

STUDIUM RICERCA
SEZIONE ON-LINE DI LETTERATURA
Anno 118 – lug./ago. 2022 – n. 4

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

STUDIUM
Rivista bimestrale

DIRETTORE EMERITO: Franco Casavola

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

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

CAPOREDATTORE: Anna Augusta Aglitti

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

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

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

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

Edizioni Studium S.R.L.

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*)

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

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

REDAZIONE: Simone Bocchetta

UFFICIO COMMERCIALE: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

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

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

Sito: www.edizionistudium.it

Sommari | Abstract

7

I.	Roberto Carnero, <i>Pino Pelosi scrittore: le due (pseudo)autobiografie del ragazzo che (non?) ha ucciso Pasolini</i>	15
II.	Valentina Maurella, <i>Sensibilità e dolore nel pensiero di Leopardi</i>	47
III.	Alberto Fraccacreta, <i>Per un Montale siriano e geroso-limitano</i>	86
IV.	Gian Piero Maragoni, <i>L'epistrofe tra fiaba e filastrocca</i>	123
V.	Elena Rondenà, <i>La steppa del Don: una geografia fisica e umana all'origine della scrittura di Eugenio Corti</i>	139
VI.	Roberta Coglitore, <i>I Sogni e le ossessioni di Michele Mari e Gianfranco Baruchello</i>	164

Rubriche
a cura di Fabio Pierangeli

VII.	<i>È il momento della riconciliazione e della libertà per chi ha rinnovato la sua vita da tempo</i> , a cura di Fabio Pierangeli	199
------	--	-----

Dialoghi

- VIII. Maura Locantore, *La complementare tensione identitaria di Pier Paolo Pasolini e Pier Vittorio Tondelli* 208
IX. Arianna Mazzola, «Teoria delle catastrofi». *La climate-fiction e il ‘realismo probabilistico’* 226

Interventi critici e recensioni

- X. *La nobil natura non dorme dalla parte del cuore: Nessuno veda nessuno* di Biancamaria Frabotta di Marco Camerini 262
XI. *Amore, morte, “uomini duplicati” e la musica del caso nei racconti di Javier Marías* di Marco Camerini 267

A questo numero hanno collaborato:

ROBERTO CARNERO è ricercatore in Letteratura italiana contemporanea all’Università di Bologna.

VALENTINA MAURELLA è dottoranda di ricerca in Filosofia all’Università degli Studi di Torino e alla Luxembourg School of Religion and Society.

ALBERTO FRACCACRETA è assegnista presso l’Università Carlo Bo di Urbino.

GIAN PIERO MARAGONI è dottore di ricerca all’Università Sapienza di Roma, saggista e insegnante.

ELENA RONDENA è docente a contratto di Letteratura Italiana per la facoltà di Interfacoltà Economia-Lettere e Filosofia e per la facoltà di Linguaggi dei Media all’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

ROBERTA COGLITORE è professore associata in Letterature comparate all’Università degli Studi di Palermo.

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

MAURA LOCANTORE è dottoranda di ricerca in Letteratura italiana contemporanea all’Università di Poitiers.

ARIANNA MAZZOLA è dottoranda di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l’Università degli Studi del Molise.

MARCO CAMERINI è critico letterario e saggista.

Sommari | Abstract

Roberto Carnero, *Pino Pelosi scrittore: le due (pseudo)autobiografie del ragazzo che (non?) ha ucciso Pasolini*

Pino Pelosi (1958-2017), in base alle sentenze della Magistratura colpevole dell'omicidio di Pier Paolo Pasolini, ha scritto due libri autobiografici in cui ha offerto la propria versione dei fatti: il primo, intitolato *Io, Angelo Nero*, pubblicato nel 1995; il secondo, dal titolo *Io so... come hanno ucciso Pasolini. Storia di un'amicizia e di un omicidio*, uscito nel 2011. Nei due testi l'autore offre una diversa ricostruzione dell'accaduto. Il presente articolo indaga i temi e lo stile dei due volumi, evidenziando una componente di costruzione letteraria che ne segna la struttura, i contenuti e le stesse modalità della rappresentazione, per concludere interrogandosi sul valore documentario di queste due successive testimonianze.

Pino Pelosi (1958-2017), the young man who was declared guilty of having murdered Pier Paolo Pasolini, wrote two autobiographical works in which he offered his own account of the facts: *Io, Angelo Nero*, published in 1995, and *Io so... come hanno ucciso Pasolini. Storia di un'amicizia e di un omicidio*, in 2011. In both the two works, however, the author puts forward different versions of what happened. This article analyzes the themes and the style of the two accounts, highlighting the literary characteristics that can be found in their structure, meanings, and the ways of representation. It concludes by throwing doubt on the documentary value of these two accounts.

Valentina Maurella, *Sensibilità e dolore nel pensiero di Leopardi*

Il contributo analizza il tema fondamentale del dolore nel pensiero di Leopardi, facendo riferimento al dibattito medico e filosofico intorno alla sensibilità che si sviluppò nel corso del Settecento, soprattutto in Francia, e che Leopardi poté conoscere – almeno nei suoi esiti – grazie alla lettura di Cabanis e al confronto con l'amico medico Francesco Puccinotti. Le posizioni vitaliste dei medici di Montpellier si opponevano alle teorie iatromeccaniche e, individuando nella sensibilità la proprietà generale del vivente, reintroducevano una visione monista e organicista. Attraverso una breve ricostruzione di tale dibattito, si cerca di mostrare come alcuni temi del vitalismo leopardiano, in particolare quello del dolore, non siano espressioni di una fase del pensiero che precede cronologicamente la radicalizzazione delle tesi materialiste, ma siano al contrario strettamente legati a queste ultime. Al contempo, la tesi secondo la quale la sensibilità sarebbe una disposizione suscettibile di accrescimento o diminuzione permette di inserire tale esame all'interno della più ampia cornice della dialettica tra civiltà e barbarie/antico e moderno e, infine, di considerare come, presso i moderni, essa sia all'origine della poesia sentimentale.

The contribution analyses the fundamental theme of pain/*souffrance* in Leopardi's thought, making reference to the medical and philosophical debate around sensibility that took course in France during the 18th century and which Leopardi was able to get to know (at least in its outcomes) through his reading of Cabanis and the dialogue with his friend physician, Francesco Puccinotti. The vitalist positions of the School of Montpellier were strenuously opposed to the iatro-mechanical theories: by identifying sensibility as the general property of the living, they reintroduced a monist and organicist vision. Through a brief reconstruction of this debate, an attempt will be made to show how certain themes of Leopardian vitalism, in particular that of pain, are not expressions of a phase of thought that chronologically precedes the radicalisation of materialist theses, but are on the contrary

closely linked to them. At the same time, the thesis according to which sensibility would be a disposition susceptible to increase or decrease allows us to place this examination within the broader framework of the dialectic between civilization and barbarism/Ancient and Modern and, eventually, to consider how the disposition that animates sentimental poetry arises.

Alberto Fraccacretta, *Per un Montale siriano e gerosolimitano*

Nei *reportages* del “ciclo siriano-libanese” presenti in *Fuori di casa* Eugenio Montale mostra una filosofia e un atteggiamento psicologico diverso dai corrispettivi in poesia (alcune liriche di *“Flashes” e dediche*, nella *Bufera e altro*). La critica – confortata dalle evidenti somiglianze tra prose e poesie – ha spesso supposto che tali articoli erano necessariamente da correlare alla versione lirica, la quale rappresentava un’esperienza identica e, anzi, più intensa del grezzo referto giornalistico. Benché in questa operazione di rifrazione prosa poesia ci siano innegabili vantaggi interpretativi, i quattro “pezzi” della terza parte di *Fuori di casa* danno anche voce a un Montale ironico *avant lettre*, in anticipo sui temi che saranno trattati in *Satura*, certamente molto affine alla figura del *dandy* inglese di cui egli stesso intesse le lodi. Il raffronto fra prose e poesie rende ancor più problematica la questione sull’esistenza di Dio in Montale, pur tenendo viva l’idea – in certo modo decisiva – che per ammissione del poeta è impossibile negare che lì, sulla Via Dolorosa, nell’orto del Getsemani dove «la fucina di Dio è più bollente e operosa che in altri luoghi», «qualcosa è accaduto».

In the reportages of the “Syrian-Lebanese cycle” featured in *Fuori di casa*, Eugenio Montale expresses a philosophy and a psychological attitude different from the counterparts in poetry (some lyrics from *“Flashes” e dediche*, in *La bufera e altro*). Critics – supported by the obvious similarities between proses and poems – have often assumed

that these articles were necessarily related to the lyric version, which represented an identical experience and, indeed, more intense than the crude journalistic report. Although there are undeniable interpretative advantages in this operation of prose-poetry's refraction, the four "pieces" of the third part of *Fuori di casa* also give voice to an ironic Montale *avant lettre*, revealing the themes that will be treated in *Satura*, certainly very similar to the figure of the English dandy whom he himself praises. The comparison between prose and poems makes the question about God's presence in Montale even more problematic, while keeping alive the idea – in a certain way decisive – that by admission of the poet it is impossible to deny that there, on the Via Dolorosa, in the garden of Gethsemane where «the forge of God is hotter and more industrious than in other places», «something has happened».

Gian Piero Maragoni, *L'epistrofe tra fiaba e filastrocca*

Il saggio dopo alcuni generali rilievi sulla natura delle figure di ripetizione, si sofferma sulla ricorrenza e sulla funzionalità d'esse nella letteratura per giovani, anche azzardando qualche considerazione sulla varia riuscita di questa nell'odierno scenario italiano.

The essay after some general remarks on the nature of the repetition figures, focuses on the recurrence and functionality of them in the literature for young people, even risking some considerations on the various success of this in today's Italian scenario.

Elena Rondena, *La steppa del Don: una geografia fisica e umana all'origine della scrittura di Eugenio Corti*

Nel febbraio del 1941 il sottotenente Eugenio Corti chiede di essere mandato sul fronte russo per conoscere la realtà del comunismo. È

proprio in quell’esperienza bellica, raccontata ne *I più non ritornano*, che il giovane brianteo scopre la sua vocazione di scrittore, inserendosi con quell’opera e con quelle successive nella letteratura italiana e internazionale, basti pensare a *Il cavallo rosso*, romanzo storico arrivato alla trentaquattresima edizione. Se attualmente è uno degli scrittori del ventunesimo secolo più letti, il motivo è appunto da ricercare proprio nel modo in cui le sue doti di storico, letterato e cristiano hanno descritto sapientemente quello che i suoi occhi hanno visto sul fronte russo. Nella sua poetica letteraria, infatti, trova un’importanza di particolare rilievo la descrizione dei luoghi e dei paesaggi circostanti come parte integrante della spiegazione delle vicende tragiche che racconta. La geografia naturale e politica, dunque, è stata, secondo l’interpretazione cortiana, una componente determinante di un esperimento disumano e pertanto ha un posto significativo all’interno delle sue opere.

In February 1941, second lieutenant Eugenio Corti asked to be sent to the Russian front to learn about the reality of communism. It was during this wartime experience, narrated in *I più non ritornano*, that he discovered his vocation as a writer. He thus became part of Italian and international literature thanks to this work and the following ones, such as *Il cavallo rosso*, a historical novel now in its 34th edition. If he is one of the most widely read writers of the twenty-first century, it is precisely because he skillfully described – as a historian, scholar and Christian – what he had seen on the Russian front. In his literary poetics, in fact, landscape description is particularly important, since it is an integral part of the explanation of the tragic events he recounts. Natural and political geography was, according to Corti’s interpretation, a decisive component of an inhuman experiment and therefore has a significant place in his works.

Roberta Coglitore, *I Sogni e le ossessioni di Michele Mari e Gianfranco Baruchello*

Nel 2017 Michele Mari e Gianfranco Baruchello pubblicano un volume intitolato *Sogni*, composto di due sezioni: una prima contiene trentasei frammenti dello scrittore, stampati su carta usomano gialla, dal titolo *Oniroschediasmi* e una seconda raccoglie sessantaquattro riproduzioni dei disegni di Baruchello, su carta patinata avorio, intitolata *In Store*. Il volume è il frutto maturo della collaborazione di due scrittori-artisti o disegnatori-letterati. L'obiettivo della mia analisi consiste nell'evidenziare il contributo di Mari al libro d'artista, mettendo in risalto le assonanze tra le due sezioni sia dal punto di vista dei motivi comuni, sia dal punto di vista delle pratiche artistiche. L'analisi intende dimostrare che il doppio talento di entrambi è la piattaforma comune e indispensabile per la realizzazione del libro d'artista.

In 2017, Michele Mari and Gianfranco Baruchello published a volume titled *Sogni* (*Dreams*), consisting of two sections: a first contains thirty-six of the writer's fragments, printed on yellow usomano paper, titled *Oniroschediasmi*, and a second collects sixty-four reproductions of Baruchello's drawings, on ivory coated paper, titled *In Store*. The volume is the mature fruit of the collaboration of two writer-artists or draftsmen-literates. The aim of my analysis is to highlight Mari's contribution to the artist's book, highlighting the assonances between the two sections both from the point of view of common motifs and artistic practices. The analysis aims to show that the dual talents of both are the common and indispensable platform for the making of the artist's book.

Maura Locantore, *La complementare tensione identitaria di Pier Paolo Pasolini e Pier Vittorio Tondelli*

Nel contributo *La complementare tensione identitaria di Pier Paolo Pasolini e Pier Vittorio Tondelli* si vuole approfondire, fra pedagogia e ideologia, l'attività di critico di Pier Paolo Pasolini, un intellettuale cantore dei cambiamenti sociali e culturali degli anni Sessanta, tanto quanto Pier Vittorio Tondelli lo è stato, in maniera complementare, degli anni Ottanta: Pasolini denuncia il cambiamento che stava avvenendo nella società divenuta progressivamente preda del conformismo e del consumismo, mentre Tondelli, in *Un weekend postmoderno*, annota sul suo taccuino di fine osservatore il mutamento che investe gli abitanti della provincia italiana in una sorta di rovesciamento burlesco della quotidianità.

In the contribution *La complementare tensione identitaria di Pier Paolo Pasolini e Pier Vittorio Tondelli* (*The complementary identity tension of Pier Paolo Pasolini and Pier Vittorio Tondelli*), the aim is to examine, between pedagogy and ideology, the critical activity of Pier Paolo Pasolini, an intellectual singer of the social and cultural changes of the 1960s, as much as Pier Vittorio Tondelli was, in a complementary manner, of the 1980s: Pasolini denounced the change that was taking place in a society that had progressively become prey to conformism and consumerism, while Tondelli, in *A Postmodern Weekend*, noted in his notebook as a fine observer the change that was affecting the inhabitants of the Italian province in a sort of burlesque reversal of everyday life.

Arianna Mazzola, «*Teoria delle catastrofi*. La climate-fiction e il 'realismo probabilistico'

Il contributo intende analizzare il genere letterario della *Climate-fiction* da un punto di vista tematico e formale. In particolare, il *corpus*

di opere preso in esame è costituito da *The Road* di Cormac McCarthy, *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia, *Bambini bonsai* di Paolo Zanotti ed *E poi la sete* di Alessandra Montruccchio. L'articolo propone la categoria di “realismo probabilistico” sia per l'ambientazione più prossima al presente rispetto alla fantascienza classica sia per la rappresentazione della catastrofe ambientale e climatica attraverso una narrazione dai forti tratti realistici. Le opere prese in esame, ibridando dati di realtà e scenari probabilistici, diventano dunque indispensabile strumento di riflessione delle problematiche ecologiche attuali e trovano nella narrazione letteraria uno scandaglio conoscitivo di non secondaria importanza.

The contribution aims at exploring the literary genre of Climate-fiction from a thematic and formal point of view. In particular, the corpus of works examined consists of *The Road* by Cormac McCarthy, *Qualcosa, là fuori* by Bruno Arpaia, *Bambini bonsai* by Paolo Zanotti and *E poi la sete* by Alessandra Montruccchio. The article proposes the category of “probabilistic realism” both for its setting, which is closer to the present than classic science fiction, and for its depiction of environmental and climate catastrophe through a narrative with strong realistic traits. By hybridizing reality data and probabilistic scenarios, these works therefore become indispensable tools for reflecting current ecological issues and create through literary narration a space for reflection of no secondary relevance.

I. Pino Pelosi scrittore: le due (pseudo) autobiografie del ragazzo che (non?) ha ucciso Pasolini

di Roberto Carnero

Il titolo di questo intervento potrà sembrare, nella sua prima parte (*Pino Pelosi scrittore*), ironico o quanto meno bizzarro e incongruo. Ma è lo stesso del testo con cui Dacia Maraini introduceva, nel 1995, la pubblicazione del primo libro di Pino (all'anagrafe Giuseppe) Pelosi (1958-2017), l'unico condannato per l'omicidio di Pier Paolo Pasolini: *Io, Angelo Nero*¹ (un secondo, di cui tratteremo più avanti, uscirà nel 2011)².

L'intervento della Maraini era a sua volta preceduto da una *Prefazione*, datata 1989-1995, di Gaetano De Leo, all'epoca dell'uscita del libro professore di Psicologia giuridica all'Università di Roma "La Sapienza" e autore di importanti ricerche sulla devianza giovanile³.

Prima di procedere a una lettura e a un'analisi del primo libro di Pelosi (e in seguito del secondo), vale forse la pena sof-

¹ P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, Sinnos, Roma 1995.

² P. Pelosi, *Io so... come hanno ucciso Pasolini. Storia di un'amicizia e di un omicidio*, Vertigo, Roma 2011.

³ «Massimo esponente degli studi sulla devianza delle persone minorenni, sui metodi e i modelli dell'intervento» (P. Patrizi, *In ricordo del Prof. Gaetano De Leo (1940-2006)*, in *Studi sulla questione criminale*, II, 2007, pp. 103-107, p. 103).

fermarsi brevemente sulla dimensione contestuale e paratestuale. L'opera esce in una collana intitolata “Dare Voce” per la casa editrice romana Sinnos⁴.

La casa editrice Sinnos era nata nel 1990 come cooperativa all'interno del carcere di Rebibbia. Nel 1995 aveva ancora una sede interna e i suoi curatori potevano perciò vantare una conoscenza diretta di Pelosi. Ricorda Della Passarelli, attualmente direttrice editoriale della casa editrice e già socia fondatrice della cooperativa:

La pubblicazione del libro di Pino Pelosi deriva dal fatto che Sinnos nasce in carcere, a Rebibbia, nel 1990, perché un piccolo gruppo di detenuti al Penale aveva imparato a impaginare grazie a un corso di formazione erogato dalla Regione Lazio. Decidono di fondare una cooperativa che fosse una casa editrice per bambini e ragazzi, con alcuni libri dedicati agli adulti, come ricerche sulla detenzione in altri Paesi, saggi e poi opere di narrativa. Questo segmento del progetto editoriale di Sinnos ormai non esiste più da molti anni e la nostra produzione è attualmente solo legata ai bambini e ai ragazzi.

Capitò che uno dei soci di Sinnos fosse in regime di articolo 21, ovvero di lavoro esterno, insieme a Pino Pelosi, che gli confidò di

⁴ Il titolo di Pelosi era il secondo della collana, iniziata nel 1993 con *Mezzavita* di C. Febbi. Seguiranno altri quattro titoli: *Parole dal carcere*, a cura di A. Ciantar e C. Liberato (2006); *Attimi che cambiano la vita*, a cura di L. Scarcia e “A Roma, Insieme” (2009); *L'umano e il suo rovescio. Racconti dal carcere*, a cura di L. Scarcia e “A Roma, Insieme” (2009); *Malgrado tutto. Racconti dal carcere*, a cura di “A Roma, Insieme” (2011). “A Roma, Insieme” è un'associazione di volontariato che si è costituita nel 1991 e che dal 1994 si è concentrata sul lavoro con le donne e i bambini in carcere: cfr. <https://www.aromainsieme.it/chi-siamo/> (ultima consultazione 13 giugno 2022).

avere scritto la sua storia per una giornalista che però poi lo aveva deluso. La persona in questione rivide con lui – quando si incontravano le sere e nei giorni in cui non erano fuori per lavoro – tutto il testo, e noi decidemmo di pubblicarlo. Ci rivolgemmo al professor De Leo perché aveva seguito Pelosi negli anni e poi a Dacia Maraini, che accettò, come lo stesso De Leo, di scrivere un testo introduttivo. Il libro di Pelosi è un piccolo pezzo della storia della nostra casa editrice, quello più legato al luogo dove siamo nati, insieme alle ricerche sulla detenzione all'estero⁵.

Negli archivi della casa editrice non risultano presenti documenti che possano aiutare a definire ulteriormente la genesi del libro di Pelosi (manoscritti, corrispondenza, bozze ecc.), proprio perché il rapporto tra Pelosi e l'editore era diretto e quotidiano per il tramite del socio della cooperativa suo compagno di detenzione.

Il frontespizio del volume reca – sotto il titolo – le diciture «Prefazione di Gaetano De Leo» e subito dopo «Postfazione di Dacia Maraini». In realtà entrambi gli interventi precedono il testo di Pelosi.

Già dal 1972 De Leo era consulente psicologo presso istituti penali minorili, tra cui quello di Casal del Marmo (Roma), svolgendo soprattutto attività clinica finalizzata all'osservazione della personalità dei minori in attesa di giudizio. La sua *Prefazione* contiene alcuni elementi utili a contestualizzare ulteriormente la pubblicazione del libro di Pelosi. Apprendiamo che già nel 1989 quest'ultimo, con la collaborazione di una giornalista, «era impegnato a terminare “la sua storia” per pubblicarla presso un grosso editore», ma che «poi il progetto non era andato in porto, forse perché il libro aveva deluso le

⁵ Messaggio e-mail dell'8 giugno 2022 inviato al sottoscritto.

aspettative»⁶. A stare a quanto riferisce De Leo, dunque, sei anni prima la pubblicazione del manoscritto di Pelosi non aveva avuto luogo perché a rimanere deluso era stato il «grosso editore», e non Pelosi nei confronti della giornalista che ne aveva inizialmente seguito la redazione (come affermato da Pelosi, in base alla testimonianza di Della Passarelli, al socio della cooperativa detenuto con lui a Rebibbia). In realtà, Pelosi, nel ricostruire, almeno parzialmente, la vicenda editoriale del volume nel capitolo *La mia filosofia*, datato 1988, ricorda: «L'idea di pubblicare questo libro, o autobiografia, era in me da tanto tempo. Avevo parlato con un giornalista perché lo proponesse ad una casa editrice, ma mi rispose che dicevo cose risapute!»⁷. La giornalista che in seguito l'ha assistito nella elaborazione del testo viene indicata dallo stesso Pelosi in Eleonora Niccoli, dell'agenzia fotogiornalistica romana Croma⁸.

De Leo informa il lettore di avere ora aggiornato la *Prefazione* scritta sei anni prima (si capisce così la datazione del testo: 1989-1995), con – aggiunge – «un inalterato sentimento di solidarietà per Pino Pelosi e con una crescente ammirazione per la vita e per l'opera di Pier Paolo Pasolini»⁹.

Ricordiamo, *en passant*, che De Leo era tutt'altro che digiuno di cultura letteraria, essendo stato da giovane – prima di iscriversi, nel fatidico 1968, alla facoltà di Sociologia di Trento e in seguito seguire la carriera accademica nelle scienze psicologiche – un fine studioso di Joyce e degli autori triestini (Svevo, Saba, Stuparich, Slataper e altri), sui quali aveva scritto articoli

⁶ G. De Leo, *Prefazione*, in P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., pp. 5-9, p. 9.

⁷ P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., p. 133.

⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 134.

⁹ G. De Leo, *Prefazione*, cit., p. 9.

e saggi di un certo spessore, al punto da diventare uno dei critici di punta del «Piccolo» di Trieste¹⁰.

Ma più che sugli aspetti, per così dire, letterari, l'intervento di De Leo verte sul valore testimoniale dello scritto di Pelosi. Con il quale ricorda di essersi incontrato pochi giorni dopo l'arresto del diciassettenne per l'omicidio del celebre scrittore. E rammenta: «Quel primo colloquio è stato uno dei momenti professionalmente e umanamente più sofferti e intensi del mio lavoro con i ragazzi in carcere. Da allora, come per un accordo mai assunto e mai esplicitato, siamo rimasti in una forma di contatto che ha mantenuto una fluttuante continuità, fra brevi e lunghe pause»¹¹.

Da psicologo, De Leo individua anche alcune caratteristiche psichiche di Pelosi in relazione alla drammatica vicenda di cui è stato protagonista. Lo studioso parla del «bisogno prepotente, continuo, tenace, nel Pino Pelosi che ho conosciuto, di scrivere e riscrivere la propria storia»¹², ma rileva anche come questa narrazione nel corso degli anni sia entrata in relazione con le varie narrazioni pubbliche dell'omicidio Pasolini – da quelle giudiziarie a quelle mediatiche – finendo con il rimanerne influenzata. C'è di più: in realtà questo dibattito avrebbe influenzato non soltanto il racconto dell'assassinio, ma anche la strutturazione stessa della personalità di Pelosi, «al punto che la dimensione della comunicazione di massa è diventata per lui una delle fonti per così dire strutturali, continue a cui ha attinto per anni l'organizzazione della sua identità personale e sociale»,

¹⁰ Cfr. D. Zandel, *Gaetano De Leo, polesano di Roma*, in *L'Arena di Pola*, 3300, 28 agosto 2008, p. 8.

¹¹ G. De Leo, *Prefazione*, cit., p. 5.

¹² *Ibidem*.

pur essendosi «attivato spesso con rabbia, con determinazione e tenacia» per «riaffermare il proprio diritto a essere e rimanere l'autore della propria storia, delle proprie verità, del senso da lui vissuto nelle vicende cruciali di quegli anni, fino ad oggi»¹³.

Quanto al libro di Pelosi, De Leo lo giudica «un documento, un testo narrativo di grande interesse» soprattutto perché si tratta di un racconto diretto, in prima persona, fuori «dalle mediazioni giudiziarie (processi e atti giudiziari) e dalle mediazioni scientifiche (relazioni di servizio sociale, relazioni psicologiche, perizie)»¹⁴, caso tutto sommato raro per i protagonisti di storie che hanno a che fare con la giustizia penale.

Pur con il rispetto dovuto al compianto professor De Leo e alla sua tesi, non si può tuttavia fare a meno di notare come tale presunta “immediatezza” sia contraddetta dalla circostanza, più avanti affermata dallo stesso esperto, che «il testo è passato – per buona parte – attraverso la mediazione-collaborazione di una giornalista»¹⁵ e dal fatto che, come accennato sopra, l'informazione di massa abbia rappresentato per Pelosi – citiamo ancora le parole di De Leo – la «cornice privilegiata della propria individuazione e dei propri rapporti con gli altri».¹⁶

Il testo di Dacia Maraini inizia invece con alcune considerazioni, riassunte a un certo punto dalla scrittrice in una domanda retorica dal sapore paradossale: «L'assassino Pino Pelosi

¹³ G. De Leo, *Prefazione*, cit., p. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

è diventato, per osmosi col ricordo assillante del mite poeta Pasolini, anche lui scrittore e poeta. Non è stupefacente?»¹⁷. Forse c'è da parte sua un ottimismo un po' eccessivo nel ritenere che Pelosi «attraverso la famigliarità col fantasma della sua vittima» si sia trasformato «in un giovane uomo inquieto, pensoso, capace di soffrire e quindi anche di capire ciò che prima gli era estraneo, voglioso di apprendere e perfino di scrivere»¹⁸.

C'è un tentativo di comprendere sociologicamente, da parte della scrittrice, l'origine della devianza criminale di Pelosi: «Pino Pelosi, detto "la rana", si è buttato fin da bambino nel furto e nella rapina. L'inquietudine, la povertà, la cattiva educazione, certamente lo hanno spinto su quella strada»¹⁹. L'intervento non manca di alcune fini notazioni psicologiche. Come questa riguardante la descrizione fatta da Pelosi del rapporto vittima-carnefice: «Quando Pelosi dice che Pasolini, nel momento della schermaglia, è diventato un altro, "una bestia irri-
conoscibile", in realtà parla di se stesso»²⁰.

È interessante anche la presenza di una rivelazione sulla sessualità pasoliniana, che forse nessuno fino a quel momento aveva proposto così esplicitamente a partire da una testimonianza legata a una conoscenza ravvicinata e profonda della persona dello scrittore: «Pelosi dice che Pasolini era conosciuto per il suo masochismo. Anche noi amici lo sapevamo. Pasolini non avrebbe mai fatto del male a nessuno, mai avrebbe minacciato e

¹⁷ D. Maraini, *Pino Pelosi scrittore*, in P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., pp. 11-13: 11.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

violentato. Lui semmai cercava qualcuno che, in un gioco erotico, lo malmenasse un poco. Era questo il suo segreto. Di solito i ragazzi a cui si accompagnava sapevano che era un gioco e stavano alle regole di quel gioco»²¹. L'errore di Pelosi sarebbe dunque stato quello di non aver compreso le regole del gioco.

Più avanti la Maraini offre una propria ipotesi di interpretazione di quanto accaduto nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1975 all'Idroscalo di Ostia, escludendo sia la dinamica dei fatti ribadita ancora in questa circostanza da Pelosi (la reazione inconsulta a un tentativo di violenza sessuale da parte di Pasolini) sia la tesi (cara per esempio a Giuseppe Zigaina) del “suicidio per interposta persona”, ovvero di una morte in qualche modo ricercata dallo stesso scrittore²²: «Escludo, conoscendolo, che Pasolini lo abbia minacciato o abbia voluto penetrarlo con un bastone. È probabile invece che abbia riso su quel falso pudore del ragazzo per provocare in lui una reazione e suscitare quella lotta giocosa che era la sua preferita. Proprio per farsi picchiare, come scrive con molta sincerità nel suo ultimo romanzo, *Petrolio*. Non certo per farsi ammazzare»²³. Al di là di queste riserve rispetto alla versione ufficiale di Pelosi, Dacia Maraini sembra però indulgere a una certa fiducia nei confronti del contenuto del libro del presunto assassino: «Dobbiamo ringraziare Pino Pelosi per averci regalato, con questo libro, un ritratto molto veritiero di se stesso. La scrittura, come si sa, non

²¹ *Ibid.*, p. 12.

²² Cfr. G. Zigaina, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 2005 (prima ed. 1995).

²³ D. Maraini, *Pino Pelosi scrittore*, cit., p. 12.

riesce a mentire e la verità, per lo meno quella psicologica, trapaella da ogni rigo»²⁴.

Evidentemente nel 1995 la Maraini – già compagna di Alberto Moravia e anche per questo molto vicina a Pasolini, che dello scrittore romano era stretto amico – tendeva a dare credito, pur con alcuni distinguo, al fatto che ad assassinare Pasolini fosse stato Pelosi, come quest’ultimo ancora affermava nel suo libro. Nel corso del tempo però, in lei come in altri, l’idea della dinamica dei fatti si è modificata. Nel 2022, in occasione del centenario della nascita di Pasolini, Dacia Maraini ha pubblicato un libro in cui, rievocando episodi e momenti salienti della sua amicizia con Pier Paolo, immagina di scrivergli delle lettere. Leggiamo in una di esse:

E qui si apre il buio delle menzogne. Pino era solo o c’erano con lui altre persone, con cui si era accordato per chiuderti in una trappola mortale, o era stato raggiunto e sopraffatto da individui il cui nome non ha mai rivelato? [...]

Ma noi amici tuoi abbiamo subito capito che Pino non era solo. C’erano tracce visibili di altre persone nel terreno dove ti hanno ucciso: la traccia di una mano sporca di sangue sul tetto della tua automobile, che non apparteneva né a te, né al tuo presunto assassino. C’erano impronte di scarpe sulla sabbia, purtroppo confuse dal fatto che nessuno ha chiuso quello spazio e la gente è intervenuta finendo per confondere le cose.

C’è soprattutto il fatto che dopo trent’anni Pelosi ha confessato di non essere stato lui a compiere quell’orribile gesto²⁵.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ D. Maraini, *Caro Pier Paolo*, Neri Pozza, Vicenza 2022, p. 26.

L'ultimo riferimento è alla versione dei fatti offerta da Pino Pelosi il 7 maggio 2005, durante una puntata della trasmissione Rai *Ombre sul giallo*, dal titolo *Pasolini: l'ultima verità*, condotta dalla giornalista investigativa Franca Leosini, che fu protagonista di un autentico *scoop*. Pelosi, a distanza di trent'anni, per la prima volta ribaltava la "verità" da sempre ripetuta: non era stato lui a uccidere Pasolini, bensì tre uomini sulla quarantina, dall'accento meridionale (siciliano o calabrese), all'improvviso sbucati dal nulla sullo sterrato dell'Idroscalo. Questa stessa versione verrà ribadita da Pelosi anche nel suo secondo libro, uscito nel 2011, di cui diremo più avanti²⁶.

Ma intanto procediamo ad analizzare struttura e contenuti dell'"opera prima", *Io, Angelo Nero*. Articolata in diciotto capitoli con un titolo seguito ogni volta dalla data di stesura, il testo si configura così come una sorta di diario o meglio memoriale, in cui il "tempo del discorso" segue necessariamente il "tempo della storia".

Il testo inizia con l'affermazione di una precisa dichiarazione di intenti:

Sono appena tornato dal permesso che il Giudice mi ha concesso, e così ho deciso di scrivere la mia storia. Non pretendo di creare un'opera letteraria, ma solo di dare la mia versione su ciò che più di ogni altra cosa mi appartiene: la mia vita. Troppi hanno parlato di me

²⁶ Pelosi era già stato ospite della Leosini a una puntata della trasmissione *Storie maledette*, dal titolo *Ho ucciso Pasolini*, il 23 ottobre 1994, quando aveva ripetuto la prima versione dei fatti, quella in base alla quale era stato lui l'unico aggressore di Pasolini, e lo sarà nuovamente in *Storie maledette* del 1° novembre 2014, in una puntata intitolata *Pasolini: quel corpo senza pace*, in cui confermerà la ricostruzione dei fatti proposta nove anni prima.

inventando, speculando sui fatti per loro interessi personali, per cattiveria oppure per semplice fantasia²⁷.

Dunque, la finalità che l'autore attribuisce alla scrittura è, più che di tipo artistico, di tipo eminentemente pratico: riaffermare la verità dei fatti, su sé stesso e sulla propria vita. Ma come spiega la psicanalisi contemporanea, una cosa è la “verità storica”, altra cosa è la “verità narrativa”: talora «i ricordi vengono creati nel corso dell’analisi» e non è mai escluso «che la verità si possa creare mediante l’enunciazione»²⁸. D’altronde, gli stessi giuristi insegnano che anche la “verità processuale” può divergere, e a volta in maniera sostanziale, dalla “verità storica”. Di tutto ciò bisognerà tenere conto nel valutare il libro di Pelosi, anche al di là delle intenzioni dell’autore.

Nei primi capitoli, il narratore rievoca le tappe principali della propria vita a partire dalla nascita (28 giugno 1958): l’infanzia al Tiburtino, le difficili condizioni materiali della famiglia, le scuole elementari alla “Francesco Severi”, vicino a casa, le scuole medie con le prime cotte per qualche compagna di scuola e le prime piccole trasgressioni (come il marinare le lezioni).

Appare costante la tendenza di Pelosi a controbattere a circostanze e particolari disegnati da altri su di lui, ma che ora egli si sente in dovere di smentire: «io, il marchettaro, non l’ho mai fatto, né per gusto, né per professione»²⁹; «Ero un borgatario

²⁷ P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., p. 17.

²⁸ D.P. Spence, *Verità narrativa e verità storica. Significato e interpretazione in psicoanalisi*, trad. di Gabriele Noferi, Martinelli, Firenze 1987, pp. 85 e 164.

²⁹ P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., p. 20. Questa affermazione è degna di nota: Pelosi afferma che la sera in cui incontrò Pasolini alla stazione

sì, nel senso che in borgata ci son nato, ma non un “ragazzo di vita” alla Pasolini, come molti mi hanno descritto. Quante storie ho sentito... Pasolini assassinato da uno dei suoi personaggi...»³⁰. Da notazioni come l’ultima riportata si evince che Pelosi ha letto tante cose scritte su di lui, non ha insomma ignorato – come affermava già De Leo – il dibattito mediatico attorno al caso che l’ha visto imputato e condannato. Lo ammette egli stesso già a proposito delle prime fasi della sua detenzione: «Lessi i quotidiani che parlavano di me, e mi si presentavano agli occhi tante storie diverse, a seconda della sconfinata fantasia e dell’egoismo dei cronisti»³¹. Viene da chiedersi perciò quanto di ciò che scrive di sé nel libro non possa in qualche caso essere ripreso proprio da tali fonti, dalle quali forse è stato dunque influenzato.

La narrazione continua con il ricordo dei primi mestieri svolti (presso un carrozziere dalle parti di San Giovanni, da uno zio materno titolare di un panificio ecc.), nonché dei primi atti

Termini non era lì per “fare marchette”, circostanza data invece da tutti per scontata. Lo stesso concetto viene ribadito anche più avanti: «Un tale fantomatico “Gino” (o chi per lui), ha osato affermare che mi conosceva per avermi visto fare il marchettaro alla Stazione Termini, il che è falso! Nego nel modo più assoluto, e sempre negherò: io quel “mestiere” non l’ho mai fatto, non mi piaceva, anzi mi faceva schifo, l’unica volta che mi è capitato ci ho rimesso troppo della mia vita. Ma non era un abitudinario e neanche un saltuario, e chi lo dice è un brutto serpente» (*ibid.*, p. 85). Sulla stazione Termini come luogo di prostituzione omosessuale si veda l’inchiesta sociologica di M. Cevoli, R. Merli, S. Saporito, G. Stefano e N. Troiano, *Stazione Termini*, Franco Angeli, Milano 1979.

³⁰ P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., p. 21.

³¹ *Ibid.*, pp. 44-45.

contro la legge: piccoli furti ai grandi magazzini, poi qualche motorino rubato e in seguito rivenduto ai ricettatori, fino alla prima esperienza di detenzione, rievocata attraverso un cliché che più classico non potrebbe essere: «La prima volta che finii in galera, ero completamente innocente»³².

Il capitolo cruciale, intitolato *Pasolini* e datato 1987, rievoca la «tragedia che ha fatto parlare mezzo mondo, che ha fatto consumare tanta carta e inchiostro e troppe assurde fantasie tese a farmi apparire come uno sporco assassino, uno senza scrupoli...»³³. L'autore ripercorre i fatti così come ricostruiti nel verbale del primo interrogatorio subito dopo l'arresto la mattina del 2 novembre 1975: l'incontro con Pasolini a piazza dei Cinquecento (dove si trovava con alcuni amici a bere un tè al limone presso un chiosco in attesa dell'inizio dell'ultimo spettacolo al cinema Moderno), la proposta di andare «a fare un giro»³⁴ con lui in cambio di ventimila lire, la cena al ristorante «Il biondo Tevere» sulla via Ostiense e poi il viaggio in macchina verso l'Idroscalo di Ostia, dove i due si appartano nell'auto dello scrittore.

