come quella odierna, che fa della semplificazione (e del semplicismo) la cifra distintiva dell'analisi e della comunicazione (a livello mediatico, artistico, politico), la critica letteraria potrebbe offrire un contributo importante. È innegabile che la letteratura sia un oggetto complesso, e come tale rappresenti uno strumento, per molti versi insostituibile, di educazione alla complessità. Proprio in relazione a questa introduzione a ciò che è complesso, per aiutare a decodificarlo, la critica sarebbe in grado di svolgere un ruolo fondamentale. Per esempio insegnando a distinguere – per dirla con Mario Petrucciani – la «letteratura come diversivo» dalla «letteratura come domanda»<sup>6</sup>. Critica come scuola e palestra di resistenza, culturale e civile, nei confronti dei linguaggi dominanti e dei discorsi che essi veicolano. Molte volte anche nei libri.

Iniziamo dunque il nostro percorso nei volumi di narrativa italiana dell'ultima annata letteraria, indicando succintamente i criteri che hanno informato la selezione dei titoli di cui parleremo. Chiarisco che non si tratta necessariamente dei libri più importanti o discussi o premiati, ma di opere che in qualche misura – in positivo o in negativo – sono apparse, agli occhi di chi scrive, significative. Le note di lettura che troverete qui di seguito, riorganizzate e in molti casi riformulate, nascono dal lavoro di recensore che svolgo ormai da molti anni per un quotidiano e un settimanale, *Avvenire* e *Famiglia Cristiana*, testate sulle quali seguo sistematicamente la narrativa italiana. Naturalmente non mi è possibile leggere tutto quello che esce ogni mese

---

<sup>6</sup> Cfr. M. Petrucciani, *Letteratura come diversivo e letteratura come domanda*, in Id., *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Mursia, Milano 1969, pp. 129-161.

in libreria, ma cerco di avere uno sguardo il più possibile ampio e aperto. Ci metto però, nelle scelte, anche la componente del mio gusto personale, circostanza che non rinnego e di cui non mi vergogno: se ogni scrittore ha (o dovrebbe avere) una propria “poetica” di autore, la stessa cosa vale per un critico.

A fronte di una critica che fa da grancassa pubblicitaria ad autori dal valore discutibile, un’attenta capacità di lettura dovrebbe valorizzare un altro tipo di letteratura. Quale? I libri che sanno raccontare certi stati d’animo o le inquietudini delle metropoli e della provincia o le contraddizioni della società, più che quelli che provano a parlare il linguaggio della televisione o dei new media. I libri che non sono giochi fini a se stessi, ma che partono dalla vita di chi scrive per parlare alla vita di chi legge. I libri che della realtà dei nostri giorni ci fanno scoprire aspetti inediti o spazi inesplorati. I libri in cui l’urgenza emotiva si coniuga con una forte tensione stilistica. Costruiti con una lingua letteraria che sappia mettersi in rapporto, in maniera feconda, con la contemporaneità e con il passato. Meno letteratura di genere e più diversità dei singoli, libri e autori. Confido però che la mia “poetica” di critico potrà esplicitarsi meglio in corso d’opera.

*Albinati, Comencini, Giordano: grandi nomi, piccoli libri*

Vorrei iniziare con il proporre qualche esempio di autori, anche capaci, ma esaltati in maniera eccessiva dal sistema editoriale e mediatico, anche quando la singola prova lasci più di qualcosa a desiderare.

Il primo nome è quello di Edoardo Albinati, il cui ultimo volume, *Uscire dal mondo*<sup>7</sup>, è una raccolta di tre racconti, uniti dal motivo dell'ambiguità. Il primo testo, *Ragazzo A*, è ambientato in un carcere romano (si comprende da alcuni elementi di contesto che si tratta di quello romano di Rebibbia) e ha per protagonista un giovane uomo devastato dalle sfortune familiari (padre assassino e madre morta prematuramente di un brutto male) e da scelte di vita in qualche modo da esse conseguenti: droga e delinquenza. Suoi "aiutanti" sono, nell'universo carcerario, una professoressa della scuola che lui frequenta all'interno del penitenziario e un secondino che gli porta le sostanze stupefacenti di cui non riesce a fare a meno. Il detenuto è irrequieto, agitato, molesto, al punto che nessuno dei compagni di carcere è più disposto a condividere la cella con lui. In questa sua marginalità è come se si rispecchiassero i fallimenti esistenziali della docente e della guardia carceraria. Ma è solo questo che li porta a volergli bene? Oppure c'è anche in loro un nobile e autonomo senso di altruismo?

Il secondo racconto, *La figlia strana*, è incentrato sul personaggio di un parroco, prima temuto, rispettato e quasi venerato dalla propria comunità, che a un certo momento viene accusato di molestie sessuali da parte di diverse donne, compresa una giovane non ancora maggiorenne. A colorire i fatti ci pensa il farmacista del posto, razionalista e anticlericale, capace però di dimostrare umana (e, di fatto, cristiana) solidarietà nei confronti di una ragazza, amica della minorenne accusatrice del sacerdote, colpita da una malattia fortemente invalidante e incomprensibile ai medici stessi, alla quale fa visita per portare soste-

---

<sup>7</sup> E. Albinati, *Uscire dal mondo*, Rizzoli, Milano 2022.



gno e conforto sia a lei che alla madre. In genere cinico, sarcastico e ridanciano, di fronte alla sofferenza fisica e spirituale di questa ragazza, sperimenta un inatteso senso di commozione. Anche il sacerdote – coperto di ignominia, sospeso dal ministero e allontanato dalla parrocchia – si recherà al capezzale della ragazza malata. E lì succederà qualcosa di assolutamente impreveduto, capace di rimettere in discussione la realtà della sua presunta colpevolezza. Ma anche in questo caso l'ambiguità non verrà sciolta.

Infine con *Oubliette* siamo a Venezia. Il vocabolo *oubliette* sta a significare una cella isolata, in cui ai detenuti era impedito di comunicare con l'esterno. Tale sembra, metaforicamente, il piccolo mondo autoreferenziale a cui si è volontariamente ristretto un compositore che vive in un antico palazzo con il proprio vecchio cane malato in un isolamento quasi totale. Qui l'ambiguità riguarda l'interpretazione dello stesso protagonista: è un misantropo o un depresso? un esteta decadente o un inetto?

Se consideriamo l'intera sua carriera di autore, dobbiamo riconoscere che Albinati è uno dei migliori scrittori italiani degli ultimi decenni: per intelligenza, sensibilità, capacità di scrittura e di costruzione narrativa. Aveva vinto nel 2016 il premio Strega con *La scuola cattolica*<sup>8</sup>, opera controversa ma indubbiamente importante, uno di quei romanzi – su questo non c'è dubbio – destinati a rimanere nel tempo, anche solo per la potenza artistica dell'affresco sociale. Prima di quel libro, aveva

---

<sup>8</sup> E. Albinati, *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano 2016.

scritto altre opere significative, tra cui *Maggio selvaggio*<sup>9</sup>, *Svenimenti*<sup>10</sup>, *Vita e morte di un ingegnere*<sup>11</sup>. Ci sembra però che dopo lo Strega, non sia riuscito a dare alle stampe un volume davvero convincente<sup>12</sup>. Anche in *Uscire dal mondo* la qualità dei testi è diseguale. Molto buono il primo racconto, ambientato nel mondo del carcere, che Albinati conosce bene per avere a lungo insegnato nella scuola attiva proprio nel penitenziario di Rebibbia. Ciò si traduce in situazioni e personaggi credibili, resi attraverso una narrazione efficace. Meno convincente e artisticamente persuasivo, invece, il secondo testo, per l'approccio sensazionalistico e il taglio esasperatamente misticheggiante. Decisamente poco riuscito l'ultimo, in cui, in virtù di un gratuito sperimentalismo formale, il lettore è sottoposto allo sforzo di leggere una quarantina di pagine senza un solo punto fermo: una fatica che, a meno che tu sia Joyce, davvero non puoi permetterti di chiedere ai lettori.

Veniamo a un secondo nome importante: quello di Cristina Comencini. In occasione di alcune “amnesie globali transitorie”, momenti di interruzione della coscienza ben codificati dai manuali diagnostici, la narratrice del suo ultimo romanzo, *Flashback*<sup>13</sup>, viene misteriosamente in contatto con quattro giovani donne di diverse epoche.

---

<sup>9</sup> E. Albinati, *Maggio selvaggio*, Mondadori, Milano 1999.

<sup>10</sup> E. Albinati, *Svenimenti*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>11</sup> E. Albinati, *Vita e morte di un ingegnere*, Mondadori, Milano 2012.

<sup>12</sup> Ancor più deludente il libro pubblicato l'anno dopo la vittoria dello Strega: E. Albinati, *Un adulterio*, Rizzoli, Milano 2017, romanzetto stiracchiato e inconcludente nel quale, in pagine verbose e ripetitive, spesso caratterizzate da inutili indugi descrittivi, i personaggi non acquistano consistenza tridimensionale né spessore drammatico.

<sup>13</sup> C. Comencini, *Flashback*, Feltrinelli, Milano 2022.

Con la prima di esse siamo a Parigi prima e durante la Comune del 1871. Eloisa viene eufemisticamente definita *co-cotte*, ma la sua situazione non possiede alcuna grazia gozzaniana: “sedotta” (come si diceva un tempo) appena adolescente da un uomo di mezza età, la decisione di prostituirsi è stata per lei pressoché obbligata. Nell’infuriare degli scontri, venderà i gioielli per trasformare la propria abitazione in ospedale per i comunardi feriti, anche se qualcuno, ipocritamente, la riterrà indegna di portare le barelle.

La seconda è Sofia, madre ai tempi della rivoluzione bolscevica (partorirà cinque bambini in otto anni), il cui sogno di diventare attrice verrà sacrificato ai doveri familiari e sociali, nonostante l’amicizia con il grande regista russo Ejzenstejn.

Con un altro balzo in avanti nel tempo siamo in Friuli nei giorni della fine del regime fascista e poi della Resistenza. Di questo che è forse il racconto più felicemente risolto è protagonista Elda, una stiratrice colta nel momento della prima scoperta dei sentimenti ma anche nel disorientamento di una fase storica concitata e confusa: prima accusata di essere una spia dei fascisti, poi processata, assolta e accolta nelle formazioni partigiane. Sullo sfondo, ma tutt’altro che influente per il suo destino, il tragico eccidio di Porzûs, in cui, nel febbraio del ’45, i garibaldini comunisti trucidarono i partigiani della Prima brigata Osoppo, di ispirazione cattolica.

Infine con Sheila siamo nella *swinging London* degli anni ’60, con la rivoluzione sessuale, la diffusione delle droghe e la nuova musica dei giovani. Rimasta incinta di un rocker di successo, sceglierà di dare alla luce il bambino nonostante l’abbandono da parte dell’uomo. In questo caso, diversamente che nei primi tre, la vicenda è raccontata non in terza, bensì in prima

persona, il che ingenera un'asimmetria strutturale, che tale rimane nonostante la giustificazione offerta dal personaggio stesso: «Difficile spiegarti la mia vita, la giudicheresti, e io odio i giudizi. [...] Ma non la farò raccontare da te, ci ho messo decenni per scoprire la mia voce e non sto più zitta, lo sono stata per troppi anni»<sup>14</sup>.