Dopo un rapporto orale, però, Pasolini pretende altro, cercando di sodomizzare Pelosi con un bastone. Qui il racconto assume toni drammaticamente enfatici: «I suoi occhi erano rossi rossi e i tratti del viso si erano contratti fino ad assumere una smorfia disumana, io ebbi paura, in quel momento mi sentivo come una formica attaccata da un ragno»³⁵. Pasolini viene descritto come il mostro di tanta letteratura horror, una sorta di

³² *Ibid.*, p. 24.

³³ *Ibid.*, p. 34.

³⁴ *Ibid.*, p. 35.

³⁵ *Ibid.*, p. 37.

cattivo mitologico, come un vampiro o un nuovo Dottor Jekyll. Segue il racconto della violenta colluttazione, nella quale Pasolini risulterà soccombente, e della fuga di Pelosi alla guida della sua automobile: automobile che – lo ricordiamo – schiaccerà Pasolini determinandone la morte. Proprio per quest'ultimo fatto Pelosi verrà condannato a nove anni e sette mesi di detenzione per omicidio volontario (mentre lui continuerà a protestare, anche in questo suo libro, di non essere passato di proposito sul corpo dello scrittore con la macchina). Tuttavia un particolare non secondario riportato da Pelosi – «vidi che ero tutto macchiato di sangue, fango e sudore, avevo sangue sui pantaloni, sulle mani, sull'orologio»³⁶ – non collima con il fatto che quando il ragazzo, poco più tardi, verrà fermato dai carabinieri sul Lungomare di Ostia non presentava né sul corpo né sui vestiti tracce di sangue o di fango: stranezza subito rilevata, oltre che dai testimoni oculari, anche da coloro che videro Pelosi subito dopo l'arresto testimoni oculari, anche nella perizia redatta dal professor Faustino Durante, docente all'Istituto di Medicina legale dell'Università “La Sapienza” di Roma, commissionatagli da Antonio Marazzita, avvocato di parte civile nominato dalla famiglia di Pasolini³⁷.

Segue il racconto della detenzione nelle carceri di Regina Coeli, Rebibbia, Civitavecchia, la rabbia per la condanna, al processo di primo grado, per omicidio in concorso con ignoti, le recriminazioni contro chi ha messo da subito in discussione

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Il testo della “perizia Durante” è riportato integralmente in M.T. Giordana, *Pasolini. Un delitto italiano*, Mondadori, Milano 2005 (prima ed. 1994), pp. 205-222.

la sua versione dei fatti, come Oriana Fallaci, autrice di un'inchiesta per il settimanale *L'Europeo* tesa a smontare la verità precostituita di Pelosi unico colpevole, o Laura Betti, «che definiva Pasolini un martire, mentre io ero l'*Angelo nero*»³⁸. A proposito della Betti, Pelosi si lancia in un'affermazione che ancora una volta testimonia il fatto che egli (o la sua *ghost writer*?) ha letto, o quanto meno orecchiato, tesi come quella di Zigaina sulla morte ricercata dallo stesso Pasolini: «La Betti non ha mai cercato di andare più in là delle sue banali e scontate formule, di capire cosa c'era davvero dietro la morte di Pasolini. Non ha mai pensato che forse lui in fondo quella fine, se l'era voluta? Che si leggesse meglio le sue poesie, quella sul desiderio di ricchezza del proletariato, quella che parla della sua futura morte: forse capirebbe qualcosa in più»³⁹.

Appare ricorrente un certo tono lamentoso e recriminatore: lui, giovane proletario, contro i borghesi altolocati, intellettuali compresi, tutti schierati – a suo dire – contro di lui. «Gli intellettuali spasimavano per mettere sul piedistallo tombale il loro grande scrittore»⁴⁰. A volte per difendersi attacca. Come quando, dopo aver recriminato perché al processo non era stata riconosciuta la presunta «provocazione» subita da Pasolini come attenuante per la sua reazione violenta, commenta sconsolato: «Eppure Pasolini, in tutta la sua vita, aveva collezionato molti processi per corruzione»⁴¹.

Una delle questioni dibattute al processo era stata quella dell'«immaturità» di Pelosi. Tutte le perizie, incluse quelle di

³⁸ P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., p. 51.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁴¹ *Ibid.*, p. 64.

parte civile, erano concordi nell'affermare la sua immaturità, ma le sentenze non ne tennero conto. Alcune riflessioni presenti nel testo sembrano provare, anche a distanza di anni, questa immaturità, nella misura in cui l'autore dichiara di non comprendere, giudicandolo strano, ciò che in realtà è normale. Così commenta nel 1988, dopo aver rievocato il primo permesso di uscire dal carcere per visita ai familiari fruito nel dicembre 1979 e il successivo ritorno al penitenziario di Civitavecchia: «Come è possibile che succedano certe cose, fino a pochi minuti prima ero libero di far quello che volevo e adesso, di nuovo chiuso e sorvegliato, più andavo avanti e meno riuscivo a comprendere la mentalità di questa nostra società, così piena di controsensi e contorta da sembrare addirittura una banda di pazzi»⁴².

Immaturità testimoniano pure tutta una serie di altri ragionamenti del narratore: l'idea di essere «perseguitato»⁴³ da un «destino»⁴⁴ di «svventura»⁴⁵ semplicemente perché la giustizia torna a esigere il conto dopo diversi reati (soprattutto furti e rapine) commessi nella convinzione che quello sia non solo il modo più facile, ma l'unico per procurarsi il denaro necessario ad accasarsi con una giovane donna, Maria Pia, della quale, uscito la prima volta di carcere, si è innamorato: «Colpa mia, certo, che preso dalla rabbia e dal bisogno di soldi avevo deciso per la via facile del furto. D'altra parte, come ho detto, non avevo altra scelta»⁴⁶. Quest'ultima affermazione viene motivata con l'asserzione che nessuno fosse disponibile a dargli un lavoro

⁴² *Ibid.*, p. 71.

⁴³ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

perché irrimediabilmente segnato dal marchio infamante di omicida di Pasolini («Io, che non sono mai riuscito a lavorare per davvero, perché mi è stato vietato da quegli uomini che mi disprezzavano e avevano timore a prendermi con loro»)⁴⁷.

Pasolini ricompare in un altro capitolo, intitolato *Pasolini ritorna*, datato 1988-1989, che rievoca un momento di forte disagio psichico durante un periodo di carcerazione, in cui Pelosi ricorda di essere stato perseguitato dal fantasma di Pasolini, con il «suo ghigno omicida»⁴⁸ (straordinario ribaltamento delle parti!), in cerca di vendetta. Così nel racconto allo psichiatra che lo ha in carico: «Sento delle voci che urlano Pelosi, Pelosi! [...] sono convinto che sia Pasolini. Ma che vuole da me? Ormai sono quasi distrutto, mi ha distrutto, la mia vita è esaurita per merito suo»⁴⁹.

In uno degli ultimi capitoli, Pelosi presenta una strug- gente lettera a Pasolini:

Adesso sento il bisogno di chiederti scusa per quello che è successo. In fondo è pure colpa mia, io sono dispiaciuto. Vorrei che tu fossi seduto vicino a me e mi parlassi e mi consigliassi. Io ti sto pensando intensamente e ho gli occhi lucidi, credimi, questo momento è molto commovente, non mi è mai successo prima [...]. Spero Pier Paolo che tu stia in Paradiso circondato da persone buone come spesso lo sei stato tu. [...] Io, Pier Paolo, ti ricorderò sempre non più con l'odio iniziale ma con tanto amore, quello che tu hai sempre cercato. [...] Addio, Pino⁵⁰.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 126.

Parole che, a dire il vero, suonano piuttosto melense, come quelle rivolte allo scrittore, sempre apostrofato alla seconda persona, in una parte precedente del libro in cui il narratore giustifica il fatto di aver investito inavvertitamente il corpo di Pasolini con la stessa automobile dello scrittore:

No, non potevo aiutarti Pier Paolo, ora ti chiamo così perché ti sento vicino a me, non potevo aiutarti semplicemente per la mia paura, era il mio terrore che mi obbligava a fuggire da quel posto il prima possibile.

Ero come un animale braccato. La furia che mi aveva spinto a lottare con rabbia e violenza contro una persona fine come te, si era completamente esaurita. Dopo c'era solo il bisogno (come un male fisico) di sparire subito da quel posto d'inferno, per questo invece di soccorerti ti ho investito senza accorgermene⁵¹.

Se in *Io, Angelo Nero* Pelosi aveva ribadito con forza una certa versione dei fatti («la mia verità, la vera e unica verità»)⁵², nel nuovo libro egli la rovescia clamorosamente. Si intitola *Io so... come hanno ucciso Pasolini. Storia di un'amicizia e di un omicidio* ed è stato pubblicato nel 2011 dalla casa editrice romana Vertigo, in collaborazione con Alessandro Olivieri, all'epoca avvocato di Pelosi, e Federico Bruno, il regista che dirigerà il film *Pasolini. La verità nascosta* (2013), teso a ricostruire l'ultimo anno di vita dello scrittore, interpretato nella pellicola da Alberto Testone⁵³.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁵² *Ibid.*, p. 142.

⁵³ Cfr. R. Carnero, *Pasolini: un film lungo un giorno, l'ultimo*, in *l'Unità*, 2 agosto 2011.

Anche in questo caso non è stato possibile reperire materiale d'archivio utile a illuminare la genesi del volume, ma in un colloquio telefonico⁵⁴ Federico Bruno mi ha parlato di un proprio ruolo “maieutico” nel far riaffiorare da Pelosi momenti e ricordi del passato attraverso una frequentazione cominciata nel 2009 e proseguita ben oltre la pubblicazione del libro, fino alla morte di Pelosi stesso (avvenuta il 20 luglio 2017).

Ora non solo Pelosi afferma – come già fatto nel 2005 nell'intervista sopra ricordata alla Leosini – che non è stato lui a uccidere Pasolini, ma racconta anche altro, mai detto fino a questo momento: cioè che la sua conoscenza di Pasolini non risaliva alla sera dell'incontro a piazza dei Cinquecento, ma che da alcuni mesi intercorreva un rapporto d'amicizia tra i due.

In una *Premessa* l'autore afferma di essersi deciso a scrivere il nuovo libro «per mettere un punto fermo e finale alle varie notizie circolate sull'omicidio Pasolini nel 1975 e su di me in questi ultimi 35 anni»⁵⁵. Appare dunque evidente una duplice intenzione: affermare la verità storica e riabilitare la propria immagine, respingendo la nomea di «persona inaffidabile, depista-trice e cantastorie»⁵⁶ che nel corso degli anni gli è stata cucita addosso.

⁵⁴ Il colloquio telefonico tra Federico Bruno e il sottoscritto ha avuto luogo il 16 giugno 2022.

⁵⁵ P. Pelosi, *Io so... come hanno ucciso Pasolini*, cit., p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

Prima di entrare *in medias res*, accusa inoltre il cosiddetto *establishment* – «persone delle istituzioni, del mondo intellettuale o perfino amici di Pasolini»⁵⁷ – di aver tenuto volutamente nascosta la verità, pur avendo accesso a informazioni che la contenevano.

La notizia più eclatante offerta dal libro è – come si accennava sopra – quella relativa al fatto che Pelosi non conobbe Pasolini la notte del 1° novembre nei pressi della stazione Termini, bensì quattro mesi prima, nella prima settimana del luglio 1975, alla stazione Tiburtina, dove a volte dormiva quando a casa i genitori litigavano e lui preferiva levarsi di torno. Da quel primo incontro sarebbe nata tra i due – racconta Pelosi – una frequentazione assidua, scandita da una serie di appuntamenti successivi.

Il narratore indulge al racconto degli incontri con Pasolini, in cui quest’ultimo si mostra gentile e premuroso nei confronti del ragazzo, facendogli guidare la propria auto, l’Alfa Gt grigio metallizzato, invitandolo fuori a pranzo o a cena, e assumendo quell’atteggiamento paterno (e pedagogico) che effettivamente Pasolini aveva spesso nei confronti dei giovani.

Suoi amici – dice Pelosi – erano i fratelli Pino (detto *er Braciola*) e Franco (detto *Labrone*) Borsellino. Ricordiamo che, nel 1975 quindicenne il primo e tredicenne il secondo, entrambi già criminali incalliti nonostante la giovanissima età, dopo essere stati avvicinati da un carabiniere infiltrato sotto copertura tra i balordi della borgata di Casal Bruciato (l’appuntato Renzo Sansone), raccontarono di aver seguito a distanza, con una moto, l’auto con a bordo Pasolini e Pelosi da piazza dei Cinquecento al ristorante “Il biondo Tevere”, sulla via Ostiense, e poi da lì

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

fino all’Idroscalo. E di essere stati loro a massacrare Pasolini. Realtà? Millanteria per sentirsi “più grandi”? Il mistero a distanza di tanti anni rimane fitto. Qualcuno ha ipotizzato che potevano essere proprio loro i due motociclisti di cui aveva parlato una fonte anonima di Oriana Fallaci, autrice di un’inchiesta sulla morte dello scrittore per il settimanale *L’Europeo*⁵⁸.

Pelosi racconta che i due fratelli Borsellino avevano rubato, per conto del prosseneta e spacciatore Sergio Placidi (che si era valso della complicità di Sergio Citti), delle bobine di film di Fellini, Damiano Damiani e Pasolini dagli stabilimenti della Techinicolor sulla Tiburtina. Effettivamente nell’agosto del 1975 ebbe luogo un’effrazione in cui vennero trafugati, tra l’altro, i negativi del film pasoliniano *Salò*. Pelosi dice anche che, prima di effettuare il colpo, gli avevano proposto di partecipare alla spedizione, ma che lui non aveva accettato, e che dopo il furto i Borsellino, essendo nel frattempo venuti a conoscenza dell’amicizia del ragazzo con il famoso regista, gli chiesero di fungere da intermediario per la loro restituzione dietro la corresponsione di un riscatto di tre milioni di lire.

Pelosi ricorda che all’inizio venne chiesto un riscatto di cinquecento milioni di lire, ma che il produttore Alberto Grimaldi rispose che poteva sborsarne al massimo cinquanta. Poi, per motivi che Pelosi non spiega chiaramente, i ladri avevano deciso di ridare a Pasolini il maltolto, limitandosi a chiedere solo tre milioni «per il disturbo»⁵⁹.

Inizialmente l’appuntamento – siamo a metà ottobre del ’75 – era stato fissato alle due di notte in via Goito, presso la

⁵⁸ Cfr. R. Carnero, *Pasolini. Morire per le idee*, Bompiani, Milano 2022, pp. 300 e ss.

⁵⁹ P. Pelosi, *Io so... come hanno ucciso Pasolini*, cit., p. 72.

stazione Termini, ma quella notte non si era presentato nessuno, perché c'era stata una delazione e in giro c'erano molti agenti in borghese. Pelosi afferma di aver accompagnato Pasolini. Successivamente i Borsellino scelgono Ostia come luogo per la restituzione delle pizze del film e Pasolini decide per l'Idroscalo. Il nuovo appuntamento è dunque lì, la notte tra il 1° e il 2 novembre, all'una e mezza. Pelosi si incontra alle 22.30 al "Gambrinus" (un chiosco tutt'ora presente a piazza dei Cinquecento) con Pasolini, che ha nascosto sotto i tappetini dell'auto delle banconote per tre milioni di lire, pronte per essere consegnate agli estorsori.

Ciò è compatibile – come scrive Schwartz nella sua biografia pasoliniana – «col racconto di Ninetto Davoli, secondo cui Pasolini se ne andò immediatamente dopo la cena al Pomidoro, parlando di un "appuntamento"»⁶⁰.

I due, dopo la sosta al "Biondo Tevere", si recano all'Idroscalo di Ostia per l'appuntamento. Dopo un rapporto sessuale orale consumato fugacemente a bordo dell'autovettura dello scrittore, a un certo momento vengono sorpresi dall'arrivo di una moto, la Gilera dei fratelli Borsellino, seguita da due automobili: una Fiat 1500 scura e un'Alfa Gt identica a quella di Pasolini. Mentre da quest'ultima non scende nessuno, dalla 1500 scendono tre uomini, uno dei quali, possente e barbuto, immobilizza e minaccia Pelosi, mentre gli altri due sono subito addosso a Pasolini per aggredirlo con mazze di ferro.

Da qui in poi il racconto è grosso modo il medesimo rilasciato alla Leosini nell'intervista televisiva del 2015. Pelosi si

⁶⁰ B.D. Schwartz, *Pasolini Requiem*, a cura di P. Barbera con la collaborazione di A. Pezzotta, La nave di Teseo, Milano 2020 (prima ed. Marsilio, Venezia 1995), p. 746.

dipingere come altruista e solidale con Pasolini: «Io cercai di reagire, di liberarmi per andare a soccorrerlo»⁶¹. L'uomo che ha bloccato Pelosi gli intima di dimenticare quello che ha visto, se vuole evitare gravi conseguenze per lui e la sua famiglia.

Proviamo a questo punto a incrociare tra loro i due volumi di Pelosi. Tra i due libri, il secondo appare molto più costruito nella struttura, molto probabilmente in seguito a un attento lavoro di *editing*. A volte c'è anche di più: si ha la netta impressione che non solo le parole, ma anche i concetti e gli stessi (presunti) ricordi del narratore non siano di Pelosi, ma di qualcuno che ha scritto il libro per lui. Per esempio, a un certo punto, durante un incontro a pranzo con Pasolini, Pelosi gli chiede di spiegargli in cosa consiste il lavoro di un regista e come si realizza un film. Ecco la risposta di Pasolini: «Disse che fare un film è come raccontare la realtà di tutti i giorni. Non bisogna chiudere gli occhi per immaginare una scena, perché il film della vita è proprio lì davanti ai nostri occhi. Basta guardarsi intorno per carpirne le meraviglie, lasciarsi attrarre da un soggetto che passa, che fa una smorfia, un tic. Seguirne gli atteggiamenti, le parole, i gesti»⁶². Chi conosce la teorizzazione della settima arte elaborata da Pasolini non farà fatica a cogliere in queste parole tracce della concezione del suo «cinema di poesia» come «lingua scritta della realtà».

Subito dopo Pasolini gli recita alcuni propri versi... e naturalmente Pelosi, a distanza di trentacinque anni, se li ricorda alla perfezione, al punto da inserirli nel testo⁶³. Si tratta dell'epi-

⁶¹ P. Pelosi, *Io so... come hanno ucciso Pasolini*, cit., p. 83.

⁶² *Ibid.*, p. 48.

⁶³ Cfr. *ibid.*, pp. 48-49.

gramma intitolato *Al Principe*, contenuto nella raccolta *La religione del mio tempo* (1961): guarda caso, un testo che parla, oltre che dell'impossibilità di essere poeta nel mondo contemporaneo, anche della «morte / che viene avanti». E, parlando a Pino, lo scrittore aggiunge persino dettagli sulla morte del fratello minore Guido, caduto partigiano nel '45. Emergono in diversi punti del testo, nei dialoghi tra Pasolini e Pelosi, elementi, dati, notizie, particolari e dettagli della vita del primo per come sono stati presentati nelle sue biografie (a partire dalle più importanti e più note, quelle di Enzo Siciliano e di Nico Naldini)⁶⁴: il tifo calcistico per la squadra del Bologna, la tendenza a vestire in modo sportivo e giovanile, gli occhiali da sole da cui era inseparabile, l'abitudine di ordinare al ristorante piatti semplici e poco conditi (a seguito dell'ulcera gastrica di cui soffriva da anni e che nel 1966 gli era costata un ricovero ospedaliero seguito da una lunga convalescenza), fino alle aggressioni subite dai neofascisti.

A un certo punto, in una narrazione condotta tutta alla prima persona, leggiamo: «Alla fine tutti i periti convennero che Pelosi quella sera non era in grado di intendere e di volere. Ma la giuria dovette non crederci troppo perché dopo nove ore decise di condannare lo stesso Pelosi per omicidio»⁶⁵. Una sorta di lapsus redazionale, se così possiamo dire? Ovverosia la mancata

⁶⁴ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2005 (prima ed. Rizzoli, Milano 1978; seconda ed. Giunti, Firenze 1995); N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989. L'unico volume su Pasolini a cui Pelosi fa esplicito riferimento nel primo libro è *Morte di Pasolini* di Dario Bellezza (Mondadori, Milano 1981) che dice di aver letto (cfr. P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., p. 107).

⁶⁵ P. Pelosi, *Io so... come hanno ucciso Pasolini*, cit., p. 88.

trasposizione alla prima persona di un testo scritto da altri inizialmente alla terza persona⁶⁶?

Il secondo libro si conclude con una lettera a Pasolini, che richiama quella contenuta nel primo ma che ribalta, in una sorta di palinodia, il titolo (e il significato) dell'opera prima. La nuova lettera termina infatti con queste parole: «Ora spero che con questo mio scritto io contribuisca ad affermare chi sono veramente i cosiddetti angeli neri, anche se su questa storia penso che il sipario non calerà mai definitivamente»⁶⁷.

Si ha l'impressione che quello che emerge dai due libri sia, almeno in una certa misura, un personaggio letterario. Perché l'operazione condotta da Pelosi ha, in entrambi i casi, i caratteri di un'operazione letteraria. In essa sembra realizzarsi alla perfezione quanto Cesare Segre identifica come il tratto costitutivo della finzione romanzesca: «La letteratura, specialmente narrativa, istituisce simulacri di realtà: anche se i fatti che espone non sussistono, essi sono isomorfi a fatti accaduti o possibili; nello stesso modo che evoca personaggi, se anche non storici, somiglianti alle persone che si muovono sul palcoscenico della

⁶⁶ Per contro, appare probabile che sia frutto di scrupolo redazionale la correzione del titolo del film che Pelosi asserisce di aver voluto vedere al cinema Moderno di piazza della Repubblica (o, come dicono i romani, piazza Esedra): nel primo libro era indicato come *Maria T. Trastevere*, ma, a un riscontro sulle pagine degli spettacoli di Roma sui quotidiani dell'epoca (anche da me effettuato), al Moderno il 1° novembre 1975 risulta in cartellone *A tutte le auto della polizia*, mentre *Maria R. e gli angeli di Trastevere* era il titolo del film che davano al cinema vicino, il Modernetta (cfr. P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., p. 34; Id., *Io so... come hanno ucciso Pasolini*, cit., p. 79).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 105.

vita»⁶⁸. E d'altra parte un certo qual grado di falsificazione è connaturato al gesto autobiografico in quanto tale, stante – in questo genere letterario – «un conflitto originario insanabile tra impulso e produzione, materia e forma, ingenuità e letterarietà, insomma *bios e grafia*»⁶⁹. Ciò vale anche quando l'autore sia incolto e “selvaggio”, come è nel caso di Pelosi⁷⁰.

Peraltro, nella fattispecie di cui ci stiamo occupando, l'io narrante che emerge dai due libri sembra anche, sotto molti riguardi, un personaggio tipicamente pasoliniano. A un certo punto del primo libro Pelosi racconta che, essendo detenuto a Rebibbia, pur di uscire dal carcere almeno per un po' di tempo,

⁶⁸ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 215.

⁶⁹ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storie, forme, problemi*, Bulzoni, Roma 1998, p. 267.

⁷⁰ Utilizzo qui l'aggettivo “selvaggio” in senso, per così dire, “tecnico”. Negli anni Settanta si definivano selvaggi i narratori e poeti irregolari, spesso provenienti dai mondi della marginalità sociale e culturale: detenuti, tossicodipendenti, pazzi, prostitute e prostitute, omosessuali ecc., i quali raccontavano le proprie storie in libri-verità che non avevano tanto ambizioni di natura estetica quanto la volontà di offrire testimonianza delle situazioni vissute in prima persona. Feltrinelli varò nel 1970 una collana, diretta da Nanni Balestrini e Aldo Tagliaferri, denominata “Franchi narratori”, nella quale uscirono (fino al 1983) trentasei volumi, il più celebre dei quali fu, nel 1975, *Padre padrone* del pastore sardo Gavino Ledda, che vi raccontava la propria storia di analfabetismo e vessazioni in una società contadina fortemente patriarcale. Savelli pubblicò nel 1978 l'antologia *Dal fondo. La poesia dei marginali*, a cura di C. Bordini e A. Veneziani, postfazione di R. Roversi (nuova ed. con introduzione di E. Trevi, Avagliano, Roma 2007).

accetta di lavorare. Gli mettono in mano un martello pneumatico e gli spiegano in che cosa consisterà il lavoro: scavare nel terreno delle buche di un metro di profondità. Pelosi dura molto poco: la fatica è per lui insopportabile, gli si gonfiano le mani che diventano doloranti, e così decide di rinunciare a lavorare, proprio come accade ad Accattone nell'omonimo film di Pasolini, nonostante le buone intenzioni iniziali⁷¹. È una malattia della volontà di cui il narratore si dichiara peraltro consapevole: «L'intelligenza non mi manca, ma odio quei mestieri faticosi e ripetitivi, a studiare ci ho provato ma con scarso successo. [...] Forse mi manca la volontà»⁷². Leggiamo all'inizio del secondo libro: «Abito a Casal Bruciato [...] in un appartamento di proprietà dell'INA-Casa»⁷³. L'INA-Casa: proprio come il Tommasino Puzzilli protagonista di *Una vita violenta*. Sempre nel secondo libro Pelosi racconta che lui e i suoi amici erano soliti fare il bagno in una “marana” dalle parti di Tor Sapienza, come gli stessi “ragazzi di vita” pasoliniani: il luogo è denominato «l'Incastro», perché «si raccontava di un ragazzo che nel tuffarsi con troppa veemenza si fosse “castrato” urtando contro una lastra di ferro»⁷⁴. In entrambi i libri Pelosi racconta di aver commesso sin da molto giovane con i suoi amici tutta una serie di furti. Sembra quasi che abbia letto i romanzi romani di Pasolini e ne sia stato ispirato. Ma naturalmente è assai più verisimile il contrario: cioè che Pasolini abbia rappresentato nella sua narrativa degli anni Cinquanta proprio quell'universo sociale a cui

⁷¹ Cfr. P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., pp. 72-75.

⁷² *Ibid.*, p. 84.

⁷³ P. Pelosi, *Io so... come hanno ucciso Pasolini*, cit., p. 15.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

apparteneva Pelosi, anche se nel frattempo erano passati più di vent'anni.

Quanto agli aspetti formali, entrambi i libri presentano uno stile ibrido: da un lato c'è un italiano standard, piuttosto piatto e talora quasi burocratico, non particolarmente connotato sul piano linguistico ed espressivo; dall'altro c'è la volontà (immaginiamo di chi ha curato le pubblicazioni) di conferire al dettato delle coloriture vernacolari. Così – citando dal primo libro – possiamo leggere frasi di tono elevato (di «un italiano in punta di forchetta» ha parlato Dacia Maraini)⁷⁵: «Comunque, nonostante il piccolo incidente la giornata sulla neve fu splendida, e al ritorno le cose andarono come le avevo previste io, complice anche la stanchezza che rese la nostra sorvegliante molto meno attenta e solerte»⁷⁶. E possiamo trovare, magari anche a breve distanza, soprattutto nei dialoghi, un uso spinto del romanesco (che a volte scivola nel turpiloquio): «A belle, se volete montà, prima ve tocca spigne 'a machina, sinnò questa nun parte!»⁷⁷. «Però avvertivo che si stava creando una certa intesa tra noi, una corrente di simpatia»⁷⁸; «No, il culo lo lasci perde se no m'incazzo!»⁷⁹.

Nel secondo libro, invece, alcune espressioni romanesche sono chiarite, con un meccanismo che in casi come questi finisce con il risultare piuttosto artificioso, da apposite note a piè di pagina: «Franco sta appizzato, Pino scucca se arriva qualcuno» (nota: «Franco sta appostato, Pino controlla che nessuno

⁷⁵ D. Maraini, *Pino Pelosi scrittore*, cit., p. 13.

⁷⁶ P. Pelosi, *Io, Angelo Nero*, cit., p. 20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

sia nei paraggi»)⁸⁰. Mentre nel primo libro il rapporto sessuale tra Pasolini e Pelosi all'Idroscalo di Ostia viene seppure sommariamente descritto, nel secondo si ricorre a un'ellissi. «Allungò le mani verso i miei pantaloni e li sbottonò». E subito dopo, senza soluzione di continuità: «Dopo qualche minuto, sentii l'esigenza di scendere dalla macchina per fare pipì»⁸¹.

Al di là di una valutazione di tipo letterario – che, come ci si sarà resi conto, non risulta l'aspetto più interessante – rimane da chiedersi quale affidabilità abbiano le due opere di Pelosi sul piano documentario, vale a dire come fonti per rispondere alle tante domande rimaste prive di risposta in merito alla dinamica dei fatti dell'omicidio di Pasolini, agli esecutori, agli eventuali mandanti. Poiché, come si è visto, nei due libri Pelosi racconta due versioni molto diverse, in quale dei due dice la verità⁸²?

Premesso che è molto difficile dare una soluzione certa a questo problema, posso dire che la mia impressione è che non abbia detto tutta la verità in nessuno dei due casi. L'eccesso di elaborazione, e di falsificazione, letteraria che abbiamo segnalato soprattutto a proposito del secondo libro determina un effetto paradossale: sebbene siamo ormai quasi tutti convinti che la notte dell'omicidio Pelosi non fosse solo sulla scena del cri-

⁸⁰ P. Pelosi, *Io so... come hanno ucciso Pasolini*, cit., p. 14.

⁸¹ *Ibid.*, p. 82.

⁸² Sul mistero morte di Pasolini, che tutt'ora rimane fitto, sono stati versati i classici fiumi di inchiostro. Mi limito qui a rimandare a un saggio recente che riassume efficacemente i termini della questione: A. Tonelli, *Morire in borgata. L'omicidio di Pasolini nell'Italia degli intrighi e dei misteri*, in *Memoria e Ricerca*, XXIX, 68, settembre-dicembre 2021, pp. 463-480.

mine, egli tuttavia finisce per apparire più credibile quando afferma di esserlo stato (nel primo libro) di quanto lo sia quando racconta una versione del tutto diversa (nel secondo libro). Risulta netta l'impressione che negli anni Pelosi, oltre (come abbiamo detto sopra) ad aver letto e orecchiato tante cose, sia anche stato imbeccato (magari indirettamente e in buona fede) da chi era convinto di una certa pista per l'omicidio di Pasolini, e così abbia finito per confermarla con il suo ultimo racconto.

Nella già citata *Premessa* al secondo libro Pelosi previene la domanda che a tutti sorge spontanea: se le cose stanno così come ora racconta, perché non ha parlato prima? Ecco la sua risposta: «Io sono vivo oggi e questo lo devo unicamente al silenzio che ho mantenuto»⁸³.

Eppure, appare difficilmente credibile che Pelosi si sia addossato tutta la responsabilità dell'accaduto, inventando la storia della reazione a un tentativo di violenza sessuale subito da parte di Pasolini soltanto in seguito alle generiche minacce ricevuto dallo sconosciuto che lo tratteneva mentre altri due massacrano lo scrittore: «Noi sappiamo chi sei e dove abiti. Conosciamo tua madre, tuo padre e tua sorella. Se fai lo stronzo tu sai cosa vi succede, no?»⁸⁴. Un conto è rifiutarsi di raccontare qualcosa di cui ci si è trovati a essere testimoni oculari, un altro è addossarsi la responsabilità diretta (seppure asserita involontaria) della morte di una persona.

Nello stesso libro si afferma che fu l'avvocato Rocco Mangia – che Pelosi nomina proprio difensore dopo aver destituito dall'incarico i primi legali che si erano assunti la sua difesa, Tommaso e Vincenzo Spaltro – a suggerirgli strategicamente di

⁸³ P. Pelosi, *Io so... come hanno ucciso Pasolini*, cit., p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

accollarsi l'omicidio⁸⁵, ma in realtà la versione della propria colpevolezza senza altre persone sulla scena del crimine era stata data da Pelosi già nel primo interrogatorio effettuato nelle ore immediatamente successive all'arresto, tanto che i radiogiornali e i telegiornali del 2 novembre (giorno del ritrovamento del cadavere di Pasolini) la davano in pasto all'opinione pubblica senza metterla minimamente in dubbio. E anche la spiegazione della ragione per la quale Pelosi, dopo aver assistito al massacro di Pasolini, decide di allontanarsi a bordo dell'automobile di quest'ultimo appare psicologicamente suggestiva, ma razionalmente debole: «Ebbi l'istinto di salire sulla macchina di Pier Paolo. Unico guscio di protezione in quello squallido e freddo scenario. Misi in moto, accesi i fari e ingranai la prima».⁸⁶

Ma c'è un particolare apparentemente secondario e che tuttavia mi sembra dirimente nel destituire di credibilità la versione dei fatti offerta da Pelosi nel secondo libro. Pelosi racconta che, una volta arrivati all'Idroscalo, lui e Pasolini hanno un rapporto sessuale. È quello che Pelosi aveva sempre affermato, sin dal momento della cattura. Ma ora, alla luce delle motivazioni qui asserite per la loro presenza all'Idroscalo, questa circostanza sembra strana e inverosimile: se lo scopo dello spostamento era quello di incontrare altre persone (coloro che avrebbero restituito a Pasolini le bobine sottratte), non si capisce il perché del rapporto sessuale, che li metteva a rischio, tra l'altro, di essere colti sul fatto dai ricattatori in arrivo da un momento all'altro. Perché, dunque, tornare a ribadire il rapporto orale subito da Pasolini, a costo di inficiare la verosimiglianza

⁸⁵ Cfr. *ibid.*, p. 88.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 84.

dell'intero racconto? Forse, è proprio questo l'elemento di verità storica da cui Pelosi non riesce, freudianamente, a liberarsi, al punto che la menzogna narrativa non è in grado di soccorrere il suo racconto⁸⁷.

Roberto Carnero

⁸⁷ Rovescio qui volutamente i termini della questione posta da R. Girard nel suo celebre saggio *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, introduzione di M. Dotti, postfazione di L. Doninelli, Bompiani, Milano 2021.

II. Sensibilità e dolore nel pensiero di Leopardi

di *Valentina Maurella*

In un saggio ormai celebre del 1980, Franco Brioschi osservava come «la fondamentale intuizione di Luporini intorno al vitalismo leopardiano» non avesse avuto un seguito particolare negli studi critici successivi¹. A distanza di quarant'anni, la pista segnalata da Brioschi resta ancora per buona parte inesplorata. Ai temi vitalistici del discorso leopardiano ci si è accostati, per la verità, a vario titolo, eludendo tuttavia un riferimento esplicito al vitalismo in quanto motivo filosofico. A cosa si debba tale omissione lo spiega forse il fatto che, per quanto brillante, «l'intuizione» di Luporini sia rimasta, non solo nelle pagine del *Leopardi progressivo*, ma anche negli interventi successivi del filosofo, uno spiraglio teoretico mai allargato. D'altro canto, l'ambiguità e la vaghezza del termine non contribuiscono certo a portare chiarezza nel dibattito. Secondo Luporini, il vitalismo costituirebbe una fase transitoria del pensiero di Leopardi e, più precisamente, quel particolare momento di crisi che traghettava l'autore sulla sponda del materialismo radicale². Da questo

¹ Cfr. F. Brioschi, *La poesia senza nome*, il Saggiatore, Milano 2008², p. 299n.

² «Al vitalismo di Leopardi, molto più che al suo materialismo (il quale, come ha osservato il Tilgher, ha in principio un carattere piuttosto agnostico, e quindi, in sostanza, incerto), sono inizialmente le-

punto di vista, Luporini distingue in maniera netta il vitalismo e il materialismo e, di conseguenza, non sembra far appello a quella particolare concezione vitalistica di derivazione medicofisiologica, che pure a Leopardi doveva essere presente. Sebbene non si soffermi in maniera diffusa su questo punto, la lettura di Franco Brioschi sembra andare nella direzione che qui ci interessa esplorare, dal momento che essa afferma una dipendenza diretta e necessaria del materialismo leopardiano dallo sfondo vitalistico e dall'interpretazione fisiologica della sensibilità³. Proprio il tema della sensibilità, che tanto aveva occupato medici e intellettuali del diciottesimo secolo, conserva una posi-

gati i temi emozionali più generalmente noti del suo pensiero». C. Luporini, *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Roma 2018², p. 79. «Ma il campo di immediata applicazione di questa ragione è limitato. Essa ha portato a crisi il vitalismo, ma lo ha portato a crisi in funzione del problema della felicità, cioè di un problema che non suppone, in se stesso, la vita razionale, ma la vita emozionale. [...] Al di fuori di questo ambito, la ragione si applica immediatamente e si sviluppa il suo materialismo, togliendolo da quella incertezza iniziale in cui la costringeva il suo precedente rapporto equivoco con la vitalità». *Ibid.*, p. 87.

³ Cfr. F. Brioschi, *La poesia senza nome*, cit., p. 116 e p. 300n. E un punto di raccordo tra materialismo e vitalismo viene individuato anche da Timpanaro nella teoria del piacere: «Al tempo stesso, Leopardi continua a svolgere, raccordandola col pieno materialismo ora da lui raggiunto quella teoria del piacere che era sorta nel suo pensiero alquanto prima, quale conseguenza nichilistica del suo iniziale vitalismo», S. Timpanaro, *Qualche osservazione sul pensiero di Leopardi* in Id., *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, a cura di C. Pellelli, Le Lettere, Firenze 2011², p. 129.

zione di rilievo all'interno della riflessione di Leopardi sulla natura del vivente, dal momento che essa si qualifica come generale disposizione a provare dolore. Una cognizione di alcuni motivi della meditazione sul dolore e sul vivente in quanto essere sensibile permette pertanto di avviare un'indagine intorno al nesso che lega il materialismo leopardiano al vitalismo medico settecentesco.

Il discorso sulla sensibilità, destinato ad avere un ruolo centrale all'interno degli studi filosofici sulla natura, prende le mosse dalle ricerche mediche del diciottesimo secolo. È intorno a questo concetto, infatti, che si struttura la reazione dei vitalisti alla iatromeccanica, ossia alla pretesa di spiegare i fenomeni fisiologici attraverso le sole leggi meccaniche. Il vitalismo, che secondo Wolfe si sarebbe potuto chiamare a giusto titolo “sensibilismo” (*sensibilism*), individua nella sensibilità la caratteristica fondamentale del vivente, la forza conservatrice della vita, che la sola meccanica non è in grado di comprendere⁴. Il concetto assume rilievo nel dibattito medico grazie agli studi di Albrecht von Haller, considerato il padre della medicina sperimentale. Il medico svizzero sostituisce alla rappresentazione cartesiana del nervo (il tubo attraversato da spiriti sottili)⁵ una nuova concezione del sistema nervoso, inteso come complesso reticolare di fibre viventi, distinte tra fibre nervose e fibre muscolari. La fibra

⁴ Cfr. C.T. Wolfe, *Sensibility as vital force or as property of matter in mid-eighteenth-century debate*, in H.M. Lloyd, *The Discourse of Sensibility: the knowing body in the Enlightenment*, Springer, Berlino 2013, p. 155.

⁵ Cfr. per esempio M. Menin, *La filosofia delle lacrime: il pianto nella cultura francese da Cartesio a Sade*, Il Mulino, Bologna 2019, pp. 79-81.

vivente, dotata di una *vis insita*, è soggetta alla stimolazione esterna, ma le reazioni del nervo e del muscolo sono distinte. Secondo Haller, infatti, la sensibilità è la caratteristica propria della fibra nervosa, mentre il muscolo è soggetto a irritabilità. Il fenomeno doloroso, secondo questa visione, sarebbe limitato alle parti sensibili dell'organismo⁶. Le teorie e gli esperimenti di Haller suscitano un grande interesse e, nel giro di pochi decenni, le nozioni di sensibilità e irritabilità entrano a far parte del dibattito scientifico internazionale. In particolare, in Francia, esse vengono studiate e diffuse dai medici della scuola di Montpellier, molti dei quali sono collaboratori dell'*Encyclopédie*. La voce *douleur*, redatta da D'Aumont, è particolarmente significativa, poiché fornisce una definizione medica di dolore molto vicina alle teorie halleriane della sensibilità:

Douleur, s. f., ἄλγος, d' ἄλγειν, souffrir, se dit en Medecine d'une sorte de sentiment dont sont susceptibles toutes les parties du corps, tant internes qu'externes, dans lesquelles se fait une distribution de nerfs qui ayent la disposition naturelle de transmettre au cerveau les impressions qu'ils reçoivent⁷.

In conformità con l'idea di Haller, le parti sensibili, ossia le parti del corpo suscettibili di dolore, sono quelle nelle quali si ha una concentrazione di terminazioni nervose. Infatti, si legge di seguito, «il suffit qu'une partie quelconque reçoive dans sa composition un plus grand ou un moins grand nombre de

⁶ Cfr. R. Rey, *Histoire de la douleur*, La Découverte, Paris 1993, pp. 128-129.

⁷ A. D'Aumont, *Douleur en medecine*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, V, Paris-Neuchâtel 1755, p. 83a.

nerfs, pour qu'elle soit susceptible de douleur plus ou moins forte»⁸. La causa del dolore, che può essere esterna o interna all'organismo, è quella che genera uno stiramento del nervo. Poco oltre, però, il medico si interroga in maniera significativa intorno allo statuto della percezione dolorosa:

Mais en quoi consiste la nature de cette perception? C'est ce qu'il est impossible d'exprimer: on ne peut la connoître qu'en l'éprouvant soi – même, [...] personne ne pense lorsqu'il souffre, qu'il y ait quelque chose hors de lui qui soit semblable au sentiment qu'il a de la douleur; mais chacun, qui a ce sentiment, dit qu'il souffre de la douleur; & lorsqu'elle est passée, il n'est pas en pouvoir de celui qui l'a ressentie, de faire renaitre la perception désagréable, en quoi elle consiste [...]⁹.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 83b. Anche Pietro Verri pone un problema simile nel *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*: «Ogni uomo ha un'idea esatta del dolore e del piacere, ed ogni uomo è giudice competente di quello che eccita in lui la sensazione che gli è aggradevole o disgustosa; ma non così ogni uomo ha la ostinata curiosità di scomporre gli elementi che formano le proprie sensazioni, e rintracciare quale sia la proprietà comune a tante e sì variate sensazioni che sono piacevoli, e a tante e sì variate che sono dolorose. Questo è quello che penso io di fare; e se per ventura potrò ritrovare questa proprietà, che sempre ha seco il piacere, e senza di cui non si può questo sentire, dirò d'aver mostrata la definizione di esso, e di averne spolpata l'idea, e ridotta alla nuda precisione». P. Verri, *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* in *Edizione nazionale delle opere di P. Verri*, vol. III, a cura di G. Panizza, S. Contarini, G. Francioni, S. Rosini, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2004, p. 68.

L'idea del dolore che si forma nell'anima nasce da un'esperienza che è impossibile rievocare. Pertanto, questa percezione, nota a ogni essere umano, non può che essere colta soggettivamente nel momento in cui essa è in atto. Una volta estinta, la percezione del dolore diviene un oggetto inafferrabile. L'esperienza del dolore, dunque, esclude per sua propria natura la possibilità di una perfetta comunicazione intersoggettiva. Un problema ermeneutico che il medico tenta di superare durante il processo di anamnesi, senza tuttavia poter mai colmare del tutto lo scarto che separa la descrizione del paziente dalla percezione confusa del male. Il tentativo di arginare questa difficoltà dà vita alla ricerca semiologica del complesso di spie linguistiche, di espressioni somatiche, di reticenze e di manifestazioni enfatiche che il medico deve interpretare per poter ricostruire nel modo più preciso possibile il malessere che affligge il paziente¹⁰. Tuttavia, sebbene il dolore sia sempre stato considerato come un fenomeno nocivo di per sé, secondo D'Aumont esso presenta allo stesso tempo un carattere di utilità, poiché consente di individuare uno stato di malattia prima della sua degenerazione. Si tratta di un'intuizione decisiva, che sarà sviluppata dal discorso medico e filosofico successivo: il dolore è l'espressione specifica della sensibilità, la modalità attraverso la quale gli organi di senso inviano dei segnali d'allarme al sistema nervoso. La sensibilità, per mezzo del proprio codice, si prende

¹⁰ Nella voce di D'Aumont, tale ricerca prende forma nella classificazione di quattro generi di dolore, tensivo, pungitivo, gravativo e pulsativo. Ogni classe di dolore si accompagna a una sfera semantica e a una serie di immagini alle quali il paziente si richiama spontaneamente, come, nel caso del dolore pungitivo, quella di un pugnale o di un oggetto appuntito che perfori la parte offesa.

cura della conservazione dell'organismo. È in virtù di questa concezione della sensibilità che è possibile riabilitare l'idea di un corpo-organismo e di far fronte al riduzionismo meccanistico del paradigma cartesiano. Se per Haller e per la prima generazione dei medici di Montpellier, la sensibilità risulta ancora circoscritta al sistema nervoso, intorno alla fine del Settecento questa proprietà viene estesa all'intero organismo. Nello stesso periodo di fioritura della letteratura sentimentale e del primo Romanticismo, infatti, si afferma anche in ambito medico-fisiologico una teoria della sensibilità intesa come *proprietà generale del vivente*¹¹. Una simile concezione pone un problema relativo alla definizione del concetto di vita e costringe i medici e i fisiologi a interrogarsi sulle proprietà specifiche della forza vitale – la *vis insita* halleriana – sul rapporto che essa intrattiene con le leggi fisiche della materia e con la sfera dell'anima¹². In questo senso, il pensiero e gli studi dei fisiologi rappresentano un singolare momento di conciliazione di vitalismo e materialismo. Infatti, pur senza porre alcun principio metafisico al di fuori della materia, i vitalisti individuano nella sensibilità una caratteristica specifica della materia organica¹³. In altre parole, il vitalismo materialistico considera la vita (e così la sensibilità che ne è manifestazione) come un aspetto compreso all'interno dell'universo materiale, ma *ulteriore* rispetto alle proprietà della materia inerte (estensione e inerzia). Diversamente, con il *Sogno di*

¹¹ Cfr. R. Rey, *Histoire de la douleur*, cit., p. 131.

¹² Si veda, per esempio, R. Bernier, *La notion de principe vital chez Barthez: essai historico-critique*, in *Archives de Philosophie*, XXXV, 1972, pp. 423-444.

¹³ Si veda soprattutto C. Wolfe, *Sensibility as vital force or as a property of matter in mid-eighteenth-century debate*, cit., pp. 147-170.

D'Alembert, Diderot sospinge il dibattito verso il suo esito più estremo, arrivando a concepire la sensibilità non come la disposizione che contraddistingue ciò che è vivo, bensì quale proprietà universale della materia.

La sensibilità, dunque, come principio che contraddistingue la vita organica o come caratteristica generale della materia. Queste sono le posizioni principali intorno alle quali si schierano gli intellettuali illuministi, ma che continuano a interrogare i medici e i fisiologi contemporanei di Leopardi. Suggestiva, in tal senso, è la teoria di Francesco Puccinotti, il medico urbinate amico del poeta¹⁴. Dal vitalismo di Montpellier, Puccinotti eredita soprattutto una visione olistica dell'organismo vivente, che lo induce a rivalutare la medicina ippocratica. La di-

¹⁴ Francesco Puccinotti (1794-1872) è uno dei personaggi di spicco del panorama medico di inizio Ottocento. Nel 1819, egli pronuncia tre discorsi all'Accademia dei Lincei, prendendo posizione contro il censore della tradizione medica ippocratica, Giovanni Rasori. La pubblicazione dei discorsi sotto il titolo emblematico *Della sapienza di Ippocrate e della necessità di ristabilire la medicina ippocratica in Italia* è promotrice di una riabilitazione del pensiero medico di Ippocrate, soprattutto per quanto riguarda la riflessione sui climi. Sempre negli anni Venti, Puccinotti esercita la professione a Recanati, dove conosce Giacomo Leopardi. Sull'opera di Puccinotti: M. Conforti, *Il «contagio archetipo primitivo». Storia della specie e storia delle malattie nella medicina di F. P.*, in *La questione romantica*, XVII, 2004, pp. 29-41; F. Luceri, *Francesco Puccinotti: note per una riscoperta*, in *Voci dall'Ottocento*, II, 2011, pp. 109-141. Sul rapporto tra il poeta e il medico si veda: M. Conforti, *L'ignuda morte delle mummie di Federico Ruysch: sapere del corpo e poesia in Giacomo Leopardi*, in *Medicina nei secoli di Arte e Scienza*, XXII, 2010, pp. 163-180.

fesa delle teorie neo-ippocratiche si rafforza nel corso di un'accesa contesa epistemologica con il medico Giovanni Rasori, che nel 1798 aveva dato alle stampe una *Analisi del preteso genio di Ippocrate*. Le riflessioni di Puccinotti confluiscano in un'opera, *Della sapienza d'Ippocrate*, composta da tre discorsi, il secondo dei quali costituisce un'indagine intorno al principio vitale. Il ruolo centrale della sensibilità, in questo discorso, è sottolineato sin da subito dall'autore:

fallirono sempre que' Fisiologi che o troppo concedendo, o troppo negando alla umana natura la segregarono dai rapporti universali ch'essa tiene con ogni creata cosa. E questi rapporti pendono direttamente dalla facoltà sensitiva [...]¹⁵.

Per Ippocrate, però, la «facoltà sensitiva» è una caratteristica del vivente non propriamente riducibile al principio vitale, ossia a quel calore originario «destatore del movimento vitale espansivo».¹⁶ Un decennio più tardi, Puccinotti preferirà perciò parlare di *movimento vitale*, come principio regolativo della sua *Patologia induttiva*. Qui, il medico tenta di cogliere il modo in cui principio vitale si esplica all'interno degli organismi, facendo ricorso a una concezione dinamica della fisiologia. In principio, egli osserva gli effetti dell'azione di due forze, quella attrattiva e quella repulsiva. La forza d'attrazione è il principio dell'aggregazione delle parti e, dunque, del perfezionamento dei corpi, ma, allo stesso tempo, osserva l'autore, «se l'attrazione agisse sola, tutte le parti della materia dovrebbero

¹⁵ F. Puccinotti, *Della sapienza d'Ippocrate* (1819), Tipografia Tomassini, Foligno 1831², p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

avvicinarsi sempre più, e diminuirebbesi considerabilmente lo spazio che occupano le parti unite, di modo che si riunirebbero finalmente in un sol punto matematico»¹⁷. Pertanto, «al concetto della materia non si può fare a meno di aggiungere una forza repulsiva, mediante la quale tenta essa di estendersi, e per cui si oppone all'avvicinamento di altre materie»¹⁸. Tuttavia, poiché anche questa forza centrifuga non potrebbe agire da sola senza generare una separazione repentina delle particelle materiche, Puccinotti si convince che il principio vitale della natura si dia nella compensazione reciproca delle due forze. L'azione complementare dei due principi dinamici genera un equilibrio sul quale si regge l'intero mondo naturale. La tensione tra i due poli non è altro che la *forza di conservazione*, attraverso la quale è possibile intendere tutti i passaggi della catena degli esseri¹⁹. «Sicché» afferma l'autore «quando noi parliamo di vita d'alcun essere organizzato, non intendiamo già per essa un effetto d'un particolare principio o cagione sussistente unicamente per essi»²⁰, bensì una forza generalissima della materia, che si esplica

¹⁷ F. Puccinotti, *Patologia induttiva* (1828) in *Opere*, Wagner, Pisa 1839, p. 12.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ «Ma guardando ai fini della natura coteste due forze non sono che strumenti con cui essa tende alla conservazione del tutto. Sicchè pare che, tanto generalmente che particolarmente considerate, possano ridursi ad una sola, cioè a una Forza conservativa, della quale poi siano effetti immediati i movimenti d' attrazione e di repulsione: pe' quali avvicinandosi di continuo gl'impulsi, e la vita dell'universo e degli organismi che lo costituiscono, sussiste per sè e si conserva», *ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

successivamente in innumerevoli forme particolari²¹. La vita, secondo le osservazioni di Puccinotti, pur essendo una proprietà generale e, dunque, irriducibile alle manifestazioni individuali, non precede l'esistenza della materia. Un ragionamento che, al lettore di Leopardi, richiamerà alla mente la «suprema e terribile conclusione» di un pensiero del marzo 1826:

L'esistenza non è per l'esistente, non ha per suo fine l'esistente, nè il bene dell'esistente; se anche egli vi prova alcun bene, ciò è un puro caso: l'esistente è per l'esistenza, tutto per l'esistenza, questa è il suo puro fine reale. Gli esistenti esistono perchè si esista, l'individuo esistente nasce ed esiste perchè si continui ad esistere e l'esistenza si conservi in lui e dopo di lui²².

L'esistenza non è altro che l'effetto delle forze dinamiche di attrazione e repulsione che derivano dalla materia. Al di fuori di essa non vi è nulla:

²¹ Nondimeno, Puccinotti osserva che «nella contemplazione della vita v'ha un limite oltre al quale non è conceduto avanzarci. Questo limite è il come, il perchè della vita primitiva. Noi possiamo solo tentar di conoscere perchè la vita si mantiene. Tutte le nostre teorie debbono esser dedotte dalle considerazioni degli effetti che osservansi nei viventi. Noi osserviamo che tutto tende in essi alla propria conservazione. Definiamo adunque la vita per *un atto della facoltà di conservare e riprodurre la formazione individua*», *ibid.*, p. 17.

²² G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, 3 voll., Mondadori, Milano 1997, f. 4169 dell'11 marzo 1826. D'ora in avanti si farà riferimento a tale edizione attraverso la sigla *Zib.*, seguita dal riferimento di pagina del manoscritto leopardiano e dalla data di stesura del pensiero.

Ragione preesistente, o dell'esistenza o del suo modo, ragione anteriore e indipendente dall'essere e dal modo di essere delle cose, questa ragione non v'è, né si può immaginare. Quindi nessuna necessità né di veruna esistenza, né di tale o tale, e così o così fatta esistenza²³.

Oltre alla forza conservativa della materia, non vi è necessità o principio in grado di fornire una ragion d'essere dell'esistente. «Il “fine” della natura potrebbe essere definito nei termini [...] proposti dal barone d'Holbach, non come un'intenzione, ma come una tendenza delle forze che agiscono nella materia a conservare l'equilibrio complessivo»²⁴. Questa è, in fin dei conti, la tragica risposta che la natura tace all'islandese: tutto si spiega in base ai capricci di forze naturali che non dipendono da una volontà, bensì dalle leggi fisiche della materia. Perfino l'amor proprio, dal quale dipendono le passioni, i desideri, i pensieri e le azioni, è una declinazione specifica della forza di conservazione. Tuttavia, l'individuazione di uno schema di forze che è all'origine di tutti movimenti e di tutte le modificazioni del mondo naturale non consente di spiegare in maniera immediata la distinzione leopardiana tra pura esistenza e vita. Puccinotti affronta questo problema da un punto di vista fisiologico:

Ma perchè l'uomo potesse dire: io vivo nello spazio, io esisto nel tempo, era necessario un particolare atto di vita retto da organi distinti che raccogliendo il multiplo delle commozioni sensitive ne'

²³ *Zib.*, f. 1613 e seguenti del 2 settembre 1821.

²⁴ F. Brioschi, *La poesia senza nome*, cit., p. 162.

centri elaboranti del sistema nervoso, fondasse la coscienza della individualità²⁵.

Si tratta di una questione cruciale anche all'interno del pensiero di Leopardi, poiché è precisamente in virtù di tale elaborazione che è possibile ricondurre il sentimento dell'esistenza, ossia la vita, a un'origine materiale. Infatti, secondo la raffinata spiegazione di Puccinotti, anche la coscienza dell'individualità procede dalla medesima forza conservativa della materia²⁶. La sensazione costituisce uno degli «atti primitivi ed essenziali di vita»²⁷ e il ricorso all'idea di una «elaborazion subiettiva» permette di spiegare al contempo la genesi delle emozioni dell'animo e della coscienza.

Dal punto di vista della riflessione leopardiana, tuttavia, la spiegazione chimico-biologica di Puccinotti appare insufficiente. A differenza dell'amico medico, infatti, Leopardi individua nella sensibilità la proprietà specifica che distingue la materia vivente (ossia l'organismo) da quella inerte. Una posizione che appare molto vicina a quella del vitalismo medico, basti pensare all'articolo dell'*Encyclopédie* dedicato alla *sensibilité*, dove Fouquet afferma che: «la sensibilité ou l'ame sensitive est une avec la vie de l'animal, qu'elle naît avec elle [...]»²⁸. Inoltre, come osserva Roselyne Rey, la concezione monista del vitalismo di Montpellier permette di leggere attraverso il filtro della sen-

²⁵ Cfr. F. Puccinotti, *Patologia induttiva*, cit., p. 35.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Enc.*, vol. XV, p. 41a. (corsivo mio)

sibilità non soltanto i fenomeni fisiologici, ma anche le operazioni dell'animo. In un pensiero del 1821, anche Leopardi sembra estendere la sensibilità alla sfera del sentimento:

Le persone stesse che sono sensibili, suscettive d'entusiasmo ec. non lo sono sempre, o quando più quando meno, secondo le circostanze, e anche secondo certi tempi alle volte periodici. Ora il sintoma del ritorno della sensibilità ec. o della maggior forza e frequenza abituale de' suoi effetti, è, si può dir, sempre, una scontentezza, una malinconia viva ed energica, un desiderio non si sa di che, una specie di disperazione che piace, una propensione ad una vita più vitale, a sensazioni più sensibili. Anzi la sensibilità e l'entusiasmo in tali ritorni non compariscono bene spesso che sotto queste forme. Ecco come la sensibilità, e l'energia delle facoltà dell'anima sia compagna della scontentezza e del desiderio, e quindi dell'infelicità, specialmente quando nulla corrisponde all'attività interna²⁹.

La riflessione di Leopardi sulle forme della sensibilità è legata in maniera inscindibile alla meditazione sul dolore. Anche in questo senso, le pagine leopardiane, pur superandolo, prendono le mosse da un dialogo con gli autori del secolo precedente. Uno degli studi più interessanti sulla sensibilità è quello

²⁹ *Zib.*, f. 1584 del 29 agosto 1821, ma si vedano anche *Zib.*, ff. 64, 232, 3153, 4160.

di Pierre Jean Georges Cabanis³⁰ (citato a più riprese da Leopardi³¹), secondo il quale il dolore costituirebbe, insieme al piacere, il fenomeno essenziale della sensibilità³² e sarebbe in grado di sprigionare delle energie sottili capaci di rinvigorire il corpo e l'animo³³. Il superamento della distinzione canonica tra un piacere utile e un dolore nocivo si traduce, grazie alle ricerche di Hufeland, nella teoria sentimentale e romantica dell'esaltazione del dolore. È questo il passaggio decisivo che determina un affrancamento del concetto di *sensibilité* dalla mera dimensione fisiologica e la sua apertura al mondo dello spirito³⁴.

³⁰ Cabanis (1757-1808) è autore di uno degli studi più importanti sulla sensibilità. L'opera è intitolata significativamente *Rapports du physique et du moral de l'homme*. Al principio dello studio, l'autore osserva che «il reste une grande lacune entre les impressions, soit internes, soit externes, d'une part, et les idées et les déterminations morales de l'autre. La philosophie rationnelle a désespéré de la remplir; la physiologie ne l'a pas encore tenté» ed egli si propone di condurre una ricerca sulle idee e sulle passioni umane che tenga conto tanto della dimensione morale quanto di quella fisiologica. Cfr. P.J.G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, J.B. Baillière, Paris 1824², p. 40.

³¹ Nello *Zibaldone*, il nome di Cabanis figura insieme a quello dei «grandi filosofi» della modernità: si vedano per es. *Zib.*, f. 946, del 16 aprile 1821 e *Zib.*, f. 2616 del 30 agosto 1822.

³² «On ne peut concevoir la sensibilité sans douleur ou sans plaisir», P.J.G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, cit., p. 40.

³³Cfr. *ibid.*, p. 192.

³⁴ Una ricostruzione importante della progressiva convergenza di sensazione e sentimento nel concetto di sensibilità è condotta da Marco Menin nel suo studio sulle lacrime nel Settecento. Menin osserva

Come Cabanis, anche Leopardi ritiene che la sensibilità sia una disposizione del vivente capace di ricevere potenzialmente tanto il dolore quanto il piacere. Tuttavia, poiché lo stato di piacere è di per sé impossibile, ne deriva che la sensibilità e la percezione del dolore siano pressoché la medesima cosa:

Le sensazioni o fisiche o massimamente morali che l'uomo può provare, sono, niuna di vero piacere, ma indifferenti o dolorose. Quanto alle indifferenti la sensibilità non giova nulla. Restano solo le dolorose. Quindi la sensibilità, benché assolutamente considerata sia disposta indifferentemente a sentire ogni sorta di sensazioni, in sostanza però non viene a esser altro che una maggior capacità di dolore³⁵.

«Nel momento in cui riconduciamo la sensibilità all’“organisation” fisiologica» scrive Brioschi «le forze che operano oscure nell’alvo della materia ci appaiono condannare l’essere vivente a un male irrisarcibile: il dolore è innato e originario [...]»³⁶. La vita dell’ente sensibile è segnata dall’esperienza della sofferenza, laddove le parti inorganiche del mondo naturale, essendo insensibili, sono *indifferenti*. Del resto, l’essenziale e necessaria esposizione dell’ente sensibile allo stato di pena, accompagnata dal desiderio insoddisfatto dell’amor proprio, costituisce la fonte primigenia dell’infelicità. L’esistenza sensibile è pertanto una *souffrance*, quasi un’imperfezione della natura stessa:

come, già intorno alla fine del secolo, i dizionari inizino a definire la *sensibilité* tenendo conto di entrambi gli aspetti. Cfr. M. Menin, *La filosofia delle lacrime*, cit., pp. 154-222.

³⁵ Zib., ff. 2629-2630 del 5 ottobre 1822.

³⁶ F. Brioschi, *La poesia senza nome*, cit., p. 159.

tutta la natura, fuor di questa sua menoma parte, è insensibile, e che gli esseri sensibili sono per necessità *souffrants*, e tanto più sempre, quanto più sensibili. Onde anzi si dovrebbe conchiudere, che essi stessi, o la sensibilità astrattamente, sono una imperfezione della natura, o vero gli ultimi, cioè infimi di grado e di nobiltà e dignità nella serie degli esseri e delle proprietà delle cose³⁷.

Se la sensibilità, ossia la capacità di provare dolore, è la disposizione che caratterizza l'essere vivente, si chiede Leopardi, è possibile che vi sia qualcosa di doloroso nello stato di privazione della vita? L'idea che si possa provare dolore nel momento in cui la vita viene meno muove evidentemente da un'ontologia di stampo dualista, secondo la quale la morte consisterebbe nella separazione dell'anima dalla propria sede corporea. La questione, però, è di grande interesse anche per una gnoseologia sensista, perché avvia un'indagine intorno al limite della sensibilità del vivente, e cioè quel punto ignoto ove la vita sciola nella morte. Le meditazioni di Leopardi su questo tema si richiamano principalmente a un capitolo della *Histoire naturelle* di Georges-Louis Leclerc de Buffon, dedicato allo studio della vecchiaia e della morte. Secondo Buffon, la convinzione che la morte sia dolorosa è frutto di un pregiudizio («*quel abus de la philosophie dans ce raisonnement!*»)³⁸, mentre, al contrario, la luce della scienza mostra come, nella maggior parte dei casi, la morte sopraggiunga senza dolore. Infatti, obietta il naturalista, poiché l'anima non prova piacere nel momento in cui si unisce al corpo, è evidente che anche la separazione dallo stesso debba

³⁷ *Zib.*, ff. 4133-4134 del 9 aprile 1825.

³⁸ G-L.L. de Buffon, *Histoire naturelle de l'homme* in *Oeuvres complètes*, a cura di J. D. Lanessan, Paris, A. Le Vasseur, tome XI, p. 82.

avvenire senza che l'uomo se ne avveda³⁹. Dopo aver citato l'*Historie naturelle* in uno dei primi pensieri dello *Zibaldone*, Leopardi si confronta con il medesimo problema, ma la sua argomentazione guadagna già autonomia rispetto a quella di Buffon:

Se volessimo considerar l'anima come materiale, già non si tratterebbe più di separazione, e la morte non sarebbe altro che un'estinzione della forza vitale, in qualunque cosa consista, certo facilissima a spegnersi. Ma considerandola come spirituale, è ella forse un membro del corpo, che s'abbia a staccare, e perciò con gran dolore? O non piuttosto i legami tra lo spirito e la materia, qualunque sieno, certo non sono materiali, e l'anima non si svelle come un membro, ma parte naturalmente quando non può più rimanere, nello stesso modo che una fiamma si estingue e parte da quel corpo dove non trova più alimento, nel che, per dire un'immagine, noi non vediamo né ci figuriamo neanche astrattamente nessuna violenza e nessun dolore sia nel combustibile sia nella fiamma. La morte nell'ipotesi della spiritualità dell'anima, non è una cosa positiva ma negativa, non una forza che la stacchi dal corpo,

³⁹ «Lorsque l'âme vient s'unir à notre corps avons-nous un plaisir excessif, une joie vive et prompte qui nous transporte et nous ravisse ? non, cette union se fait sans que nous nous en apercevions ; la désunion doit s'en faire de même sans exciter aucun sentiment ; quelle raison a-t-on pour croire que la séparation de l'âme et du corps ne puisse se faire sans une douleur extrême ? quelle cause peut produire cette douleur ou l'occasionner ? la ferat-on résider dans l'âme ou dans la douleur ? la douleur de l'âme ne peut être produite que par la pensée, celle du corps est toujours proportionnée à sa force et à sa faiblesse ; dans l'instant de la mort naturelle le corps est plus faible que jamais, il ne peut donc éprouver qu'une très-petite douleur, si même il en éprouve aucune». *Ibid.*, p. 83.

ma un impedimento che le vieta di più rimanervi, posto il quale impedimento, l'anima parte da se, perchè manca il come abitare nel corpo, non perchè una forza violenta ne la sradichi e rapisca⁴⁰.

Se l'anima fosse materiale, ossia se essa non fosse una sostanza distinta dal corpo, allora la morte non comporterebbe una separazione violenta dello spirito dalla carne e la vitalità dell'animo si estinguerebbe insieme a quella del corpo⁴¹. Se, al contrario, l'anima fosse una sostanza distinta, essa non potrebbe intrattenere alcun rapporto materiale con il corpo o con la sensibilità nervosa dalla quale dipende la sensazione di dolore. Pertanto, secondo entrambi i punti di vista, la morte deve apparire non come un distacco violento dalla vita sensibile, bensì come una rarefazione del principio vitale, come suggerisce l'immagine del fuoco evocata cartesianamente dal poeta per significare tale processo. Per il sensista Leopardi, però, la questione del rapporto di anima e corpo in punto di morte è in fin dei conti un falso problema. Ciò che lo interessa davvero invece è lo studio della sensazione dolorosa in tutte le sue gradazioni e possibilità estensive. Poche pagine dopo questo primo pensiero dedicato al tema del dolore della morte, infatti, Leopardi sposta l'asse del ragionamento su tutt'altro piano:

L'uomo non si avvede mai precisamente del punto in cui egli si addormenta, per quanto voglia proccurarlo. Ora il sonno non è il fine della vita, ma certo un interrompimento, e quasi un'immagine di esso fine; e se l'uomo non può sentire il punto in cui le sue facoltà

⁴⁰ *Zib.*, ff. 281-283 del 1820.

⁴¹ Per un'analisi approfondita di questa concezione della morte e dell'ipotesi leopardiana di un'anima materiale, si veda C. Fenoglio, *Leopardi moralista*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 130-140.

vitali restano come sospese, molto meno quando sono distrutte. Forse anche si potrà dire che l'addormentarsi non è un punto, ma uno spazio progressivo più o meno breve, un appoco appoco più o meno rapido; e lo stesso si dovrà dir della morte⁴².

Queste riflessioni convergono in maniera singolare con alcuni passi della giovanile *Dissertazione sopra i sogni*, dove Leopardi parlava del «tempo del sonno» come di «quel tempo nel quale gli organi sensorj ed il celabro sono come oppressi da un torpore»⁴³. L'idea che il sonno e la morte si diano in uno «spazio progressivo» e non in un passaggio assoluto doveva pertanto essere presente a Leopardi già nei primi anni della sua formazione filosofica. Tuttavia, nello stesso pensiero dello *Zibaldone*, Leopardi specifica che la morte può essere intesa come *appressamento* unicamente in quello spazio entro il quale l'uomo conserva un barlume di coscienza. Al contrario, il passaggio dall'essere al non essere è un lampo inafferrabile, che non ammette diminuzione per gradi:

Se la morte e il sonno siano un punto o uno spazio, non si ricerca riguardo a quei momenti nei quali l'uomo conserva ancora una cognizione di se, che va scemando a poco a poco, giacchè questo non si dubita che non sia uno spazio progressivo, ma riguardo al tempo non sensibile, nè conoscibile, nè ricordabile. Il quale pare che debba essere istantaneo, giacchè il passaggio dal conoscere al non conoscere, dall'essere al non essere, dalla cosa quantunque menoma al nulla, non

⁴² *Zib.*, f. 290 del 21 ottobre 1820.

⁴³ *Dissertazione sopra i sogni* in *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Antenore, Padova 1995, p. 71.

ammette gradazione, ma si fa necessariamente per salto, e istantaneamente⁴⁴.

Il salto ontologico dalla vita alla morte è dunque impercettibile, poiché si consuma nell'istante in cui la sensibilità cessa di esistere: la morte appartiene al regno del «tempo non sensibile». Secondo Leopardi, però, non soltanto l'animo non può fare esperienza della morte, ma il dolore svanisce anche nei momenti che precedono l'annullamento dell'esistenza⁴⁵. Sulla soglia che separa fragilmente la vita dalla morte, la sensibilità si abbandona a un piacevole torpore, simile a quello che precede il sonno. A differenza di quanto sostiene Buffon⁴⁶, ciò vale anche

⁴⁴ *Zib.*, ff. 291-292 del 21 ottobre 1820.

⁴⁵ «È egli possibile che nella *morte* v'abbia niente di *vivo*? anzi ch'ella sia un non so che di vivo per natura sua? come dunque credere che la morte rechi, e sia essa stessa, e non possa non recare un dolor vivissimo? [...] Il punto in cui la capacità di sentir dolore s'estingue interamente, ha da esser un punto di sommo dolore? Anzi non può esser nemmeno di dolore comunque, non potendosi concepir l'idea del dolore, se non come di una cosa viva, e il vivo è inseparabile dal dolore, essendo questo un irritamento, un *aigrissement* dei sensi, che *si risentono*, cosa di cui non sono capaci nel punto in cui in vece di *risentirsi*, si *dissentono* per sempre». *Zib.*, ff. 2566-2567 del 16 luglio 1822.

⁴⁶ «Qu'on interroge les médecins et les ministres de l'Église, accoutumés à observer les actions des mourants et à recueillir leurs derniers sentiments; ils conviendront qu'à l'exception d'un très petit nombre de maladies aiguës, où l'agitation causée par des mouvements convulsifs semble indiquer les souffrances du malade, dans toutes les autres on meurt tranquillement, doucement et sans douleur». G.L. Buffon, *Histoire naturelle de l'homme*, cit., p. 81. Leopardi prende le distanze da questo pensiero del Buffon: «Credo che su questo fondamento il

per le morti causate da dolori violenti, «anzi il torpore della morte dev'esser tanto più dilettevole, quanto maggiori sono le pene che lo precedono, e da cui esso per conseguenza ci libera»⁴⁷. In queste osservazioni, Leopardi trova una conferma della propria teoria del piacere, intesa come estetica dell'insensibilità e dell'indefinito. Se il piacere è un sentimento negativo, che si dà unicamente nella privazione dello stato di pena, allora esso deve essere sommo nel momento in cui la sensibilità, ossia la facoltà di sentire dolore, viene meno⁴⁸. Tuttavia, avverte Leopardi, «non si dee creder nemmeno che quel piacer fisico ch'io

Napoletano Cirillo abbia opinato che la morte abbia un non so che di dilettevole. Nel che sono interamente con lui, e non dubito che l'uomo (e qualunque animale) non provi un certo conforto, e un tal qual piacere nella morte. Non già che le cagioni di lei, e perciò i momenti più lontani da lei, siano dilettevoli; ma sibbene i momenti che la precedono immediatamente, e quello stesso punto o spazio impercettibile, e insensibile, in cui ella consiste. E ciò in qualunque malattia, anche nelle acutissime, nelle quali il Buffon pare che convenga che la morte possa esser dolorosa», *Zib.*, ff. 290-291 del 21 ottobre 1820.

⁴⁷ *Ibidem* (corsivo nel testo).

⁴⁸ Com'è noto, questa idea avrà grande rilievo all'interno del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, che segue le argomentazioni dei pensieri citati dello *Zibaldone* (cfr. anche M. Conforti, *op. cit.*, p. 167). La centralità del discorso scientifico e fisiologico all'interno del *Dialogo*, d'altra parte, è documentata da una lettera nella quale Puccinotti afferma di essere stato consultato personalmente da Leopardi nel corso della stesura: «io era da lui una mattina nella sua biblioteca, quando scriveva i suoi Dialoghi, ed ero seduto alla sua sinistra, per rispondere ad alcune sue interrogazioni sopra cose di scienza, mentre scriveva il Dialogo: Ruischio e le Mummie». F. Puccinotti, alla Sig.ra Alinda Brunamonti Bonacci, 12 febbraio 1872, in *Lettere scientifiche e familiari*, Le Monnier, Firenze 1877, p. 426.

affermo esser nella morte, sia un piacer vivo ma languidissimo»⁴⁹. Il piacere della morte, come ogni piacere della vita, è una non-sensazione, una letargia del senso che inibisce il desiderio e rende all'animo la quiete.

Come si è visto, nell'economia del pensiero leopardiano, la nozione settecentesca di sensibilità assume un carattere assoluto e negativo⁵⁰. Infatti, poiché la condizione *souffrante* dell'esere vivente dipende essenzialmente e necessariamente da questa disposizione, Leopardi individua in essa un'imperfezione della natura, una distrazione dell'universo naturale nei confronti di quella «menoma parte» condannata all'infelicità e al dolore. Si stabilisce perciò la triste equazione di sensibilità e infelicità: «Tutta la natura è insensibile, fuorchè solamente gli animali. E questi soli sono infelici»⁵¹, ma, allo stesso tempo, ammette che gli esseri viventi siano tanto più *souffrants* «e tanto più sempre, quanto più sensibili». Leopardi allude a un concetto di sensibilità – intesa in senso astratto quale generale disposizione dei viventi – suscettibile di accrescimento e diminuzione. L'idea secondo la quale un maggior grado di sensibilità non dipende soltanto dalle condizioni fisiologiche, ma anche dalle disposizioni dell'animo è strettamente legata al dibattito settecentesco in-

⁴⁹ *Zib.*, ff. 2566-2567 del 16 luglio 1822.

⁵⁰ «È la sensibilità, in questa non-dorata-scala, che porta violentemente gli altri due elementi (organizzazione, conformabilità) sulla terra dell'infelicità. Ma si tratta di una sensibilità strettamente annodata a quei due elementi. [...] La sensibilità, in questo intrico, è materiale, corporea, *physis* stessa dell'uomo», A. Prete, *Il pensiero poente*, Feltrinelli, Milano 2006², p. 138.

⁵¹ *Zib.*, ff. 4133-4134 del 9 aprile 1825.

torno allo stato di civiltà e a quello selvaggio. La sensibilità, infatti, è un prodotto dinamico dell'intersezione di fattori organici, culturali e ideologici. Gli autori che, come Leopardi, avevano riflettuto su questo problema, si erano chiesti quale fosse la relazione tra indebolimento del corpo e progresso dello spirito. Secondo Marc-Antoine Petit⁵², per esempio, gli uomini più forti sarebbero meno atti a sopportare il dolore⁵³ e Diderot rite-neva che un maggior grado di sensibilità fosse direttamente proporzionale allo stato di debolezza organica⁵⁴. L'intuizione di Diderot, relativa alla dipendenza della sensibilità dalla complessione fisica, è accolta da Leopardi:

⁵² Marc Antoine Petit (1766-1811), medico chirurgo francese, pronunciò un celebre discorso sul dolore nel 1799, in occasione dell'inizio dei corsi di anatomia e chirurgia presso l'Hospice Général des malades di Lione.

⁵³ «Pour opposer ainsi à la douleur un front inaltérable, il faut sans doute une âme forte et résignée ; mais, peut-être aussi ceux qui en donnent les exemples trouvent-ils un appui dans un certain degré d'insensibilité nerveuse. En général, ce ne sont pas les hommes les plus fortement constitués qui la supportent le mieux. Hercule remplit le mont Céta des cris ; il ne peut soutenir la douleur, et se consume sur son bûcher. Un homme robuste mourut au milieu des efforts faits pour réduire une prétendue luxation du genou», M. A. Petit, *Discours sur la douleur*, dans J. P. Peter, *Observations sur les attitudes de la médecine prémoderne envers la douleur suivies des traités de A. Sassard, M. A. Petit, J. A. Salgues*, Quai Voltaire, Paris 1993, p. 92.