Le quattro giovani donne – diverse per carattere, posizione sociale, collocazione storica – sono accomunate dal fatto di trovarsi a maturare in momenti che hanno segnato fondamentali passaggi della modernità. Non sono in grado di capirlo con piena consapevolezza, ma in qualche modo vi partecipano. Per parte sua, la narratrice è chiaramente sovrapponibile all'autrice, stanti i molteplici riferimenti alla biografia, personale e artistica, di Cristina Comencini, fino alla confessione di episodi molto privati della propria vita. La personalità e le idee della scrittrice si esprimono anche in alcuni passaggi di stile saggistico su cinema e letteratura. In una delle prime pagine viene riferito un episodio: «Natalia Ginzburg, a cui devo la mia prima pubblicazione, mentre moriva disse a chi le era accanto: “Questa non è letteratura”»<sup>15</sup>. Come a dire che la vita vera, e la morte quale ultimo momento rivelatore, è altro dai libri. Eppure in Cristina Comencini c'è l'idea che la letteratura – letta e praticata – possa rivelarci qualcosa di noi stessi. In particolare, per lei, sulla condizione femminile: «La letteratura, i libri, i film sono una cosa, la vita è un'altra. Forse è vero, ma nei vuoti, quando non siamo noi, appaiono queste persone legate alla nostra storia. Non devono rendere conto a nessuno, sono libere di esistere senza cen-

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 12.

sure. Raccontano quello che eravamo secoli fa e che siamo ancora, malgrado la volontà di essere diverse, sensate e razionali. Veniamo da quelle figlie illegittime, dai loro corpi, dal loro sesso, dai loro figli [...], dai loro uomini, dalla loro grazia, dalla loro fatica. In genere si pensa che la vita influenzi la letteratura. E se fosse l'opposto?»<sup>16</sup>.

*Flashback* è però un'opera molto ambiziosa, che mantiene solo in parte le sue promesse (e le sue premesse). Se ne apprezzano alcuni squarci narrativi e certe suggestioni, ma il collante che unisce le diverse storie appare troppo debole. Per quanto possa essere in parte vero – come scrive a un certo punto l'autrice – che «il romanzo si fa nei dettagli come una torta»<sup>17</sup>, questo *deficit* di architettura inficia la dimensione prettamente romanzesca (almeno nel significato tradizionale del termine “romanzo”), nonostante il tentativo di giustificare, in *explicit*, l'operazione attraverso l'affermazione del senso più profondo di quello che è il legame tra i quattro personaggi femminili (nonché tra loro e l'autrice): «Le loro contraddizioni, i loro corpi, i loro pensieri, mi sono vicini e intimi. Io sono loro, non come diceva Flaubert di Madame Bovary, sono proprio la mia genealogia, la mia Storia, con la S maiuscola»<sup>18</sup>.

Non poteva mancare, per completare il quadro dei nomi illustri, quello di Paolo Giordano. Perché il suo ultimo libro si intitoli *Tasmania*<sup>19</sup> il lettore lo scopre dopo un centinaio di pagine dall'inizio: lo stato insulare australiano «è abbastanza a sud

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>19</sup> P. Giordano, *Tasmania*, Einaudi, Torino 2022.

per sottrarsi alle temperature eccessive. Ha buone riserve di acqua dolce, si trova in uno stato democratico e non ospita predatori per l'uomo. Non è troppo piccolo ma è comunque un'isola, quindi più facile da difendere. Perché ci sarà da difendersi, mi creda»<sup>20</sup>. A pronunciare queste inquietanti parole è un climatologo, il professor Novelli, rispondendo a un'intervista rilasciata al protagonista e io narrante del romanzo. Quest'ultimo intrattiene qualche punto di contatto, almeno sul piano professionale, con l'autore: come Paolo Giordano, ha studiato fisica, è scrittore e collaboratore di un noto quotidiano.

Il momento della scrittura viene datato al novembre del 2021, ma l'arco temporale coperto dal racconto muove dal novembre del 2015, quando il narratore si trova a partecipare come giornalista alla Cop 21, la conferenza sul clima da cui scaturiranno gli "accordi di Parigi", intesi a contrastare il riscaldamento globale. Nella capitale francese si è fatto mandare anche per rivedere un suo vecchio amico di università, Giulio, che a differenza di lui è rimasto nel campo della fisica. È Giulio a presentargli Novelli, con il quale il protagonista stringerà nel tempo un'amicizia sempre più stretta, seppure non priva di tensioni. Giulio è nella fase di una difficile separazione dalla moglie, e come purtroppo capita spesso in questi casi la conflittualità tra gli ex coniugi si catalizza sul figlio di pochi anni, Adriano. Il narratore è sposato con Lorenza e ha cresciuto come un padre il figlio di lei, Eugenio, che ora frequenta il liceo. La loro relazione di coppia è in crisi. Certamente non li ha aiutati aver ammesso per una notte nella propria camera da letto, durante una vacanza, una coppia di turisti olandesi. Una maldestra sperimentazione tesa a rivitalizzare una vita sessuale «frammentaria

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 100.

e faticosa»<sup>21</sup>, un peccato *de sexto* che l'uomo confesserà a Karol, il «sacerdote progressista» che li ha sposati ma che a sua volta è in crisi perché, fino a quel momento fedele alla promessa di celibato, da poco si è scoperto innamorato di una parrocchiana poco più che ventenne. Nel frattempo – gli anni sono scanditi dagli attentati perpetrati in Occidente dall'Isis – nella vita dell'io-narrante si affaccia un'altra donna, Curzia, giornalista *freelance*, e Novelli si mette nei guai perché, silurato a un concorso universitario in cui gli è stata preferita una collega, teorizza che «i tentativi in atto di imporre a forza una parità di genere nell'accademia» a vantaggio delle donne sono «a tutti gli effetti dei “colpi di stato” per sovvertire la meritocrazia»<sup>22</sup>: tesi quanto mai politicamente scorretta, che infatti lo seppellirà sotto una valanga di indignazione collettiva e gli costerà la possibilità di continuare a insegnare.

Di Paolo Giordano abbiamo imparato ad apprezzare in questi anni di pandemia gli interventi lucidi e intelligenti volti a riportare i dati e la scienza al centro della discussione. Ci sembra che da un certo punto di vista questo romanzo sia quasi una prosecuzione di un discorso analitico che, sebbene non accenni più di tanto (se non tangenzialmente nelle ultime pagine) al Covid-19, si confronta in modo deciso con un'altra grande questione oggetto di dibattito scientifico e soprattutto politico (perché gli scienziati, quelli veri, ormai non hanno più dubbi in materia), vale a dire l'emergenza climatica. Ma anche, quasi profeticamente (se pensiamo a quanto sta accadendo in Ucraina), con i rischi connessi all'impiego di armi nucleari, ripercorrendo in

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 152.

alcuni capitoli la vicenda delle bombe atomiche sganciate su Hiroshima e Nagasaki nel 1945.

*Tasmania* è un libro abilmente costruito e caratterizzato da una buona scorrevolezza di lettura, come tutti quelli di Giordano, che nel 2008 aveva vinto, a soli trent'anni, il premio Strega con un romanzo ad alta leggibilità quale *La solitudine dei numeri primi*<sup>23</sup>. Lo stile è concreto ed essenziale, anche se va detto – non sembri pedanteria – che l'innovazione formale non si fa omettendo le virgolette alle battute dei dialoghi, che sono state inventate proprio per facilitare la comprensione del testo: eliminarle senza ragione rischia di essere solo un piccolo dispetto al lettore. A tratti l'opera vira verso tonalità da romanzo-saggio, nella misura in cui si citano dati e risultati di studi scientifici, e questo tutto sommato ne arricchisce l'interesse sul piano dei contenuti e dei temi, ma nell'economia complessiva della narrazione l'approfondimento dei personaggi rimane parziale e certe situazioni sono irrisolte o vengono risolte troppo frettolosamente (come, per esempio, la crisi di coscienza di don Karol, che pure avrà un'evoluzione positiva), per quanto sia apprezzabile – sul piano tematico – l'attenzione ad alcune delle questioni che oggi davvero contano per la sopravvivenza stessa della nostra civiltà.

---

<sup>23</sup> P. Giordano, *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, Milano 2008.



*Peano, Permunion, De Carlo: quando i bravi scrittori si perdono per strada*

Quello di fare *flop* è un rischio che non riguarda solo i grossi nomi, ma anche autori più appartati, pure con un loro seguito di lettori e in precedenza premiati da autorevoli apprezzamenti critici.

Uno di questi è Marco Peano, del quale avevamo apprezzato nel 2015 il romanzo d'esordio, *L'invenzione della madre*<sup>24</sup>, intenso racconto della malattia della madre di un giovane protagonista. Certamente Peano ha letto Stephen King ma anche Beppe Fenoglio. Il suo ultimo romanzo, *Morsi*<sup>25</sup>, è ambientato in un Piemonte rurale in cui, pur trovandoci alla fine degli anni '90 del secolo scorso, sopravvivono tradizioni folcloriche e antiche leggende, oltre a una lingua, il dialetto, che la modernità non è riuscita a spazzar via. Prima di cominciare le scuole elementari parlava solo dialetto il piccolo Teo: un bambino un po' troppo robusto che viene da una famiglia di allevatori. La sua compagna di scuola Sonia lo snobbava anziché no, insieme alla sua migliore amica Katia. Come del resto facevano gli altri alunni, che rendevano Teo oggetto di bullismo.

Katia ha una madre che la ama, un padre che pure le vuole bene anche se l'alcol gli dà spesso la "sbornia triste", e una nonna materna, Ada, che guarisce i malanni degli altri (per questo da tutta la vallata le persone si recano da lei) e forse è addirittura una "masca", vale a dire una sorta di strega (non necessariamente cattiva, ma forse non del tutto buona...).

---

<sup>24</sup> M. Peano, *L'invenzione della madre*, minimum fax, Roma 2015.

<sup>25</sup> M. Peano, *Morsi*, Bompiani, Milano 2022.

Siamo nell'inverno del 1996, quando nelle Valli di Lanzo nevica abbondantemente. Katia frequenta le medie, sta prendendo coscienza del proprio corpo, si sta affacciando all'adolescenza. La sua conoscenza, prima superficiale, di Teo sembra trasformarsi in un'amicizia, e forse in qualcosa di più.

Ma tutta una serie di segnali inquietanti si affastellano man mano che si procede nella lettura, fino a un fatto inaudito: la signorina Andreina Cardone, professoressa di Lettere nella locale scuola media, durante un compito in classe di italiano compie su se stessa una serie di orribili atti di autolesionismo, la modalità di esecuzione dei quali è suggerita dal titolo stesso del romanzo. Prima di dare inizio alla tregenda, ha chiuso a chiave la porta della classe, costringendo così i suoi allievi ad assistere al macabro spettacolo. Per i ragazzi tutto ciò rappresenta, naturalmente, uno shock tremendo: tanto che dal giorno dopo il sindaco, con la scusa della neve, decide di chiudere la scuola anticipando l'inizio delle vacanze. Purtroppo, però, è soltanto l'inizio di un "contagio" che, tra Natale e Capodanno, induce tutti gli abitanti di Lanzo a condotte suicide.

Sonia e Teo sembrano essere gli unici a rimanerne immuni. Lei è stata inizialmente segregata nella sua cameretta a casa della nonna per punizione dopo aver violato il segreto dello studiolo dove l'anziana riceve i propri pazienti. Ma forse – se ne renderà conto in seguito – così facendo l'anziana donna ha solo cercato di proteggerla da quanto sta accadendo fuori.

La trama si snoda ancora nelle pagine successive in un crescendo di scene horror e splatter, in cui l'autore sembra volutamente indulgere ai modi di certa letteratura pulp, magari già pronta per essere trasposta in un b-movie. Per il vorticoso susseguirsi degli eventi, il romanzo di Peano potrebbe essere defi-

nito incalzante, anche se, pur comprendendone la possibile filiazione letteraria (e cinematografica), si rimane perplessi di fronte alla gratuita crudezza di alcune scene.