⁵⁴ «La sensibilité, selon la seule acception qu'on a donné jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la delicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à

Infatti è cosa osservata che generalmente, naturalmente, e in parità di altre circostanze, le nazioni e gl'individui più deboli di corpo sono più disposti e meno impediti a pensare, riflettere, ragionare, immaginare, che non sono i più forti; e un individuo medesimo lo è più in uno stato e tempo di debolezza corporale o di minor forza, che in istato di forza corporale, o di forza maggiore. Gli uomini sensibili, di cuore, di fantasia; insomma di animo mobile, suscettibile, e più vivo in una parola che gli altri, sono delicati e deboli di complessione, e ciò così ordinariamente, che il contrario, cioè molta e straordinaria sensibilità ec. in un corpo forte, sarebbe un fenomeno⁵⁵.

Il poeta avverte però prontamente il pericolo di una contraddizione: «dico altrove in più luoghi che gli uomini e i viventi più forti o per età o per complessione o per clima o per qualunque causa, abitualmente o attualmente o comunque, avendo più vita ec. hanno anche più amor proprio ec. e quindi sono più infelici»⁵⁶. In effetti, questa convinzione, che pare accordarsi alle teorie fisiologiche settecentesche, viene promossa in numerosi passi dello *Zibaldone*. Essa appare vistosamente soprattutto all'interno dell'opposizione tra la vitalità smaniosa degli antichi, dei fanciulli o dei selvaggi e il languore ozioso dell'uomo moderno, anziano, civilizzato. L'interpretazione della corruzione morale come diretta conseguenza della degradazione del corpo consente peraltro di rafforzare la contrapposizione tra immaginazione e ragione. Infatti, Leopardi attribuisce agli antichi, così

s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou», D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Sautelet, Paris 1830, p. 52.

⁵⁵ *Zib.*, ff. 3921-3922 e segg. del 27 novembre 1823.

⁵⁶ *Ibidem*.

come ai fanciulli e ai selvaggi, l'ingenuità, la spontaneità e la naturalezza del sentire, che, di fronte al dolore e alla disgrazia, scatenano reazioni furiose e disperate:

Se il dolore faceva quasi una strage nell'uomo antico, siccome fa nel selvaggio [...] ciò non proveniva, come si dice, dal non essere assuefatti al dolore. Qual è l'uomo vivo che non sia accostumato a soffrire? Ma proveniva dal maggior vigore di corpo ch'era negli antichi ed è ne' selvaggi, a paragone de' moderni e civili. E forse questa, più che la minore assuefazione, è la causa che i giovani siano più sensibili alle sventure e più suscettibili di dolore che i vecchi⁵⁷.

Come conciliare questa visione con la sentenza secondo la quale «molta e straordinaria sensibilità ec. in un corpo forte, sarebbe un fenomeno»? Leopardi ammette innanzitutto che gli uomini dotati di maggior vigore corporeo siano «anche tanto più capaci e di azion viva ed esterna, e di piaceri forti e vivi. Quindi tanto più capaci di viva distrazione ed occupazione, e di poter fortemente divertire l'operazione interna dell'amor proprio».⁵⁸ Pertanto, l'odiosa predisposizione all'infelicità è compensata dalla capacità di orientare l'animo verso l'azione esterna e di distrarlo dalla propria condizione. Poco più avanti, nello stesso pensiero del 1823, Leopardi approda alla celebre distinzione tra vita esterna e vita interna, che gli consente di affermare:

che ne' più forti di corpo la vita sia bensì maggiore, ma il sentimento della vita minore, e tanto minore quanto maggiore si è e la somma della vita e la forza. Ne' più deboli di corpo viceversa. O volendoci

⁵⁷ *Zib.*, ff. 2754-2755 del 4 giugno 1823.

⁵⁸ *Ibid.*, f. 3921 del 27 novembre 1823.

esprimere in altro modo, e forse più chiaramente, *ne' più forti di corpo la vita esterna è maggiore, ma l'interna è minore; e al contrario ne' più deboli di corpo*⁵⁹.

La vitalità del corpo non coincide perfettamente con l'attività dell'animo, perché l'una è rivolta verso l'esterno e si traduce nell'azione, mentre l'altra, rannicchiandosi nell'interiorità, produce la riflessione. Anche in questo caso, la teoria delle forze di Puccinotti consente di interpretare i due movimenti vitali come forme particolari dei generali principi della vita: quello centrifugo e quello centripeto. Non a caso, le passioni che distinguono in maniera più emblematica l'esperienza emotiva degli antichi da quella dei moderni sono, rispettivamente, la gioia e il dolore. Secondo un'idea della psicologia tradizionale, infatti, la gioia è caratterizzata da uno slancio verso l'esterno, mentre il movimento archetipico del dolore è quello della contrazione, del ripiegamento⁶⁰. Leopardi, che presumibilmente riprende questa concezione da Cabanis⁶¹, non la limita tuttavia all'ambito

⁵⁹ *Ibid.*, ff. 3922-3923.

⁶⁰ «L'analyse psychologique traditionnelle était d'ailleurs cette représentation dialectique de l'expansion et du resserrement: la joie relève d'un mouvement de sortie hors de soi, d'épanouissement, de dilatation, favorisant les excréptions, la respiration, etc., tandis que douleur et tristesse se trouvent dans un mouvement de retrait, de rétractation, qui supprime sueur et transpiration, qui amène un mouvement de la circonférence du corps vers le centre». R. Rey, *Histoire de la douleur*, cit. p. 112.

⁶¹ «Lorsque ces affections viennent des organes de la génération, elles produisent plus souvent l'exaltation, les extases. [...] Quand elles ont pour origine les viscères bypocondriaques, il en résulte des passions

circoscritto delle due passioni elementari, ma intende rappresentare con essa due atteggiamenti antropologici distinti, come si evince, per esempio, da un passo ove riflette intorno agli effetti della musica sull'animo:

è cosa osservata che oggidì qualunque musica generalmente, *anche non di rado le allegre*, sogliono ispirare e muovere una malinconia, bensì dolce, ma ben diversa dalla gioia; una malinconia ed una passion d'animo che piuttosto che versarsi al di fuori, ama anzi per lo contrario di rannicchiarsi, concentrarsi, e ristinge, per così dire, l'animo in se stesso [...] Ora, tutto al contrario di quello che avviene costantemente tra noi, sappiamo che i selvaggi, i barbari, i popoli non avvezzi alla musica o non avvezzi alla nostra, in udirne qualche saggio, pro rompono in éclats di giubilo, in salti, in grida di gioia, si rompono dalle risa per la grande contentezza, e insomma cadono in un entusiasmo e in un'intera e decisa ebbrietà e furore e smania di pura allegria⁶².

Dal punto di vista estetico questo problema si era già risolto da tempo nella teoria che opponeva l'immaginazione degli antichi al sentimento dei moderni, e nondimeno è curioso osservare come, nello stesso periodo in cui Leopardi si confronta con i temi del vitalismo, il pensiero su antico e moderno subisca una, pur impercettibile, variazione. Sin da subito, Leopardi coglie nella poesia antica l'irriproducibile esperienza della esteriorità, del corpo e dello slancio verso il mondo naturale. Tuttavia, nelle sue prime riflessioni, la distanza che separa fatalmente l'antico dal moderno viene compresa all'interno della dialettica di natura e ragione. Nel corso del 1823, invece, pur mantenendo nella

tristes et craintives» P.J.G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, cit., p. 10.

⁶² Zib., ff. 3310-3312 del 29-30 agosto 1823.

sostanza ciò che aveva affermato sino a quel momento, Leopardi aggiunge un tassello alla propria riflessione:

Non è propria de' tempi nostri altra poesia che la malinconica, nè altro tuono di poesia che questo, sopra qualunque subbietto ella possa essere. Se v'ha oggi qualche vero poeta, se questo sente mai veramente *qualche ispirazione di poesia*, e va poetando seco stesso, o prende a scrivere sopra qualunque soggetto, da qualunque causa nasca detta ispirazione, *essa è certamente malinconica*, e il tuono che il poeta piglia naturalmente o seco stesso o con gli altri nel seguir questa ispirazione (e senza ispirazione non v'è poesia degna di questo nome) è il malinconico. [...] Fra gli antichi avveniva tutto il contrario. *Il tuono naturale che rendeva la loro cetra era quello della gioia* o della forza della solennità ec. La poesia loro era tutta vestita a festa, anche, in certo modo, quando il subbietto l'obbligava ad esser trista⁶³.

Il pensiero, che non entra affatto in contraddizione con le riflessioni precedenti, stabilisce tuttavia con maggior rigore quale sia l'origine della poesia. L'abisso che separa gli antichi dai moderni è una conseguenza della caduta delle illusioni e dell'immaginazione, ossia del trionfo della ragione. Tuttavia, il movimento che dà vita alla poesia non si spiega in virtù della sola condizione culturale o di una generica disposizione, ma a partire dalla situazione concreta dell'animo individuale. Questa situazione concreta è la passione, che, nel caso della poesia moderna coincide con uno stato di affaticata mestizia, di dolorosa commozione e introversione dell'animo. Al contrario, negli uomini naturali la passione è un trasporto impetuoso, che, a seconda delle circostanze, si libera gioiosamente in un'aria di fe-

⁶³ *Zib.*, f. 3976 del 12 dicembre 1823.

sta, nel caos voluttuoso di un carnevale o in un baccanale sfrenato. La ragione e l'immaginazione determinano pertanto in maniera indiretta l'orientamento e il tono della poesia, ma l'ispirazione vera e propria ha un'origine passionale. La ragione dei moderni, la disposizione sentimentale e la conoscenza del vero tracciano le linee di un orizzonte emotivo ben definito, nel quale prende forma la poesia malinconica e sentimentale. Dunque, la vita interna alla quale si riferisce Leopardi nel pensiero riportato sopra non è un oggetto immobile verso il quale si orienti il principio vitale; essa è una forma dinamica, la forza, la vita stessa che si traduce in un ripiegamento. Così come l'organismo, anche l'animo segue quindi i movimenti essenziali della contrazione e dell'espansione. Tuttavia, se nel muscolo o nel nervo tali fenomeni dipendono da una causa materiale esterna, nell'animo essi sono il frutto di un condizionamento ambientale, culturale e storico.

La diversità negli atteggiamenti degli animi mossi dalla passione, come si è visto, è dettata in primo luogo da una differenza di tipo qualitativo, inherente alla forma di vita, interna o esterna, che muove il desiderio, l'azione e il pensiero. L'espressione, volontaria o involontaria, dello stato emotivo è lo spazio entro il quale tale differenza si manifesta in maniera più evidente e ciò è vero soprattutto per l'espressione del dolore, soggetto al quale Leopardi dedica numerosi pensieri. La riflessione del poeta su questo tema nasce da un confronto con un passo della

*Corinne*⁶⁴, nel quale i due protagonisti contemplano le opere d'arte del Museo Vaticano:

Les plus belles statues des Grecs n'ont presque jamais indiqué que le repos. Le Laocoön et la Niobé sont les seules qui peignent des douleurs violentes; mais c'est la vengeance du ciel qu'elles rappellent toutes les deux, et non les passions nées dans le coeur humain. L'être moral avait une organisation si sain chez les anciens, l'air circulait si librement dans leur large poitrine, et l'ordre politique était si bien en harmonie avec les facultés, qu'il n'existant presque jamais, comme de notre temps, des ames mal à l'aise. [...] La pensée qui n'a plus d'aliments au-dehors se replie sur elle-même, analyse, travaille, creuse les sentiments intérieurs [...]⁶⁵.

Madame de Staël considera lo stato di malessere dell'animo dei moderni come una conseguenza naturale dell'infelicità del corpo. Gli antichi, sani e vigorosi, intravedevano nella disgrazia l'oscura ostilità del cielo, il segno della dannazione e pertanto, al sopraggiungere di essa, erano travolti da un dolore furioso. In una lettera al Giordani del 1820, Leopardi scrive: «se noi fossimo antichi, tu avresti spavento di me, vedendomi così perpetuamente maledetto dalla fortuna, e mi crederesti il più scellerato uomo del mondo. Io mi getto e mi rivotolo per terra». Poco tempo prima aveva spiegato questa idea nello

⁶⁴ L'importanza di questo passo per lo sviluppo del confronto leopardiano tra dolore antico e dolore moderno è stata sottolineata da Roldano Damiani. Cfr. R. Damiani, *Leopardi e Madame de Staël*, in *Lettere italiane*, XLV, 1993, p. 549.

⁶⁵ M.me de Staël, *Corinne*, cit., p. 217.

Zibaldone, facendo implicito riferimento⁶⁶ alla riflessione di Madame de Staël:

L'espressione del dolore antico, p. e. nel *Laocoonte*, nel gruppo di Niobe, nelle descrizioni di Omero ec. doveva essere per necessità differente da quella del dolor moderno. Quello era un dolore senza medicina come ne ha il nostro, non sopravvenivano le sventure agli antichi come necessariamente dovute alla nostra natura, ed anche come un nulla in questa misera vita, ma come [...] mali evitabili e non evitati. [...] (infatti il disgraziato al contrario di adesso solea per la superstizione che si mescolava ai sentimenti e alle opinioni naturali, esser creduto uno scellerato e in odio agli Dei, e destar più l'odio che la compassione). Quindi il dolor loro era disperato, come suol essere in natura, e come ora nei barbari e nelle genti di campagna, senza il conforto della sensibilità, senza la rassegnazion dolce alle sventure da noi, non da loro, conosciute inevitabili, non poteano conoscere il piacer del dolore, nè l'affanno di una madre, perduti i suoi figli, come Niobe, era mescolato di nessuna amara e dolce tenerezza di se stesso ec. ma intieramente disperato⁶⁷.

«Senza il conforto della sensibilità», privato dell'assuefazione propria dell'uomo civile, l'infelice cade preda di una violenta disperazione. Lo stato di agitazione che fa ribollire l'animo, però, non rimane confinato alla sfera interiore: la passione esplode, percorre il corpo come una scossa elettrica e ri-

⁶⁶ Il riferimento alla *Corinne* è evidente, poiché il pensiero risale al 1819, anno della decisiva rilettura del romanzo di Madame de Staël, e si accompagna a una serie di pensieri ove si susseguono le citazioni dirette dell'opera. Si vedano, per esempio, *Zib.*, ff. 73-74; 79-80; 83; 86-87; 88-89.

⁶⁷ *Zib.*, ff. 76-77 del 1819.

verbera negli spasmi, nelle grida, nelle convulsioni, nelle lacrime. Dunque, il condizionamento culturale non incide soltanto sulla maggiore intensità della risposta emotiva dell'animo, ma anche sulla reazione naturale del corpo. Infatti, il dolore antico ha «effetti più strepitosi, più risaltati, più materiali, più furiosi»⁶⁸, esso porta «fino alle smanie e al furore, a incrudelire contro il proprio corpo, al deliquio, al totale spossamento delle forze, al deperimento della salute, all'infermità, alla morte o volontaria o naturale»⁶⁹. Al contrario, presso i moderni, il dolore diviene costume: il lavoro della ragione e dell'assuefazione dispongono l'uomo alla «dolce rassegnazione». L'immagine della infelicità necessaria e del destino di dolore non abbandonano l'animo se non per quei brevi intervalli di tempo nei quali le antiche illusioni e la speranza rifioriscono, fragili vestigie di un mondo irrecuperabile. Così, la dignità del moderno innanzi alla disgrazia consiste in un contegno discreto, nel rannicchiamento dell'animo, governato più da ragione che da natura. Persino di fronte al dolore inconsolabile del primo amore, la reazione spontanea del poeta è sentimentale:

Orbo rimaso allor, mi rannicchiai
Palpitando nel letto e, chiusi gli occhi,
Strinsi il cor con la mano, e sospirai.

[...]

Solo il mio cor piaceami, e col mio core
In un perenne ragionar sepolto,

⁶⁸ *Zib.*, ff. 2434-2436 del 9 maggio 1822.

⁶⁹ *Zib.*, ff. 2752-2755 del 4 giugno 1823.

Alla guardia seder del mio dolore⁷⁰.

Anche quando l'animo addolorato è tentato dalle lusin-
ghe della natura ed è pronto ad abbandonarsi alle smanie e ai
furori, nella speranza di trovare in esse un'estrema consolazione,
la ragione interviene con prontezza:

Intanto io chieggio
Quanto a viver mi resti, e qui per terra
Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi
In così verde etate! Ahi, per la via
Odo non lunge il solitario canto
Dell'artigian, che riede a tarda notte
Dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
E fieramente *mi si stringe il core*,
A pensar come tutto al mondo passa,
E quasi orma non lascia⁷¹.

Il pensiero indirizza il dolore del poeta verso un'amara meditazione sulla vanità delle cose umane. La passione violenta, che faceva fremere il corpo e che induceva alle grida, si trasforma, per mezzo della ragione, in un'atmosfera malinconica. Pertanto, la ragione aliena il conforto degli sfoghi predisposto dalla natura, cosicché questi appaiano incomprensibili ai moderni.

⁷⁰ G. Leopardi, *Il primo amore*, in Id., *Poesie e prose*, 2 voll., a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Mondadori, Milano 1987-1988, vol. I, pp. 45-46, vv. 55-57 e 82-84.

⁷¹ *Ibid.*, *La sera del dì di festa*, pp. 50-51, vv. 21-30.

A noi non pare che così fatti sfoghi, questo gridare, questo pianger forte, strapparsi i capelli, gittarsi in terra, voltolarsi, dar del capo nelle pareti, cose usate nelle sventure dagli antichi, usate dai selvaggi, usate tra noi oggidì dalle genti del volgo, possano essere di niun conforto al dolore; e veramente a noi non sarebbero, perchè non ci siamo più inclinati e portati dalla natura in niun modo; e quando anche le facessimo, le faremmo forzatamente, sarebbe studio e non natura, e però cosa inutile: tanto è mutata, vinta, cancellata in noi la natura dall'assuefazione⁷².

Invece, osserva Leopardi, un conforto e un'utilità reali si celano dietro la teatralità di simili gesti. Le convulsioni del corpo aiutano infatti ad abbattere in poco tempo la resistenza che l'animo oppone alla necessità, la qual resistenza è, secondo il poeta, «il maggior dolore che prova l'uomo»⁷³. Anche presso i moderni la veemenza della passione è destinata a estinguersi, ma ciò avviene in seguito all'azione del tempo, il quale medica con lentezza e prolunga lo stato doloroso. Al contrario, l'esibizione del dolore violento presso gli antichi e i selvaggi, lo sfinimento fisico che passa attraverso le smanie e i furori, consente all'animo di riconquistare in breve tempo la quiete. «Sicchè quegli sfoghi sono veramente una medicina quasi un narcotico preparata dalla natura medesima»⁷⁴, ma essi sono preclusi all'uomo moderno. Così, conclude Leopardi con sarcasmo,

questo un altro beneficio della filosofia e della civiltà, che pretendendo insegnarci a sopportare le calamità meglio che non fa a noi la natura, e predicandoci il disprezzo del dolore, e facendoci vergognar

⁷² *Zib.*, ff. 4243-4245 del 15 gennaio 1827.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

di mostrarlo, come di cosa indegna di uomini, e da vigliacchi e indotti; ci ha privati di quel soccorso che la natura ci aveva apprestato, molto più efficace di qualsivoglia dei loro⁷⁵.

Un legame profondo stringe dunque il pensiero leopardiano al sapere medico e fisiologico del proprio tempo. La cognizione di questo rapporto permette di orientarsi tra i sentieri della tortuosa meditazione sul dolore. La bussola punta sempre in direzione dell'esistenza sensibile, che, come si è visto, non è altro che la disposizione del vivente a provare dolore. Da questo punto di vista, il dolore sembra essere il punto di partenza e di raccordo della riflessione di Leopardi intorno all'esistenza sensibile e all'universo delle passioni umane. Non però un punto d'approdo, giacché si può dire che il suo pensiero sia sempre incalzato da quella «sentenza che racchiude la somma di tutta la filosofia morale e antropologica», secondo la quale «*dei beni umani il più supremo colmo è sentir meno il duolo*»⁷⁶. Leopardi fa propria questa massima, sviluppandone premesse e conseguenze, ma ciò che, intimamente, lo interessa è comprendere la natura proteiforme del dolore, il suo rapporto con la vita. Il dolore, oggetto inafferrabile, riposa in quel luogo dell'animo dove il pensiero non è già più pensiero. Nelle profondità oscure di queste regioni silenziose, solo la parola poetica è in grado, non di dire, ma di chiamare il dolore, di convocarlo al cospetto dell'esperienza, come dimostra in maniera esemplare il *Risorgimento*. Il canto, infatti, scandisce i movimenti di contrazione e di espansione della sensibilità e del sentimento poetico. Nelle

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Zib.*, f. 2673 del 19 febbraio 1823.

prime quattro strofe, il poeta descrive il «novo stato» della sensibilità, ossia il momento in cui l'abbraccio gelido del tedio inizia a stringersi intorno al suo cuore («quante querele e lacrime/ sparsi nel novo stato/ quando al mio cor gelato/ prima il dolor mancò! »)⁷⁷. In questa condizione, la sensibilità è inaridita, il sentimento del dolore viene meno e il poeta piange sulla morte del sentimento. Tuttavia, mimetizzato tra i versi metastasiani, si cela un momento di insospettabile inflessione sentimentale: il poeta stesso si rende conto che «il cuore che piange sulla propria incapacità di piangere è pur vivo e testimonia in favore della sensibilità»⁷⁸:

Pur di quel pianto origine
Era l'antico affetto:
Nell'intimo del petto
Ancor viveva il cor.
Chiedea l'usate immagini
La stanca fantasia;
E la tristezza mia
Era dolore ancor⁷⁹.

Anche quest'ultimo riverbero dell'antica sensibilità però si estingue e l'animo del poeta si contrae in uno stato d'insensibilità «vedovo d'ogni dolcezza», preda di quel «sentimento che priva della facoltà di sentire»⁸⁰. In questa condizione, più simile

⁷⁷ G. Leopardi, *Il Risorgimento*, in *Poesie e prose*, cit., vol. I, p. 72, vv. 8-11.

⁷⁸ G. Getto, *Saggi leopardiani*, D'Anna, Messina-Firenze 1977, p. 8.

⁷⁹ G. Leopardi, *Il Risorgimento*, cit., pp. 72-73, vv. 25-32.

⁸⁰ G. Ficara, *Il punto di vista della natura*, il Melangolo, Genova 1996, p. 121.

alla morte che alla vita, persino il desiderio è spento, cosicché al poeta non rimane neanche la forza di desiderare la morte («desiderato il termine/ avrei del viver mio/ ma spento era il desio/ nello spossato sen»)⁸¹. Privo del sentimento che muove l'ispirazione poetica, Leopardi è costretto a rivolgersi ad «altri studi men dolci», come già dichiarava due anni prima nell'epistola al *Conte Carlo Pepoli*. Ma, improvvisamente, una forza misteriosa trae l'animo fuori dal sepolcro della sensibilità e il cuore riprende a palpitare: «chi dalla grave, immemore/ quiete or mi ridesta?»⁸². Lo stato precedente è paragonato alla grave quiete della morte, a una condizione di insensibilità che è essenzialmente *immemore*. «Dopo cotanto oblio», risorge quindi il sentimento poetico nel rinnovarsi delle illusioni dolci che la natura accorda. Questa idea, legata al risveglio della sensibilità, veniva formulata già in un pensiero dello *Zibaldone* del 1821:

Lo stato di disperazione rassegnata, ch'è l'ultimo passo dell'uomo sensibile, e il finale sepolcro della sua sensibilità, de' suoi piaceri, e delle sue pene, è tanto mortale alla sensibilità, ed alla poesia [...], che sebbene la sventura, e il sentimento attuale di lei, pare ed è (escluso il detto stato) la più micidial cosa possibile alla poesia [...]; contuttociò se può succedere che nel detto stato, una nuova e forte sventura, cagioni all'uomo qualche senso, quel punto, per una tal persona, è il più adattato ch'egli possa mai sperare, alla forza dei concetti, al poetico, all'eloquente dei pensieri, ai parti dell'immaginazione e del cuore, già fatti infecondi. Il nuovo dolore in tal caso è come il bottone di fuoco che restituisce qualche senso, qualche tratto di vita ai corpi istupiditi. Il cuore dà qualche segno di vita, torna per un momento a

⁸¹ G. Leopardi, *Il Risorgimento*, cit., p. 73, vv. 69-72.

⁸² *Ibid.*, p. 74, vv. 81-82.

sentir se medesimo, giacchè la proprietà e l'impoetico della disperazione rassegnata consiste appunto, nel non esser più visitato nè risentito neppur dal dolore⁸³.

Il nuovo dolore è «come un bottone di fuoco» che risveglia la sensibilità e che viene accolto dal poeta come una ventata fresca dopo una lunga asfissia: «ovunque il guardo mira / tutto un dolor mi spirà / tutto un piacer mi dà». Sullo sfondo di questa fenomenologia della sensibilità, dunque, vi è la netta distinzione tra dolore vivo e tedio mortifero, o passione sepolcrale. In qualche modo, questa idea rappresenta una costante del pensiero e della poetica di Leopardi, se, già nel 1819, Puccinotti, con una formula felice, attribuisce alla natura dell'amico l'«entusiasmo malinconico» dei più profondi pensatori:

Ad uomini di tale natura, in mancanza di altri sentimenti fatti muti dall'abitudine, il dolore medesimo è alle volte un piacere. Giacomo Leopardi, uno de' maggiori poeti e de' più profondi e sinceri pensatori che vanti oggi l'Italia, trasportato dal suo entusiasmo malinconico, giunge a preferire il dolore alla noja⁸⁴.

Valentina Maurella

⁸³ *Zib.*, ff. 2159-2161 del 24 novembre 1821.

⁸⁴ F. Puccinotti, *Della sapienza di Ippocrate*, cit., p. 55.

III. Per un Montale siriano e gerosolimitano

di *Alberto Fraccacreta*

1. *Montale in Siria*

Nel dicembre 1948, in occasione della Terza Conferenza dell'Unesco, Eugenio Montale «segue i lavori»¹ a Beirut, Libano, in qualità di inviato speciale del *Corriere della Sera*². Il 29 gennaio dello stesso anno era stato assunto come redattore ordinario della testata milanese dall'allora direttore Guglielmo Emanuel. Come annota Zampa, le «corrispondenze» di viaggio provengono dalla capitale libanese e, inoltre, da «Palmira, Tripoli di Siria. Visita anche Damasco e B'abdā»³. Le cronache mediorientali sono pubblicate in *Fuori di casa* (Ricciardi, 1969; Mondadori, 1975), *collected* di prose odeporeiche – quarantanove, per l'esattezza – scritte tra il 1946 e il 1964, suddivise in undici sezioni. La terza è, appunto, quella siriana ed è composta da quattro articoli:

¹ *Cronologia*, in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, vol. I, Mondadori, Milano 1996, p. LXVIII.

² Cfr. N. Scaffai, *Introduzione*, in E. Montale, *Prose narrative*, Mondadori, Milano 2008, p. LXXXV: «[...] (o, meglio, “Nuovo Corriere della Sera”: questo il nome assunto dalla testata dal maggio 1946 fino allo stesso mese del 1959)».

³ *Cronologia*, in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., p. LXVIII.

- *Da Tripoli di Siria*, in *Corriere della Sera*, 9 dicembre 1948.
- *Si cerca un «ABC» culturale*, in *Corriere della Sera*, 16 dicembre 1948.
- *Un filosofo in trampoli*, in *Corriere della Sera*, 22 dicembre 1948.
- *Sulla strada di Damasco*, in *Corriere della Sera*, 11 gennaio 1949⁴.

In linea generale – osserva Marco Forti – *Fuori di casa* «è il secondo libro di prosa di fantasia di Montale, e si pone, prima di tutto, come una prosecuzione abbastanza diretta del precedente *Farfalla di Dinard*⁵. Confermerebbe questa ipotesi una nota alla prima edizione di Ricciardi, segnata fuori numerazione in ubicazione incipitaria e recante la data 9 settembre 1968:

Alcuni dei brani qui raccolti (e credo inutile sottolineare le molte profezie sbagliate dei più antichi) ne completano altri: quelli della *Farfalla di Dinard*; la quale gettava qualche luce sui miei precedenti libri. Risultava molto incerta la collocazione dell'ultimo pezzo: quello su Stravinsky. Preferisco lasciarlo dov'è, per finire il libro con un *allegro*. Forse ce n'era bisogno.

L'amara ironia della chiusa non copre il *fil rouge* genealogico che l'autore traccia nel più fulmineo autocommento della

⁴ *Notizia sul testo*, a cura di L. Privitera, in E. Montale, *Fuori di casa*, saggio introduttivo di M. Forti, Mondadori, Milano 2017, p. 309.

⁵ M. Forti, *Montale fuori di casa: implicazioni e concordanze*, in *Il Bimestre*, 3-4, ottobre 1969, poi inserito a mo' di introduzione in E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. V.

sua carriera: se *Farfalla di Dinard* getta luce sull'opera in versi⁶, *Fuori di casa* completa quello che la precedente raccolta aveva iniziato. È proprio Montale a suggerire l'ipotesi di leggere le prose d'invenzione come *raccourcis* esemplificativi delle "occasioni" e del significato magmatico e «figurale»⁷ delle poesie.

⁶ A questo proposito si ricordi la netta sottolineatura di C. Segre in *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, in *Letteratura*, 79-81, gennaio-giugno 1966, poi in *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1970, p. 135: «La *Farfalla di Dinard*, a nostro avviso, deve essere messa a fuoco tra la poesia di Montale e Montale stesso: essendo nate, queste prose, a un livello immaginativo che non è più autobiografia e non è ancora o non è del tutto o non è più poesia (non sarebbe difficile – vi accenneremo alla fine – indicare capitolo per capitolo e brano per brano l'alterno orientarsi di queste prose verso l'uno o l'altro dei due poli). E conviene porre il punto d'osservazione un po' in alto (un po' distante) per cogliere il funzionamento di questo sistema, di cui la *Farfalla di Dinard* dev'essere assunta a verifica prima d'esser consacrata a conseguenza». Seguendo linee simili, si legga anche F. Pierangeli, *La capricciosa farfalla di Eugenio Montale*, in *Studi cattolici*, 404, 1994, ora in Id., *Incontro con Guido Morselli*, Associazione San Gabriele, Roma 2003, p. 85. Roma. Per quanto concerne, invece, convergenze dirette tra l'opera in versi e *Fuori di casa* si veda nello specifico P.V. Mengaldo, *Montale "fuori di casa"*, in *Strumenti critici*, 12, giugno 1970, pp. 172-188, poi riedito in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 318-334. D'interesse anche le recensioni di P. Milano, *Montale in viaggio o il poeta giornalista*, in *L'Espresso*, 25 maggio 1969, e L. Baldacci, *Anche fuori di casa Montale è sempre lo stesso*, in *Epoca*, 7 dicembre 1969.

⁷ Cfr. G. Ioli, *Montale*, Salerno, Roma 2002, p. 126: «Accettando l'ipotesi di considerare l'opera in versi di Montale non solo come governata da un generico doppio senso, ma da quello di stampo figurale,

Non bisogna, però, ritenerе di esaurire la potenza espressiva degli articoli montaliani⁸ (e in particolare, questi del ‘ciclo siriano’) nella considerazione di un commento marginale all’attività lirica. Sempre Forti chiosa:

Se anche Eugenio Montale, paradossalmente, non avesse scritto e pubblicato un solo verso, il prosatore, il critico, il traduttore, e infine il giornalista che egli è stato, non avrebbero mancato di lasciare una traccia anch’essa primaria⁹.

Elusa la tentazione di osservare la prosa nella direzione univoca della poesia, *Fuori di casa* in particolare – ma certamente in compagnia di *Farfalla di Dinard* e *Auto da fé* – si pone come libro autonomo che presenta una sua ragione estetica (nel modernissimo confondimento del *discrimen* saggistico e narrativo)¹⁰, una propria entelechia di modelli (come nota Scaffai,

le sue prose avrebbero, dunque, anche il compito di testimoniare l’esistenza di un senso storico-letterale, spesso indispensabile per una corretta interpretazione».

⁸ Per una visione generale del Montale prosatore si legga, tra gli altri, M. Raffaeli, *Prose di Montale*, in *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura* (1979-2000), Sossella, Roma 2001, pp. 21-24.

⁹ M. Forti, *Montale: la prosa di fantasia e d’invenzione*, in E. Montale, *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, note ai testi e varianti a cura di L. Privitera, Mondadori, Milano 1995, p. XI.

¹⁰ Cfr. G. Nava, *Montale critico di narrativa*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M.A. Grignani e R. Luperini, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 241: «Montale sembra propendere per una prosa, che sullo spunto paesistico o autobiografico innesti una riflessione morale, o passi musicalmente da un motivo all’altro, mescolando la

non tanto Joyce e Proust, ma Cecchi, Palazzeschi, Landolfi, Loria, Gide, Bertrand e Larbaud sono gli archetipi¹¹ e un piglio stilistico contraddistinto da quello «humour discreto di ispirazione autobiografica, “stile New Yorker”»¹² che apparirà nell’opera in versi compiutamente solo da *Satura* in poi (qualche traccia primigenia c’è nella *Ballata scritta in una clinica*, in *Visita a Fadin* e in alcuni punti dei *Madrigali privati* presenti nella *Bufera*). Si può asserire con certezza, anzi, che stilisticamente le prose e gli articoli giornalistici precorrano i motivi poetici entro quella musa “comica” – arguta, cinica e disillusa – che contraddistinguerà l’ultimo Montale (il cosiddetto “terzo tempo”, se si considerano *Le occasioni* e *La bufera e altro* un unico corpus dominato dal motivo teologizzante di Clizia e delle altre ispiratrici colte verso l’alto, in forma tragica e sublime)¹³.

dimensione critica a quella più propriamente inventiva, la “recensione dei libri” alla “recensione della vita”».

¹¹ Cfr. N. Scaffai, *Introduzione*, in E. Montale, *Prose narrative*, cit., p. XCII. In particolare, per i rapporti tra Montale e Cecchi: cfr. G. Lopardi, *Montale da Cecchi a Svevo*, in *Il Vecchio e il Giovane*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 1-32; F. Contorbia, *Montale 1965: una “voce” per Cecchi*, in *Studi di Letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, vol. III, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 141-152.

¹² N. Scaffai, *Introduzione*, in E. Montale, *Prose narrative*, cit., p. XCV.

¹³ Tracce evidenti del Montale “comico” erano presenti sin dal 1927 con l’esilarante (e tremenda) rubrica *Libri di poesia* che il poeta tenne sulla *Fiera Letteraria* fino al dicembre 1928. Scrive Zampa in *Note*, in E. Montale, *Il secondo mestiere*, cit., vol. II, p. 3111: «Una delle risorse

Sotto il profilo ideologico, per il Montale delle prose è valida la definizione di Luperini:

Il conservatorismo di Montale è apocalittico perché coincide con questa dimensione culturale: la difesa di «alcune dimensioni dell'anima umana» è di fatto la difesa di un umanesimo borghese pericolante e minacciato¹⁴.

Laddove Scaffai nota, sulla scia degli scrittori di viaggio del Settecento, un «atteggiamento risolutamente antimoderno»¹⁵. Conservatorismo e antimodernismo sono legati a doppio filo dal frammentarismo concettuale (di tipo antinomico)¹⁶ a causa del quale Mengaldo ravvisa la «difficoltà, spesso estrema, di inserire varie posizioni che emergono da questo libro in un loro sistema ed entro un loro eventuale arco evolutivo»¹⁷. Dal punto di vista, invece, della postura del soggetto rispetto alla materia raccontata, sottolinea sempre Scaffai, «nella *Farfalla* il protagonista è un personaggio, in *Fuori di casa* è una persona». C'è quasi una distinzione proustiana tra il *je* e il *moi*, tra la costruzione poetica e l'intimo. All'orizzontalità del rapporto tra personaggi nella *Farfalla*, secondo Scaffai, fa seguito nei repor-

di cui il poeta si avvalse fu quella dell'ironia, sempre comunque temperata da garbo e da eleganza. Anche questa sezione può avere un'utilità, nel magma della produzione in prosa qui raccolta, per dare un'idea dei tanti aspetti assunti dal "secondo mestiere"».

¹⁴ R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, p. 204.

¹⁵ N. Scaffai, *Introduzione*, in E. Montale, *Prose narrative*, cit., p. CV, n. 53.

¹⁶ E qui il contatto con la poesia è indefettibile: cfr. A. Gareffi, *Montale antinomico e metafisico*, Le Lettere, Firenze 2014.

¹⁷ P.V. Mengaldo, *Montale "fuori di casa"*, cit., p. 319.

tages odeplici la verticalità del «ritratto o del giudizio». L'attendibilità del cronista si sposa con una tensione all'oggettività degli spazi e degli interlocutori, insomma una sorta di naturalismo zoliano dentro il servizio giornalistico, al quale si può aggiungere il passo in avanti del “distacco”, della scepse solitaria e smagata, propria – come si è detto – del “terzo tempo”. Se c'è un indiscutibile merito euristico in *Fuori di casa* e, soprattutto, nel “ciclo siriano” così affine ad alcune parti di *“Flashes” e dediche* è la capacità di agire costantemente *avant lettre* nell'esecuzione filosofica rispetto alle liriche, ancora circostanziate dal pensiero fortemente mistico-petrarchesco che informa, ad esempio, la costruzione letteraria di *Finisterre*. Se questo accade particolarmente negli scritti siriano-libanesi è proprio perché abbiamo un più certo risvolto in *“Flashes” e dediche* (sebbene anche *Sosta a Edimburgo* in *Farfalla di Dinard* abbia il suo canto lirico con *Vento sulla mezzaluna*, così come ritornano “in versi” l'Inghilterra, la Spagna e la Bretagna, narrate sempre in *Fuori di casa*)¹⁸. È chiaro, infatti, che all'articolo *Da Tripoli di Siria* corrisponda la poesia *Siria*, a *Si cerca un «ABC» culturale* segua *Luce d'inverno* e che *Sulla strada di Damasco* preceda invece *Sulla colonna più alta*. Qui l'equazione è *d'oblige*. Ma si tratta davvero di piena corresponsione? L'*understatement*, le

¹⁸ Per una panoramica dei rapporti prosa-poesia in *Fuori di casa* si legga G. Ioli, *Fuori di casa: «ragionate cagioni» di un viaggio tra prosa e poesia*, in *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, Champion-Slatkine, Paris-Genève 1987, pp. 128-149; A. Camps, *Continuità fra prosa e poesia in Eugenio Montale da «Fuori di casa» a «Flashes e dediche»*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e della testualità della critica*, a cura di L. Ballerini, G. Bardin, M. Ciavolella, vol. II, Atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I., University of California Los Angeles, 6-9 ottobre 1997, Cadmo, Firenze 2000, pp. 869-876.

note descrittive, lo sguardo pungente e a tratti dissacratorio, il soffuso sarcasmo sembrano dirci altro¹⁹. Procediamo nell’analisi dei quattro pezzi.

Da Tripoli di Siria

L’articolo comincia con la delicata descrizione di Tripoli che improvvisamente, d’inverno, alle cinque di un pomeriggio piovoso, esplode in un’«epilessia architettonica»²⁰. La visione della città e delle sue «prime ghirlande di lumi» avviene dalla Torre di Melisenda, il cui nome non dev’essere stato un *flatus vocis* per Montale: con la contessa di Tripoli tradizionalmente si identifica la possibile destinataria dell’*amor de lohn* di Jaufré Rudel, nella cui condizione il poeta genovese si identifica²¹. C’è insomma un primo *senhal* cliziano e, come vedremo, sarà proprio Irma Brandeis a dare una chiave di lettura fondamentale per capire il Montale “siriano-gerosolimitano” e l’importante autonomia-autarchia delle quattro prosse. Dal punto di vista linguistico-descrittivo è ben curata la mimesi che si respira nel brano della Torre:

¹⁹ Si notino le precisazioni di Mengaldo in *Montale “fuori di casa”*, cit., p. 319: «*Fuori di casa* è concepito come silloge di “pezzi” appartenenti a un genere unitario (il *reportage* giornalistico), ma è anche vero che quel genere abbraccia poi in concreto specie assai diverse: l’obiettivo è via via spostato dagli aspetti socioeconomici e politici e dai fatti di costume ai fenomeni culturali, dai paesaggi ai personaggi, con conseguente e sia pure circolare alternarsi dell’ideologo e critico di costume al narratore, del giudice d’arte e di cultura al raffinato descrittore».

²⁰ E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 55.

²¹ Già Segre riteneva la farfalla di Dinard dell’omonima raccolta il «simbolo di un *amor de lohn*» (*Invito alla «Farfalla di Dinard»*, cit., p. 141).

Vista dall'alto della Torre di Melisenda, Tripoli non è una città, è una impressionante fugaia di case senz'ordine e senza disegno; case che s'inerpicano a specchio di un fiume giallognolo e tortuoso (Abū 'Ali) e continuano a salire su due colline, disperdendosi poi in ogni direzione: case, casupole, orride villette di *biscuit* e di vetro, con *bungalow* o senza, *chalets*, capannoni, silos, tettoie; forti chiazze di colori pretti e neri ciuffi di vegetazione; budelli di *souks* e cinematografi quasi moderni, in un anfiteatro di palmetti e banani, di fronte a un mare d'inchiostro che sfuma in un orizzonte sangue²².

Le velate arguzie umoristiche («orride villette») proseguono con il disorientamento generale degli autisti, costretti a muoversi (e a perdersi) in un «labirinto» di vie e stradoni senza nome. I vocalizzi del *muezzin* e la ragazza dell'ufficio Protocollo che conosce l'italiano per aver frequentato una scuola italiana a Beirut offrono lo spunto per parlare dell'università, dei giornali scritti in francese e del governo di Bechara-El-Khoury. L'articolo si conclude ad anello con la discesa dalla Torre, l'utilizzo della lingua dello *sci* e il commento per le dimissioni di Julian Huxley, fratello di Aldous, dalla «carica di direttore generale dell'Unesco»²³ (Huxley è una figura molto ben descritta da Montale, che ritorna in parecchi articoli e recensioni)²⁴. Le «ap-

²² E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 55.

²³ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ Huxley è uno dei personaggi meglio ritratti nelle prose montaliane. Come è scritto nella recensione a *Misteri di una terra antica*, «dottore per antonomasia per la straordinaria ricchezza della sua dottrina, nipote di un grande scienziato, fratello di un celebre romanziere, che ha sfiorato i confini della fantascienza e dell'utopia – e anche di certo

parizioni» e gli «annunci» – per usare termini di Geno Pampaloni²⁵ – danno l’idea di un Montale assorto, circospetto, un po’ frastornato da suoni, luci, persone: un uomo certamente negli *immediati dintorni* della poesia (o assediato da essa), ma anche un osservatore smaliziato che non la disgiunge ancora dal suo *envers du décor*, dal suo rovescio “comico”. Se è vero, come ha constatato Forti²⁶, che il riferimento ai palmeti e ai banani nella prima parte del pezzo è riconducibile al finale di *Siria* (intessuta però di riferimenti anche da *Sulla strada di Damasco*) – «il mo-

misticismo mondano –, Julian Huxley è un moderno positivista ed evoluzionista, che si attiene sempre ai dati della ragione, ma non trascura gli imponderabili, il cosiddetto “caso”» (Montale, *Il secondo mestiere*, cit., p. 2011. Per un approfondimento sulla figura del nonno «grande scienziato», Thomas Huxley – a cui Julian lega le sue teorie – e sui legami tra distopia etica e biologica, cfr. A. Corsaro, *Distopia etica e distopia biologica. Appunti su Wells, Huxley e altra narrativa*, in *Griseldaonline*, 19-2, 2020, pp. 59-74.

²⁵ Cfr. G. Pampaloni, *Montale fuori di casa*, in *Corriere della Sera*, 29 maggio 1969: «Nei momenti più intensi di queste corrispondenze giornalistiche, figure e cose non si adagiano nella cronaca, ma rompono come apparizioni su un fondo stregato, febbrile, già tutto “mon-taliano”. E i picchi verdi, i cormorani, le rondini di mare sulle spiagge di Normandia, i piccoli pellicani lungo lo stagno della Camargue, il mare livido verso Cascais, il rientro dei tori nell’arena sulla strada di Arles [...] suonano come annunci: siamo proprio vicini alla poesia, negli “immediati dintorni”».

²⁶ Cfr. M. Forti, *Montale: la prosa di fantasia e d’invenzione*, cit., pp. XII-XIII.

tore era guasto ed una freccia / di sangue su un macigno segnava / la via di Aleppo»²⁷, il tono e la commistione di generi ricordano di primo acchito, sempre *avant lettre*, le *Due prose veneziane*²⁸. Insomma, il passo del Montale prosatore è più lungo di quello del poeta. *Fuori di casa* è in anticipo sulla *Bufera*, lo si è detto: già dal '48 sembra esserci una profonda meditazione della poesia in direzione di una “svolta” prosastica.

Si cerca un «ABC» culturale

I viaggi in Libano e Siria lasciano uno strascico in Montale. Sempre dall’alto, da una posizione sopraelevata (ora l’aereo) Eugenio guarda lo spazio circostante, tornando poi a capofitto sull’argomento principale, la «terza sessione della Conferenza generale dell’Unesco»²⁹. Huxley ha preparato il posto al messicano Jaime Torres Bodet nella conduzione dell’assemblea. Il riferimento all’obiettivo precipuo dell’articolo, ossia la *mass communication*, la cultura di massa, e la struttura istituzionale dell’Unesco suggeriscono un’intuizione “politica”:

Una cosa salta subito agli occhi: col tentativo dell’Unesco il concetto di «massa» («popolo» è parola troppo civile, troppo nazionale, legata a significati quasi quarantotteschi), l’idea di una «massa» amorfa che aspira alla cultura come a un suo diritto naturale, esce per

²⁷ E. Montale, *L’opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 232.

²⁸ *Ibid.*, pp. 391-392.

²⁹ E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 58.

la prima volta dall’ambito della propaganda marxista ed entra nei quadri della cosiddetta ideologia «borghese»³⁰.

Il discorso prosegue sullo stato di democrazia di Libano e Siria e sui «torbidi scoppiati» in forma pseudorivoluzionaria. Dalle «questioni intestine delle due giovani repubbliche» alla *luce d’inverno* di Palmira il tratto è breve. Confrontiamo il passo trascelto anche da Forti³¹ e l’omonima poesia:

[...] la luce del sole che s’indugia sulla grande oasi di Palmira [...]. Palmira ha un complesso monumentale più importante di quello di Ba’albek: vista dall’aereo, tra le dune, le palme e le sfilate dei dromedari che si dilungano in ogni direzione, essa offre un colpo d’occhio veramente incomparabile³².

Quando scesi dal cielo di Palmira
su palme nane e propilei canditi
e un’unghiata alla gola m’avvertì
che mi avresti rapito³³

Il pezzo descrittivo è abbastanza simile, ma diverso è il significato: l’«argilla divina» e la «scintilla» capace di incenerire

³⁰ *Ibid.*, pp. 59-60.

³¹ Cfr. M. Forti, *Montale: la prosa di fantasia e d’invenzione*, cit., pp. XIII.

³² E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 61.

³³ E. Montale, *L’opera in versi*, cit., p. 233.

l'io lirico in *Luce d'inverno* rimandano ai passaggi di Clizia trasfigurata in Volpe³⁴ e al loro «soffuso misticismo»³⁵ (legato, peraltro, alla «freccia di sangue» di *Siria*); il senso della prosa – al di là del suo ruolo “informativo” – sembra invece da ravvisare nelle battute finali, con la descrizione di Huxley:

Finito il pranzo arabo ci muoviamo in fila per seguire Julian Huxley sulle rovine del tempio di Bēl e del Castello Turco. Col suo cappelluccio verde in testa, Huxley è sempre davanti a tutti, frenetico, pedante, ingenuo e felice come un *enfant gâté* della scienza. Cerca sé stesso o cerca Dio negli sparsi frammenti del mondo visibile? (Il Dio di un positivista, in ogni modo.) Ma per lui, per virtù di lui, sembra già un miracolo che nel mondo alcuni uomini cerchino tenacemente qualcosa, al di là di sé stessi, e dei loro meschini interessi. No, decisamente; sotto la luce di Palmira, non possiamo chiedere alla democrazia medio-orientale di risolvere problemi che per noi restano ancora quasi insolubili³⁶.

Luce d'inverno è una considerazione sulla prossimità della vita e della morte, sul fatto che esse coincidono «poiché

³⁴ Cfr. R. Gigliucci, *Realismo metafisico e Montale*, Nuova cultura, Roma 2005, p. 152: «Un intrudersi di Clizia nella Volpe e retroattivamente viceversa».

³⁵ Cfr. E. Montale, *La bufara e altro*, edizione commentata da I. Campegiani e N. Scaffai, con scritti di G. Mazzoni, G. Contini e F. Fortini, Mondadori, Milano 2019, p. 213. Campegiani e Scaffai sottolineano che «freccia di sangue» e «scintilla» possono riferirsi particolarmente a Maria Luisa Spaziani, come attestato in alcuni passi dell'inedito carteggio («my arrow», riportato dai commentatori a p. 212 di *ibidem*, e «l'unica scintilla che non si spegne è quella che porta il nome di m.l.», p. 218).

³⁶ E. Montale, *Fuori di casa*, cit., pp. 61-62.

l'evento che fa nascere a nuova vita» il poeta, «è quello definitivo: è una *scintilla* che lo rende “nuovo” e “incenerito”. Si tratta, con ogni probabilità, della scintilla amorosa [...], anche se per la violenta consunzione che provoca conserva qualcosa dell'aspetto almeno in prima istanza disforico delle precedenti manifestazioni»³⁷. La riflessione insita in *Si cerca un «ABC» culturale* è di tutt'altro tenore: sebbene non manchi la venatura metafisica, Montale si rivolge ad aspetti politici e, per così dire, antropologici, etici: con gli occhi di Huxley egli cerca *tenacemente qualcosa*, una società di uomini – in Medioriente come in Europa – capace di andare «al di là di sé stessi». La luce di Palmira è, dunque, non tanto l'indicatore del barbaglio della donna amata, quanto la rivelazione di un'umanità pari a sé stessa, a prescindere dalle coordinate geografiche e dalle condizioni in cui si trova a vivere. Lontano dalle insidie della cultura di massa quanto dal marxismo, Montale in queste poche righe rivela tutta la sua visione politico-filosofica³⁸: estrema diffidenza, se non aperta ostilità, verso ogni sistema (ogni totalità) che tenti di chiudere l'uomo (il singolo kierkegaardiano), di imprigionare la complessità di un volto in formule asettiche.

³⁷ I. Campeggiani-N. Scaffai, *Commento*, in E. Montale, *La bufera e altro*, cit., p. 218.

³⁸ Cfr. N. Scaffai, *Le prose narrative*, in *Montale*, a cura di P. Marini e N. Scaffai, Carocci, Roma 2019, p. 151: «Rimane costante la visione conservatrice (se non proprio antiprogressiva) nei confronti della società contemporanea e del ruolo che ha in essa l'individuo».

Un filosofo in trampoli

È lo scritto del “ciclo siriano” meno comparabile a una presunta versione poetica. Vediamo la sintesi e la spiegazione proposte da Forti:

In questo senso è esemplare un brano come *Un filosofo in trampoli* dove, dall’agile rendiconto, nasce progressivamente l’invenzione di un racconto e, con esso, una serie movimentata culminante nella scena davvero esilarante e quasi surreale dei commensali che, alla fine di un pranzo organizzato dai Drusi, vengono sollevati in segno di stravagante deferenza sopra alle teste degli altri ospiti, e fatti volare, letteralmente, per aria. Nell’immagine che Montale ci ha dato del filosofo Julian Huxley in questa scomoda posizione c’è, davvero, il meglio di un umorismo che, in casi come questa, sa diventare vera comicità chapliniana [...]³⁹.

L’articolo parte con la descrizione di Beirut, «città di “commerci” religiosi»⁴⁰. Cristiani e musulmani divisi quasi in egual misura, tanto che persino la rappresentanza politica riflette quest’ordine (il Presidente della Repubblica solitamente è di fede cristiana, il *premier* al contrario è sunnita). In realtà, nell’una e nell’altra frangia c’è un’incredibile varietà di tradizioni (tra i cristiani, ad esempio, Montale elenca i maroniti, i melchiti, i cattolici armeni e quelli siriani, ortodossi greci e giacobiti). Negli islamici spiccano i Drusi, la cui religione è «strettamente iniziatica e non cerca proseliti»⁴¹. E finalmente l’attenzione è posta sull’emiro druso Kémal Bey Giumblat, il quale «ha

³⁹ M. Forti, *Montale: la prosa di fantasia e d’invenzione*, cit., pp. XIII.

⁴⁰ E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 63.

⁴¹ *Ibid.*, p. 64.

tenuto a ricevere [...] un gruppo di delegati alla Conferenza dell’Unesco nel castello di Beit ed-Din»⁴². Inizia così, sotto una «pioggia scrosciante», la «cerimonia» – tra discorsi dotti dell’Emiro, poesie in arabo, «danze, canti, lanci di spade, suoni di bande, sventolamenti di gagliardetti». A poco a poco emerge tutta l’elegante ironia montaliana che raggiunge il suo culmine quando si fa l’ora della «stretta finale».

Gli ospiti d’onore furono sollevati in alto e dovettero reggersi in aria, tenuti solo per i piedi, puntellati sotto le ascelle da pertiche e bastoni; e di lassù dovettero pronunciare a loro volta qualche sommaria allocuzione che rispondesse in qualche modo alle cortesie ricevute. Personalmente, sono riuscito a sfuggire all’ingrata sorte; ma non dimenticherò mai il fantasma aereo e donchisciottesco di Julian Huxley, con le grandi sopracciglia grondanti di pioggia, sorretto su una selva di alabarde, intento nello sforzo eroico di trovare qualche parola di occasione («wonderful people», «gorgeous reception», «high civilisation») che scendendo dal cielo e debitamente tradotta spargesse un poco d’olio su quella tempesta di invasati. Per ordine dell’Emiro non si ebbero colpi di fucile: i soli spari furono quelli delle bottiglie di sciampagna sturate per noi nel banchetto che seguì⁴³.

Il “filosofo sui trampoli” chiude la scena con un «torneo» sui pensatori antichi. I Drusi prediligono Pitagora, Huxley difende Aristotele. Tuttavia, la sua «arringa» non riesce «a scuotere le convinzioni dell’alto sinedrio»: il pezzo si chiude con una tavolata imbandita di «capretti e tacchini farciti di riso, di pinoli e di zibibbo»⁴⁴, a segnalare ancora la mimesi e la leggerezza della

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁴⁴ *Ibidem*.

scrittura, non priva di quel “distacco” che fa del giornalista un acuto scrutatore dei costumi e dell’animo umano. Colpisce la posizione “solitaria” ed empiricamente distante da cui Montale guarda i suoi personaggi: anche qui si fa largo un’individualità solidale e “simpatizzante” ma al contempo consapevole che ogni decisione o posizione intrapresa rappresenta soltanto una *conclusione provvisoria*, e tutto ciò che di concreto si può dire intorno agli universali come nei riguardi di una cultura e una realtà supposta differente dalla nostra è, in definitiva, soltanto un abbozzo, una prova sfrangiata e non esauriente. Come ha notato Testa⁴⁵, questo atteggiamento psicologico ha più di un parallelo con il *dandy* inglese, il quale – secondo Montale – incarna

probabilmente il gesto con cui l’individuo protesta contro la forza schiacciante della natura esterna a noi, e dell’ambiente sociale che ci condiziona; il segno di una disarmonia, di una mancata conciliazione

⁴⁵ E. Testa in *Montale*, Mondadori Education, Milano 2006, p. 78, radicalizza il solipsismo montaliano nella figura del *dandy à la Wilde*: «L’uniformità del tono colloquiale, pur di fronte ai vari luoghi visitati (Francia, Svizzera, Medio Oriente, Gran Bretagna, Grecia, Spagna, Portogallo), la rispondenza ai requisiti del resoconto giornalistico, un certo compiacimento nel prendere le pose del borghese conservatore e ironicamente distaccato fanno assumere al libro un andamento piano e conversativo, che si svolge ora in “un’impressione di mugugno” ora in un atteggiamento mondano e salottiero. Da questo livello, in cui gri-giore e scetticismo, ritrosia e senso di superiorità si confondono tra loro, scambiandosi le parti, ci si distacca solo raramente. Questo avviene quando Montale, per effetto di una spinta autobiografica, trova in altri lo stesso suo atteggiamento verso l’esistenza. È il caso dell’elogio del “dandismo inglese”, in cui si può agevolmente individuare uno scorticato profilo del carattere e della psicologia dell’autore».

col mondo. È un gesto che implica sfiducia e insieme ottimismo, disperazione e fede nel destino individuale dell'uomo⁴⁶.

L'acre bonarietà, la sardonica indulgenza con la quale sono descritti gli attori dei *reportages* suggerisce, quindi, la cognizione di un *di più* esacerbante e incomunicabile, di un non detto rivolto all'alterità e di riflesso a sé stessi, un *omissis* che passa attraverso il *medium* della comunicazione *par excellence*: il giornale.

Sulla strada di Damasco

Il senso di incomunicabilità nel dandismo montaliano penetra più a fondo nell'ultimo contributo di viaggio, interamente dedicato al “mistero” della Siria.

Rispetto alle prose precedenti più sfumato è l'impegno politico-culturale, più evidente la vena narrativa; si nota quasi uno scarto di genere, dalla cronaca giornalistica al racconto vero e proprio: lo confermano da un lato la minor incidenza dei riferimenti al contesto ufficiale della “missione” siriano-libanese, dall'altro la tendenza a definire i tratti dei diversi personaggi⁴⁷.

La finalità diegetica dell'articolo rivela anche l'interesse da parte dell'autore nel “tirare le somme” della sua avventura in Medioriente. La traversata in auto, il guasto (sintomatico di

⁴⁶ E. Montale, *Prose e racconti*, cit., p. 265.

⁴⁷ N. Scaffai, *Commento*, in E. Montale, *Prose narrative*, cit., p. 257.

qualcos'altro), il riparo nella casa di un «mercante di tessuti, nativo di Aleppo»⁴⁸ e amante di Brusadelli, la ripartenza, lo spuntare dell'Antilibano, l'arrivo del dottor Fu e l'approdo a Damasco: sembra che tutto, persino il paesaggio e gli incontri, concorra a un'illuminazione prossima a giungere, finalmente, alla rivelazione del viaggio stesso che è da trovarsi in Siria, proprio lì, non certo in Libano.

Addio Libano! Il tuo lucore rivierasco, la febbre dei tuoi traffici, la dolcezza un poco esangue e febbricosa del tuo clima, non reggono al confronto della tetra, severa, solenne opulenza siriana. Qui, solo qui, si entra veramente in un regno, anche se questo regno è una Repubblica e se l'uomo che ne regge il timone – quel degno patriota alto e corpulento che porta con tanta dignità il suo *tarbouche* – non riesca a mascherare una certa indifferenza per gli ospiti che deve ricevere⁴⁹.

Dopo il solito cenno a preziose tavolate imbandite, Montale – in compagnia di Gustavo D., il dottor Fu e due studenti – comincia la descrizione della «Grande Moschea del periodo degli Ommiadi»:

Rapiti in un altro mondo restiamo a lungo a contemplare i tre minareti, su uno dei quali (quello a oriente) la tradizione afferma che verrà a posarsi Gesù in persona, per combattere l'Anticristo, poco prima del Giudizio Finale⁵⁰.

⁴⁸ E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 68.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

Nell’ottobre del 1950 esce sul numero 10 di «Paragone» *Sulla colonna più alta*, poi inserita nella già citata sezione “Flashes” e dediche della *Bufera*. Per il suo valore legato all’«escatologia islamica»⁵¹ e cristiana e per il netto passaggio dall’angiola di *Finisterre* alla donna-Dio, essa assume un significato centrale nell’intera poetica montaliana, a prescindere dall’identificazione della destinataria (prevalenza di *senhals* cliziani – «girasoli», «ali», «lampo», «vischio», «diademi» – su una considerevole presenza di Volpe «scura» e, persino, di Arletta «cicapinera»).

Dovrà posarsi lassù
il Cristo giustiziere
per dire la sua parola.
Tra il pietrisco dei sette greti, insieme
s’umilieranno corvi e capinere,
ortiche e girasoli.

Ma in quel crepuscolo eri tu sul vertice:
scura, l’ali ingrommate, stronche dai
geli dell’Antilibano; e ancora
il tuo lampo mutava in vischio i neri
diademi degli sterpi, la Colonna
sillabava la Legge per te sola⁵².

Si assiste, dunque, alla completa divinizzazione dell’altezza femminile in un’apocalisse dell’*hic et nunc*, in una trascendenza contingente. Anche in questo caso l’esperienza raccontata in *Sulla strada di Damasco* presenta alcune sfumature differenti.

⁵¹ I. Campegiani-N. Scaffai, *Commento*, in E. Montale, *La bufera e altro*, cit., p. 193.

⁵² E. Montale, *L’opera in versi*, cit., p. 228.

Esse sono racchiuse nelle frasi che spiegano gli attimi di rapi-
mento vissuti dagli astanti:

E neppur oggi è facile, per chi giunga dall'Europa, sottrarsi all'impressione che qui, nell'Oriente di mezzo, la fucina di Dio è più bollente e operosa che in altri luoghi; e che qui, meglio che altrove, l'uomo sente che la sua proporzione, il suo aspetto, la sua misura sono in qualche modo conformi alla Misura di chi lo ha espresso da sé...⁵³

È davvero un passaggio decisivo per valutare la piena autonomia dell'intero “ciclo siriano”. Certificato il sospiro di mistero che la Siria ha sin da subito insufflato in Eugenio, siamo – come è avvenuto in *Da Tripoli di Siria* – dinanzi a un Montale bifronte: il poeta, seguendo l'asse autarchico e deterministico della sua lirica, rivive l'avvenimento con l'idea dell'improvvisa irruzione del *visiting angel*; il prosatore guarda già oltre, è già proiettato nel sistema metafisico delle «religioni del Dio unico»⁵⁴ di *Satura*, *Deus absconditus* e inconoscibile, presente soltanto nelle preposizioni alogiche, antinomiche e “negative” del poeta. Montale in Siria avverte una *strana fratellanza*⁵⁵,

⁵³ E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 72.

⁵⁴ Cfr. E. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 319. Si noti che in questa lirica – in cui è citata una frase di Paolo VI pronunciata nel viaggio in Terrasanta –, come in *Sulla strada di Damasco* le “ruminazioni” interiori montaliane sono interrotte bruscamente da un accidente (la caduta di Mosca e l'arrivo di un «uomo tondo e occhialuto» all'uscita della Grande Moschea).

⁵⁵ Cfr. M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze 2012, p. 54: «Di sicuro il vincolo so-

messi in rilievo anche da Irma Brandeis in qualità di *old blood heritage* e *confraternity* (retaggio sanguigno e affiliazione fraterna), ossia un sentimento di apertura verso l’Assoluto. Il poeta sembra qui, più che nei luoghi noti della sua poesia, assertivo e sbottizzato. Come poi accadrà per la versione “gerosolimitana”.

2. *Montale a Gerusalemme*

Il 6 gennaio 1964 il *Corriere della Sera* pubblica la prima cronaca di Eugenio Montale dalla Palestina, nel viaggio a seguito di Paolo VI, *Da Gerusalemme divisa*. Il giorno successivo esce *Noterelle di uno dei Mille* «sotto il titolo ‘Dal nostro inviato speciale

rorale è chiamato in causa da Montale per evidenziare una convergenza di nature affini, come accadrà nell’*Anguilla*, quando sarà l’acquatico animale a essere ‘sorella’ della donna. A questo proposito si veda anche la lettera che Irma Brandeis scrisse a Rebay [L. Rebay, *Montale, Clizia e l’America*, in *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, XVI (3), 32, 1982, p. 304] per “evitare l’errore di leggere i riferimenti di Montale alla Palestina o al Canaan o all’Oriente come sfondo di colore piuttosto che come consapevolezza di duemila anni di eredità atavica [*old blood heritage*], e riguardo a ciò con un senso di fratellanza [*confraternity*] che merita più riflessione di quanto penso finora non abbia ricevuto”». Per un Montale “suggestionato” dall’Oriente si legga anche A. Gareffi, *L’opus contra naturam di Montale*, Loffredo, Napoli 2020, pp. 29-195. I rapporti tra le ispiratrici e una visione ‘positiva’ e ‘religiosa’ dell’esistenza sono affrontati da R.S. Virgillito in *La luce di Montale: per una rilettura della poesia montaliana*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1990.

l Gerusalemme, 6 gennaio'»⁵⁶. Nella bibliografia degli studi critici che raccontano e commentano quel viaggio per certi versi decisivo, spicca lo scritto di Antonio Sichera, *Un poeta nella terra di Dio: la Palestina di Montale*, a cui rimando per tutto ciò che concerne il legame tra l'attività di giornalista e quella di poeta, la «fenomenologia del viaggio papale», l'«apparizione della carità», l'esperienza di Dio⁵⁷. Sichera ricostruisce molto bene il contesto e il pretesto narrativo, creando una solida sinergia tra la scrittura d'occasione e l'interiorità, e mettendo in rilievo il fertile terreno spirituale, politico, psicologico con cui Montale entra in contatto.

Qui si tenta, altresì, di leggere i due articoli redatti dal poeta alla luce dell'incontro nella «terra di Dio» non tanto con la consapevolezza di una generica esperienza del «sacro» (che pure è evidente), bensì in virtù della rara cognizione del «santo» che investe, come vedremo, anche alcuni passaggi dell'opera in versi. La distinzione potrebbe essere interessante. Benché il «sacro» culturale à la Otto (*Das Heilige*) percorra a più riprese, non coprendoli del tutto, testi fondamentali quali *Nuove stanze*, *Palio*, *La primavera hitleriana*, il «santo» di marca specificamente cristiana – che si traduce nella trasfigurazione taborica del Cristo all'interno del processo poetico, *contra* la forza ctonia, oscura della sacralità dell'«angelo nero» e delle hölderliniane

⁵⁶ L. Privitera, *Notizia sul testo*, cit., p. 312. Privitera sottolinea anche come il primo articolo dalla Terra Santa sia stato datato erroneamente al 1962 nell'edizione Ricciardi del '69, la prima di *Fuori di casa*.

⁵⁷ A. Sichera, *Un poeta nella terra di Dio: la Palestina di Montale*, in *Parola quotidiana: itinerari di confine tra letteratura e giornalismo. Atti del convegno. Catania, 6-8 maggio 2002*, a cura di F. Gioviale, Leo S. Olschki, Firenze 2004, pp. 329-352.

«divinità in incognito» – ha un suo riconoscibile, benché labile, volto nel lavoro letterario *tout court* di Montale. Se non l'origine, ma almeno il crinale di snodo di tale (criticamente inevasa) presenza va ravvisato nei *reportages* da Gerusalemme. Perché? Perché è il punto più vicino da cui il poeta osserva una precisa fede confessionale. Osserva, non aderisce, eppure ne rimane sedotto. A Gerusalemme Montale si confronta con il Cristo come mai aveva fatto prima. Non c'è più il mito della Crista, perpetuatrice e «simbolo dell'eterno sacrificio» (notare la parola) «cristiano»⁵⁸. Si ha l'impressione, invece, di un faccia a faccia privo di schermi e mediazioni culturali.

Se l'«ambivalenza spirituale»⁵⁹ – stimma che Eugenio appioppò al sostrato ideologico del *Gattopardo*, ma ugualmente sovrapponibile alle poesie delle *Occasioni* e della *Bufera* – è l'atteggiamento più evidente utilizzato dal Nestoriano e dal fedele alla scepse anche per l'*aventure* in terra libanese e siriana (sedici anni prima), come nota Forti,

è ancora l'allegra e talvolta il grottesco chapliniano (quindi non allegra del tutto) che gli permette di risolvere situazioni anche difficili o imbarazzanti o che, di fronte alla realtà dei Luoghi santi, al loro nome e alla loro leggenda, alla presenza stessa del Papa serrato dalla folla in quei luoghi, lo porta a esprimere un pensiero convincente proprio nello spirito un po' paradossale⁶⁰.

⁵⁸ E. Montale, *Intervista immaginaria*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, p. 1483.

⁵⁹ E. Montale, *Il Gattopardo*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., p. 2171.

⁶⁰ M. Forti, *Introduzione*, in E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. XXXII.

Non manca lo *humor* a stemperare l’arcaica sublimità dei luoghi. Uno *humor* metafisico e de-sacralizzante nella sua domanda di santità che sarà tipico di *Satura*, laddove possiamo notare ancora una volta la giocata d’anticipo delle prose giornalistiche sulla poesia. Restano, tuttavia, due testimonianze significative dopo il suo ritorno, che ci fanno comprendere la cogenza del tema e la sensibilità spiccatamente nascosta dallo stesso poeta:

Ma bisogna andare in Oriente per capire cos’è la religione. Ho inteso veramente il sentimento religioso solo laggiù: la vera sede delle religioni è l’Oriente⁶¹.

Lì tutto è autentico, un albero è un albero, una capra è una capra⁶².

Entriamo, però, nell’analisi dei due pezzi citati, *Da Gerusalemme divisa* e *Noterelle di uno dei Mille*.

Da Gerusalemme divisa

L’articolo inizia con un cenno alle «forme verbali dell’aramaico» che, in virtù delle affermazioni del sociologo e politologo Raymond Aron, dato il loro scarso interesse per la temporalità, suggeriscono il «*continuum* di un eterno presente»⁶³. È un’affermazione importante perché lascia trasparire la considerazione

⁶¹ E. Montale, *Cinque domande a Montale*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1632.

⁶² E. Montale, *Il profeta dell’Apocalisse*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1637.

⁶³ E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 285.

montaliana, già presente – come si è visto – nel viaggio in Libano e in Siria, di essere immerso in un posto in cui «la fucina di Dio è più bollente e operosa che in altri luoghi»⁶⁴. Si entra in tal modo in un’asserzione immediatamente teologica che, come sempre, ha un valore focale se rapportato al congegno interno dell’opera poetica.

Così il Dio non effigiato doveva prendere, presso gli Ebrei, anche gli attributi meno nobili dell’uomo: la collera, la violenza. Mancando ai monoteisti il conforto che ebbero i Greci di popolare la Terra di divinità terrene o di subdivinità in incognito, molto lento dovette essere il processo che vide nascere la carità, in sostituzione dell’antica *pietas*, accessibile solo a pochi privilegiati. E fu la rivoluzione cristiana, da duemila anni la sola rivoluzione che, anche incompiuta come è, dica ancora qualcosa al cuore dell’uomo⁶⁵.

L’«iconoclastia», secondo Montale tipica del Medioriente, sorge a causa di questo tempo ‘immemore’ e per effetto di «ciò che non si può vedere né rappresentare». Sottilmente Eugenio sostiene che l’occorrenza del *Deus absconditus*, la sua sostanziale irrappresentabilità, ha suggerito ai popoli di lingua semitica un’idea collerica e violenta, visibile nelle descrizioni veterotestamentarie. Di qui il confronto con i Greci e, soprattutto, la svolta «cristiana» con il passaggio dalla *pietas* alla carità, unica «rivoluzione» in atto che in qualche modo tocca ancora il «cuore dell’uomo». In poche battute Montale mette in relazione tre modalità religiose che lo riguardano da vicino: lo Yahweh ebraico, il pantheon antropomorfo pagano, il Gesù cristiano. Sono tre “attori” che ritroveremo in *Satura* e nel *Diario del ’71*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 285.

e del '72. Dove? Yahweh ne *La morte di Dio* («Tutte le religioni del Dio unico / sono una sola: variano i cuochi e le cotture»)⁶⁶, in cui cita anche «il papa», oppure nella paradigmatica e feroce *Il mio ottimismo* («un Deus absconditus che ha barba, baffi e occhi»)⁶⁷; le divinità in incognito sono nella poesia omonima che è anche un consuntivo di tutte le sue ispiratrici contornate di *senhals*⁶⁸; Gesù è invece presente in *Come Zaccheo* e in *Dove comincia la carità*⁶⁹ che più avanti analizzeremo (un altro cenno lo troviamo con l'episodio delle simpatiche «monachelle» che offrono il luccio-laccio di *Un invito a pranzo* negli *Altri versi*)⁷⁰. Il viaggio in Terra santa, insomma, nutre i riferimenti principali della poesia prossima di Montale, ridimensionando peraltro le solite interlocutrici (Clizia, Arletta) a favore di un complesso principio divino, difficilissimo da decrittare univocamente (dio dei filosofi, *Deus absconditus*, Cristo)⁷¹.

Il seguito del pezzo. È descritta la strada che va da ‘Amman, capitale della Giordania, a Gerusalemme, fino all’approdo in un «alberguccio» sul Monte degli Ulivi. Poi il riferimento alla

⁶⁶ E. Montale, *L’opera in versi*, cit., p. 327.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 508. Per un’analisi del Dio che ha «barba, baffi e occhi» rimando a P. De Caro, *Il mondo, le virtù, l’angelo e Dio nel Diario postumo di Eugenio Montale*, in *La Capitanata*, 34-35, 1993.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 376-377.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 417 e p. 441. Un ottimo saggio di G. Borghello ricostruisce il rapporto tra *Iride* e *Come Zaccheo*, *Il sicomoro di Montale*, in *Italiastica*, 22, 1-3, 1993, pp. 145-152.

⁷⁰ E. Montale, *L’opera in versi*, cit., p. 704.

⁷¹ Per il tema del sensibile scarto “teologico” tra la *Bufera* e *Satura* mi permetto di rimandare al mio *Montale errante. Cronache di una tensione religiosa*, Loffredo, Napoli 2018, pp. 191-246.

città divisa tra giordani e israeliani, l’interrogazione sulla reputazione che Paolo VI presso gli arabi e i giordani, il suo passaggio alla *Via Crucis* tra «una vera calca di popolo». Ecco che Montale ci racconta la sua *Via Dolorosa*:

Eppure la *Via Crucis*, quando l’avevo percorsa io, non era che un vicolo in salita, a zig-zag, sul quale si aprono friggitorie e piccole botteghe. Era una sera di luna, non si vedeva anima viva. In un seminterrato un uomo impastava coi piedi nudi una melma di olio di sesamo e il tanfo dilagava intorno⁷².

La discesa nel basso comico del registro stilistico ricorda le *Due prose veneziane*. Ma non si perde il bersaglio ultimo, l’interesse cioè verso un’«esperienza umana di Dio»⁷³, giustamente messa in rilievo da Sichera. Infatti, subito dopo, Montale tenta di riesumare la «vera *Via Crucis*», sepolta sotto strati di civiltà con «qualche traccia» ancora visibile. L’immediato passaggio è a Getsemani, con un racconto evangelico che va a ritroso (fino alle origini). Stupisce leggere qui, in un momento forse inatteso, il punto più alto del “santo” e della cristologia montaliana:

A Getsemani poi, l’ultima tappa importante di questa prima spassante fatica del Papa, è quasi impensabile la folla. L’orto ha ancora l’ingenuità dei quadri dei primitivi, la luce sgronda dagli alberi, un uccellino ammaestrato dai francescani viene a posarsi sulla vostra spalla; e nemmeno il cuore più indurito può trattenere la commozione

⁷² E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 287.

⁷³ A. Sichera, *Un poeta nella terra di Dio: la Palestina di Montale*, cit., p. 350.

vedendo la più che bimillenaria lastra di pietra sulla quale il Salvatore, per lunga e ininterrotta tradizione, si adagiò e pianse⁷⁴.

Il rapporto tra Montale e la materia – la passione del Cristo, la «lastra di pietra sulla quale il Salvatore» fu colto da ematosi, come narrato in Lc 22, 43-44 – si fa più confidenziale, intimo, diretto, positivo. Avviene forse in questo punto l’ipotetico e non irremovibile transito al “santo” dal compatto “sacro”. Lo dimostra l’ama pittura dello sfondo (l’orto “primitivo”, la luce, l’uccellino) e soprattutto l’immagine della «commozione», della liquefazione del «cuore più indurito». Sembra quasi che sia avvenuto il passaggio dalla *pietas* alla *caritas*, che coincide appunto con il salto dal “sacro” al “santo”, tema presente in Montale già dei tempi del preziosissimo *Quaderno genovese*⁷⁵. Ciò che, più di tutto, attrae e attira l’attenzione del poeta sono i luoghi della passione del Cristo, la Via Dolorosa e il giardino del Getsemani appunto. D’altra parte, che i luoghi e *questi* luoghi

⁷⁴ E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 287.

⁷⁵ E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, con uno scritto di S. Solmi, Mondadori, Milano 1983. Si noti questo frammento a p. 46: «Il giorno 26 mi colpì – in Biblioteca! – come un raggio di luce, durante la lettura dell’*Homme* di Ernesto Hello: mi parve di aver ritrovato la fede del carbonaio. Tornato a casa avrei letto quante più vite di santi, libri misticci e agiografici, mi fossero venuti tra le mani: *Amour* di Verlaine mi deliziò. Questo stato dura oggi, un po’ diminuito. Merito un po’ dell’aria che si respira, o di letture di conversioni; o del libro di Hello che ha pagine stupende, io non so... forse tutto questo insieme. Da tre giorni il dubbio mi par pazzesco, la ragione uno strumento diabolico! Davvero che la Fede è grazia e non si può averla senza una completa sfiducia nelle capriole della logica. Sì, Hello; il Dubbio è antifilosofico».

in particolare fossero in cima ai pensieri di Montale nella sua veste di inviato in Medioriente, lo ha certificato l'articolo *Ha creato molti dubbi, e lo sapeva*, pubblicato sul *Corriere della Sera* l'8 agosto 1978, in ricordo di Paolo VI:

Alla commozione e alla pietà, vorrei aggiungere il rammarico di non aver fatto molto di più per avvicinarlo quando ne ho avuto l'occasione, cioè durante quel lontano viaggio in Palestina. Lo vidi pochissimo, sempre da lontano, non gli parlai mai. Vivevo quell'esperienza come la vivevano i capi di tante sette cristiane o paracristiane che popolano l'Oriente, abituati a veder arrivare i profeti dal punto cardinale opposto da cui arrivava questo esile, bianco prete romano, semplice, quasi spaurito. [...] Mi sono distratto molto in quel viaggio dall'uomo che è morto l'altra sera⁷⁶.