Un altro autore di cui abbiamo seguito negli anni la carriera narrativa con attenzione è Francesco Permunian, del quale abbiamo giudicato con favore una dominante cifra, stilistica e insieme etica, fatta di insofferenza e intransigenza: insofferenza e intransigenza totali, laceranti, nei confronti di ogni calligrafismo e dell'oggetto stesso della narrazione, quasi sempre un certo mondo provinciale con tutti gli orrori che allignano dietro paraventi di ipocrita decoro. Tale sguardo sulla realtà si traduce, sul piano formale, in una scrittura fortemente espressionistica.

Queste caratteristiche tornano, particolarmente esacerbate, nel nuovo libro dello scrittore, *Elogio dell'aberrazione*<sup>26</sup>. Protagonista è Tito Maria Imperiale, vicecapocronista di un giornale locale, *L'Eco del Garda*. Ha conosciuto la futura moglie, Ofelia Del Piròn, sul set di un sequel (o meglio *docudrama*) dell'ultimo film di Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. La realizzazione della nuova opera è stata propiziata dal direttore del giornale di cui sopra, Virginio Cesaroni, invaghitosi del giovane regista, Ondino dell'Onda. Ora, però, Ofelia ha abbandonato Tito, che in seguito la ritroverà in modo del tutto inatteso. Intanto tra le pagine si affolla tutta una serie di altri personaggi segnati da tare e perversioni di varia natura. Oscenità, blasfemie, deliri e follie – con un'esibita insistenza sull'elemento materiale-corporeo e sui suoi aspetti più sgradevoli – si susseguono in un crescendo sempre più esagerato.

---

<sup>26</sup> F. Permunian, *Elogio dell'aberrazione*, Ponte alle Grazie, Milano 2022.

L'impressione è che l'esacerbazione dei tratti tipici dell'universo letterario di Permurian, che in passato avevano dato origine a opere complesse ma di un certo valore, abbia ora condotto lo scrittore ad avvatarsi su sé stesso al punto da girare a vuoto. Nel disordine compositivo e nel continuo affastellarsi di personaggi, episodi e situazioni si rivela un difetto di disegno romanzesco, a cui non riesce a supplire la superfetazione di una fantasia lanciata senza freni. A questo punto lo scrittore potrebbe uscire dall'*impasse* soltanto in un modo: cambiando radicalmente direzione, per reinventare il proprio mondo poetico e la propria scrittura.

Delude anche l'ultimo libro di Andrea De Carlo, *Io, Jack e Dio*<sup>27</sup>, ventiduesimo romanzo di un autore che aveva esordito, *enfant prodige* della nuova narrativa italiana, nel 1981 con *Treno di panna*<sup>28</sup>, salutato da Italo Calvino come una rivelazione.

Mila non vede il suo amico Jack da sette anni, quando lo ritrova a pronunciare l'omelia ai funerali di Brusko, un cantante rock precipitato da un deltaplano su cui stava anche Mila, salvatasi per miracolo. Jack vive come frate in una piccola comunità (non si capisce in che misura riconosciuta dalle autorità ecclesiastiche), maschile e femminile (frati e «fratesse», anche se sarebbe stato più semplice utilizzare la parola che in italiano esiste: «suore»), che si è stabilita in un antico convento da loro stessi restaurato.

Mila comincia così a frequentare nuovamente Jack, che conosce fin da quando erano ragazzi: lei italiana, lui inglese, si incontravano d'estate a Lungamira, immaginaria località balneare della costa adriatica, dove raggiungevano le rispettive

---

<sup>27</sup> A. De Carlo, *Io, Jack e Dio*, Mondadori, Milano 2022.

<sup>28</sup> A. De Carlo, *Treno di panna*, Einaudi, Torino 1981.

nonne in villeggiatura. Mila, di professione disegnatrice («Forse disegnare è il mio modo di decifrare minuscole porzioni di universo»)<sup>29</sup>, è reduce da una tormentata relazione di nove anni con Mathieu. Dopo la rottura, improvvisa e definitiva, trasferirsi da Parigi a Lungamira le è sembrato il modo migliore per troncare con la vita pregressa. E per provare a ritrovare sé stessa. Ma non aveva messo in conto l'inatteso incontro con Jack.

Quella tra Mila e Jack è un'amicizia che sconfina nell'amore, e che comprende l'attrazione sessuale: il che complica le cose. Amore e amicizia sono due dei temi frequentati da De Carlo lungo tutta la sua produzione. Tornano in questo nuovo romanzo, arricchiti da un altro argomento, quello religioso, sinora meno presente nella narrativa dello scrittore milanese.

Quando Mila entra in chiesa per l'estremo saluto al suo sfortunato compagno di volo, alberga in sé pensieri forse non troppo dissimili da quelli di tante persone lontane dalla pratica religiosa: «Fin da bambina ho provato un'avversione fisica e mentale per le chiese, soprattutto quelle grandi: per le altezze fuori misura delle navate, la verticalità minacciosa delle colonne, la profondità ristagnante delle ombre, l'odore pungente dell'incenso, il tremolio morente delle candele, il baluginare scialbo degli ori e degli argenti, il tormento e il rintronamento delle espressioni nei dipinti e nelle statue, la monotonia delle voci cantilenanti, la paura e la sudditanza stratificati nei secoli»<sup>30</sup>. La frequentazione di Jack la porterà a riconsiderare questa posizione, ma solo in parte, perché l'amico, con i suoi confratelli, appare più teso a vagliare criticamente la storia e il presente

---

<sup>29</sup> A. De Carlo, *Io, Jack e Dio*, cit., p. 81.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 19

della Chiesa cattolica come istituzione che non ad approfondire le ragioni della fede cristiana. E la sua stessa condotta di vita non appare improntata a quella trasparenza evangelica alla quale pure dichiara di essersi votato.

In vari punti il romanzo di De Carlo vira verso toni da trattatello anticlericale, infarcito di nozioncine bignamesche riportate senza una sufficiente contestualizzazione storica. Non si può fare a meno di percepire in queste parti – ci spiace doverlo dire – un che di eccessivamente didascalico, oltre che imparaticcio e orecchiato. Cose dette e ridette, insomma, e che per questo non possono scandalizzare nessuno. Ci sembra esserci, in ciò, un che di poco chiaro nella scelta dell’obiettivo: perché, più che a trattare con cognizione di causa le questioni religiose, De Carlo sembra portato a scandagliare, come ha spesso fatto nei suoi libri, l’ambiguità e il mistero delle relazioni umane, con i loro lati in ombra, contraddittori, non detti, da esplorare ma mai del tutto accerchiabili: qui sta, a nostro avviso, la sua forza di narratore.

*Tamburini, Baratto: racconti scritti in stato di grazia*

Recensire le raccolte di racconti è più complicato che recensire un romanzo. Il rischio è quello di perdersi nel riferire una serie di trame, quelle delle varie storie, facendo così un cattivo servizio al lettore, e anche all’autore. Nel caso del nuovo libro di racconti di Alessandro Tamburini, *Ultimi miracoli*<sup>31</sup>, l’operazione in questo caso è invece tutto sommato agevole, perché a lettura ultimata si vede bene come ci sia un preciso filo conduttore che

---

<sup>31</sup> A. Tamburini, *Ultimi miracoli*, peQuod, Ancona 2022.

unisce gli otto testi di cui è composto. Ci sembra che il comune denominatore sia l'atteggiamento del narratore, un atteggiamento che potremmo definire di osservazione o, se vogliamo, di contemplazione dell'umanità. Umanità intesa come "dimensione umana", vale a dire ciò che accomuna le persone più diverse nei momenti più diversi della vita. Ad essa Tamburini si accosta sempre con rispetto e quasi con trepidazione, affascinato dal mistero degli individui.

Oggetto di racconto può essere (in *Tramonto arcobaleno*) il rapporto agrodolce – «fra pena, rispetto e repulsione»<sup>32</sup> (meglio non si potrebbe dire) – tra un anziano professore di liceo sempre meno autosufficiente e un suo ex allievo diventato nel frattempo una sorta di suo badante: un gesto istintivo e quasi goliardico del secondo riuscirà ad annullare per un attimo la distanza e l'incomunicabilità. Oppure (in *Un posto tranquillo*) l'idea di un bibliotecario che trova inaspettatamente il modo di porgere una mano a un vecchio frequentatore della sua biblioteca forse stanco di vivere. O ancora (in *Paternità*) il tentativo di un uomo di riallacciare i contatti con una figlia che senza volerlo lui ha ferito, poiché ora ha capito che essere padre significa offrire ascolto e fiducia, senza caricare i figli delle proprie paure.

Altri testi si segnalano per un sapiente dosaggio di introspezione e suspense. In *Un meccanico* viene descritta la strana fascinazione che lega il narratore a un ragazzo, poi uomo man mano che passano gli anni, di «indole selvatica e indocile»<sup>33</sup> ma capace di infondergli sicurezza per i modi misurati e insieme risoluti con cui svolge il proprio lavoro: un testo che assomiglia sempre più a un thriller psicologico. Molto efficace nel ritmo

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 33.

narrativo incalzante è anche *La prova*, apologo su come una rivelazione inattesa, vera o falsa che sia, possa sconvolgere i nostri equilibri, con una riflessione su quanto sia importante per l'identità di una persona la sua storia familiare. *Sorelle* è invece un racconto venato di surrealismo buzzatiano: il legame tra due anziane sorelle, libraie da una vita, viene spezzato, ma solo esteriormente, dalla morte di una delle due.

Gli ultimi due testi – *Dentro l'armadio* e *Natività* – hanno a che fare con il tema delle migrazioni di tanti uomini e donne (spesso molto giovani) che oggi vedono questa opzione come l'unica o l'ultima possibile. Nel primo una badante romena si trova costretta a nascondere un figlio nella casa della donna che assiste (la storia è efficacemente narrata dalla voce del bambino), mentre il secondo è quasi una versione aggiornata, e di grande suggestione, del racconto della Notte Santa di Betlemme. Semhar e Tesfay si trovano a vagare nell'inverno di una città occidentale alla ricerca di un posto dove lei possa partorire. A salutare la nascita del bimbo, dato alla luce in uno squallido sterrato, saranno, al posto dei pastori ricordati dalla Scrittura, i clochard della moderna metropoli: «Ora tutti restano silenziosi a guardarlo. È una nuova vita che comincia, col suo stupefacente mistero. Un uomo nuovo è comparso stanotte sulla terra, e vi imprimerà il suo segno»<sup>34</sup>.

Proviamo a tornare, a questo punto, alla domanda iniziale, cercando di precisare meglio la risposta: che cosa racconta Tamburini in questi testi? La vita – potremmo dire – nella sua nuda essenzialità. La sua poetica è incentrata su un realismo esistenziale che punta tutte le carte sull'interiorità e sulla soggettività.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 145.



vità dei personaggi, più che sugli accadimenti esteriori e oggettivi. Vicende minime, basate su piccoli eventi quotidiani, dei quali però l'autore riesce a cogliere tutte le vibrazioni, anche quelle impercettibili. Con una scrittura – qualità non ultima del suo lavoro – sobria, precisa, sempre straordinariamente accordata alla narrazione.

Molto intensa è anche l'ultima prova di Paola Baratto: *Una luce differente*<sup>35</sup>. Vittoria torna nella città natale dopo la morte del padre per sistemare le cose. È un tuffo nel passato, a quelle radici che si vivono con imbarazzo, quasi con disagio, dopo una vita adulta passata altrove. La cittadina di provincia dove era cresciuta nel frattempo ha mutato volto, in certi quartieri ha acquisito un profilo multietnico che non piace a tutti e su cui un vecchio amico di gioventù, ora diventato consigliere comunale, gioca la sua demagogica campagna elettorale. Ma la protagonista non sembra curarsene. Ciò che le interessa è dipanare un piccolo mistero: il padre, prima di andarsene, aveva appuntato su un foglietto l'indirizzo di un locale commerciale ora vuoto, come se volesse acquistarlo. Solo alla fine del racconto si scioglierà l'enigma, ma intanto la donna capisce che il genitore aveva intuito la propria imminente fine. Stava infatti liberando la casa dagli oggetti più cari: le amate, antiche pendole; i libri, sebbene non i grossi tomi dei testi di giurisprudenza (era stato avvocato); persino i giocattoli di legno dell'infanzia. Ma soprattutto il percorso di Vittoria a ritroso nel tempo è l'occasione per tracciare un bilancio del rapporto col padre, della diversità che la separava da lui, delle ragioni latenti di una comprensione reciproca mai giunta fino in fondo: «Devoto com'era a tutto ciò

---

<sup>35</sup> P. Baratto, *Una luce differente*, Manni, Lecce 2022.

che ha un peso, non poteva intuire la mia vocazione alla leggerezza»<sup>36</sup>.

Lidia è l'assistente di un importante uomo di teatro, tutta tesa a interpretare i suoi desideri, succube di lui al punto da tollerare di essere insolentita dalla «giovane scandinava dai verdi occhi gelidi e un po' folli»<sup>37</sup> con la quale ultimamente l'uomo si accompagna. Nell'universo di una mondanità artistica vacua e superficiale a cui negli anni è stata costretta ad assuefarsi, «si è abituata all'evanescenza delle relazioni, al sottofondo di frivolezza nelle conversazioni più serie e profonde»<sup>38</sup>. Da tempo la donna sta attendendo alla stesura dell'autobiografia del «Maestro», quando di punto in bianco quel lavoro nel quale sta riversando tanto impegno le viene sottratto per essere affidato a un editor più esperto. È a quel punto che lei, in una conversazione telefonica con l'artista, si lascia andare a un'esclamazione che fa capire al lettore chi sia veramente.

Gemma ha vent'anni, studia all'università, ma è «malata di casa»<sup>39</sup>, come dice sua nonna. Sua zia Susi ha trovato per lei il termine tecnico: *hikikomori*, vocabolo giapponese che indica le persone colpite da una sindrome che induce a chiudersi nella propria stanza senza mai uscirne. I familiari le trovano un'occupazione che potrebbe guarirla: andare a occupare il posto di custode nella casa-museo di un poeta risorgimentale situata in un piccolo borgo. In quella vecchia dimora piena di «ticchettii e

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 71.

scricchiolii»<sup>40</sup> che però non la inquietano ritroverà una forma di socialità attraverso il contatto con i visitatori.

Le protagoniste delle tre storie sono donne in fuga da se stesse. Infelici? Forse. Certamente alla ricerca, più o meno consapevole, di una possibilità di felicità, di «una luce differente» con cui interpretare l'esistenza. Un concetto che Vittoria identifica in una precisa immagine di sé: «L'immagine di quando, seduta da qualche parte, osservo le vite degli altri e me ne lascio talmente assorbire da smemorarmi di me stessa. O anche di tutte le volte in cui, ritrovandomi in un luogo dove non sono mai stata, mi sento come se fossi nata in quel momento»<sup>41</sup>.

L'autrice, indagando sul peso del passato nei destini individuali, analizza con acutezza gli stati d'animo dei personaggi con flaubertiana leggerezza: i *Tre racconti* di Flaubert – ricordiamolo – si aprono con quel capolavoro assoluto di introspezione e di sguardo su un'anima che è *Un cuore semplice*. Forse non è un caso che anche i racconti di questo bellissimo libro di Paola Baratto siano proprio tre.

### *Labiri, Rondoni: la forza dell'esperienza*

Confesso la mia predilezione per le narrazioni che siano non necessariamente autobiografiche in senso stretto, ma che affondano le radici nel vissuto personale di chi scrive. Intendiamoci, non esiste romanzo che non sia almeno in qualche misura autobiografico (compresi i libri gialli e quelli di fantascienza), nel senso che l'autore immette sempre nell'opera i propri pensieri,

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 40.

emozioni, passioni, ossessioni (anche se magari raffreddate). Ma quando il racconto attinge in maniera significativa al vissuto, il lettore è posto di fronte a un'urgenza umana che, nei migliori dei casi, è anche un valore letterario.

È senz'altro così per i *Racconti romani* di Jhumpa Lahiri<sup>42</sup>. Il libro riprende il titolo dell'omonima opera di Alberto Moravia. Quella di Moravia era una Roma dipinta a tinte neo-realistiche (eravamo nel 1954), una città ancora chiusa in se stessa e in un certo provincialismo, se vogliamo un po' autarchico. Quella di Lahiri è la Roma di oggi, sempre più multietnica e globalizzata (ma molto meno di altre capitali europee), eppure non ancora sprovincializzata rispetto ai pregiudizi nei confronti di tutto ciò che viene percepito come "diverso".

Il tema del razzismo – esibito fino alla violenza fisica o altre volte più sommerso e strisciante, ma non per questo meno doloroso per chi lo sente posarsi su di sé – è uno dei fili rossi che attraversano i vari testi. Il racconto intitolato *La riunione* è un pezzo magistrale. L'autrice è abilissima nel rendere il senso di oppressione capace quasi di soffocare una professoressa universitaria che «ha i capelli scuri, ed è scura anche di carnagione»<sup>43</sup>. La donna va a pranzo in una trattoria con un'amica che non vede da un anno. Le due hanno molte cose da raccontarsi, ma l'attenzione della narratrice si focalizza sempre più sull'atteggiamento della titolare del ristorante e della sua famiglia. L'epiteto «moretta», con cui la ristoratrice apostrofa la cliente, potrebbe sembrare qualcosa di bonario, ma la protagonista avverte subito «una sensazione fastidiosa, simile a quando

---

<sup>42</sup> J. Lahiri, *Racconti romani*, Guanda, Milano 2022.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 26.

le gambe leggerissime ma affilate di un insetto minaccioso si appoggiano appena sulla mano»<sup>44</sup>. L'esattezza di questa impressione verrà confermata da tutta una serie di altri dettagli, fino alla reazione assurdamente aggressiva di una bambina: è una forma di xenofobia probabilmente introiettata proprio a partire dall'ambiente familiare.

In un altro testo è invece un'adolescente, figlia di immigrati, a sentirsi diversa a scuola: «dove non mi mischio facilmente agli altri, dove non assomiglio a nessuno»<sup>45</sup>. Il padre è stato picchiato a sangue da un gruppetto di balordi, è sopravvissuto, ma ne porta ancora le conseguenze nel fisico. Per questo l'uomo – dice la ragazza – «vuole solo che io studi, che frequenti l'università, e che poi vada via, lontano da loro»<sup>46</sup>. Ma la separazione non è una necessità, una condivisione è possibile. La giovane ne ha l'intuizione quando la famiglia che occupa per qualche giorno di vacanza la villa di cui suo padre è custode stende il bucato in giardino, condividendo con lei la stessa corda, «sulla quale i nostri abiti di mescolano, si asciugano»<sup>47</sup>.

Abbiamo visto pocanzi come neppure i bambini siano immuni dal germe del pregiudizio (di ciò fa le spese anche una collaboratrice scolastica supplente che riceve strani bigliettini recanti insulti scritti con una grafia infantile), eppure è una scena inattesa a sollevare il cuore di una donna a cui dei ragazzi in motorino hanno sparato con una pistola ad aria compressa, anche qui solo perché la sua pelle ha una pigmentazione più scura. Vede, nella movida notturna della capitale, un capannello

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

di giovani: «Tra loro, alcuni ragazzi con tratti diversi, con la pelle più scura come la mia. Sono legati da una strana armonia, un'intesa notturna, gesti identici»<sup>48</sup>. Un'immagine che induce a pensieri di speranza.

Altri racconti sono incentrati sulle dinamiche di coppia, sul rapporto tra genitori e figli, sullo scorrere del tempo, sulla morte delle persone care. La seconda sezione delle tre che costituiscono il volume contiene un solo, lungo racconto in cui di volta in volta la voce narrante si focalizza su un diverso personaggio che ha a che fare con il medesimo luogo, una scalinata attorno alla quale si muove tutta una varia umanità.

L'impressione è che Jhumpa Lahiri, attraversando i luoghi, le strade, le piazze di Roma, abbia cercato un modo di riappropriarsi della propria stessa storia. Dice la docente già citata sopra a proposito di Roma: «Ritrovarla per me è ogni volta un piacere nuovo». E aggiunge subito dopo: «Resta l'unico posto in cui mi sento veramente a casa»<sup>49</sup>.

Un'ultima notazione va fatta sullo stile. Statunitense di origini indiane, Jhumpa Lahiri, dimorando a lungo nel nostro Paese, da qualche anno ha deciso di scrivere alcuni libri, come questo, direttamente in italiano. La sua profondità e delicatezza di sguardo – che si esprimono anche nella tendenza a registrare i particolari, compresi a volte quelli più minuti, rendendo in tal modo evidenti le cose rappresentate – sono sostenute da una lingua molto concreta, spesso colloquiale, vicina al parlato, lontana dalle tentazioni della “bella pagina” tipiche di molti scrittori nostrani. Non so se per esprimere il senso di nostalgia si dica comunemente «avere un buco nel cuore». Ma l'espressione –

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 33.

nel racconto in cui compare – suona benissimo, e soprattutto veicola un significato preciso in modo decisamente efficace.

Significativi addentellati tra la vita del protagonista e quella dell'autore sembra avere anche l'ultimo romanzo di Davide Rondoni, *Il concerto del viale dei lecci*<sup>50</sup>. A Forlì, in piazzale della Vittoria, sorge una statua raffigurante Icaro. Pochi oggi ricordano che la scultura fu realizzata nel 1941, appena dopo la morte di Bruno Mussolini, terzogenito del dittatore fascista, aviatore militare morto durante un'esercitazione aerea. L'immagine dell'eroe greco precipitato in volo sembrò perfetta per rendere omaggio a quel pilota ventitreenne improvvisamente scomparso. Dicono che il padre da quel giorno non fu più lo stesso.

Enea, il nonno del protagonista del libro di Rondoni, ha vissuto la disgrazia di perdere Marta, una figlia Marta di soli ventidue anni, in un incidente automobilistico. Da quel giorno non ha più voluto percorrere quella strada costeggiata di pioppi, la via Cervese, che da Forlì porta a Cervia. Non ha più voluto vedere il mare.

Enea ha avuto una vita dura. Sposata Bruna, era andato con lei in Eritrea, a lavorare, come molti connazionali. Poi era scoppiata la guerra. Nel 1940 era stato fatto prigioniero degli inglesi. Riuscirà a tornare fortunatamente in Italia soltanto dieci anni più tardi. Scriverà alla moglie, invitandola a rientrare in patria con la figlia più grande e con quella più piccola, di cui la donna era in attesa quando il marito era stato catturato. La maggiore è Giovanna, la madre del narratore. La terza figlia, Marta, non c'era ancora. Nascerà dopo, ma morirà per prima. Intanto

---

<sup>50</sup> D. Rondoni, *Il concerto del viale dei lecci*, Aboca, Sansepolcro (Arezzo) 2022.

Enea lavora sodo e diventa titolare di un'azienda edile. Costruisce un palazzo proprio di fronte alla stazione ferroviaria di Forlì, dove andranno ad abitare le famiglie delle sue figlie. L'edificio è all'inizio del «viale dei lecci», fulcro topografico del romanzo. Era stato inaugurato nel 1926 come viale Mussolini. Oggi è viale della Libertà. Il leccio – scrive Rondoni – «è l'albero dal cui legno era stata fatta la croce di Cristo»<sup>51</sup>.