Il racconto prosegue con il cenno ad altri posti notabili: Betania, Nazareth («le grotte dove vissero a lungo Maria e Gesù e dove Giuseppe lavorò come falegname»), il lago di Tiberiade, il colle delle Beatitudini, il monte Tabor e persino «il sicomoro sul quale si arrampicò Zaccheo per vedere Gesù». Il pezzo passa rapidamente all'analisi della Gerusalemme ebraica, ricorda la visita di Paolo VI l'indomani a Betlemme, si focalizza sull'evento «mancato» dal cronista («forse io mi sono trovato come Fabrizio del Dongo a Waterloo: ho assistito a una grande azione storica senza rendermene conto»)⁷⁷. La *Ringkomposition* è completata con il cenno alla «fortuna» o alla «disgrazia» delle lingue occidentali nel possedere forme verbali orientate più sul passato e sul futuro che sul presente. Il finale è ancora centrato sull'«impressione di eternità» che ha suscitato quell'avventura:

⁷⁶ E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., p. 3060.

⁷⁷ E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 290.

Terre che si possono amare o detestare, prendere o lasciare, ma che in nessun caso possono lasciarci indifferenti. E per conto mio anche stavolta, vincendo la ripugnanza del grasso di montone e delle sugne di olio di sesamo, posso dire che non mi pento di aver deciso senza esitazione di prenderle e di conservarle gelosamente tra i miei ricordi più cari⁷⁸.

Impossibile essere «indifferenti», «ricordi più cari»: espressioni forti che si aggiungono alla difficoltà di «trattenere la commozione» anche per il «cuore più indurito»; espressioni che denotano l'abisale, indelebile impressione che il viaggio lasciò nella memoria del poeta a contatto non tanto con la sacertà dei posti visitati, ma con la sua santità. Proprio perché in essi incontra il divino senza (le occidentali) mediazioni. Rileggiamo allora *Come Zaccheo* e *Dove comincia la carità*, già citate *supra*.

Si tratta di arrampicarsi sul sicomoro
per vedere il Signore se mai passi.
Ahimè, non sono un rampicante ed anche
stando in punta di piedi non l'ho mai visto.

*

Questa violenta raffica di carità
che si abbatte su di noi
è un'ultima impostura.

Non sarà mai ch'essa cominci *at home*
come ci hanno insegnato alla berlitz; mai
accadrà che si trovi nei libri di lettura.

⁷⁸ *Ibidem.*

E non certo da te, Malvolio, o dalla tua banda,
non da ululi di tromba, non da chi ne fa
una seconda pelle che poi si butta via.
Non appartiene a nessuno la carità. Sua pari
la bolla di sapone che brilla un attimo, scoppia,
e non sa di chi era il soffio.

Si tratta, come sovente accade in Montale, di due testi che asseriscono *in negativo*: Zaccheo è l'io lirico, biografico o trascendentale; la carità «non appartiene a nessuno». Ciò che è essenziale sottolineare è che in entrambi i casi, pur nell'impalpabilità della presenza cristica, questa volta manca il *typos* (l'iddia) che ne assume il mito e l'Assoluto si presenta *in re ipsa* nelle vesti usuali del discorso lirico montaliano: l'ineffabilità dell'epifanía divina (la «bolla di sapone che brilla un attimo»), la sua non-presenzialità, non-stanzialità («ed anche / stando in punta di piedi non l'ho mai visto»). S'impongono, statuari, ovviamente gli avverbi e le particelle del diniego: due «mai» e due «non» in *Come Zaccheo*; sei «non», due «mai» e un «nessuno» in *Dove comincia la carità*. Questo è il Cristo di Montale in poesia. Impossibile non evidenziare la soffusa freddezza del tema trasposto dal giornale alla silloge. Ma le negazioni affermano davvero? Non lo sappiamo con certezza. Giusti sono però gli interrogativi posti da Sichera:

In ogni caso, quel che ci preme porre in rilievo è che il viaggio in Palestina rappresentò veramente, per Eugenio Montale, una forma di pellegrinaggio alla ricerca dell'altrove. I temi essenziale della sua *quête* metafisica vi appaiono tutti presenti, seppur in maniera prodigiosamente sincopata. La sua posizione ci si è manifestata chiaramente: un rifiuto netto dei castelli teorici su Dio, una fiducia autentica nella possibilità di un'apprensione del divino, sotto il segno

dell'amore, nello spazio esistenziale della memoria-corpo. Ma questo vuol dire che è inconcepibile un dialogo con Dio nell'universo montaliano, e che egli non abbia trovato parole o forme anche paradossali di traduzione teologica, seppur in poesia, del suo senso divino? In altri termini: c'è un Dio "di" Montale, una fede per lui in qualche modo professabile?⁷⁹

Ecco spiegato il dualismo prosa-poesia, Gesù-Dio dei filosofi. Nell'articolo di giornale sembra possibile quell'esperienza umana del divino; in poesia, in letteratura essa appare trasfigurata dalla mimesi del misticismo e assume parole, definizioni, concettualizzazioni in negativo, secondo un linguaggio eckhartiano⁸⁰. Il Dio di Montale in poesia (il Dio da *Satura* in poi che viene dopo la fine dell'iddia e la sua "normalizzazione" con *Gli uomini che si voltano e Divinità in incognito*) è il non-traducibile teologicamente: ecco perché, pur essendo figura di Zacheo, il poeta non può vedere «il Signore se mai passi». Mancano (poeticamente) le condizioni esperienziali kantiane. Il passaggio del Signore è piuttosto nell'atto «arrampicarsi sul sicomoro» (un sicomoro molto simile a quello di *Iride*), nell'essere «in punta di piedi»: ossia, nel non dicibile, nel vuoto del suo farsi cosa e momento. Il Gesù del Getsemani però commuove: è qui che «comincia la carità». C'è una netta differenza tra il

⁷⁹ A. Sichera, *Un poeta nella terra di Dio: la Palestina di Montale*, cit., p. 354.

⁸⁰ Andrea Gareffi, nel già citato *Montale antinomico e metafisico*, ha giustamente posto l'accento sui rapporti – non necessariamente diretti – con Meister Eckhart e la teologia negativa sin da *Non chiederci la parola*.

sorgere di questa carità – «che brilla un attimo» – e l’«evento del sacro»⁸¹ cliziano.

L’analisi di *Da Gerusalemme divisa* e la sua corrispondenza poetica (*Come Zaccheo*) ci suggerisce il fallimento della traduzione in versi di ciò che Montale ha percepito a Gerusalemme. Fallimento che non c’è stato, ad esempio, nel passaggio dagli articoli alle poesie durante il viaggio in Libano e in Siria. Perché? Questo è forse il punto decisivo. L’esperienza del sacro in Siria e in Libano era filtrata dalla presenza femminile (Clizia, Volpe), mediatrice divina. Qui Eugenio è dinanzi a Dio, solo.

Noterelle di uno dei Mille

L’articolo è suddiviso in cinque note tematiche: *Giornalisti*, *Alberi*, *Se gli archeologi...*, *Il Papa*, *I re ascemiti*. Il tono è abbastanza piano con punte di compiaciuto humor («Una notte, ebbi invece un lussuoso *flat* al *King David*: camera con bagno, salotto. Ma non possedevo nulla: né pigiamo, né sapone, né rasoio, né pettine. Fui soccorso dalla moglie del nostro collega Segre, alla

⁸¹ Cfr. P. De Caro, *Journey to Irma. Una approssimazione all’ispiratrice americana di Eugenio Montale*, (I) *Irma, un “romanzo”*, De Meo, Foglia 1999, p. 98: «La figura di Irma, o quel che rimane del suo ricordo, viene sottoposta da Montale, sulla traccia di Dante e di Hölderlin, a uno “spostamento” ontoteologico, si ripresenta come evento del sacro e diventa così l’angelo messaggero di Cristo che assume su di sé il male del mondo e si offre alla sconfitta, e questo angelo che si chiama Clizia è in realtà concepito come Beatrice, figura portatrice di Cristo in terra, Cristofora (→ la Beata Cabrini), e dunque per eccellenza figura ubiqua (dell’occidente e dell’oriente, del nord e del sud) della donazione, della metamorfosi e della incarnazione».

quale rendo qui le mie grazie. Il pigiama era però troppo lungo per me – e indossandolo esclamai per la prima volta in senso non traslato: “È un altro paio di maniche!” Poi fui vinto dal sonno»)⁸². Ci sono però almeno due passi che rivelano, ancora una volta, all’interno dell’articolo l’ammirazione montaliana per quanto ha visto. L’uno dedicato di nuovo al paesaggio dell’orto del Getsemani; l’altro all’esperienza in sé, vissuta da cristiani che hanno la «*foi du charbonnier*» e cristiani «di scarsa fede». Eccoli.

Ma chiudo la divagazione e torno agli alberi. I più antichi alberi del mondo dovrebbero essere quelli dell’orto di Getsemani: sei o sette ulivi dai tronchi incredibilmente forti e nodosi, autentici laocoonti arborei. Un botanico non avrebbe però difficoltà a stabilirne l’età, che non è certo di duemila anni. Meno dubbia è invece l’ubicazione: si sente che i loro predecessori erano lì e non in altro luogo, perché altro spazio non c’è.

E così a chi mi chiede se un viaggio in Terrasanta riesce a confermare o a infiacchire la fede di un cristiano d’altre terre io posso rispondere: ai cristiani di scarsa fede il viaggio sarà certamente utile, perché solo un cieco e un sordo potrebbero negare che qui qualcosa è accaduto, qualcosa molto più importante della scoperta dell’America e della dichiarazione dei diritti dell’uomo. Ai cristiani di fede salda, a quelli che hanno la *foi du charbonnier* direi invece: non venite, per voi il viaggio non è necessario. L’immagine che voi vi siete formati del Cristo non può essere controllata sul posto, non ha bisogno di puntelli esterni. Per voi il Golgota deve restare un’altissima montagna, non una escrescenza del suolo, un sotterraneo al quale si accede da una strada in cui si vendono focacce e spiedini di montone arrosto⁸³.

⁸² E. Montale, *Fuori di casa*, cit., p. 290.

⁸³ *Ibid.*, pp. 293-294.

Ridondante, esornativo chiedersi Montale da che parte stia: il Nestoriano è un «cristiano di scarsa fede»? Non è nemmeno necessario dare una prova conchiusa o una risposta irreversibile. È davvero più che evidente la portata del viaggio a Gerusalemme nell'immaginario montaliano: impressionante notare come ritorni dopo oltre quarant'anni il cenno alla «fede del carbonaio», presente nel *Quaderno genovese* nel citato appunto degli anni Venti. Straordinaria anche la distanza espressiva dal referto giornalistico alla lirica, dove – come nota Laura Barile – «vi tornano intatte la grandi domande degli inizi, Caso o Necessità, vuoto o indifferenza, sopravvivenza o Nulla, Tempo lineare o Tempo circolare, espresse da minimi scarti linguistici, giochi di parole e bisticci fonici e filosofici, frasi che negano l'affermazione della frase precedente»⁸⁴; il tutto in un impasto altamente teologico o, meglio, capronianamente, *patoteologico*. Per concludere, desidererei soltanto inanellare le frasi più notevoli di Montale relative al viaggio in Terrasanta. Ne raccolgo cinque, già citate nel corso del saggio, che riassumo ancora rammemorando i riferimenti precisi: la prima viene dal suo commento “di ritorno” nelle *Cinque domande a Montale*, le altre tre sono di *Da Gerusalemme divisa*, l'ultima da *Noterelle di uno dei Mille*. Sono frasi che non hanno bisogno, credo, di nessuna esegeti. E lette di seguito suonano impressionanti, perché restituiscono un Montale diverso, troppo interpretato, schiacciato alla luce dell'*Opera in versi*, troppo spesso fainteso (con la sua complicità), troppo volte sovrapposto proustianamente all'io trascendentale dei versi. È un Montale assertivo, per non dire slanciato.

⁸⁴ L. Barile, *Gli occhiali di Mosca*, in Ead., *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, il Mulino, Bologna 1990, p. 58.

Lo stesso ragazzo che si appassionò alle vite dei santi quand'era ancora un assiduo frequentatore delle biblioteche genovesi.

Ma bisogna andare in Oriente per capire cos'è la religione. Ho inteso veramente il sentimento religioso solo laggiù: la vera sede delle religioni è l'Oriente.

E fu la rivoluzione cristiana, da duemila anni la sola rivoluzione che, anche incompiuta come è, dica ancora qualcosa al cuore dell'uomo.

L'orto [del Getsemani] ha ancora l'ingenuità dei quadri dei primitivi, la luce sgronda dagli alberi, un uccellino ammaestrato dai francescani viene a posarsi sulla vostra spalla; e nemmeno il cuore più indurito può trattenere la commozione vedendo la più che bimillenaria lastra di pietra sulla quale il Salvatore, per lunga e ininterrotta tradizione, si adagiò e pianse.

Terre che si possono amare o detestare, prendere o lasciare, ma che in nessun caso possono lasciarci indifferenti. E per conto mio anche stavolta, vincendo la ripugnanza del grasso di montone e delle sugne di olio di sesamo, posso dire che non mi pento di aver deciso senza esitazione di prenderle e di conservarle gelosamente tra i miei ricordi più cari.

E così a chi mi chiede se un viaggio in Terrasanta riesce a confermare o a infiacchire la fede di un cristiano d'altre terre io posso rispondere: ai cristiani di scarsa fede il viaggio sarà certamente utile, perché solo un cieco e un sordo potrebbero negare che qui qualcosa è accaduto, qualcosa molto più importante della scoperta dell'America e della dichiarazione dei diritti dell'uomo.

Alberto Fraccacreta

IV. L'epistrofe tra fiaba e filastrocca

di *Gian Piero Maragoni*

Tecnificare in fatto di poesia (e non meno in materia di racconto; con buona pace di chi preconizza approcci piani, ma per essi spaccia soltanto torpido pressapochismo) non è un delitto di lesa bellezza, anzi, può servire (se chi argomenta è provvisto del gusto necessario)¹ a scoprire e a far toccare con mano le ragioni di un'emozione estetica.

Un principio altrettale vale pure per molta (e cioè la più apprezzabile) letteratura per bimbi e ragazzi; questo articolo aspira a comprovarlo.

Cominciamo dunque dall'anafora, che, fra le tantissime figure censite dall'antica retorica, è delle meno oscure e complesse, poiché giusto consiste, di fatto, nell'iterazione di una stessa parola all'inizio di susseguenti segmenti del discorso, in versi o in prosa.

È proprio la relativa (o putativa) elementarità (o banalità) di siffatta risorsa elocutoria a permetterci *in primis et ante omnia* di attingere d'acchito, e agevolmente, una delle leggi, per così dire, che più spesso e con maggiore chiarezza balzano all'occhio dell'osservatore dei fenomeni comunque legati alla pragmatica dell'eloquenza, vale a dire, l'apparente indistinzione tra tutti quanti i buoni e cattivi impieghi del lauto strumentario che essa dispensa alla mercé del responsabile utente. Esiston,

¹ Cfr. M. Trevi, *Aspetti fondamentali del disadattamento scolastico*, in *Scuola di base*, XVII, 4, 1970, p. 7 e L. Lombardo Radice, *L'astrazione algebrica, oggi*, in *Cultura e scuola*, IV, 4, 1965, p. 199.

quindi, buone e cattive anafore, né mai alcun astratto tecnico o linguista potrà mai in dubbio revocare la loro eterogeneità *in radice et in floribus*, ma l'essenziale e minimale scheletro su cui esse sembrerebbero fondarsi, ad un esame di pura *routine*, può finire per parer non dissimile. Ricorriamo, come a dirimente controprova *in corporibus publicis*, a quattro pronounce planetarie di capi di Stato, o di Governo, in momenti assai diversamente cruciali per l'umano convivere, o venendo dichiarata una guerra micidiale per popoli e nazioni:

*Bastava rivedere i trattati [...] bastava non iniziare la stolta politica delle garanzie [...] bastava non respingere le proposte che il Führer fece [...] è la lotta dei popoli poveri [...] è la lotta dei popoli fecondi [...] è la lotta fra due secoli [...] Popolo italiano! Corri alle armi e dimostra la tua tenacia, il tuo coraggio, il tuo valore*²!

o venendo diffamato un *competitor* dall'alto del potere detenuto:

*He will kill the stock market [...] He will kill everything that we're talking about today. You'd also abolish immigration enforcement, abolish bail, abolish the suburbs, abolish effective policing, abolish American energy and abolish the American way of life*³.

o venendo illustrato il valore della benedetta *dies dominica*:

² B. Mussolini, Discorso in occasione della dichiarazione di guerra alla Francia e alla Gran Bretagna (10 giugno 1940), cpvv. 7, 11, 19.

³ D. Trump, Discorso nel Wisconsin per la rielezione (17 agosto 2020).

L'Eucaristia domenicale porta alla festa tutta la grazia di Gesù Cristo: *la sua presenza, il suo amore, il suo sacrificio, il suo farci comunità, il suo stare con noi...*⁴

o venendo sottolineata l'urgenza del formare le menti:

Nell'educazione abita il seme della speranza [...] *una speranza* di pace e di giustizia. *Una speranza* di bellezza, di bontà; *una speranza* di armonia sociale⁵.

Una volta fermato un cotale criterio esegetico di massima, può senza pericolo esser concesso quel che Bice Mortara Garavelli ha sostenuto circa l'epanafora, essere cioè essa il contrassegno «delle preghiere, delle invocazioni, degli scongiuri, oltre che di cantilene e filastrocche»⁶; il che ci riconduce all'assunto enunciato in apertura. Se è difatti di certi *relata* ricorrenti nel Libro dei Libri

*Et exaltabitur Dominus
exercituum in iudicio;
Et Deus sanctus
sanctificabitur in iustitia.
Et pascentur agni
iuxta ordinem suum,
Et deserta in ubertatem versa*

⁴ S.S. Francesco, Catechesi sulla famiglia (12 agosto 2015), cpv. 8.

⁵ S.S. Francesco, Videomessaggio per l'incontro sul Global Compact on Education presso la Pontificia Università Lateranense di Roma (15 ottobre 2020).

⁶ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1997² (1988¹), p. 200.

advenae comedent⁷.

[...] *et tentasti eos, qui se dicunt apostolos esse [...] et inventasti eos mendaces [...] et sustinuisti propter nomen tuum, et non defecisti*⁸.

che parrebbe risentire Pound in talun andamento dei *Cantos*

*And he came up to the dyke again
And fought through the dyke-gate
And it went on from dawn to sunset
And we broke them and took their baggage*⁹

La costanza (o pervicacia) di tanti narratori (o poeti)¹⁰ per l'infanzia nello sfruttare lo stesso artificio è tutta interna al lor proprio

⁷ *Is 5, 16-17.*

⁸ *Ap 2, 2-3.*

⁹ E. Pound, *Cantos*, XI, vv. 20-23.

¹⁰ «Il rinoceronte / che passa sul ponte, / che salta, che balla, / che gioca alla palla, / che sta sull'attenti, / che fa i complimenti, / che dice buon giorno / girandosi intorno» (L. Schwarz, *Filastrocche*, IV, vv. 1-8, in Ead., *Ancora ... e poi basta!*, Mursia, Milano 1983, p. 45); «Gambadilegno / non è solo un disegno, / zio Paperone / non è solo un cartone, / zio Paperino / non è uno scartino!» (N. Cinquetti, *Walt Disney*, vv. 1-6, in Id., *Eroi re regine e altre rime*, Nuove Edizioni Romane, Roma 1997, p. 74); «Son laghetti rispecchianti / Son oblò lucenti e tondi / Son finestre scintillanti» (B. Tognolini, *Filastrocca degli occhiali*, vv. 5-7, in Id., *Rima rimani. Filastrocche*, Eri, Roma 2002, c. 31r.); «sans fouille et sans larfeuille / sans nippes ni sapes ni fringues / sans oseille et tout le lastringues» (O. Douzou, *Langage ver*, vv. 4-6, in Id., *Poèmes de terre*, Éditions du rouergue, s.l. 2012, c. 38r). Per la numerazione

dominio, e si protrae dal passato all'oggi con lo stigma delle lunghe durate¹¹:

[...] la donna, creatura più delicata, e viva soltanto per gli affetti, *si* piega meglio all'esempio, *si* imbeve del buono, *si* educa al bello [...]¹².

[...] ella almeno *lo* amava, *lo* comprendeva, *lo* ascoltava [...]¹³.

Nella casa, nella scuola, nella vita, c'è chi deve comandare e chi deve obbedire [...]¹⁴.

dei fogli in alcune edizioni per ragazzi prive di numeri di pagina si è provveduto alla cartulazione alla quale si farà ricorso d'ora in avanti.

¹¹ Quale la medesima, onde un'anafora della congiunzione negativa «né» è vista in tutto intatta migrar dai padri della nostra maggiore letteratura («né dolcezza di figlio, né la pieta / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta» [*Inf.*, XXVI, vv. 94-96]; «non ti domanderanno danari né per liscio né per bossoli né per unguenti» [*Corbaccio*, 198]) a Giosue Carducci, peranco ai suoi inizi, ma già vibrante nel tono e nell'asserto («Né Byron si rimpasta co' deliri, / Né Shakespeare si rifà co' farfalloni, / Né si fabbrica Schiller co' sospiri, / Né Cristi e sagrestie fanno il Manzoni» [*Ai poeti*, vv. 11-14, in *Id.*, *Juvenilia*, V, 72]).

¹² A.G. Barrili, *Capitan Dodero*, VI, 29, Einaudi, Torino 1974 (1868^a), p. 56.

¹³ M. Pezzè Pascolato, *Pif Paf. Ossia. Due schiaffi ben dati*, V, 19, Firenze, Giunti Marzocco 1985 (1916^a), p. 43.

¹⁴ M. Bersani, *Un piatto di ciambelle e un libro di novelle*, XLII, 9, Paravia, Torino 1970 (1955¹), p. 88.

Il n'avait qu'à regarder plutôt *les arbres, les plantes, les fleurs*¹⁵.

Il solo odor di cipolla, carota o pomodoro lo faceva stare male. *La sola* vista di latte, formaggio o uova gli faceva venire il capogiro. *Una sola* lenticchia giù nello stomaco e sarebbe morto all'istante¹⁶.

come pure (in barba a certe speciose teorie sulla vergine fantasia) la propensione (che è peculiare di tutta la lirica italiana da Petrarca all'Ottocento almeno)¹⁷ a comporre il verso – o più versi – infilando sequenze di addendi, moderate o ecessive al bisogno:

o *i fior, le piante, i frutti* che dal sole
hanno *sostanza, nutrimento e luce*¹⁸;

di *cipressi e cipolline*¹⁹

*supposte, pomate, sciroppi e punture*²⁰,

non potendo peraltro disconoscersi che talvolta (in casi un poco speciali, e non senza finezza, o quantomeno un tanto di officiosa abilità) l'anafora è adibita a coefficiente di processi

¹⁵ F. David, *Le garçon au cœur plein d'amour*, Motus, Landemer 2010, c. 7v.

¹⁶ F. Gilberti, *L'Orco che mangiava i bambini*, 7, Corraini, Mantova 2012, c. 7v.

¹⁷ Cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1979 (1970¹), pp. 179-181, 191-192.

¹⁸ A. Negri, *Atto d'amore*, vv. 11-12.

¹⁹ B. Munari, *Alfabetiere*, Einaudi, Torino 1972 (1960¹), c. 10r.

²⁰ A. Sarfatti, *Non chiamarmi passerotto! I diritti dei bambini in ospedale*, III, 14, Giunti, Firenze 2009, p. 9.

che agiscono in effetti sulla densità o velocità del dettato, sia quando ripetere serva al fine di rappresentare una larga proliferazione («la città reale, ormai, era piena di scimmie: *scimmie* sugli alberi, *scimmie* sui tetti, *scimmie* sui monumenti. I calzolai battevano i chiodi *con una scimmia* sulla spalla [...] i chirurghi operavano *con le scimmie* che gli portavano via i coltellini [...] le signore andavano a spasso *con una scimmia* seduta sull’ombrello»)²¹ sia quando una cadenza rallentante (ribadita da un monotono isoptoto: «renTrONS – sorTONS – rétracTONS – tracTONS») s’imponga come arguta caricatura della lumaca, posata e ponderante («*Nous ren-trons pour réflé-chir, nous sor-tons, nous nous ré-tractons, puis nous nous trac-tons dans la bon-ne di-rection*»)²².

Passo ora all’altra faccia della luna, e cioè alla replica che insiste sull’estremo opposto – lo scorcio – di stringhe adiacenti l’una all’altra, e che il nome va sfoggiando di epifora, tutt’altra dalla rima come tale:

«Dov’è *Valentino*? Perché non chiami *Valentino*? Vogliamo vedere *Valentino*...»²³.

«Presi dalla fretta di individuare i colpevoli, abbiamo operato *a caso*, interrogato *a caso*, picchiato *a caso*»²⁴.

²¹ I. Calvino, *Il palazzo delle scimmie*, cpv. 12, Comune di Pistoia-Assessorato alla Pubblica Istruzione, Pistoia 1983, c. 6r.

²² O. Douzou, *Les aventures d’Alexandre le gland*, VII, 13, Éditions du rouergue, s.l. 2012, pp. 58-59.

²³ E. Trapani, *Ciao, Valentino*, VI, AMZ, Milano 1968, p. 56.

²⁴ L. Crovi, *L’ultima canzone del Naviglio*, XXVII, 10, Rizzoli, [Milano] 2020, p. 171.

Se a qualcuno, fruiti i due esempî di epistrofe appena ministrati, fosse venuta in animo l’idea di stimarla vocata, per natura, a suggerir la nozione – non grata – dell’ostinarsi, da ciechi o importuni, mi asterrei dal dargli torto o ragione, ma certo, a suo conforto e a suo vantaggio, gli farei noto un paio di altri squarcî da cui pure si diffondon vapori di sottile ed acuta molestia, non però originanti da alcun personaggio presente nel *plot*, bensì da imputare alla non piena consapevolezza delle autrici, le quali dell’epifora appaiono essersi avvalse, infine, togliendo in iscambio il suo potere armonico per aiuto alla facile (o fiacca) resa della parlata puerile:

Invece di studiare, loro parlano di *ragazzi* e tengono un dia-
rio segreto dove parlano ancora di *ragazzi* [...] e quando non sanno
più cosa fare, scrivono dei bigliettini e delle lettere a dei *ragazzi*.
Quando smettono di parlare dei *ragazzi*, parlano degli attori della Tv
e poi ricominciano a parlare di *ragazzi*²⁵.

Sofia rimase alla finestra a salutare con la mano l’uomo della *luna* che tornava sulla *luna* a bordo del suo cavallo color *luna*²⁶.

Il vizio del bamboleggiamento, che Giuseppe Lombardo Radice così amaramente deprecava in uno scritto del ’25

²⁵ A. Nanetti, *Veronica. Ovvero «I gatti sono talmente imprevedibili!»*, III, 15, EL, San Dorligo della Valle 2004 (1993¹), p. 22.

²⁶ B. Masini, *L’uomo della luna*, Arka, Milano 1999, c. 14r.

riedito or è non molto tempo²⁷, non dipende dunque dal contesto in cui il celebre pedagogista elevava il suo dolente lamento (se proprio in esso sembran ricadere scrittrici che van per la maggiore a così tanti decennî da quello), ma dal tenace errore intellettuale che (nel nome di un non bene pensato paedocentrismo, in realtà smanioso di plasmare l'immagine dei piccoli secondo preconcetti tendenziosi) mai sempre riproduce, all'atto pratico, la medesima irritante maniera, propria di chi si figura di rendersi prossimo a giovanissimi lettori scimmottando *ab externo* il lor contegno, e così smarrendo la *clairvoyance* con cui si evitano le affettazioni, e ben ci si guarda dal prender lucciole per lanterne in riguardo all'*ars dicendi* e dal farsi retori in sedicesimo.

Metto quindi a raffronto degli stralcî, e così spero di farmi capire. Si può dare nulla di più risibile della pseudomimesi con la quale un autore (ignaro, ad evidenza, di quali erculei e complicati sforzi debba compiere la letteratura per riuscire a nascondersi al lettore convincendolo proprio di non esserci) si lusinga di arieggiare il parlato d'un pischediletto di periferia col semplice e meccanico utilizzo di un polisindeto che par provenire dalla busta surgelata d'emergenza?

²⁷ G. Lombardo Radice, *Che cosa non leggono i maestri*, IV, 14-15, in *Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo. L'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo da Giuseppe Lombardo Radice ad Alessandro Melchiori (1923-1928)*, a cura di A. Ascenzi e R. Sani, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 725-740.

Mia madre dorme *e* Lucia dorme *e* mio padre non c’è *e* io vado nella mia stanza *e* guardo il nuovo libro che m’ha dato la professoressa Costa di italiano *e* però non lo apro *e* mi metto a letto anch’io *e* non lo so se dormo²⁸.

E dar si può cosa più rimarchevole (in quanto a poetica rettitudine) di questa scelta di passi nei quali, volta a volta, l’epifora addiviene, in virtù del suo solo persistere, a dar corpo a fugaci fantasmi? Quello del forzato pazientare:

Aveva sentito Renata che diceva alla signorina Matilde: «La strega ha l’occhio storto» e non aveva *detto niente*; aveva sentito la signorina Matilde dire: «Fanciulli, fanciulli, chi li ha se li trastulli» e non aveva *detto niente*; aveva preparato la cioccolata senza *dire niente*²⁹.

Quello dell’immota inmutazione:

Ah! vita *noiosa*! gente *noiosa*! animali *noiosi*³⁰!

[...] Beliano apre il sacchetto che contiene la sua catena d’oro: la catena è *ancora lì*. Controlla le pecore dietro casa: le pecore sono *ancora lì*. Rovista in fondo all’armadio, in cerca della cassetta con i soldi: i soldi sono *ancora lì*³¹.

²⁸ A. Cotti, *Stupido*, I, 7, EL, San Dorligo della Valle 2001, p. 95.

²⁹ B. Tarozzi, *Storie di Matilde*, I, 36, Mondadori, Milano 2001, p. 21.

³⁰ R. Murello, *L’incredibile Mr. Joker*, in *Schizzo*, 11, 2001, p. 67.

³¹ C. Carminati, *L’acqua e il mistero di Maripura*, Fatatrac, Firenze 2006, c. 7v.

O quello invece, di classe giocosa, dell'assillo d'un capo di vestiario, inculcato quasi quasi alla stregua d'un costume o un precezzo, doverosi:

In those days, women wore corsets and heels and *hats* [...] Cops had *hats*. Criminals had *hats*³².

Una forma ridotta di epistrofe (circoscritta all'altezza dei morfemi e delle desinenze) si denomina omeoteleuto:

nose throwING
elbow climbING
potato jumpING
snail liftING
and computer wrestLING.
[...] a dog scrambler
a sock mixER
a throat cleanER
a moustache toastER
and a custard sprinklER³³.

e in magnifico modo si presta a erogare spruzzate discrete dell'intenso colore (ma vago) che soffonde la fiaba di norma:

— Tu — proseguì la Fata — ti chiamerai LegnUZZO; tu, invece, FerrUZZO; e tu, così ben cotto, PietrUZZO. Buona fortuna³⁴!

³² W. Steig, *When Everybody Wore a Hat*, Colter, s.l. 2003, c. 7r.

³³ M. Rosen, *Don't Put Mustard in the Custard*, XIV, vv. 4-8, vv. 11-15, Deutsch, London 1985. cc. 10v e 11r.

³⁴ G. Falzone Fontanelli, *Il diario di papà*, IV, 13, La Scuola, Brescia 1961, p. 33.

[...] sette laghi dovranno attraversARE, sette monti dovranno superARE, sette castelli dovranno cercARE, sette prigioni dovranno trovARE, sette porte dovranno spalancARE e sette prigionieri liberARE [...]³⁵.

A nessuno – confido – è sfuggito che, nei dianzi citati frammenti, a ciò che gli autori si eran prefissi di conseguire come ultimo effetto ha certo dato ansa il collaborare dell'anafora e dell'omeoteleuto, sia l'una sia l'altro vòlti a ripetere (facendo del parlare un sortilegio), ma dalle opposte sponde di ogni rigo, in contrappunto serrato e accerchiante:

a dog scramblER / a sock mixER / a throat cleanER / a moustache toastER / and a custard sprinklER;

Tu [...] LegnUZZO; tu [...] FerrUZZO; e tu [...] Pie-trUZZO;

sette [...] attraversARE [...] sette [...] superARE [...] sette [...] cercARE [...] sette [...] trovARE [...] sette [...] spalancARE [...] sette [...] liberARE.

La cooperazione tra figure recate a reagire tra loro stesse per forza di magistrale alchimia si rivela (o conferma), così ancora, una delle evenienze più mirabili della letteraria fisiologia, come ulteriormente dimostreranno i due *specimina* qui appresso esposti. Mentre infatti nel primo (di Dumas):

³⁵ P. Carpi, *Il Paese dei maghi*, XI, 42, Piemme, Milano 2015 (2002¹), p. 156.

Quand son père entra dans sa chambre, *elle espéra!* *quand* Réveillon entra dans sa chambre, *elle espéra* encore! *quand* Auger entra dans sa chambre, *elle espéra* toujours³⁶!

sono anafora ed epifora, insieme, a generare tinte da romanzo popolare (patetico e angoscioso), facendosi competenti latrici di un'inflessibile cronografia («*Quand – quand – quand*») e di una *climax* in sé paradossa, perché s'innalza, sui di lei gradini, una speranza che invece dovrebbe scemare, mano mano, sempre più («*elle espéra!* – *elle espéra* encore! – *elle espéra* toujours!»), nel secondo, di Roberto Piumini, l'esito dell'iterare sconfina entro una sfera che, in tempi lontani, si sarebbe definita poesia.

Il *topic* del racconto è un bambino afflitto da autismo assai severo, la cui dura corazza *erga omnes* pare spetrarsi, o infine vanire, al contatto col corpo di un cavallo, giusta i riti dell'ippoterapia:

Diego non parlava. Non era muto, semplicemente non parlava a *nessuno*. Era un bambino che non guardava: non perché fosse cieco, ma perché non guardava *nessuno*. E non ascoltava, non perché fosse sordo, ma perché non ascoltava *nessuno*. [...] Diego tenne lo sguardo basso, come sempre. Vedeva gli zoccoli del cavallo che pestavano calmi la terra. Poi alzò un poco lo sguardo, e vide le zampe che si muovevano, tranquille. Alzò un poco lo sguardo, e vide il corpo del cavallo che girava in tondo, lentamente. [...] Sulla sella, Diego sentiva il dondolio *del cavallo*, il caldo *del cavallo* sotto le

³⁶ A. Dumas, *Ingénue*, IV, 2.

gambe, il caldo del collo *del cavallo sotto* le mani, e il pelo liscio *del cavallo*, e gli piaceva. Quasi sorrideva³⁷.

La straordinaria tenuta di questa novella (tanto breve e tanto sobria, da riuscire a destare nel lettore, non già la simpatia da avanspettacolo che piace di provare per poi farne mostra ai propri colleghi di consenso, sì una commozione seria ed intima, che sgorga e si dispiega silenziosa) corre proprio sul rigoroso filo (saputo tessere ed organizzare con la perizia di un compositore) degli espedienti sui quali finora ci siamo soffermati con l'intento di sondarli nei libri per ragazzi. Si veda, per esempio, l'euritmia ch'è procurata dal ricomparire dell'epifora nei distretti antipodi della vicenda del piccolo Diego («nessuno – nessuno – nessuno»; «del cavallo – del cavallo sotto – del cavallo sotto – del cavallo») e ch'è anche un suadente strumento per marcare sul narrato la giusta ritmazione di fasi successive, collegate ma varie per *Stimmung*, poiché infatti all'obiettiva diagnosi dell'esordio (che già non sembrerebbe lasciar sperare in nessun modo: «Non era muto, semplicemente [...] non perché fosse cieco, ma [...] non perché fosse sordo, ma») consegue un redentivo scioglimento («Sulla sella, Diego sentiva [...] e gli piaceva. Quasi sorrideva») tutto centrato, da dentro, sull'animo (in prima sigillato e inaccessibile: «non parlava – non guardava – non ascoltava») del bambino, divenuto cosciente di sé, del proprio sentire («Diego sentiva») e del “fuori” («il dondolio – il caldo – il pelo liscio»).

Oso dirmi persuaso che toccante (con pudore, ma irrefragabilmente) giunge ad essere questo raccontino, proprio in

³⁷ R. Piumini, *Diego e il cavallo paziente*, cpvv. 1-3, 6, 22-23, in Id., *Mille cavalli*, EL, San Dorligo della Valle 2005, pp. 25 e 27.

grazia di una strumentazione che pertiene alla *nimia repercussio*, dalla fitta anafora che l'inaugura («*non* parlava. *Non* era – *non* guardava: *non* perché – *non* ascoltava, *non* perché») alla consonanza del finale («*sentIVA* – *piacEVA* – *sorridEVA*») a tutto il montaggio della scena cruciale dell'incontro a distanza tra umano e animale, mansuetissimo. Vi si noti l'ascendere («*zoccoli* – *zampe* – *corpo*») per tappe (che è una faticata vittoria su timori od annose chiusure: «sguardo basso, *come sempre*») del *visus* di Diego incuriosito, col corrispondente resoconto della mite e quieta sua avventura («*tenne* lo sguardo – *Vedeva*»; «*Poi* alzò un poco lo sguardo – *vide*»; «*Alzò* un poco lo sguardo – *vide*»), e si verifichi quanto il suo incanto sia debitore, non solo dell'uso di una classica e insigne maniera per ripetere eppur rastremare, e cioè l'assortita flessione di un predicato fondamentale («*Vedeva* – *vide* – *vide*») non senza squisita congruenza tra decorso dell'atto ed aspetto (in esatto senso glottologico) delle voci verbali adottate («*tenne* lo sguardo» → «*vedeva*»; «*alzò* [...] lo sguardo» → «*Vide*»), ma altresì della costante e iterata collocazione in sede liminare di ciò che seguon gli occhî del fanciullo («*pestavano* [...] la terra – si muovevano – *girava*») e di ciò che l'affascina e assicura («*gli zoccoli* [...] *calmi* – le *zampe* [...] *tranquille* – il *corpo* del *cavallo* [...] in *tondo*, *lentamente*»). E non deriva da un saper ripetere degno delle più magiche *berceuses* di Ravel, di Busoni, di Casella il cullamento di occlusive e liquide («*DonDoLio DeL CaVaLlo* – *CaLDo DeL CaVaLlo* – *CaLDo DeL CoLlo DeL CaVaLlo* – *DeL CaVaLlo*») da Piumini approntato in una chiusa che riesce a riappaciarci con noi stessi?