Questi i prodromi della vicenda principale, che si colloca negli anni Ottanta del secolo scorso, ma ha a che fare con le molteplici tensioni di un «Novecento sanguinoso e contorto»<sup>52</sup>. Se la trama è probabilmente di fantasia, nei tratti del narratore – come si diceva – sembra di poter riconoscere alcuni aspetti autobiografici dello scrittore. La voce narrante, infatti, è quella di uno studente universitario che sceglie di incamminarsi su una strada diversa rispetto a quelle intraprese da molti suoi coetanei: «Un giorno correvo con un tascapane a tracolla per il centro di Forlì. I vigili mi fermarono, avevo i capelli lunghi fino alle spalle. Mi frugarono nel tascapane, cercavano fumo o chissà cosa. Mi chiesero: dove stai correndo? A messa. Non seppero che dire».<sup>53</sup> E più avanti: «In quegli anni legarsi non a un'idea di Cristo, che portò alcuni a sovrapporla alla idea della rivoluzione, persino armata, ma al suo Corpo in una esperienza comunitaria poteva sembrare quasi follia»<sup>54</sup>.

La storia si dipana a partire dall'incontro del protagonista con uno strano personaggio dal naso schiacciato che un giorno si presenta a cercare Enea, confessandogli candidamente

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 81.



di volerlo uccidere. Il nipote si allarma, ma al tempo stesso vuole capire che cosa ci sia dietro. Poco dopo, Enea e il suo candidato killer si incontrano. Non sembrano così nemici: si bevono tranquillamente una birra al tavolino di un bar. Ma il nipote non è tranquillo. Alcuni amici a cui si è confidato si offrono di aiutarlo a dare una lezione all'uomo misterioso. La voce giunge alle orecchie della polizia.

Forlì negli anni Ottanta non era una città qualunque. Di lì era Giovanni Senzani, esponente di spicco delle Brigate Rosse. E sempre a Forlì nell'aprile del 1988 le Br uccisero Roberto Ruffilli, storico dell'età contemporanea e parlamentare democristiano, autorevole consulente di Ciriaco De Mita, il quale da pochi giorni era a capo di un nuovo governo che lo stesso Ruffilli aveva contribuito a far nascere. Le riflessioni di Rondoni sulla violenza negli anni di piombo si incrociano con quelle sull'odierno terrorismo dell'Isis: questi due fenomeni, pur così diversi, hanno in comune la «spettacolarizzazione dell'orrore»<sup>55</sup>.

Non sveleremo qui il finale della parte più propriamente romanzesca del libro per non rovinare nel lettore la suspense di cui il testo è intriso. Ci limitiamo a dire che a un certo punto viene arruolata come detective anche nonna Bruna. Il nipote intanto vive la propria vita di ragazzo: si innamora di Eleonora, scopre la sessualità, comincia ad amare la poesia (al punto che «Forlì, Forlì, stazione di Forlì!», la voce dell'altoparlante della stazione che sente da casa sua, ha per lui un «ritmo di quasi endecasillabo»)<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 69.

Anche se non è nuovo al romanzo, Rondoni è soprattutto poeta, ed è forse questo che conferisce alla sua pagina un incremento di sensibilità, umana e insieme stilistica. Ci sono nel libro momenti di notevole intensità sui temi della famiglia (il rapporto nonno-nipote), dell'amore, dell'amicizia, della fede, che ne fanno un'opera preziosa: a tratti ruvida, a tratti delicata, un po' come la vita.

*Gardini, Boatti: la verità del dolore*

È un libro terribilmente vero, nella sua nuda sincerità, l'ultimo romanzo di Nicola Gardini: *Nicolas*<sup>57</sup>. Un'opera che scava nel dolore per provare ad addomesticarlo. Si intitola *Nicolas* dal nome del compagno dello scrittore, morto all'inizio del 2020. L'autore ripercorre le tappe della loro relazione e, soprattutto nella seconda parte, della malattia oncologica che ne ha causato la scomparsa. Si tratta di una relazione tra due uomini, ma forse più che relazione omosessuale sarebbe appropriato definirla relazione omoaffettiva. Perché nel libro non c'è sesso: anzi, è un'opera di un'estrema castità. Certo, c'è un affetto che è anche tenerezza, perché nessun rapporto può essere disincarnato. Ma è soprattutto il racconto dell'unione di due anime, due coetanei che si incontrano, attorno ai trent'anni, e decidono di percorrere insieme un tratto di strada. Un percorso che durerà oltre due decenni. È una relazione che si basa su precise affinità elettive, come la passione per la poesia, l'arte, la musica, la pittura.

Nicolas è francese, Nicola è nato a Milano ma è cittadino del mondo: ha vissuto a New York, a Parigi e ora insegna ad

---

<sup>57</sup> N. Gardini, *Nicolas*, Garzanti, Milano 2022.

Oxford. I tratti del narratore sono quelli di Nicola Gardini, docente di letteratura all'Università di Oxford. In due pagine, molto dense, di taglio metanarrativo, l'autore riflette su come la letteratura possa rappresentare l'indispensabile mediazione tra il flusso indistinto della vita e la necessità di dare ordine a quanto nelle nostre esistenze accade così confusamente. E confida al lettore che da oltre trent'anni egli tiene un diario, «una sorta di decalcomania del tempo vissuto»<sup>58</sup>, dal quale possiamo immaginare abbia tratto il materiale per una narrazione tanto precisa degli anni trascorsi con Nicolas. Il romanzo, infatti, è fitto di persone, eventi, incontri, viaggi, ricordi. Questa capacità di restituire un mondo umano è una delle principali qualità del libro. Nella narrazione entrano tanti personaggi, che si muovono come a partire da un centro di irradiazione che è la coppia Nicola-Nicolas: i familiari, gli amici, i colleghi, i semplici conoscenti. Un universo relazionale in cui chi legge entra con facilità e si sente a suo agio.

È, quella condotta da Gardini, una ricerca del tempo perduto che non vuole perdersi per sempre. D'altra parte la *Recherche* di Proust è uno dei libri prediletti da Nicola, che a un certo momento lo fa conoscere a Nicolas. Ma il romanzo è anche il tentativo di rispondere a un'esplicita richiesta formulata da Nicolas poco prima di morire: quella di non tradirlo. «*Tradire* per lui significa *dimenticare*»<sup>59</sup>. La risposta di Nicola è paradossale ma profonda: «Quando muore uno dei due, la coppia si rafforza, perché chi resta, non dovendo più difendere la propria individualità, che, pur nella gioia della reciprocità, ragioni bio-

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 257.

logiche prima che psicologiche inducono inevitabilmente a sentirsi minacciata dalla fagocitazione, ora assume il compito di rappresentare, oltre che sé stesso, anche l'altro. Io adesso sono anche Nicolas. Non sarò mai più solo Nicola, come quando lui viveva. Una simile possessione è resa possibile dall'amore, il suo, che è rimasto come un soffio vitale a riempirmi»<sup>60</sup>. Ma la risposta di Nicola è soprattutto, come si diceva, la scrittura di questo romanzo.

Se la prima parte del libro è incentrata sul rapporto tra Nicola e Nicolas, e su un ritratto "in azione" del carattere di quest'ultimo – privo di ansie, di pregiudizi, generoso, capace di consigliare gli altri, entusiasta nell'intraprendere nuovi progetti, ma talora anche segnato, come tutti, da momenti di insicurezza e fragilità –, nella seconda, man mano che la malattia di Nicolas si aggrava, la sofferenza diventa il tema dominante. È un calvario di cure, chemioterapie, incontri con medici non sempre dotati della necessaria empatia (ma per fortuna ci sono eccezioni). Perché – riflette lo scrittore – «la malattia non è il contrario della salute. Né la guarigione è il solo fine di una terapia. Qualunque malato può costruirsi una sua salute, una nuova volontà di vita, anche se non ha molto da vivere»<sup>61</sup>. A fronte dell'aggravarsi di una malattia ormai purtroppo inguaribile, il narratore confessa di aver paventato, da parte di Nicolas, l'insorgere di una volontà suicidaria. Ma Nicola su questo ha le idee molto chiare: «Dovevo impedire che arrivasse alla decisione di uccidersi. Sapevo bene che, presa quella decisione, niente lo avrebbe fermato»<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 182.

Nel dramma di un malato terminale a fare la differenza è la presenza di persone capaci di un amore senza riserve.

Anche il romanzo di Giorgio Boatti, *Abbassa il cielo e scendi*<sup>63</sup>, possiede la forza delle storie autobiografiche che non rinunciano a scavare nel dolore della propria storia personale. L'autore racconta la vita di due fratelli: Giorgio e Bruno. O, meglio, la loro interazione nel corso del tempo. Siamo in un piccolo centro rurale della Lomellina (al confine tra Lombardia e Piemonte). Bruno, il fratello maggiore del narratore, è un bambino intelligente e sensibile. Serve con zelo la Santa Messa, e così sorge pressoché naturale in lui il pensiero di entrare in seminario. Dopo cinque anni – in cui la famiglia, peraltro, ha faticato non poco a pagare la retta – viene però dimesso in quanto giudicato “non idoneo” a proseguire la formazione per diventare sacerdote. È questa forse la prima sconfitta che la vita gli riserva. Tuttavia si diploma ragioniere e vince un concorso per un posto in comune. Partito per il servizio militare, viene assegnato a Padova, alla III Armata, creata per rispondere in caso di attacco da parte dell'Unione Sovietica. Sono gli anni della Guerra fredda. Ma “l'Armata invisibile” (come veniva chiamata) era una sorta di “scatola vuota”, messa in piedi, nel gioco spionistico, a solo scopo di deterrenza, senza che avesse in realtà l'arsenale che i dispacci segreti millantavano.

Intanto si presenta e progressivamente si acuisce in Bruno, con le sue “allucinazioni uditive”, un disagio mentale che viene presto catalogato come schizofrenia. Dopo un tentato suicidio (il primo di una serie, che in seguito evolverà nella reiterata richiesta al fratello di aiutarlo a morire), il giovane verrà avviato al tipo di cure allora (prima della legge Basaglia) in voga:

---

<sup>63</sup> G. Boatti, *Abbassa il cielo e scendi*, Mondadori, Milano 2022.

elettroshock e induzione di coma insulinici. Nelle pagine scorrono medici, psichiatri, psicologi, manicomi, cliniche, ambulatori, tentativi terapeutici. A lungo Giorgio fatica a venire a patti con la realtà di questo fratello che preferirebbe ignorare, anche se sa di non poterlo fare, perché in qualche modo è parte di sé e della propria storia.

Se i ricoveri non sembrano sortire effetti, a casa è ancora più difficile, soprattutto dopo la morte prima del padre e poi della madre. Ma la narrazione evita il rischio di un tono triste o lamentoso grazie ai momenti di leggerezza e a tratti di umorismo. Allora è come se la follia diventasse metafora del rifiuto di adeguarsi a una “normalità” – quella dei ruoli e degli obblighi sociali – che è, in fondo, la vera follia da cui i “sani” sono dominati. Invece la pazzia è anche «rabbia», «saggezza», «poesia»<sup>64</sup>. Viene in mente Ariosto a proposito della Luna: «Sol la pazzia non v'è poca né assai; / che sta qua giù, né se ne parte mai».

Nel frattempo Giorgio percorre la sua strada. Studia, si laurea, milita nell'estrema sinistra, destando preoccupazione nel padre. Ma un sacerdote al quale questi chiede consiglio su come comportarsi con il figlio, gli risponde con la saggezza del conoscitore di anime: «Faccia la sua strada. Poi tornerà. La libertà fa crescere questi nostri figli»<sup>65</sup>. Giorgio si sposa, ha una figlia, si separa dopo vent'anni di matrimonio. Torna a vivere in provincia, a Voghera. Si sottopone a un percorso psicanalitico per superare i propri sensi di colpa (nei confronti del fratello, ma non solo). Insieme al racconto familiare, si svolge il racconto di una società che in pochi decenni si trasforma profondamente: dalla

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 88.

civiltà contadina al boom economico, dagli anni di piombo a quelli “da bere”.

Il tema della relazione tra fratelli è presente in alcuni dei più bei romanzi italiani del Novecento: da *Tre croci* di Federigo Tozzi a *Cronaca familiare* di Vasco Pratolini. Leggendo il libro di Boatti, si è portati a ricordare soprattutto quest'ultimo. Anche in *Abbassa il cielo e scendi* c'è un fratello fortunato – il giornalista, lo scrittore – e un altro meno fortunato, che percepisce dolorosamente questa inspiegabile sperequazione. La scrittura di Boatti ricorda anche le qualità di quella pratoliniana: giornalista di lungo corso, egli presenta qui uno stile di grande forza letteraria. «Fratelli, l'ho capito tardi, non si nasce. Forse lo si diventa. A poco a poco, spesso con immensa fatica e contro l'inclinazione che invece spingerebbe a prendere le distanze»<sup>66</sup>. Questo romanzo è il racconto – sobrio e insieme commosso – di tale apprendistato.

*Fortunato, Cenciarelli: autobiografia e ironia*

Altre volte il racconto di momenti della propria vita da parte dello scrittore può assumere toni comici e ironici. Raccontare la propria vita all'insegna delle gaffe: questa l'operazione tentata da Mario Fortunato nel suo ultimo libro, *Autobiografia della gaffe*<sup>67</sup>, sorta di romanzo-saggio declinato nei termini dell'*auto-fiction*. Tutto ha inizio all'età di ventisette anni, quando, appena pubblicato da Einaudi, in un'occasione pubblica, alla presenza dello storico *patron* della casa editrice, il mitico Giulio Einaudi,

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>67</sup> M. Fortunato, *Autobiografia della gaffe*, Neri Pozza, Milano 2022.

e di un nutrito schieramento di autorità, prende la parola per trattare del motivo del dolore nella letteratura. Sostiene che il dolore personale è, per chi scrive, superiore a quello collettivo. La sofferenza, non solo fisica, per l'amputazione di un braccio, ad esempio, è maggiore di quella che consegue a una guerra. Prosegue parlando della scrittura «come arto mancante e amputazione primaria»<sup>68</sup> eccetera eccetera. Il giovane scrittore non può fare a meno di notare l'imbarazzo, l'agitazione, il nervosismo del suo editore... e solo a quel punto si accorge che, seduto in prima fila, il sindaco o il prefetto (non ricorda con precisione) è privo di un braccio.

A questa gaffe ne seguiranno molte altre, espresse nelle più varie circostanze. Come quella volta che a una serata alla Scala il narratore incontra un amico in compagnia della moglie e, quasi senza rendersene conto, gli chiede come stia la sua amante. O quando rimprovera a un altro amico, molto buono e forse per questo incline al vittimismo, di avere il complesso tipico del "figlio della serva": «peccato che sua madre facesse appunto la domestica a ore»<sup>69</sup>. O ancora quando a una ragazza conosciuta a una festa protesta la propria convinzione che la psicoanalisi sia «l'unica via praticabile di salvezza della modernità»; per scoprire poco dopo che il di lei padre era uno psicoanalista freudiano suicidatosi per ragioni mai chiarite.

Ma l'aneddotica personale è solo il punto di partenza di un discorso molto più vasto e profondo. Le gaffe non sono mai casuali. Sono frequenti in gioventù perché quello è «il momento della vita in cui la verità non ha fatto ancora in tempo a mascherarsi». La gaffe, infatti, tende per sua natura a «smascherare

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 31.



l'inautentico»<sup>70</sup>. Inoltre essa è «prima di tutto un tentativo di autodiffamazione», in quanto «il vero obiettivo non è fuori ma dentro di sé, e si identifica con l'arciere stesso»<sup>71</sup>. La gaffe è anche, per sua natura, anarchica e rivoluzionaria: «al cuore di ogni gaffe si nasconde un estremismo eversivo incoercibile»<sup>72</sup>.

Due sono gli àmbiti culturali dai quali Fortunato trae materia per indagare valenze e significati della gaffe: naturalmente la psicanalisi, ma anche la letteratura. Prendendo spunto dal saggio freudiano *Psicopatologia della vita quotidiana*, «la Bibbia di noi gaffeur»<sup>73</sup>, l'autore individua una sostanziale differenza tra il lapsus e la gaffe: «il lapsus nasconde come minimo un retro-pensiero, mentre la gaffe è un atto di onesta irresponsabilità, quindi a rigore non ha neppure un pensiero dietro di sé»<sup>74</sup>.

Le pagine letterarie alle quali Mario Fortunato attinge sono quelle di scrittori come Ingeborg Bachmann, Evelyn Waugh, E.M. Forster, Marcel Proust. A proposito di quest'ultimo, l'autore rievoca la propria lettura adolescenziale della *Recherche* con parole che configurano una delle più belle descrizioni che abbia mai trovato di che cosa significhi immergersi nella lettura di quel capolavoro: «Impiegai un anno per leggere quell'inusitato numero di pagine: mi ci persi dentro, ne fui travolto come in un oceano calmo in superficie ma attraversato in profondità da correnti così violente e trascinanti da non lasciare scampo: talvolta respingendoti a riva, quasi a mettere in guardia

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 34.

sulla difficoltà dell'impresa, talaltra risucchiandoti in un gorgo di subacquea bellezza in cui la mia vita stessa si lasciava a tratti intravedere nei suoi riflessi ancora indistinti»<sup>75</sup>.

A un certo punto il narratore afferma che se il materiale a sua disposizione fosse stato nelle mani di Dickens, ne sarebbe venuto fuori un bel romanzo compatto, «un'avventura appassionante, piena di commozione, umorismo e intelligenza»<sup>76</sup>. Ma anche così come è uscita dalla penna di Mario Fortunato, con il suo andamento frammentario e digressivo, *Autobiografia della gaffe* è un'opera intelligente e suggestiva.

Romanzo autobiografico di un'insegnante è *Domani interrogo* di Gaja Cenciarelli<sup>77</sup>. Forse anche per l'inesausta attualità del tema nel discorso pubblico (e politico), la scuola continua a essere al centro di molti romanzi italiani, dei quali quello di Cenciarelli appare uno dei più riusciti tra quelli recenti. L'ingresso in una classe di un nuovo docente è sempre un evento. Molto di quello che sarà il rapporto con i ragazzi si decide nelle prime lezioni, o forse addirittura nei primi momenti. La professoressa protagonista del libro, chiamata a ricoprire una supplenza annuale di Inglese in un istituto superiore della periferia romana, lo sa bene. Per questo impronta a una sorprendente schiettezza l'interazione con gli studenti. È anche consapevole di una serie di regole auree tra il serio e il faceto che gli insegnanti non dovrebbero mai dimenticare: «Per gli studenti, tu non sei un essere umano. Non importa quel che fai o quanto ti spendi per loro: gli studenti ti vivranno sempre come un nemico.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>77</sup> G. Cenciarelli, *Domani interrogo*, Marsilio, Venezia 2022.

Nessuna buona azione, generosità o empatia impedirà agli studenti di parlare male di te. Per quanto tu possa essere severo, nessuno studente ti rispetterà solo per questo»<sup>78</sup>.

La protagonista sa che l'antico adagio coniato dal tragediografo latino Lucio Accio, *oderint dum metuant* (mi odino purché mi temano), nella scuola di oggi non è più sensato. Perché con la paura non si ottiene nulla. La motivazione va costruita (e ritrovata) giorno dopo giorno. È questo l'unico modo per far nascere nei ragazzi quell'autostima di cui spesso sono carenti. Se all'inizio loro si definiscono «monnezza» («'Sta scuola è 'n cassonetto, e 'a monnezza semo noi»)<sup>79</sup>, sarà un punto d'onore della professoressa smontare questa percezione.

La caratterizzazione dei personaggi pecca di una certa dose di bozzettismo (modalità rappresentativa che d'altra parte sembra essere consustanziale alla narrativa scolastica nostrana, da De Amicis in poi), ma rispetto al distacco di fondo tipico di alcuni nobili antecedenti nel genere (come i libri di Domenico Starnone e Paola Mastrocola) qui, a dispetto dei tanti sprazzi di umorismo e persino di comicità, domina la partecipazione emotiva della voce narrante (in terza persona, ma sovrapponibile al punto di vista della protagonista), il che dà origine a momenti di autentica commozione. La professoressa entra nel vissuto dei suoi studenti, li conosce (e li riconosce) nella loro individualità, cosa fondamentale per ogni adolescente affinché possa sentirsi considerato e valorizzato nella sua unicità: «Francesco è spigoloso, insopportabile, opportunista, egoriferito. La professoressa

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 21.

ha capito solo che dietro la sua espressione provocatoria c'è tantissimo, e vuole andare a vedere di che si tratta»<sup>80</sup>. «Sono troppe le cose che la professoressa non sa di Alessandra. Non sa che il suo attuale fidanzato morirà in un incidente stradale, e non sa che la sua migliore amica è morta un anno prima, in un incidente stradale»<sup>81</sup>. Ma questa operazione di avvicinamento non è indolore, perché dalla sofferenza e dal disagio è facile rimanere coinvolti. «Quello che sta messo mejo c'ha solo i genitori divorziati o lo sfratto»<sup>82</sup>, spiega Daniele alla nuova docente all'inizio del racconto. Ma il fatto è soprattutto che lei prende sul piano personale la relazione con la classe, una quinta in procinto di sostenere l'esame di maturità (ma senza molta voglia di studiare), esponendosi così a inevitabili delusioni. E anche al rischio di ritorsioni da parte di chi non apprezza i suoi discorsi contro la droga che circola tra i banchi...

A tratti c'è spazio anche per una rappresentazione delle torture burocratiche della scuola attuale: «La scuola, durante il collegio docenti, è un buco nero senza spazio e senza tempo»<sup>83</sup>. Sono queste le cose che riescono a scoraggiare anche gli insegnanti più entusiasti del loro lavoro. Ma a salvarli c'è il quotidiano rapporto con i ragazzi, i quali, pur con tutti i loro difetti (gli stupendi difetti degli adolescenti), sono in grado di valutare molto bene chi siede al di là della cattedra. E sanno apprezzare quei professori capaci – ogni tanto, quando serve – di mescolarsi con loro.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 45.

*Contu, Selmi: saghe familiari che attraversano la Storia*

Ci sono persone che collezionano libri per una vita intera, e spesso capita che alla loro morte le biblioteche messe insieme con tanta passione finiscano, come quella del Don Ferrante manzoniano, «su per i muriccioli», vale a dire sulle bancarelle. Casi di questo tipo sono molto felici per i bibliofili, ma tristi per coloro i cui eredi non capiscono il valore di un patrimonio culturale come quello rappresentato dai libri.

Fortunatamente non è stato tale il caso di Ignazio Contu, padre di Luigi Contu, che proprio a partire dalla biblioteca di famiglia ha deciso di raccontare la storia di quattro generazioni in un romanzo-saggio intitolato *I libri si sentono soli*<sup>84</sup>. Perché se Ignazio è stato un valente giornalista parlamentare e consigliere politico (tra gli altri, di Amintore Fanfani e di Lamberto Dini), suo padre Rafaele (con una *f* sola, per antico retaggio spagnolo) era un importante intellettuale della prima metà del Novecento, appassionato di scienza (uno dei primi a divulgare in Italia la teoria della relatività di Einstein) ma anche di arte e di letteratura (amico di Ungaretti, traduttore di Paul Valéry ed esperto dei Codici di Leonardo da Vinci).

Luigi Contu – il quale ha seguito tali prestigiosi ascendenti familiari in una carriera giornalistica che lo ha portato a dirigere l'Ansa – rievoca questi personaggi intrecciando efficacemente la storia di una famiglia con la storia del nostro Paese.