Come l'unico che possa curare un pargolo malato e sofferente, non è chi regredisca e babbioneggî, ma, al contrario, un pediatra sapientissimo, così il miglior scrittore per ragazzi,

non è chi nasconde la sua pochezza sotto il finto manto di una pretesa conformità alle “istanze dei giovani” (tra concioni sopra podî modaioli e sermoni su mocciosi da dispensa), ma l’autore ferrato (però schivo, e alieno da profane *camarillas*) che serva i piccoli col dolce frutto della sua strenua fatica di artiere. Pongo quindi con ufficio di epigrafe una sentenza di Ernest Ansermet sulla quale ho lungamente riflettuto e di cui credo si possa far tesoro:

per esprimere l’infanzia e l’innocenza dell’infanzia bisogna esserne usciti, perché l’infanzia *si esprime* ma non *esprime* l’infanzia. Se Moussorgsky ha espresso così bene l’animo infantile, è proprio perché non era più un bambino ma aveva conservato in sé l’innocenza del bambino che aveva trasceso [...]³⁸.

Gian Piero Maragoni*

³⁸ E. Ansermet, *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, a cura di J.-C. Piguet et al., trad. it. di Anna Maria Ferrero, Campannotto, Pasian di Prato 2008⁴ (1995¹), p. 342.

* Dedico questo studio alla memoria (mestissima, ma cara in sommo grado) del mio maestro Riccardo Scrivano, audace e generoso antesignano delle indagini sull’uso e sul senso della retorica negli scrittori.

V. La steppa del Don: una geografia fisica e umana all'origine della scrittura di Eugenio Corti¹

di *Elena Rondena*

Lo studioso e importante critico letterario, Carlo Dionisotti, nel suo notissimo e lungimirante studio, *Geografia e storia della Letteratura Italiana*², ha mostrato in modo impareggiabile come la geografia e la storia non solo siano fondamentali per conoscere in profondità le vicende di un paese, riuscendo in questo modo a definirne più adeguatamente l'identità culturale, ma lo siano soprattutto per quegli scrittori che sanno trovare in esse preziosi strumenti al fine di fare emergere con più veridicità il valore morale ed escatologico sotteso alle proprie opere letterarie. È proprio il caso di Eugenio Corti, una significativa voce della Letteratura italiana del Novecento, sebbene meno nota di altre, per il quale l'*hic et nunc*, rappresentato dalla tragica esperienza della

¹ Questo articolo è la rielaborazione di una comunicazione tenuta all'Università Nazionale di Kharkiv V.N. Karazin (Харківський Національний Університет імені В. Н. Каразіна) il 16 aprile 2021 al convegno «Художні феномени в історії та сучасності» («Географічний простір і художній текст») [“Fenomeni artistici nella storia e nella modernità” (“Lo spazio geografico nel testo letterario”)].

² C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.

campagna di Russia, durante la Seconda Guerra mondiale, è all'origine della sua vocazione di scrittore, come ha evidenziato François Livi, uno dei maggiori esperti dell'opera cortiana:

Quando nel giugno del 1942 il ventunenne sottotenente d'artiglieria Eugenio Corti è partito per il fronte russo, era lontano dall'immaginare che l'esperienza cui andava incontro avrebbe segnato l'intero corso della sua vita e determinato la sua vocazione di scrittore. Da quell'esperienza infatti sarebbe uscito il diario *I più non ritornano*, unanimemente ritenuto un capolavoro, e sarebbe nato anche *Il cavallo rosso* (1983), lo stupendo ed eccezionale romanzo storico diventato ormai un ineludibile punto di riferimento nella letteratura novecentesca³.

Tuttavia, se il tempo, nel quale egli ha vissuto tali vicende, lo ha plasmato come uomo e quindi, appunto, come scrittore, penso di potere affermare che ancora più determinante sia stato lo spazio nel quale si sono svolti quegli eventi che possono essere ritenuti davvero cruciali per la sua decisione di scrivere. Si tratta del vasto territorio della campagna di Russia, del quale, non solo i suoi scritti, ma ancor maggiormente e primariamente il suo animo è rimasto profondamente segnato, tanto da non poter più dimenticare le immense distese della steppa, unitamente al rigidissimo clima dell'inverno, al quale si sovrappone la devastazione inferta all'uomo e al paesaggio dalle operazioni belliche. Credo si possa dire – e cercherò qui di seguito di mostrarlo – che questi luoghi non sono semplicemente lo sfondo del racconto di guerra, oppure il mero contesto scenografico delle azioni che vi si svolgono, quanto piuttosto un elemento necessario perché quello narrato da Corti possa, nel

³ F. Livi, *La stagione all'inferno di Eugenio Corti*, in *Studi Cattolici*, 712 - giugno 2020, Edizioni Ares, Milano, p. 415.

passaggio dal diario di guerra al romanzo storico, mantenere il realismo cristiano che egli intende programmaticamente rispettare e attuare come scrittore. François Livi, facendo riferimento a *I più non ritornano*, si è espresso in tal modo a riguardo del suo realismo: «La poetica di Corti, esplicitamente enunciata in una nota del libro, è semplice ed esigente: una fedeltà assoluta alla realtà, alla verità degli eventi»⁴. Egli, per chiarire il carattere cristiano di tale realismo, così precisa:

il senso della Storia in un narratore cristiano come Corti differisce dallo storicismo delle ideologie novecentesche, perché il narratore cristiano rispetta come vera cronaca la contingenza degli eventi dei quali riferisce e, allo stesso tempo, ne ricerca il significato di vera storia alla luce della propria fede in Dio che governa le vicende degli uomini⁵.

Credo sia utile partire innanzitutto da alcuni brevissimi cenni biografici, per meglio mettere a fuoco le circostanze e le ragioni che portano Eugenio Corti a spingersi in quelle terre. Egli brianteo di origine, di famiglia profondamente cattolica, iscritto nel 1940 alla facoltà di giurisprudenza dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, è chiamato alle armi nel febbraio dell'anno successivo. Viene destinato prima al XXI Reggimento Artiglieria di Piacenza, poi alla Scuola Allievi Ufficiali di Moncalieri, diventando sottotenente d'artiglieria. È proprio lui a chiedere e a ottenere di partire volontario per il fronte russo. Questa richiesta si spiega tenendo presente il forte patriottismo che lo contraddistingue, assumendo molteplici forme

⁴ F. Livi, *Eugenio Corti e la storia*, in *Al cuore della realtà*, a cura di E. Landoni, Interlinea, Novara 2017, p. 22.

⁵ *Ibid.*, pp. 34-35.

nel corso della guerra, tanto che dopo l’armistizio dell’8 settembre lo vedrà schierarsi con i “soldati del Re” e con gli Alleati contro i tedeschi⁶; ma soprattutto non dimenticando che egli vuole approfittare della campagna di Russia per conoscere di persona il comunismo e quanto da esso prodotto. Ne *Il cavallo rosso*, fa esprimere tale intento a uno dei protagonisti, Michele Tintori, che, come è noto, costituisce uno dei suoi *alter ego*, in un dialogo con Ambrogio, altro importante personaggio del romanzo:

I comunisti hanno tentato un esperimento unico, non te ne rendi conto? Hanno tentato – o se vuoi stanno tentando – una redenzione dell’uomo e della società al di fuori di Cristo, e del cristianesimo, anzi contro Cristo. E per fare questo – questo terribile tentativo – si sono isolati dal resto del mondo. Per noi cristiani è importantissimo renderci conto di cosa hanno realmente combinato. Sembra che ci siano stati milioni di vittime, lo sai, però molti dicono che non è vero, che quella è soltanto propaganda fascista e capitalista. [...] Voglio parlare con la gente comune russa, con gli operai, i contadini, con tutti. Questa è un’occasione straordinaria, unica. Voglio vedere ogni cosa con questi occhi, non voglio limitarmi al sentito dire⁷.

Proprio queste domande, con il profondo desiderio di conoscenza del vero che le muove, possono essere viste come uno dei possibili *fil rouge* dell’opera cortiana, la quale si svolge e si approfondisce, negli scritti qui considerati, soprattutto attraverso la descrizione e il racconto di due tragiche vicende che si intrecciano profondamente: il tremendo dramma dei soldati

⁶ Questa vicenda bellica è descritta in un’altra sua opera: E. Corti, *Gli ultimi soldati del Re*, Edizioni Ares, Milano 2015.

⁷ E. Corti, *Il cavallo rosso*, Edizioni Ares, Milano 2002, p. 130.

durante la ritirata, con la loro immane sofferenza, e la dura vita della popolazione locale emersa dalle testimonianze raccolte direttamente sul posto o indirettamente in periodi successivi. In modo particolare quanto vissuto personalmente, nella durissima esperienza della guerra, e quanto scoperto dalle indagini condotte in quei luoghi o, in un secondo tempo, attraverso studi rigorosi, risultano segnati profondamente dalla incombente natura circostante, dalla steppa del Don. Territorio e clima sembrano concorrere in modo tragico con il carattere disumano e tremendo della guerra: innanzitutto ne *I più non ritornano* e, successivamente, ne *Il cavallo rosso*. La prima opera è scritta a caldo, ossia a ridosso degli avvenimenti, pubblicata nel 1947, mentre la seconda è il frutto di un lavoro quasi decennale, lungo e meticoloso, che vede la luce solo nel 1983. Perché intercorre questo tempo così lungo dagli scritti memorialistici al romanzo, indubbiamente il suo capolavoro? Questo arco temporale, fra i due libri, serve proprio allo scrittore per approfondire e arricchire quanto presente nella sua memoria e già fissato nei diari, peraltro non esauribile al testo del 1947, tanto che molte altre pagine sono state recentemente pubblicate postume nei seguenti volumi: «*Io ritornerò*» – *Lettere dalla Russia 1942-1943*, *Il ricordo diventa poesia* e *Ciascuno è incalzato dalla sua provvidenza. Diari di guerra e di pace 1940-1949*⁸. Anche rispetto a tale questione le parole di Livi, questa volta riferite a *Il cavallo rosso*,

⁸ E. Corti, *Il ricordo diventa poesia*, a cura di V. Corti-G. Santambrogio, Edizioni Ares, Milano 2017; Id., «*Io ritornerò*» – *Lettere dalla Russia 1942-1943*, a cura di A. Rivali, Edizioni Ares, Milano 2021; Id., *Ciascuno è incalzato dalla sua provvidenza. Diari di guerra e di pace 1940-1949*, a cura di V. Corti-M. Vismara-C. Crespi, Edizioni Ares, Milano 2021.

possono aiutare a comprendere meglio l'approfondito lavoro di studio condotto negli anni, dove tra i vari aspetti evidenziati riscontriamo anche una particolare attenzione ai luoghi descritti, per i quali spicca la ferma volontà di parlarne in termini il più possibile realistici:

L'atteggiamento di Corti di fronte alla Storia, basato su un'assoluta fedeltà ai fatti e sullo scavo degli eventi per metterne in luce il significato profondo, non viene meno, ma esige un impegno particolare. L'esperienza dell'autore non può bastare. Corti si avvale di altre fonti, accuratamente vagilate, in particolare di testimonianze di reduci. Quando è possibile si reca nei luoghi dei paesi che descriverà nel romanzo. Per lo studio dei totalitarismi del Novecento – in particolare per il comunismo sovietico – si costruisce un'esigente documentazione che corregge la vulgata in auge in molti paesi occidentali e dalla quale nasce una nutrita serie di saggi⁹.

Si è, pertanto, trattato di un vero e proprio lavoro di ricerca storica, finalizzata alla verifica e alla definizione, con sempre maggiore precisione, degli eventi riportati. Tale processo, che ha condotto l'autore a sviluppare i propri scritti dal primo genere letterario, il diario *I più non ritornano*, al romanzo *Il cavallo rosso*, può farci maggiormente capire come dietro alla penna di un avvincente e coinvolgente scrittore, come si evince

⁹ F. Livi, *Eugenio Corti e la storia*, cit., p. 28. A titolo esemplificativo si possono citare i saggi pubblicati nel volume *Processo e morte di Stalin* che, oltre alla tragedia incentrata sulla figura di Stalin e sulla responsabilità dei suoi crimini, contiene una serie di contributi sul comunismo, raccolti nella seconda e terza parte del libro: *Il costo per l'umanità dell'esperimento comunista* e *La responsabilità della cultura occidentale nelle grandi stragi del nostro secolo*.

dal giudizio positivo dei suoi numerosissimi lettori, generazioni e generazioni che si sono susseguite nella lettura di questo romanzo storico – tanto che le copie vendute sono state oltre quattrocentomila e ben otto le lingue nelle quali è stato tradotto –, vi sia l'occhio attento di colui che registra e fotografa i fatti con l'intento di raccontarli esattamente come sono accaduti. Potremmo dire, con un'espressione di manzoniana memoria, che egli vuole «il santo Vero / mai non tradir»¹⁰.

Anche per questo Eugenio Corti è definito, dai critici letterari più arguti, uno «scrittore visuale»¹¹, ossia un autore che riesce a far vedere quanto descrive con un'intensità tale da farlo sembrare vero e presente al suo pubblico. È proprio allora in virtù di questa sua grandissima capacità descrittiva che ci dimostra come la geografia “fisica” e quella “umana” siano strumenti fondamentali per poter addentrarsi nelle vicende storiche, approfondendone il significato e le tragiche conseguenze, quasi – penso si possa dire – a fornire uno specchio all'interno del quale si mostra tutta l'atroce disumanità del volto ideologico del Novecento. Risulta così una prospettiva caratterizzata con un'attenzione particolare rivolta a cogliere gli aspetti caratterizzanti il paesaggio e quelli determinanti le vicende della guerra, come gli elementi legati all'urbanizzazione del territorio, oppure alle attività agricole, entrambi definiti da modalità che riflettono l'impostazione del socialismo reale, nonché alla devastazione inflitta all'ambiente dal conflitto bellico.

¹⁰ A. Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 213-214.

¹¹ M. Caprara, *La milizia dello scrivere*, in *La trama del vero*, a cura di P. Scaglione, Bellavite Editore, Missaglia 2000, p. 13.

In modo particolare, tra il 19 dicembre 1942 e il 17 gennaio 1943, nella steppa russa, tra Ambrossimowo e Tcercowo¹², si fissa nella memoria di Corti, sottotenente d'artiglieria assegnato al Trentacinquesimo Corpo d'armata – che con il Corpo d'armata alpino e il Secondo Corpo d'armata formavano l'ARMIR (Armata italiana in Russia) –, un paesaggio che non potrà più dimenticare. L'anabasi dell'esercito italiano avviene in una terra nella quale la stagione climatica a dicembre arriva a delle temperature rigidissime; non a caso tutti gli scrittori italiani della memorialistica relativa alla ritirata di Russia, come Mario Rigoni Stern, Nuto Revelli, don Carlo Gnocchi, solo per citarne alcuni, pongono l'attenzione sul “generale inverno”, espressione diventata proverbiale già in seguito alla tragica fine della Grande armata napoleonica. Come esergo, nel diario di Corti, così si legge: «Pregate che ciò non avvenga d'inverno»¹³. Tale *incipit* deriva dalla constatazione che la neve, il vento e il gelo sono «gli esecutori più spietati, ma ciechi», di una «sentenza» «il cui destino», per gli uomini coinvolti, purtroppo, «è già deciso»¹⁴. Non c'è pagina, in tutto il suo diario, dove racconta in prima persona quanto vissuto insieme ai suoi compagni di armi, così come pure del romanzo, attraverso le vicende di Ambrogio e Michele, nella quale l'autore non ponga l'attenzione, in modo quasi ossessivo, su quella tremenda condizione climatica, diventando quasi una sorta di cronotopo, unità ideale e metafisica

¹² La grafia dei luoghi è quella utilizzata da Corti nei suoi libri.

¹³ E. Corti, *I più non ritornano. Diario di ventotto giorni in una sacca sul fronte russo (inverno 1942-43)*, Bur, Milano 2004, p. 11.

¹⁴ M. Apollonio, *Campagna di Russia*, in *L'Italia*, luglio 1947, ora si legga in *Presenza di Eugenio Corti. Rassegna della critica*, a cura di A. Monti, Edizioni Ares, Milano 2010, p. 95.

senza la quale non è possibile pensare e raccontare realisticamente quanto accaduto. Una descrizione, non solo insistita e ripetuta, ma così dettagliata da rendere possibile una vera e propria immedesimazione, come non ha mancato di evidenziare lo scrittore Piero Bargellini, in una lettera allo stesso Corti: «Ho sofferto, leggendo le sue pagine, il freddo, mi sono sentito i piedi congelati, le mani gonfie»¹⁵.

Così Livi sintetizza, in modo essenziale e puntuale, questa dimensione costitutiva e decisiva del fattore climatico nel racconto di Corti:

Il nemico più tenace dei soldati – italiani, tedeschi e russi – è il freddo e il vento il suo alleato. Nella steppa, nelle immense distese di neve, freddo e vento si coalizzano per accrescere le sofferenze. La ritirata è innanzitutto una lotta senza tregua per sopravvivere: per trovare un rifugio in un’isba o in un fienile, o almeno un po’ di paglia, un po’ di calore. I soldati muoiono stremati dal freddo, dalla fame, dalla sete, da marce interminabili¹⁶.

Il critico letterario francese ritiene, inoltre, utile aggiungere alcune altre considerazioni importantissime sul profondo senso di disorientamento dell’uomo, che Corti riesce a descrivere facendone trapelare tutta l’angoscia esistenziale del quale è carico. Esso coincide con lo smarrimento della via verso casa, in quei luoghi così ostili, ma, allo stesso tempo, anche con il rischio della perdita della propria umanità, minacciata dall’immane tragedia della guerra, dove tutto – il fuoco nemico, l’ideologia di-sumana (tanto quella nazista, quanto quella comunista), il clima

¹⁵ Cit. in P. Scaglione, *Parole scolpite. I giorni e l’opera di Eugenio Corti*, Edizioni Ares, Milano 2002, p. 72.

¹⁶ F. Livi, *Eugenio Corti e la storia*, cit., pp. 22-23.

insopportabile (aggravato dall'inadeguato abbigliamento, in particolare dell'esercito italiano, e, soprattutto, dalle calzature del tutto inadatte per quella situazione) – sembra congiurare contro l'uomo, annichilendolo e sottraendogli il gusto di vivere e il desiderio del bello:

Si può ascoltare la voce dell'onore e morire con le armi in mano, piuttosto che essere fatti prigionieri. Si può morire in un assalto all'arma bianca, per aprirsi un cammino verso la salvezza, gettarsi sulle mitragliatrici russe che falciano i soldati a decine. Ma è più difficile resistere all'interminabile agonia della ritirata. Questa ritirata è stata paragonata alla scoperta di un mondo infernale; il Paradiso o l'Eden perduto è l'Italia, presente nel racconto attraverso le immagini nostalgiche e fugaci. Come una massa di reprobi le colonne di soldati errano in un mondo caotico, dove i punti di riferimento sono confusi o cancellati. Non si sa più bene in quale direzione occorra muoversi; le lunghe attese accrescono i dubbi; l'assenza di comunicazione con le linee amiche aumenta l'angoscia; l'alternarsi di dubbi e speranze mina gli animi. Italiani, tedeschi, russi si ritrovano nella morte che rivela infine i volti, trasformati dal gelo in maschere di ghiaccio. Su questi volti Corti non legge la gioia della vittoria o lo sgomento della sconfitta: scopre un grido muto di dolore, una terribile protesta contro l'orrore e l'assurdità della guerra¹⁷.

Non è possibile leggere le pagine della ritirata di Russia, sia quelle del diario sia quelle del romanzo, senza rimanere colpiti dalle descrizioni di una natura silenziosa e quasi spettrale, apparentemente priva di vita:

Nella sottostante terra di nessuno, tra la linea e il fiume, come pure sul grande fiume gelato, e più in là, nell'entroterra del nemico,

¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

non si scorgeva il minimo segno di movimento: si vedevano solo alberi spogli, rivestiti di brina, rigidi come fossero di vetro, e sterminate distese di neve; in lontananza le distese immense erano velate di nebbia morta, gelida¹⁸.

Questa desolazione, fatta di una vegetazione spoglia, di terre gelate, di isbe abbandonate, con i «comignoli» senza «più il fumo azzurrino» perché completamente spenti, accompagnata dal canto delle quaglie a volte flebile, a volte insistente come una cantilena, sembra quasi evocata da Corti a rendere testimonianza del flagello abbattutosi sull'uomo. È, infatti, proprio su quella neve, pura e candida, che le conseguenze della guerra, resa ancora più tremenda dal carattere ideologico di cui è stata investita, si mostrano nella sua più disumana realizzazione. Innanzitutto la neve si riempie di tutti quegli oggetti che vengono abbandonati perché, quando i tedeschi danno l'ordine di ritirata, viene chiesto di prelevare solo «il salvabile»¹⁹ e inevitabilmente viene abbandonato gran parte del materiale che non si è in grado di portare via o che si pensa sia causa di un eccessivo rallentamento della marcia:

La neve era chiazzata d'innumerevoli macchie scure, gli oggetti buttati via da coloro che ci avevano preceduto: capi di vestiario, coperte, strumenti, cassette di munizioni e, purtroppo, anche mitragliatrici – ora l'arma, ora il treppiede – e poi tubi o piastre di mortaio da 81, e nuovamente panni, e oggetti d'ogni genere²⁰.

¹⁸ E. Corti, *Il cavallo rosso*, cit., p. 257.

¹⁹ Id., *I più non ritornano*, cit., p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

In breve tempo, la medesima distesa bianca, oltre a rac cogliere quanto abbandonato dalla precipitosa ritirata, diventa però anche la tomba di numerosi soldati:

La trincea conteneva soltanto morti. La maggior parte ancora in posa di combattimento, sdraiati o in ginocchio, con le braccia in atto di puntare il moschetto; alcuni, guarda, non avevano più l'arma, e altri giacevano addirittura su un fianco nella neve, ancora però in quell'atteggiamento di puntare un'arma, rigide statue di ghiaccio che il nemico, entrando dopo il combattimento nella trincea, doveva aver rovesciato con uno spintone o con un'ultima fucilata. Tutte le statue portavano l'elmetto piumato ed erano ricoperte di brina²¹.

Per certi versi, potremmo dire che il paesaggio comparte cipa alla distruzione di cose e persone. È, allo stesso tempo, supremo e tremendo testimone di quanto sta accadendo e impietoso nemico che non si placa e non dà nessuna tregua, neanche quando i colpi di artiglieria o il crepitio delle mitragliatrici tace o è percepibile solo in lontananza.

Le pagine cortiane si colorano così, oltre che del bianco della neve, del nero delle file di soldati che disordinatamente avanzano con passo stanco, feriti, in preda alla paura e all'angoscia, e del rosso del sangue putrido, in una prosa che non risparmia la durezza e la crudezza delle situazioni:

Pochi passi, il fischio d'un colpo in arrivo, l'esplosione. La testa del sergente, spiccata di netto, era rotolata via sulla neve. Tornato indietro di corsa, il soldato s'era chinato con raccapriccio sul corpo

²¹ E. Corti, *Il cavallo rosso*, cit., p. 290.

privo di testa: aveva visto ogni cosa coi propri occhi, e i gradi apparivano tuttora sulle braccia; pure, mi disse, aveva faticato a convincersi che quel tronco era stato fino a poco prima il suo sergente²².

La prosa si fa «tetra, cupa, selvaggia»²³, macabra: corpi dilaniati, uomini in preda al delirio per il freddo, la fame, la sete; stupri, soldati ai quali viene dato fuoco ancora vivi; Arbusov, la cosiddetta “Valle della morte”, nella quale Corti si trova tra il 22 e il 24 dicembre, diventa veramente lo scenario di una «disumanità indicibile»²⁴, non solo quella perpetrata dai russi, ma anche quella dei tedeschi. Non bisogna dimenticare infatti che non sono solo denunciate le atrocità sovietiche, sebbene esse siano prevalenti, per via della particolare situazione vissuta dall'autore, ma anche quelle naziste. In una video-intervista rilasciata da Corti nel 2010, *Uno scrittore al fronte*²⁵, egli ha raccontato di come, in transito in Polonia, proprio per raggiungere il fronte russo, era rimasto scioccato dalle persecuzioni delle quali erano oggetto gli ebrei e il popolo polacco, tanto da scrivere ai suoi familiari di devolvere il suo stipendio di soldato per quella gente, attraverso il Vaticano, denunciando in quella lettera l'atteggiamento criminale dei nazisti. Tuttavia, scoperto dalla censura militare il contenuto della sua missiva, è accusato di essere antitedesco e processato per questo. Soltanto l'intervento del Maggiore Mario Bellini, considerato da Corti come un padre, ha evitato il peggio, ovvero misure punitive nei suoi confronti.

²² E. Corti, *I più non ritornano*, cit., pp. 181-182.

²³ M. Apollonio, *Campagna di Russia*, cit., p. 95.

²⁴ E. Corti, *I più non ritornano*, cit., p. 87.

²⁵ C. Costa, *Uno scrittore al fronte*, film-documentario, Ronin Film Production, 2010.

Il narratore-testimone, che si prefigge di fare memoria di quanto è accaduto, che non vuole perdere nulla di quello che vide, intende mostrare proprio nella concretezza delle vicende umane, potremmo dire sul campo, come a quelle folli ideologie, appunto il nazismo e il comunismo, seguì il male, nelle sue molteplici forme: unica e inevitabile conseguenza. Queste diverse espressioni del male hanno però come comune denominatore l'annichilimento dell'uomo, la riduzione della sua umanità a una esistenza bestiale. Basti pensare agli atti di egoismo e di barbarie avvenuti fra compagni: il rubarsi patate gelate, gocce di brina, coperte, calzini, scarpe, fino ad arrivare a uccidersi per ottenere questi, seppur fugaci e piccoli, vitali ristori. Come non ricordare a questo proposito le pagine di *Se questo è un uomo* di Primo Levi²⁶ e, allo stesso tempo, quelle di *Arcipelago Gulag* di Aleksandr Isaevič Solženicyn²⁷? Esistono sicuramente profonde analogie e, tra queste, ritengo si possa evidenziare in modo particolare il senso di terrore e di angoscia descritto come stato d'animo costantemente presente tra gli uomini, sia nelle loro azioni sia nei ricordi che animano le loro menti.

Il giovane sottotenente si trova di fronte a una barbarie disumana che non avrebbe mai immaginato: non solo gli orrori della guerra ma anche i racconti della popolazione locale, in particolar modo i tremendi anni della Grande carestia. Prima che inizi la ritirata egli riesce, infatti, a perseguire il suo intento di fare indagini in riferimento al comunismo, soprattutto parlando con gli abitanti del posto:

²⁶ P. Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2016-2018, I vol.

²⁷ A. Solženicyn, *Arcipelago Gulag*, Mondadori, Milano 2005.

Un po' tutti i nostri soldati masticavano qualche parola di russo. Nella mia batteria ne avevo uno, Antonino Allegra, un siciliano che aveva imparato la lingua alla perfezione. Nei momenti di tregua mi facevo accompagnare da lui e parlavo con i contadini. La realtà del comunismo era tragica oltre ogni aspettativa. Non c'era famiglia ucraina o cosacca che non avesse avuto un parente fucilato o deportato. Nella grande carestia molti erano stati costretti al cannibalismo²⁸.

Nel dopoguerra non mancherà poi di approfondire tale aspetto drammatico della carestia, come testimonia il saggio dal titolo *Lo sterminio dei contadini kulaki*²⁹, nel quale mostra il carattere artificiale della carestia e, basandosi sugli studi di Robert Conquest e di Roy Aleksandrovič Medvedev, sulle pagine degli scrittori Vasilij Semënovič Grossman e Aleksandr Isaevič Solženicyn, ne mostra il chiaro intento genocidario. Ne *Il cavallo rosso* è appunto compito di Michele scoprire quanto di così orrendo è accaduto:

“La stalla in cui erano entrati era, come le altre del colcoz, formata da un’intelaiatura d’antenne di legno appena dirozzato, sistamate a doppio spiovente e coperte di paglia; non aveva finestre, la luce e l’aria entravano da una delle testate completamente aperta.

“Guarda in che razza di stalle tengono gli animali” osservò il geniere studente: “Fatte con pali e paglia. Poveracci”.

“Poveracci chi? Gli animali o quelli che ce li tengono?” chiese Michele il quale, aiutato dall’altro geniere, stava aprendo una cassa. “La gente di qui voglio dire.”

“Ah. È proprio povera gente” convenne Michele.

²⁸ G. Moroni, *Ritirata del Don, l'inferno degli eroi* (intervista ad Eugenio Corti), in *Il Giorno*, 8 dicembre 2009.

²⁹ E. Corti, *Processo e morte di Stalin*, Edizioni Ares, Milano 1999, pp. 119-139.

“Lo sapete che sono arrivati a mangiarsi tra loro?” disse il geniere studente. L’ufficiale sollevò con vivacità la testa e lo guardò: “Cosa?”

“Sì, signor tenente: sono arrivati al cannibalismo.”

“Ma cosa dici?”

“Ve l’assicuro. In questo paese non so, ma a Fedorovca, dove siamo accantonati noi, a una decina di chilometri da qui...” Si volse all’altro geniere: “Eh? Dillo anche tu.”

L’altro che al comportamento pareva un operaio, confermò: “Sì, è vero. A Fedorovca tutti i civili lo dicono.”

“Ma...” ripeté Michele, interrompendo le ricerche e guardando in faccia i due: “Cosa state dicendo?”

“Nel paese, a un trenta metri dall’isba del nostro comando” continuò il geniere operaio “abita una donna che ha fatto cuocere un bambino morto, per darlo da mangiare a... sì insomma, agli altri suoi bambini.”

Michele si sentì accapponare la pelle sulle braccia e sul dorso, seguiva a guardare interrogativo i due.

“È grossa, eh?” disse il geniere studente. “Ma intendiamoci, non è successo di questi tempi: è stato durante la carestia di dieci anni fa, quando hanno collettivizzata la terra, è allora che a Fedorovca la gente ha mangiato i morti. A quella donna il figlio era morto di fame, e siccome ne aveva altri che stavano per morire, lei lo ha fatto cuocere e gliel’ha dato da mangiare. In paese però hanno sentito l’odore e sono accorsi, con l’idea che in quell’isba si cucinasse l’arrosto: è così che hanno scoperto la cosa, mi spiego?” “Ecco” confermò l’altro geniere. “E adesso” chiese Michele “quella povera disgraziata... Cosa fa? Ne parla?”

“Abita vicino al comando di compagnia v’ho detto. No, è naturale che lei non ne parli. Sono gli altri che ne parlano”.

“In principio, quando s’è diffusa la voce, pochi giorni fa” disse lo studente “sapete come succede, tutti i soldati volevano vederla: lei allora si metteva a piangere, e scappava a nascondersi dentro la sua isba. Anche perché certi le dicevano delle fesserie per fare gli spiritosi, sapete come fanno. Poi però il capitano ha dato ordine tassativo: basta disturbarla”.

«Il nostro capitano è uno che non scherza» disse il geniere operaio³⁰.

Lo stesso Michele Tintori, come del resto Eugenio Corti, si sente investito dal compito di svelare e fare conoscere quelle verità atroci, ignorate dal resto del mondo. A titolo esemplificativo riporto un altro episodio, sempre presente ne *Il cavallo rosso*, nel quale emerge la volontà di fare capire l'entità e le ragioni della carestia, l'*Holodomor*, per usare il termine ucraino che indica lo sterminio per fame di milioni di persone. Si tratta di una lettera di Michele Tintori all'amico Ambrogio, nella quale egli lo rende partecipe di quanto scoperto e, allo stesso tempo, lo invita a partecipare alla ricerca della verità:

Anche qui sul Don che sciocca più d'ogni altra cosa la gente è il ricordo della grande carestia del '33, provocata dalla collettivizzazione forzata della terra, con i morti di fame, il cannibalismo ecc. di cui ti ho già parlato nelle mie precedenti: vicenda sulla quale del resto avrai ormai raccolto notizie anche tu (guarda che ci conto). Ho l'impressione che le più atroci cose accadute nelle epoche passate, quelle che tanto ci impressionavano quando studiavamo la storia, non abbiano mai raggiunto la micidialità e l'orrore di queste a noi contemporanee³¹.

Per ricostruire con linearità il lavoro di Corti, occorre precisare che la rielaborazione dei suoi ricordi non si traduce immediatamente in quello che diviene il suo capolavoro, *Il cavallo rosso*; un importante passaggio intermedio è quello rappresentato dalla stesura della sua unica, ma importante, tragedia, *Processo e morte di Stalin*, la cui rappresentazione a Roma, negli anni Sessanta, fu molto discussa. La genesi e le obiezioni a tale

³⁰ E. Corti, *Il cavallo rosso*, cit., p. 174-176.

³¹ *Ibid.*, p. 212. Il corsivo è dell'autore.

lavoro sono ben documentate proprio ne *Il Cavallo rosso*, attraverso il personaggio di Michele Tintori, in quanto rivivono nel suo lavoro di drammaturgo. In un'intervista sulle motivazioni della scrittura di quella tragedia così Corti risponde:

Nelle mie intenzioni l'opera doveva dimostrare in modo irrefutabile ciò che avevo scoperto: l'impossibilità materiale di costruire la società comunista. Avevo ricevuto un'impressione fortissima dalla realtà comunista in Russia, ma avendo osservato le cose in un ambito abbastanza ristretto (nella sola Ucraina), ho dovuto impegnarmi in uno studio veramente approfondito della storia e della teoria comunista³².

³² P. Scaglione, *Parole scolpite.*, cit., p. 123. Queste parole di Corti aprono una questione piuttosto delicata sulla difficoltà attuale della recezione delle sue opere in terra ucraina. A tal riguardo è illuminante l'intervento della studiosa Simona Mercantini relativo al progetto, in corso di attuazione con la casa editrice British Council e finalizzato alla traduzione e pubblicazione de *I più non ritornano* in lingua ucraina: «Si tratta di un autore che è venuto in Ucraina a combattere da nemico e la pubblicazione della sua opera potrebbe generare perplessità nel lettore di questo Paese se privo di un'introduzione che ne evidenzi il valore esistenziale, poetico, prima ancora che politico, ideologico. Tanto più che il tema della guerra verrebbe proposto a un Paese tuttora in conflitto con tutte le implicazioni che può comportare. Corti non distingue i russi dagli ucraini e in questa precisa congiuntura storica ciò provocherebbe quantomeno un senso di disagio nel lettore ucraino di un Paese interamente coinvolto in un processo di lenta, ma inesorabile riscoperta della propria identità nazionale». In effetti Corti ha indagato sulla carestia inferta in modo particolare al popolo ucraino, ma le operazioni belliche sulle quali egli si sofferma avvengono in territorio russo, basti osservare le città o i luoghi da lui

Corti non si ferma a descrivere quanto visto, ascoltato o approfondito sui libri, perché, secondo la prospettiva richiamata sopra, si impegna a leggere, attraverso un continuo e sinergico rapporto tra fede e ragione, il significato profondo ed eschatologico di tali vicende: è sua profonda convinzione che il rifiuto di Dio, il tentativo di costruire una società senza Dio, sia la causa di tali tragedie. Tutto, allora, in ognuna delle tre le opere citate, concorre a mostrare le conseguenze di una società devastata dal

citati. Inoltre, dal momento che allora nell'URSS prevaleva una tendenza a russificare i territori delle varie repubbliche sovietiche, si può comprendere come non sempre venga esplicitamente considerata la distinzione tra le diverse nazionalità. Tuttavia, a partire dalla proclamazione di indipendenza dell'Ucraina, nel 1991, e ancor più dopo il 2014, la situazione è cambiata radicalmente e i territori di confine tra l'Ucraina e la Russia sono diventati oggetto di contesa, fino all'attuale invasione del territorio ucraino da parte russa. Pertanto la reticenza nei confronti dell'autore brianteo potrebbe essere destinata a crescere. Ad ogni modo, prendendo a prestito ancora le parole della Mercantini, si comprende che la lezione di Corti, colta nelle sue reali dimensioni, potrebbe essere, anziché motivo di tensione, un aiuto a superare i contrasti causati dagli opposti nazionalismi: «lo strenuo tentativo di Corti è di evitare al massimo l'inquinamento ideologico della mente, intriso di facili opinioni estemporanee, spesso estrinseche e infruttuose o violenti; il suo richiamo a implicarsi in prima persona compiendo la fatica di una verifica personale per quanto sacrificio essa comporti: questi due aspetti così vigorosi mi pare siano di fondamentale esempio per le nuove generazioni che si sono viste un po' defraudare il generoso entusiasmo degli inizi da una (forse inevitabile) deriva populista e da una politica spesso non meno trasparente della precedente». Si veda: S. Mercantini, *Per un ritorno di Corti in Ucraina*, in *Per Eugenio Corti. Atti del Premio Internazionale 2018-2020*, a cura di E. Rondena, Edizioni Ares, Milano 2021, pp. 91-95.

progetto di eliminare Dio dalla vita e dalla storia, per sostituirlo con un’ideologia atea, come hanno tentato di fare sia il nazismo, sia il comunismo. Per questo motivo mons. Luigi Negri, arcivescovo italiano, amico e studioso dell’autore, intervenendo in più di un’occasione per promuovere e fare conoscere le opere dello scrittore brianteo, riprendendo l’insegnamento del teologo Henry De Lubac, ha letto nelle pagine di Corti una delle possibili documentazioni di quanto il teologo francese ha denunciato a riguardo delle tragiche vicende del Ventesimo secolo: «Non è poi vero, come pare si voglia dire qualche volta, che l’uomo sia incapace di organizzare la terra senza Dio. Ma ciò che è vero è che, senza Dio, egli non può, alla fine dei conti che organizzarla contro l’uomo. L’umanesimo esclusivo è un umanesimo inumano»³³. Penso si possa con profitto proseguire nel leggere le pagine della riflessione teologica di De Lubac perché le opere dello scrittore brianteo possono essere davvero interpretate come un tentativo di mostrare nella storia e nella concretezza delle vicende umane l’esito dell’ateismo novecentesco, così definito in termini teorici dall’autore de *Il dramma dell’umanesimo ateo*:

Che cosa è avvenuto dell’uomo di questo umanesimo ateo? Un essere che appena si osa ancora chiamare essere; una cosa che non ha più interiorità, una cellula interamente immersa in una massa in divenire; un uomo sociale e storico di cui altro non resta che una pura astrazione, al di fuori dei rapporti sociali e della situazione nella durata per cui si definisce [...] Niente impedisce perciò di utilizzarlo come un materiale o come uno strumento, sia che si tratti di preparare

³³ H. De Lubac, *Il dramma dell’umanesimo ateo*, ed. Morcelliana, Brescia 1996, p. 9.

qualche società futura o di assicurare nel presente stesso la dominazione di un gruppo privilegiato. Nulla impedisce perfino di gettarlo via come inservibile [...] Ma sotto le sue diversità, si trova sempre lo stesso carattere fondamentale, o piuttosto si constata la stessa assenza. Questo uomo è letteralmente dissolto: che sia in nome del mito o della dialettica, l'uomo perdendo la verità, perde sé stesso. In realtà non c'è più uomo, perché non c'è più nulla che trascenda l'uomo³⁴.