Il racconto prende le mosse dal ricordo dell'ultimo incontro di Luigi con il padre, pochi giorni prima della morte. Il genitore si premura di tracciare su alcuni fogli una mappa della propria biblioteca. È il suo testamento spirituale. Come a dire:

---

<sup>84</sup> L. Contu, *I libri si sentono soli*, La nave di Teseo, Milano 2022.

le cose più importanti che voglio tramandarti sono nelle pagine scritte. La biblioteca di Ignazio contiene infatti non solo volumi stampati, ma anche le annate delle testate fondate o dirette da lui e prima ancora dal padre, nonché altri documenti manoscritti, in virtù di una «mania familiare di conservare tutto ciò che fosse di carta: libri, giornali, riviste, cartoline, manifesti»<sup>85</sup>.

Dopo la scomparsa del padre, Luigi si dimentica per alcuni anni della biblioteca, finché la decisione della compagna del genitore (che si era separato dalla prima moglie quando Luigi era ragazzo) di vendere l'appartamento in cui avevano vissuto lo costringe a prendere di petto la questione. All'inizio Luigi prova quasi un senso di impotenza dinanzi a quella mole di carta, che va sgombrata in tempi rapidi dagli scaffali sui quali riposava da decenni, ma poi si lascia sedurre dal richiamo di quelle voci sepolte dal tempo. Voci che gli raccontano tante storie. Come quella del bisnonno, il padre di Rafaele, che si chiamava anch'egli Ignazio e che nel 1890 era stato eletto sindaco di Tortoli (oggi in provincia di Nuoro), il paese d'origine della famiglia: patriota risorgimentale, aveva sposato una parente di Goffredo Mameli.

Nelle pagine del libro scorre, come si diceva, la storia collettiva. La Grande guerra, il fascismo (al quale Rafaele aveva aderito convintamente, fatto che l'autore non evita di ricordare), il Secondo conflitto mondiale, il boom economico, i momenti di entusiasmo e quelli di crisi, i fatti di sangue come la strage di Bologna del 2 agosto 1980. Il narratore rievoca anche la propria vicenda personale: lui, di famiglia liberale, compagno di liceo dei figli di Enrico Berlinguer, che un pomeriggio gli spiega la

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 209.

Rivoluzione francese, facendogli meritare un voto inaspettatamente alto il giorno dopo all'interrogazione di Storia.

E se nell'ultimo colloquio con Ignazio, Luigi ha modo di superare la ferita della separazione dei genitori riconciliandosi con questo padre a lungo assente e immerso nel proprio lavoro, c'è spazio anche per un attimo di tenerezza nei confronti della madre, Regina. Quando, sapendo del libro che sta scrivendo, gli chiede se comparirà anche lei, sul subito le risponde che «non è un romanzo sulla nostra famiglia ma sui libri della nostra famiglia»<sup>86</sup>. Poi, però, capisce che quella della madre non era una domanda, bensì una richiesta. Il ricordo di questo episodio è il modo in cui, ora che anche la donna non c'è più, Luigi è riuscito a esaudire il suo desiderio.

Nel 1995 l'Unesco ha inserito nella lista dei patrimoni dell'umanità un piccolo borgo in provincia di Bergamo. Si chiama Crespi d'Adda, perché è stato realizzato, a partire dal 1877, dall'imprenditore Cristoforo Crespi, che decise di impiantare un moderno cotonificio e di realizzare, attorno ad esso, un villaggio operaio modello, una sorta di città giardino collocata tra i fiumi Adda e Brembo e dotata di tutto il necessario per un microcosmo autosufficiente: oltre alle abitazioni dei lavoratori, una scuola, una chiesa, un teatro. «Questo posto sarà bello: gli edifici saranno ingentiliti da fregi con stelle a otto punte e rosoni in cotto; gli uomini saranno circondati dalla bellezza e saranno lieti di venire a lavorare qui»<sup>87</sup>. Sono le parole che Alessandra Selmi presta a Cristoforo nel suo romanzo d'esordio, *Al di qua del fiume. Il sogno della famiglia Crespi*.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>87</sup> A. Selmi, *Al di qua del fiume. Il sogno della famiglia Crespi*, Editrice Nord, Milano 2022, pp. 22-23.

L'autrice ha deciso di raccontare questa storia entrando, attraverso l'immaginazione letteraria, nella dimensione umana dei personaggi che l'hanno determinata. Concentrando l'attenzione innanzitutto sulla figura di Cristoforo Crespi, quarantenne visionario che decide di scommettere tutto su questo progetto utopico, mentre suo fratello Benigno, sposata una nobile donna novarese, entra nel bel mondo dell'aristocrazia meneghina e punta il grosso del proprio patrimonio su un giornale fondato da poco, il *Corriere della Sera*, intuendo il ruolo crescente della stampa nel forgiare la pubblica opinione.

Già nelle prime pagine del libro il lettore incontra anche Silvio, ancora bambino. È il figlio di Cristoforo, che anni dopo sarà chiamato a sostituire il padre e a prendere le redini dell'azienda. Ma il romanzo non è soltanto la saga di una grande famiglia. È un'ampia narrazione corale, in cui sono protagonisti anche i contadini e gli operai (spesso contadini che diventano operai) del luogo. Lo sguardo dell'autrice si appunta sulle varie famiglie, i cui singoli membri possiedono l'individualità di personaggi a tutto tondo. La scrittrice è molto abile nel ritrarli, riservando a ciascuno di essi una specifica nicchia nella grande cattedrale romanzesca. I loro destini si intrecciano in base alle passioni che li attraversano: amori, amicizie, rivalità, egoismi, tradimenti, ripicche, pettegolezzi, piccole e grandi meschinità.

Tra tutti si staglia la figura di Emilia, coetanea di Silvio, figlia di uno degli operai più cari a Cristoforo. Nonostante una serie di disgrazie familiari, questa ragazza intelligente, sensibile, portata allo studio, riesce a non perdere la fiducia in se stessa, fino a diventare, dopo molte traversie, maestra nella scuola del villaggio. L'amicizia con Silvio a un certo punto sembrava destinata a diventare qualcosa di più, ma il giovane rampollo della ricca famiglia Crespi si trova a dover scegliere tra l'amore per la



giovane e la responsabilità dell'azienda. Perché Cristoforo, per quanto imprenditore illuminato, lo pone di fronte a un'alternativa secca. Il giovane sposerà un'altra donna, pur non riuscendo a dimenticare Emilia, la quale, dopo aver sofferto per la scelta di Silvio, si unirà in matrimonio con un medico, che sceglierà di rischiare la propria vita per salvare quelle dei soldati feriti sui campi di battaglia della Prima guerra mondiale.

Sullo sfondo, infatti, scorre la grande Storia collettiva, i cui riverberi si riflettono sulle vicende personali dei personaggi del romanzo (che ricorda in ciò, per certi versi, quello straordinario film che è *Novecento* di Bernardo Bertolucci): prima della Grande guerra, gli scioperi, le rivendicazioni operaie, i moti popolari del 1898, e poi l'avvento del fascismo e l'inizio della dittatura. Ma a questo punto siamo all'epilogo del racconto, che si conclude con l'estate del 1930. E il lettore – che per quasi mezzo migliaio di pagine si è appassionato ai destini individuali dei vari personaggi – si rammarica che il libro sia finito. È quello che accade con i romanzi riusciti.

*Amato, Bacà: il dilemma morale della violenza*

Il nuovo romanzo di Stefano Amato, *Taddeo in rivolta*, si apre con una citazione di Camus in epigrafe: «Che cos'è un uomo in rivolta? Un uomo che dice no»<sup>88</sup>. Il protagonista del libro, però, pare tutt'altro che un uomo in rivolta. Almeno all'inizio. Si chiama Taddeo Giuffrida, ha trentaquattro anni, è sovrappeso, quasi calvo, con un occhio strabico, una laurea in Filosofia e

---

<sup>88</sup> S. Amato, *Taddeo in rivolta*, Marcos y Marcos, Milano 2022, p. 9.

l'abilitazione all'insegnamento, lavoro che però ha abbandonato, di punto in bianco, alcuni mesi prima. Vive con il padre, avvocato, ma ora si sta trasferendo a casa della madre, sostituto commissario di polizia (i genitori si erano separati quando lui aveva quindici anni). Ha la sensazione di essere ormai «in ritardo per un mare di cose»<sup>89</sup>. Insomma, la sua è ormai da troppo tempo una condizione esistenziale in bilico tra inettitudine e depressione: «A volte immaginava un grafico che illustrasse la sua voglia di vivere a partire dall'infanzia: la linea risultante aveva una discesa costante, asintotica, che si appropinquava sempre più allo zero»<sup>90</sup>. Taddeo non ha una compagna, odia l'umanità che lo circonda nella cittadina siciliana dove abita, dal nome immaginario di Cirasa, non ha prospettive davanti a sé. Medita il suicidio.

Nei romanzi e nei film capita spesso che la grigia routine di un personaggio sia interrotta all'improvviso da un evento rivelatore: può essere il fischio di una locomotiva, come accade all'impiegato Belluca nella celebre novella pirandelliana *Il treno ha fischiato*, oppure il diniego a servire la colazione da parte della cameriera di un fast food in *Un giorno di ordinaria follia*, il *cult movie* in cui uno spiritato Michael Douglas veste i panni di un cittadino il cui equilibrio psichico si è spezzato.

A svegliare Taddeo dal proprio torpore è la visione di una scena in centro città un sabato sera in cui è uscito fuori a cena con la madre: un ragazzino è stato picchiato a sangue da un energumeno che non lo sopporta perché omosessuale. Insomma un'aggressione a sfondo omofobico o forse uno di quegli atti di violenza gratuita, innescati dalla noia, di cui abbondano

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

le cronache. Taddeo apprende che l'aggressore si chiama Gioacchino Spagna e che è una vecchia conoscenza delle forze dell'ordine, le quali però non riescono a fare molto per neutralizzarlo. Quella notte intuisce la propria missione: «Avrebbe liberato la sua città – avrebbe liberato il mondo – da Gioacchino Spagna»<sup>91</sup>.

Taddeo comincia dunque a effettuare appostamenti per pedinare lo Spagna, l'avversione nei confronti del quale cresce sempre più, man mano che ne scopre le varie attività criminali, legate soprattutto al traffico di droga, insofferente del fatto che possa compierle indisturbato. Si decide così a portare a termine l'operazione. E inizia a vivere davvero. Ma chi è pronto a compiere un omicidio, ne può sempre commettere anche un altro...

Il libro di Amato è insieme romanzo sociale, thriller, racconto filosofico. Il protagonista si è nutrito di una propria selezionata biblioteca di classici: dal già citato Camus a Dostoevskij, da Nietzsche a Sartre. Probabilmente li ha travisati. Fatto sta che *Taddeo in rivolta* pone i personaggi di fronte ad alcuni pressanti dilemmi morali: che fare di fronte alla violenza, quando la giustizia dello Stato non riesce a limitarla? il diritto alla vita può essere forse sottoposto a dei limiti? conta più la legge o la famiglia? Il tutto risolto in una narrazione veloce e dal ritmo incalzante.

Tematiche simili troviamo in *Nova* di Fabio Bacà<sup>92</sup>. Il romanzo si apre con la rievocazione di un terribile fatto di cronaca: gli omicidi compiuti da Adam Kabobo, l'uomo ghanese che l'11 maggio 2013 uccise tre individui a colpi di piccone, vittime in-

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>92</sup> F. Bacà, *Nova*, Adelphi, Milano 2022.

contrate casualmente per strada, nel quartiere milanese di Niguarda. Poche ore prima, altre due persone erano scampate all'aggressione dell'uomo, in preda a gravi disturbi mentali, ma non avevano allertato le forze dell'ordine. Se l'avessero fatto, si era scritto il giorno dopo, forse avremmo avuto tre morti in meno. Ma a Bacà non interessa tanto ragionare sul tema dell'indifferenza, quanto sul fatto che nella nostra società tendiamo a considerare la violenza come qualcosa di alieno. È probabilmente per questa ragione che quando ci troviamo di fronte ad essa, a una sua concreta manifestazione, rischiamo di non riconoscerla o di risulterne a tal punto traumatizzati da non essere capaci di reagire, finendo con il rimanere immobilizzati o inerti.

Ciò vale soprattutto per le persone sulle quali – come si sarebbe detto un tempo, quando i due concetti (almeno da Rousseau in poi) venivano facilmente messi in contrapposizione – la “cultura” ha preso decisamente il sopravvento sulla “natura”. Siamo a Lucca. Davide è uno stimato neurochirurgo, viceprimario nel locale ospedale. Ha intrapreso la stessa professione del padre e in lui alberga il velato complesso di non essere riuscito a raggiungere lo stesso livello di eccellenza scientifica del genitore. Ma tutto sommato se la cava bene: è uno scrupoloso, gentile, altruista quanto basta, empatico con pazienti e colleghi. È sposato con Barbara, logopedista quarantenne. La coppia ha un figlio adolescente, Davide, che si sta aprendo alla scoperta della vita. A dar noie alla famiglia c'è un vicino di casa, Massimo, che ha pensato bene di aprire, a poca distanza dalla loro villa, un locale notturno che con i suoi decibel impedisce il sonno. Così Davide si è mosso per le vie legali e un'ispezione delle autorità ha fatto temporaneamente chiudere l'attività di Massimo, il quale manifesta per questo un crescente astio verso i vicini.

Davide sa – e rimprovera a se stesso – di essere pavido. Un giorno al ristorante Barbara viene infastidita da un avventore alticcio e lui non riesce a reagire. Ci pensa un misterioso personaggio, sbucato dal nulla, che immobilizza l'intruso. Si scoprirà più avanti che il suo nome è Diego e che fa parte di una comunità di monaci zen, cultori di filosofie orientali e arti marziali. Davide, che qualche tempo dopo l'episodio del ristorante riesce a rintracciarlo, comincia a frequentarlo, rimanendo affascinato dalle sue teorie. Diego è convinto che per non essere sopraffatti dalla violenza altrui sia talora necessario esercitare, dopo aver imparato a dosarla, la violenza che alberga in ciascun essere umano, sin dalle più remote origini della specie. A Barbara, animalista e vegana intransigente, alla quale le idee del nuovo amico di suo marito non piacciono affatto, Diego ribatte convinto: «Lo sa che la transizione da una dieta di piante e radici a quella carnivora ha prodotto una spinta evolutiva fondamentale al nostro cervello? In pratica, non saremmo diventati ciò che siamo se non avessimo cominciato a nutrirci di altri esseri viventi»<sup>93</sup>.

Irretito dalle convinzioni di Diego, Davide è come se cominciasse una nuova vita (il titolo *Nova* ricorda quello del libro giovanile di Dante, la *Vita nova*: lì vita rinnovata dall'amore, qui vita rinnovata da quell'energia fisica e psichica, tendenzialmente repressa dalla civiltà, che è anche violenza). Ma le teorie, quando messe in pratica, possono rivelare impreviste aporie...

Non esitiamo a riconoscere in *Nova* uno dei più bei romanzi italiani degli ultimi tempi. Il giudizio si fonda sulla presenza di tre elementi. Il primo è la problematica morale sottesa all'opera. Fino a che punto possono essere perseguite le ragioni

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 161.

della non violenza? Il Vangelo insegna che il comandamento dell'amore è totale e incondizionato, ma quanti di noi sono davvero capaci di essere fedeli a quel sublime insegnamento? Non capita spesso che la nostra narrativa si disponga ad affrontare problemi così impegnativi. Lo faceva Dostoevskij, ma non so quanti scrittori l'abbiano fatto dopo di lui (per lo meno con la stessa profondità e sistematicità). Bacà ha avuto il coraggio di farlo, ponendosi pressanti quesiti esistenziali: «Chi sono le persone che odiamo? E quelle di cui abbiamo paura?»<sup>94</sup>. Il secondo motivo è la capacità di costruzione del testo in termini di trama, con un efficace dosaggio dei tempi narrativi, ottenendo ottimi effetti di suspense. Il terzo è la qualità della scrittura, capace di aderire alla materia con ritmo perfetto. Il mix di questi tre ingredienti sortisce un risultato di eccellenza.

*Zaccuri: esperimento letterario pseudo-manzoniano*

Vorrei concludere con uno dei libri più originali dell'ultimo anno: *Poco a me stesso* di Alessandro Zaccuri<sup>95</sup>. La storia – si dice – non si fa con i “se” e con i “ma”. Ma i romanzi, a volte, sì. Che cosa sarebbe successo se Giulia Beccaria non avesse sposato il conte Pietro Manzoni? È questo il punto di partenza del romanzo di Zaccuri, un autore spesso capace, come negli auspici formulati in apertura, di porsi in fecondo rapporto con la tradizione letteraria (l'aveva già fatto, per esempio, nel 2007 con *Il signor figlio*<sup>96</sup>, a proposito della figura di Leopardi).

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>95</sup> A. Zaccuri, *Poco a me stesso*, Marsilio, Venezia 2022.

<sup>96</sup> A. Zaccuri, *Il signor figlio*, Mondadori, Milano 2007.

Come è noto, nella storia reale Giulia, nata nel 1762, iniziò nel 1781 una relazione con Giovanni Verri, fratello minore di Pietro, uno dei fondatori della rivista *Il Caffè*. Nel 1782 sposò il nobile e ricco Pietro Manzoni, di ventisei anni più anziano, per volere della famiglia, intenzionata a far terminare lo scandalo. Un matrimonio il cui epilogo sarà, dieci anni più tardi una separazione, anche perché nel frattempo Giulia, allontanatasi (ma non subito) dal Verri, aveva iniziato una nuova *liaison* con il conte Carlo Imbonati. Il 7 marzo 1785 Giulia mise alla luce un figlio, Alessandro. Ufficialmente figlio del conte Pietro, Alessandro Manzoni era in realtà figlio di Giovanni Verri: un dato sul quale fino a non molti anni fa i manuali di letteratura italiana tendevano a sorvolare, ma di cui oggi non si fa più mistero neppure agli studenti delle medie.

Zaccuri immagina invece che del matrimonio tra quel «conte vecchiardo, e di oscura fama»<sup>97</sup> e l'irrequieta contessina si fosse per un certo tempo parlato, ma che alla fine nulla fosse stato concluso. Nelle prime pagine del romanzo troviamo Giulia ormai anziana e malata. Siamo a Milano, nell'afosa estate del 1841. Nel palazzo di Brera, la dimora nobiliare dei Beccaria, c'è una certa agitazione, perché è appena arrivato un francese piuttosto singolare. È il sedicente barone di Cerclefleury, dimostra l'apparente età di venticinque anni, ma dichiara di essere prossimo alla settantina. Racconta di essere il discepolo prediletto di Franz Anton Mesmer, il medico tedesco celebre per la sua dottrina del "magnetismo animale". Il Cerclefleury spiega di aver ricevuto da Mesmer l'infusione di quel fluido magnetico che è all'origine del suo mancato invecchiamento biologico. E che lui a sua volta ora può donare agli altri.

---

<sup>97</sup> A. Zaccuri, *Poco a me stesso*, cit., p. 214.

È arrivato con una piccola bisaccia e sostiene che i bauli contenenti le misteriose apparecchiature necessarie a eseguire le terapie siano rimasti bloccati alla dogana. Ciò non gli impedisce però di intrattenere con i suoi racconti le dame del bel mondo milanese, appositamente invitate dalla marchesa Beccaria. Fino a provare, in una seduta pratica, a esercitare su di loro i propri trattamenti. Forse suggestionate dai suoi modi seducenti, dalla parlantina sciolta, forse da qualche trucco da prestigiatore – e qualcuna anche dalla sua avvenenza –, le nobildonne si convincono di essere assai fortunate a poter partecipare a quegli incontri.

A palazzo c'è un'altra figura assai cara – da molti anni – a Giulia. Si chiama Evaristo Tirinnanzi, è un uomo di cinquantasei anni e da quando ne aveva venti è al servizio della marchesa in qualità di contabile e amministratore. Era un trovatello, abbandonato alla ruota e allevato all'orfanotrofio. Finché la marchesa, per fare un'opera di carità, aveva deciso di curarne l'istruzione e infine l'aveva assunto. Ma chi è veramente Evaristo?

L'uomo manifesta inizialmente una certa freddezza nei confronti del barone di Cerclefleury, il quale un giorno decide di pedinarlo e, seguitolo sin nei meandri del più malfamato quartiere di Milano, ne scopre un insospettato segreto. Evaristo, che si è accorto di essere stato scoperto, decide di aprirsi con il barone. Gli confida il suo tormento (una scadenza che potrebbe essergli fatale), ma soprattutto gli consegna un brogliaccio in cui trascrive – come in *trance* – parole, pensieri, espressioni, versi, che gli vengono in mente e che i lettori non faticeranno a riconoscere come lacerti di opere manzoniane. Il tormento del Tirinnanzi è proprio questo: il non sapere chi è, perché sente che è come se ci fosse “un altro” a parlare dentro di sé. Il titolo stesso del romanzo è tratto da un verso di un celebre sonetto in cui



Manzoni traccia il proprio autoritratto: «Poco noto ad altrui, poco a me stesso».

Si crea così un'alleanza tra questi due personaggi che hanno qualcosa in comune, l'essere altro da ciò che sembrano: un barone che probabilmente tale non è (gli indizi in tal senso si affastellano man mano che si procede nella lettura) e un contabile che forse non è solo un contabile, e che è anzi ben altro, malgrado sé stesso. Intanto altri personaggi – tra i quali uno scaltro gesuita palermitano, un malvivente dai tratti scimmieschi e un anziano nobiluomo a caccia di eredità – complicano la vicenda, che diventa sempre più intrigante, in un crescendo di suspense e colpi di scena.

Ma riferire della trama dà conto soltanto della metà delle ragioni del godimento provocato dalla lettura del romanzo di Zaccuri. Perché gran parte del suo valore risiede nello stile. Uno stile originale, mimetico di quello dei romanzi ottocenteschi, eppure scorrevole, affabile, percorso da briosa ironia, privo della pedanteria da cui una simile opzione avrebbe potuto essere viziata, in quanto sempre sorvegliato da un narratore pienamente padrone dell'ampio ventaglio di soluzioni espressive messe in campo. Un narratore che si diverte – e diverte i suoi lettori – in vari modi. Disseminando nel testo citazioni, esplicite (come abbiamo visto pocanzi) o meglio ancora dissimulate, di opere manzoniane: così di una servetta di casa Beccaria viene detto che «conservava nei modi la modestia un po' guerriera delle contadine»<sup>98</sup> (espressione che Manzoni utilizza per descrivere Lucia Mondella), mentre il criminale di cui sopra, dopo aver minac-

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 35.

ciato il barone, si incammina «fischiettando una melodia da taverna»<sup>99</sup> (come i bravi, dopo aver intimato a don Abbondio di non celebrare le nozze, si allontanano – scrive l'autore dei *Promessi sposi* – «cantando una canzonaccia che non voglio trascrivere»). Il gioco continua ammiccando al romanzo manzoniano con frequenti appelli al lettore e, infine, attraverso una serie di inserti metanarrativi con cui Zaccuri scopre le carte della propria operazione letteraria. Perché c'è il gusto – la nostalgia? – di un certo modo di raccontare (con una macchina oliata alla perfezione in ogni suo ingranaggio, al limite del *feuilleton*), ma anche la consapevolezza, tutta postmoderna, della sua sostanziale impraticabilità.

**Roberto Carnero**

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 142.