Quanto mostrato da Corti, in modo particolare nelle opere sulle quali mi sono soffermata maggiorente all'interno di questo studio, è proprio la devastazione della società e dell'umano, evidente sia nella guerra sia negli esiti fallimentari della costruzione dell'URSS, dei regimi comunisti e di ogni tentativo di ispirarsi a essi come modelli, come esempi da replicare in *toto* o in parte.

Bisogna però anche precisare che, nel denunciare il carattere disumano e tremendo dell'ideologia comunista, Corti non confonde con esso il popolo russo e quello ucraino, per i quali nutre stima anche perché li considera vittime. Inoltre, nella sua prospettiva, anche in questa desolazione totale nella quale l'ambiente circostante, come evidenziato sopra, sembra definitivamente schiacciare ogni barlume di speranza, al contrario di quanto si potrebbe pensare, emerge la positività del reale, attraverso uomini e momenti carichi di un'umanità piena e caritativole, sostenuta, paradossalmente, dalla natura nella quale traspone anche la bellezza del creato, ovvero il rimando a qualcosa di altro a cui guardare, oltre il male stesso. Corti riempie, infatti, le pagine dei suoi scritti di descrizioni della natura cariche di stupore e meraviglia proprio perché per lui l'ambiente naturale

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

«è segno che rimanda a un creatore e muove alla preghiera»³⁵. Corti, secondo la prospettiva del realismo cristiano che lo contraddistingue, richiamata in precedenza, «non si ferma all'apparenza di una realtà oggettuale sia pure molto attraente, ma la trascende ricercandone l'origine»³⁶. Così anche la tremenda geografia che egli ci presenta non ha soltanto l'aspro sentore di chi vuole strappare alla morte della dimenticanza un frammento di storia; ma anche la virile dolcezza della pietà, che sa trattenere negli occhi della memoria la consolazione dell'alba, la domanda sul senso della vita che può urgere nel cuore dell'uomo a partire dalla contemplazione delle stelle, il tepore di un pasto caldo, gli incontri con il popolo contadino russo, l'intensità dell'amicizia che sorge anche fra estranei, la recita del santo Rosario nelle situazioni più impensabili, la fede nella Provvidenza. Tutti questi aspetti si ripresentano in molteplici modi nel dipanarsi delle trame delle sue opere, ma intendo qui soffermarmi, a titolo di esempio, su un passaggio, tra i tanti tra i quali è possibile scegliere, nel quale è proprio la natura, con la sua bellezza, a rendere più facile il riconoscimento di Dio:

Nel buio la sterminata volta del cielo incredibilmente zeppa di stelle s'incurvava sul villaggio russo e sull'immensa pianura; l'aria pulita era corsa per ogni dove dal rustico canto delle quaglie.
“Com'è bello il creato di Dio” pensò Michele, guardandosi intorno, e inspirò profondamente. “Sì che è bello! Com'è possibile che noi uomini lo trasformiamo puntualmente, ad ogni generazione, in una bolgia?³⁷

³⁵ P. Scaglione, *Eugenio Corti inedito: spunti di archivio per una biografia*, in *Al cuore della realtà*, cit., p. 48.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁷ E. Corti, *Il cavallo rosso*, cit., p. 177.

Una realtà che appare in sé buona perché porta inscritto nella propria natura il rimando al creatore, ma che può essere trasformata in ogni istante, per volontà dell'uomo attraverso le sue azioni in un inferno in terra.

Per meglio comprendere la ricchezza delle pagine di Corti, ritengo che il concetto di “banalità del male” di Hannah Arendt, in questa sede, trovi una sua significativa applicazione e sia, pertanto, utile riprendere un significativo passaggio della sua lettera a Gershom Scholem, dove ne spiega il significato:

il male non è mai radicale, ma soltanto estremo [...] esso può invadere e devastare il mondo intero, perché si espande sulla sua superficie come un fungo [...] Esso sfida, come ho detto, il pensiero, perché il pensiero cerca di raggiungere le profondità, di andare alle radici, e nel momento in cui cerca il male, è frustrato perché non trova nulla. Questa è la sua “banalità”. Solo il bene è profondo e può essere radicale³⁸.

La studiosa del totalitarismo evidenzia così come, a costituire un terreno fertile perché uomini di indole non necessariamente cattiva diventino conniventi o addirittura complici di orrendi crimini, siano proprio l’incapacità di pensare, ovvero di giudicare secondo coscienza, e il conseguente accettare che sia il Partito – con l’autorità indiscussa e indiscutibile del suo Capo – a stabilire che cosa sia giusto e che cosa non lo sia. In altri termini, «Hannah Arendt ha colto come la rinuncia alla fatica della riflessione e all’interrogazione della propria coscienza crei i presupposti per la passività o addirittura la condivisione del male in una società totalitaria»³⁹. Tuttavia, sebbene il male si

³⁸ H. Arendt, *Ebraismo e modernità*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 227.

³⁹ G. Nissim, *La bontà insensata. Il segreto degli uomini giusti*, Mondadori, Milano 2011, p. 188.

manifesti come tremendo e apparentemente inarrestabile, Corti ha voluto evidenziare, proprio perché esso si diffonde solo sulla superficie, come sia sufficiente che un uomo non rinunci a vivere da uomo, non rinunci al dialogo interiore con la propria coscienza, perché il bene si affermi, anche nelle più atroci situazioni.

Le opere di Corti vogliono essere pertanto anche testimonianza della resistenza che l'uomo è in grado di opporre al male, anche di fronte al male che sembra destinato a vincere e sopraffare l'uomo. Si può dire che Corti, con il proprio mondo di essere, prima ancora che con il proprio scrivere, ha cercato in tutti i modi di rendere visibile quanto Vasilij Grossman afferma relativamente al Novecento:

Che cosa diremo al cospetto del tribunale del passato e del futuro, noi uomini vissuti all'epoca del fascismo? Non cercheremo giustificazioni. Non c'è stato un tempo più terribile del nostro – diremo – ma non abbiamo permesso che nel genere umano si estinguesse l'umanità⁴⁰.

Proprio in quella terra, scenario della guerra e della ritirata dei soldati italiani, nella steppa del Don, il soldato Eugenio Corti, scoprendo la sua vocazione di scrittore, diventa un narratore che, attraverso l'arma della penna, ha combattuto la sua battaglia, che non è stata quella dell'uomo contro l'uomo, come sostenuto dalle ideologie politiche del XX secolo, ma quella del

⁴⁰ V. Grossman, *La Madonna a Treblinka*, edizioni Medusa, Milano 2006, pp. 38-39. Qui il termine fascismo, che compare nella traduzione italiana, può essere inteso come sinonimo di totalitarismo.

Regno di Dio, come egli la definisce riprendendo i versi del Padre Nostro, ossia una battaglia dell'uomo per l'uomo, in nome di Dio.

Elena Rondena

**VI. I *Sogni* e le ossessioni di
Michele Mari e Gianfranco Baruchello**

di Roberta Coglitore

Non c'è nulla di più personale di un sogno, nulla che chiuda di più un essere nella più irrimediabile solitudine, nulla che resista di più a una partecipazione. Nella realtà tutto si prova in comune. Il sogno al contrario è un'avventura che il sognatore ha vissuto da solo e di cui lui solo può ricordarsi: mondo separato, impermeabile, che esclude il minimo controllo.

Roger Caillois

I desideri e i sogni appartengono alla scienza quanto all'arte e alla poesia, e questo non è affatto un male.

Siri Hustvedt

1. Sogni comuni

Nel 2017 l'opera di Gianfranco Baruchello è al centro di due esposizioni: una prima, *Greenhouse*, al Palazzo Belgioioso a Milano, traccia una riflessione di vita sullo spazio, sulle forme e sul territorio e affronta «la zona grigia, cruda ma onirica, tra il sé e

l’altro»¹, e una seconda, al Raven Row di Londra, dal titolo *Gianfranco Baruchello: Incidents of Lesser Account*, ne riassume la carriera «con opere realizzate a partire dal 1959, tra cui grandi tele iniziali, dipinti su fogli acrilici stratificati e su alluminio, assemblaggi in scatola e una selezione di film e video»².

Nello stesso anno Michele Mari pubblica *Leggenda privata*, una narrazione autobiografica corredata da alcune fotografie di famiglia e dedicata principalmente alla relazione con i propri genitori, cui lo scrittore riconduce la scaturigine della propria «doppiezza congenita»³. Per raccontarsi Mari inventa una

¹ Si tratta della prima personale di Baruchello al Palazzo Belgioioso di Milano, organizzata dalla galleria Massimo De Carlo dal 26.01.2017 al 18.03.2017, <https://massimodecarlo.com/exhibition/175/greenhouse>

² L’esposizione di Baruchello a Londra, al Rawen Raw, dal 29.09.2017 al 3.12.2017, è stata curata da Luca Cerizza, http://www.raven-row.org/exhibition/gianfranco_baruchello_incidents_of_lesser_account_/

³ La chiave di lettura principale di *Leggenda privata* è rivelata dallo stesso autore al suo intervistatore, Carlo Mazza Galanti: «In quel libro racconto della mia doppiezza congenita, dovuta all’incontro tra due patrimoni genetici, due mondi, due caratteri completamente diversi; essendo nato da due genitori che non dovevano incontrarsi, due genitori il cui amplesso è stato mostruoso, io stesso per definizione sono un mostro», *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a cura di C. Mazza Galanti, Minimum Fax, Roma 2019, p. 58. Un’ulteriore declinazione della doppiezza di sé si ritrova nella trasfigurazione del mollusco e della conchiglia: «proprio perché viscido, molle e indifeso, il mollusco deve secernere i calcari che diventano una struttura bellissima e che sono la sua gloria, la sua forza. Per me sono i libri, la mia cultura, le mie sovrastrutture. Lo stesso può

narrazione fantastica, ovvero un dialogo del narratore-protagonista con i suoi demoni, una sorta di trasfigurazione mostruosa dei suoi genitori, che fa da cornice ai frammenti degli episodi inconfessabili dell’infanzia e dell’adolescenza.

Sempre nello stesso anno l’artista e lo scrittore decidono di mandare alle stampe un volume intitolato *Sogni*, composto di due sezioni: una prima contiene trentasei frammenti di Mari, stampati su carta usomano gialla, dal titolo *Oniroschediasmi*⁴ e una seconda raccoglie sessantaquattro riproduzioni dei disegni di Baruchello, su carta patinata avorio, intitolata *In Store*. Come

valere nei confronti delle pulsioni sessuali: più hai pulsioni sconvenienti, indecenti, più apparentemente all'esterno fai il petrarchista, il teorico d'amore. Anche quello che dicevo prima dei due Borges riguarda da vicino il tema del doppio: l'io che scrive e quello che viene raccontato», *ibid.*, p. 59.

⁴ Il termine *schediasma* (dal greco σχεδίασμα: ciò che è fatto, scritto, detto estemporaneamente, con trascuratezza) era molto in voga tra ‘600 e ‘700 nel senso di improvvisazione, cosa estemporanea realizzata in fretta. Il testo *Oniroschediasmi* è stato ripubblicato e incluso nell’ultima raccolta di racconti di Mari, *Le maestose rovine di Sferopoli* (Einaudi, Torino 2021, pp. 120-140), modificandone radicalmente la lettura. Cfr. Carlo Mazza Galanti, *Le variazioni di Sferopoli. Gli esercizi di stile dell’ultimo libro di Michele Mari*, 29.09.2021 <https://www.ilstascibile.com/letterature/le-variazioni-di-sferopoli/>; Riccardo Donati, *Capriccio con figure e tracce di leggenda*, in *Antinomie*, 31.10.2021, <https://antinomie.it/index.php/2021/10/31/michele-mari-capriccio-con-figure-e-tracce-di-leggenda/>

si legge in alcuni resoconti sull'opera⁵, i due autori si sono incontrati per discutere sul tema comune e, senza alcun dubbio, *Sogni* è il frutto maturo della collaborazione di due scrittori-artisti o disegnatori-letterati⁶.

Apparentemente potrebbe sembrare che il volume consista, come nella consuetudine dei cataloghi d'arte, della prefazione di uno scrittore che accompagna la riproduzione delle opere di un artista, invece si tratta di un vero libro d'artista, peraltro frutto della collaborazione tra due autori, entrambi dotati di un doppio talento, dove le due sezioni dialogano alla pari. Lo dimostra la completa assenza di un paratesto eloquente in tal senso: nessuna prefazione, nessuna postfazione a indicare modi di lettura e direzioni di interpretazione, né da parte degli autori né di un *tertium*.

Il titolo del volume, unico elemento del paratesto che accomuna le due parti, è esplicito. *Sogni* sono quelli raccontati da

⁵ Cfr. Antonella Falco, *I “Sogni” di Mari e Baruchello*, in *Nazione Indiana*, 08.05.2017 <https://www.nazioneindiana.com/2017/05/08/i-sogni-di-mari-e-baruchello/>; Andrea Cortellessa, *Michele Mari, il ritorno del Demone*, in *doppiozero*, 28 giugno 2017, <http://www.doppio-zero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>; Id., *Iconomia del demone. Michele Mari a parole e per immagini*, in *Studium»*, I, 2021, pp. 37-63.

⁶ Sul doppio talento cfr. Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina editore, Milano 2012; Id., *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel doppio talento*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione*, a cura di M. Cometa-D. Mariscalco, Quodlibet, Roma 2014, pp. 7-38.

Michele Mari nella prima parte, violando il rigido ordine alfabetico della copertina, e *Sogni* sono quelli disegnati da Baruchello nella seconda parte, la più estesa.

In entrambe le sezioni le due arti collaborano e interagiscono allo stesso livello, seppure secondo modalità differenti. Si potrebbe dire che nella prima parte è dominante, ma non esclusiva, la scrittura, così come nella seconda lo stesso potrebbe dirsi del disegno. In effetti la collaborazione tra le due forme espresive è fortemente ribadita in entrambe le sezioni. Per fare solo un esempio: vi sono disegni enfaticamente trascritti in parole nella prima sezione, così come le parole e le frasi inscritte nelle tavole della seconda sono essenziali alla composizione dei disegni.

Eppure tra le due parti del volume, tra loro ben distinte e demarcate, si ritrovano molti echi e corrispondenze, sia per la condivisione di una costellazione di motivi comuni, già affrontati individualmente dai due autori in opere precedenti, sia per la modalità di fare arte di entrambi. Infatti, scrivere sui propri sogni e sulla funzione del sogno in generale, come fa Mari nella prima parte, aiuta sicuramente il lettore/osservatore a comprendere i disegni onirici della seconda parte, così come la dimensione di miniaturizzazione dei disegni e delle legende, sparsi negli enormi spazi bianchi delle pagine di Baruchello, è utile a capire la necessità della scrittura per frammenti e l'accumulazione di dettagli nella narrazione della prima parte.

Entrambi gli autori dimostrano una grande ampiezza di prospettive sul sogno, sulla sua natura e sulle funzioni, un incessante interrogarsi sugli snodi principali, sulle varianti e invariante, sulle modalità di rappresentazione, sulla sua collocazione

a partire ovviamente dalla visione in soggettiva che il sogno impone, come esperienza personale e a volte difficilmente comunicabile.

Se, in linea con le altre prove d'artista di Baruchello, nei disegni di *In Store* è impossibile trovare un'unica via d'uscita o un'interpretazione lineare, per la difficoltà di contenere tutto – reale, immaginazione e sogni – in un unico disegno e, al contempo, per indurre il fruitore a fare un'esperienza artistica intensa e complessa, allo stesso modo nel trattato per frammenti di Mari sono più gli interrogativi posti che i dubbi risolti, affinché anche la lettura delle pagine sul sogno diventi un'esperienza da elaborare e non soltanto una forma assertiva di conforto, consolazione o divertimento.

L'obiettivo della mia analisi consiste nell'evidenziare il contributo di Mari al libro d'artista, mettendo in risalto le associazioni tra le due sezioni sia dal punto di vista dei motivi comuni, sia dal punto di vista delle pratiche artistiche. Per dimostrare che il doppio talento di entrambi è la piattaforma comune e indispensabile per la realizzazione del libro d'artista inizierò ad analizzare le due parti separatamente.

2. *I sogni di Mari*

Si tratta di trentasei frammenti scritti, quasi in forma di diario, tra il «21 marzo [19***]» e il 31 maggio e dunque, nonostante l'indicazione imprecisa dell'anno, sono retrodatati rispetto all'effettivo incontro dei due autori per scegliere i disegni e discutere dell'impresa. L'obiettivo di questi frammenti è raccontare i propri sogni nel tentativo di fare una teoria del sogno, seb-

bene strutturata in base alle questioni aperte anziché alle sue soluzioni. Ogni frammento propone un aspetto della natura, delle modalità del sogno, delle sue letture e trascrizioni, molto spesso a partire da posizioni eccentriche e paradossali, che facilitano la messa in discussione della materia. Sono riportati gli interrogativi alimentati dalle fantasie di un qualunque sognatore e anche di chi è interessato a studiare il sogno perché filosofo, psicologo o neuroscienziato, o anche scrittore o artista. Per porre i suoi quesiti Mari mette in campo la propria personale esperienza di sognatore e trascrittore di sogni e anche quella di scrittore e disegnatore, consapevole che l'esperienza artistico-letteraria sia strettamente confinante con l'onirico.

Mari inizia col delineare il campo da investigare a partire da una doppia etimologia della parola sogno: in latino *sommium*, «dal significato deludente di sonnesco»⁷, cioè apparentato al sonno, e *Traum* nelle lingue germaniche molto simile al *Dream* delle anglosassoni, termini che invece indicano inganno e illusione e che sono più apparentati con il trauma. Sin dalle prime battute dunque sono poste in rilievo l'incertezza e l'ambiguità dei termini e anche l'impossibilità di ritrovare un unico punto di vista sulla materia. Per affrontarne lo studio rigoroso Mari auspica una filologia del sogno, tuttora inesistente, che possa essere utile per la descrizione e la riutilizzazione del materiale onirico⁸, con l'intento di costituire una sorta di *Onirooteca* dove conservare e inventariare i sogni. Nella filologia del sogno, immaginata da Mari, più che la *dispositio* o l'*elocutio* conterebbe in particolare l'*inventio*. Grande spazio quindi all'interrogazione sulle

⁷ Michele Mari, *Oniroschediasmi*, in G. Baruchello-M. Mari, *Sogni*, Humboldt Books, Milano 2017, pp. 5-21, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

forme di apparizione delle immagini del sogno come espressione del sé, più che alla loro sintassi e presentazione. La narrazione e la scrittura del sogno vengono così considerate operazioni retoriche di secondo momento rispetto all'atto del sognare e in ogni caso hanno valore in prima battuta per chi sogna e poi trascrive, perché la scrittura onirica è innanzitutto una scrittura autobiografica che vale principalmente per sé, come una forma di invenzione e di creazione artistica personale, e come tale difficilmente comunicabile a chi non ha vissuto il sogno.

L'inventario del materiale onirico potrebbe costituire una prima soluzione alla comunicazione dei sogni e sarebbe possibile a partire dalla individuazione degli elementi di base e delle invarianti:

Come i cassetti pieni di caratteri tipografici mobili, come i font dei programmi di scrittura e di stampa elettronica, dovrebbero esistere dei repertori di forme oniriche, in modo che al risveglio, con economia e precisione, uno possa dire: “ecco il bastone da passeggiò di quel signore era proprio come questo il D9-k300-5. Mentre il corrimano di quella scala potrebbe essere, anzi sicuramente è il GH-f980-2/int” in questo modo si potrebbero ricostruire i sogni come si trascrivono le partite di scacchi o la musica) (È noto che il musicista o lo scacchista, leggendo una trascrizione, sentono la musica e vedono la partita, sicché in qualche modo tutti i bravi sognatori di questo mondo potrebbero assistere agli altri sogni trascritti e farli propri – Ma sarebbe un bene?)⁹.

L'inventario potrebbe servire a rendere comunicabile il sogno, a renderlo interessante anche per chi non lo ha sognato. Per fare ciò andrebbe però chiarita la natura dei sogni, capire

⁹ *Ibid.*, p. 20.

cioè se si tratta di una *inventio*, secondo un trattamento artistico semiautomatico, o un *invenio*, una dimensione oggettiva che trascende il sognatore, come attività del suo subconscio:

come dire, da una parte un trattamento artistico semiautomatico, dall'altra l'immodulabile sostanza del nostro subconscio: ma se del sogno noi siamo gli autori, non ne scende l'autorizzazione di quel medesimo arbitrio formale, nella cui alea si gioca la vera ipnotauromachia?¹⁰.

Gli stimoli più interessanti sulla natura del sogno vengono, come sempre, dai casi limite. Tra gli spunti di riflessione che Mari offre al lettore troviamo alcuni interrogativi, per esempio: cosa sognano i ciechi? Il sogno è un'attività che dipende interamente dalla sola vista? In altri termini, si può sognare anche con le sole percezioni tattili, senza quelle visive? Oppure, altro caso limite, come sono i sogni dei gemelli: «si dice che sognino all'unisono. Se così fosse negherebbero in sogno la loro distinzione, dunque la cosiddetta realtà psichica ne verrebbe falsificata (a meno che nel sogno non si sognino in coppia)»¹¹.

Le interpretazioni sulla natura dei sogni e le teorie corrispondenti possono essere riassunte in quattro direzioni diverse che Mari immagina rappresentate da frecce vettoriali: verticale verso l'alto per Freud, secondo il quale i sogni vengono dall'inconscio e cioè dal basso, verticale verso il basso, per i misticci che li credono originati dal trascendente, oppure orizzontali rivolti verso destra se si ritiene che vengano dal passato, come energia psichica presente alimentata da frammenti di memoria, o al con-

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

trario, orizzontali verso sinistra, se si ritiene che vengano dal futuro, come fa l'oniromanzia. Mari dimostra così un'apertura nei confronti delle possibili interpretazioni, senza citare alcun teorico a eccezione di Freud, e al contempo nessun pregiudizio in particolare, anzi invita il lettore a interrogarsi sulle problematiche del sogno che si sanno avanzate dai filosofi, dagli psicologi o dai neuroscienziati.

Nonostante Mari, da teorico, problematizzi la teoria del sogno e si dimostri aperto a considerare le diverse questioni sulla sua natura, da scrittore egli afferma invece la centralità della narrazione del sogno, asservita a un'idea del tempo lineare, rappresentato in occidente da sinistra a destra, da un prima a un poi.

La lettura e la trascrizione successive non sono mai operazioni neutre. Il simbolismo dei sogni per Mari non è universale, dipende dalla cultura e dalla vita di chi sogna e di chi lo racconta, così come per qualsiasi altra forma di linguaggio e, si potrebbe aggiungere, di narrazione. Basti pensare alle sole differenze di generi nominali nelle diverse lingue e agli usi e alle trasformazioni nel lessico e nell'idoletto:

in ogni caso questa storia dei simboli mi ha sempre lasciato perplesso. Per la loro transitività, voglio dire. Un'ellisse è palesemente una vulva, ma è anche un occhio, è anche la mandorla-Cristo. Per Heidegger (famosa prolusione di Marburg), a motivo dei raggi, il sole era fallico (cfr. *Iliade I*: i raggi del sole sono le frecce di Apollo che sterminano i greci): ma in tedesco *Sonne* è femminile¹².

La macro-questione sulla quale Mari insiste maggiormente è naturalmente quella della trascrizione del sogno. Come

¹² *Ibid.*, pp. 11-12.

si può tradurre l'esperienza personale del sogno? Quale forma espressiva lo rende comunicabile nella sua forma migliore? Se nella trascrizione le parole tendono a problematizzare, a porre domande, al contrario le immagini sono, a detta di Mari, assertive:

ecco le parole prima o poi virano alla domanda, si criticizzano. Non così le immagini, che si impongono e stanno. È la responsabilità del segno grafico, la sua determinazione. Nessun “non so che”, nel disegno¹³.

In questa affermazione lo scrittore Mari e l'artista Baruchello non sembrano affatto concordare. Proprio l'arte di Baruchello in questo dissente, perché secondo l'artista si possono porre domande e interrogativi anche con i disegni, inventando forme d'arte che pongono al fruttore mille domande e mille enigmi, trappole e giochi. Ma su questo punto ritornerò nelle conclusioni.

Esattamente come le immagini artistiche, quelle oniriche tendono alla rappresentazione dell'ideale perfetto, delle idee platoniche o nella mente di Dio. I sogni che si ripetono sono dunque continue approssimazioni dell'ideale e sostanza di base dell'espressione artistica:

Vorrei sognare dei culi belli, sodi, ma tanti: poi svegliarmi, e come Zeusi disegnare il culo perfetto (l'idea platonica del). Forse tutte le mie variazioni oniriche sulla casa sono approssimazioni a qualcosa che da qualche parte esiste, forse solo nella mente di Dio¹⁴.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

La ricerca iconografica delle forme perfette è stata la chimaera di molti artisti, ma questa affermazione di Mari ha anche un tono autobiografico e familiare, perché la forma perfetta è stata l'ideale di alcuni progetti grafici dei suoi genitori, basti pensare alla serie dei disegni di elementi della natura del padre o alle semplificazioni fino all'essenziale per facilitare la comprensione dei bambini, nei libri della madre¹⁵.

Un altro aspetto fondamentale è quello delle soglie, dei limiti, degli ambiti confinanti. Il sogno fa sicuramente parte della vita e la alimenta, e viceversa. Nell'alternanza e nella relazione con la vita si crea uno spazio per un'altra interrogazione: il sogno è passivo o attivo? Permette di vivere o deriva dalla vita? Mi manipola o viene manipolato, si chiede lo scrittore:

restituisce una realtà psichica o la crea? (né si esclude il *tertium* di una restituzione ironica, correttiva, falsante). Insomma queste case, corrispondono a qualcosa di intimamente càsico che connota la mia vita psichica, o sono una risposta alternativa? Chi ne ha il copyright, io bambino, io addormentato, Le Coubusier, Piranesi? Le Madri? (qualsiasi piantina di casa io adesso disegni, anche la più arzigogolata, l'ho già sognata: sotto questo aspetto il sogno è il *prius*, e io volenteroso artigiano vengo dopo)¹⁶.

¹⁵ Nei due puzzle inseriti nella seconda versione di *Asterusher*, dopo l'uscita di *Leggenda privata*, i due puzzle dei genitori sono emblematici in tal senso: in quello del padre alle spalle sono rappresentati il becco d'anatra e la mela, mentre in quello della madre si vedono sugli scaffali i dorsi dei volumi: *Il palloncino rosso*, *L'uovo e la gallina*, *La mela e la farfalla* nelle diverse traduzioni (*Asterusher*, 2019, pp. 108-109). Mi permetto di rimandare al mio: R. Coglitore, *Un'autobiografia in forma di curriculum*, in *LEA*, VIII, 2019, pp. 353-371.

¹⁶ M. Mari, *Oniroschediasmi*, cit., p. 15.

La soglia tra sogno e vita ne alimenta un'altra, quella tra sogno e attività artistica, dove è davvero difficile stabilire il nesso e determinare quale è la causa e quale la conseguenza, cioè si disegna qualcosa perché lo si è immaginato o sognato prima o, viceversa, lo si sogna dopo averlo visto e vissuto:

la verità è che appena sveglio, dopo adeguata minzione e un paio di caffè, devo prendere una matita e disegnare qualcosa. È un bisogno fisico, come grattarsi. Per economia, poi, va da sé che la mia mano produca forme archetipiche ed elementari grafismi, una croce, una stella, una freccia, un cerchio, un quadrato, tutto qua, segni che nel venire alla luce tengono del timbro. Ma la prima volta che ho disegnato una stella (una a cinque punte, di quelle che si iscrivono in un pentagono capovolto) fu perché l'avevo idealmente vista, oppure la vidi solo dopo averla disegnata per cieca e sperimentale attività della mia mano? O le due cose insieme? (per ridurre a questo il problema dovremmo creare però una situazione-laboratorio che escluda per la cavia la possibilità di vedere una simile stella in un libro, su un manifesto, in televisione)¹⁷.

La seconda soglia sensibile, quella con la rappresentazione artistica è quasi dissimulata: l'arte contagia i nostri sogni e ne influenza le forme, oppure il nostro gusto e il piacere estetico influenzano i nostri sogni? Sogniamo ciò che ci piace di più o che è di moda?

L'arte dunque colonizza i nostri sogni, né più né meno del paesaggio, dell'urbanistica, degli arredi, del... (Ma il punto è ci si sogni munchiani perché Münch è di moda? Si può essere conformisti anche nei sogni? Tristissima ipotesi invero)¹⁸.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

Lo spazio dei sogni però non è il libero gioco delle associazioni, senza alcuna *constrainte*. Sebbene siano stati chiamati in causa dai movimenti artistici innovatori nel corso della storia, i sogni sono anche frutto di scuola, di un certo accademismo:

i sogni sono sempre stati cari alle avanguardie: nella loro asintatticità, nel loro analogismo e nella loro (presunta) libertà appaiono critici e rivoluzionari. L'orgia del surreale. La *perturbatio*. Questo prestigio oscura un aspetto, nel sogno, che non sottovaluterei: l'accademismo¹⁹.

A sua volta l'accademismo delle scuole, soprattutto quelle artistiche, provoca delle conseguenze disastrose nei sogni degli stessi artisti, abili manipolatori di immagini e del linguaggio onirico:

Ridotta a sua volta a cosa sognabile, la sua sognante mitopoiesi diventerà la base per un sogno di materiali pre-sognati, dunque un sogno di secondo grado, dunque un sogno meno puro. (Questo a prescindere dal fatto che la scaltrezza tecnica dell'artista contaminerà il sogno anche a valle, nel momento della ricostruzione e della narrazione: come poteva Dumas evitare di rendere romanzesco il ricordo di un sogno?)²⁰.

Il tema dei sogni ricorrenti, quelli che si ripetono fino ad assomigliare alle idee platoniche e alle forme perfette, serve per introdurre innanzitutto il tema della casa, ossessione personale dei sogni di Mari, e, in seconda battuta, anche la rappresentazione del cervello, come produttore e/o spazio dei sogni. Sulla

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

prima opzione Mari ritorna ripetutamente più volte, sulla seconda apre spiragli di luce interessanti.

Quale è la casa dei sogni di Mari? È una casa ideale che ha ridisegnato molte volte e che, trascritta, perde ogni suo tratto²¹. Se è vero che alcune volte i sogni di case si autodistruggono al risveglio perché sono abominevoli, è altrettanto necessaria una certa maestria per trascrivere i sogni, perché non sempre si è capaci di capire cosa stia sognando. Quelli che si ripetono in Mari sono sogni molto complicati e fatti di stanze su stanze infinite che «*girano intorno*»²², dove non è facile capire le trasformazioni, quando cioè una grotta si trasforma in casa, o un vagone diventa una cantina: come è possibile individuare il momento esatto della costituzione della casa quando le soglie tra le immagini oniriche che si vivono nel sogno si disallineano continuamente?

Sulla seconda ipotesi, quella della rappresentazione del cervello come produttore di sogni, Mari avanza alcune questioni cruciali. I sogni potrebbero essere spiegati al loro grado zero. In questo caso si tratterebbe soltanto di scariche elettriche e tempeste neuronali, come sostengono i neuroscienziati che lasciano alla trascrizione personale del sognatore la responsabilità di rintracciare la *fabula*. Esattamente come facevano i Surrealisti, su una base scientifica verrebbe dunque aggiunta una forma artistica di narrazione o una traduzione delle scariche elettriche:

²¹ La casa dei sogni è al centro di molte opere di Mari, qui basti citare *Verderame*, Einaudi, Torino, 2007; *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino, 2012; *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Corraini edizioni, Mantova, 2015; *Leggenda privata* Einaudi, Torino, 2017.

²² M. Mari, *Oniroschediasmi*, cit., p. 9.

forse in sogno abbiamo solo scariche elettriche flussi molecolari, tempeste neuronali: e tutta la fabula la mettiamo al risveglio, nello sforzo di ricordare. Turbati, commossi da quelle informi percezioni primarie le irretiamo in una forma, non proprio una forma a caso ma la prima adatta che ci venga di fatto di trovare. Per disegnare un sogno dunque dovrei anticipare almeno di un infinitesimo di secondo il momento in cui la mia memoria pesca quella forma; inserirmi nella sottilissima rima fra l'informe notturno e il formando diurno (così con la scrittura automatica i Surrealisti: ma quale automatismo mai, se l'atto di scrivere anche un solo carattere comporta la volizione?)²³.

Il sogno ha dunque una doppia vita: si manifesta durante il sonno ma continua a esistere in un'altra forma anche dopo il risveglio, nella sua elaborazione. Mari sostiene che non si può trascrivere un sogno senza poi analizzarlo, perché la tendenza è irrefrenabile, sia che la trascrizione avvenga attraverso le parole, sia con i disegni, e ciò avviene anche nel caso che il sogno contenga alcuni simboli o segni già densi di significato in sé:

qualsiasi trascrizione onirica, sia verbale sia figurativa, tende all'analisi. La cartografia è fatta di linee, nomi, di numeri (obiezione polemica: sì, ma se sono già nei miei sogni, quei segni? Se io sono un sognatore analitico? – Donde, poi, analisi dell'analisi). *I numerini piccini*. Un mio racconto di parecchi anni fa, *Temperatura esterna*, si chiudeva così: [...]²⁴.

Nelle trascrizioni verbali dei sogni si inventano spazi e tempi ad hoc, ma a cosa corrispondono esattamente? In quale dimensione si realizza questo spazio/tempo: nel cervello, nell'immaginazione, oppure è iscritto nel nostro corpo?

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

Quando scrivo più in là, intendo nel tempo del sogno o nel suo spazio? Se il sogno è un *punctum*, come dicono, se è *res intensa* senza *extentio*, entrambe le opzioni sono inesatte. E se invece il sogno avesse una sua estensione, ramificandosi lungo i seni, i lobi, e le pliche del nostro cervello?²⁵.

Mari si interroga a lungo sulla vita dei sogni, non soltanto come sognatore, artista o scrittore ma quasi come farebbe un neuroscienziato. Si chiede se i sogni hanno una loro continuità dopo il risveglio e oltre le interruzioni diurne e se bisogna individuarne una sequenza o immaginare una loro persistenza anche a distanza di giorni e di mesi. Inoltre se vanno conservati nella nostra memoria, quale funzione ha la narrazione verbale o la trascrizione sotto forma di disegno? Dove confluiscono le immagini oniriche una volta trascritte, dove si conservano tra un sogno e una sua ripetizione?

Trattasi di replica, o di continuazione? C'è una *ratio*, nel lasso della diffrazione? E soprattutto: durante tutto il mese trascorso, calcolando anche le veglie, quel sogno è rimasto sospeso, ha *continuato a esistere* in me da qualche parte? (e la consapevolezza che si trattasse della stessa casa, è un regalo della considerazione da sveglio, o era già nel sogno?). (Si dà, nei sogni, il “riassunto della puntata precedente”?)²⁶.

La summa del trattato è però susseguita all'osservazione di R***, dietro la quale potrebbe nascondersi la moglie dell'autore, che considera tutti i materiali preparatori per la pubblicazione un armamentario retorico, una sorta di lavoro

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

preliminare per un progetto ancora da sviluppare. Mari ritiene che forse la raccolta delle annotazioni e dei disegni non sono altro che il *prius* e non il *posteriorius* di un vero lavoro teorico che si può realizzare soltanto nell'esperienza onirica, solo notte dopo notte:

fosse così, l'*opus* mi attende, o lo realizzo già notte dopo notte, sognando? Ipotesi a dir poco atroce: non essere le mie trascrizioni il precipitato analitico e inerte di un'energia che si scatena compiutamente la notte, ma sogni ad occhi aperti sulla cui base io poi notte-tempo imbastisco dei sogni. Non il *posteriorius* queste carte ma il *prius*... (Perché “atroce” poi?)²⁷.

Detto altrimenti, le teorie sul sogno sono al servizio della pratica onirica personale e non viceversa. Il sogno è dunque un'esperienza in prima persona che si autoalimenta e forse può essere orientata. In questa direzione vanno anche i tentativi di indurre determinati sogni a partire da alcune azioni dimostrative svolte durante la veglia: collocare dei *post-it* sugli oggetti con l'indicazione esatta «questa notte ti sognero», seppure con il risultato deludente «come se quelle velleitarie intenzioni avessero comunque intasato la macchina dei sogni»²⁸.

La conclusione del trattato sul sogno di Mari ha però una nota angosciante. Lungi dall'essere l'apoteosi della libertà e la panacea per gli artisti, il sogno è una prigonia, perché non può che essere fatto in prima persona, ed è sempre legato al proprio corpo. Si tratta di una forma di narrazione obbligata, necessariamente autobiografica e aderente alle percezioni sensoriali. Non esiste nel sogno la possibilità di sognarsi dall'esterno, in

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

una persona diversa dalla prima singolare e questa costrizione nella scelta del narratore ne limita la libertà:

filmicamente parlando, si sogna quasi sempre in soggettiva. Nei sogni siamo il vettore che sposta il proprio sguardo, e ci sappiamo come guardanti. Non ricordo di essermi mai sognato in quanto guardato, se non da me stesso in uno specchio. Se questa è la norma, ne scende che il sogno è molto meno libero dell'arte: nessun autoritratto nel sogno, nessuna ironia, nessuna metempsicosi. Prigionieri di sé come non mai, altro che liberazione! Il classico distinguo Dante autore Dante personaggio non si dà; dunque: nessuno speco interiore ove condurre il balletto con se stessi, nessuna arguta mediazione complicazione, nessuna interpretazione solo l'espressione di sé allo stato grezzo, come un urlo, di cui le forme colorate del sogno non sono la dialettica interlocuzione, ma il coagulo²⁹.

L'angoscia culmina nel racconto di un sogno ricorrente, l'incubo che mette insieme la vita militare e la casa: quello della casamatta dentro la quale si trovano i compagni di classe che sono riusciti a evitare il servizio di leva, forse il periodo più odioso della vita dello scrittore³⁰, mentre il protagonista/sognatore è costretto ad azioni militari pericolose, come lo sbarco in Normandia. Nell'incubo l'angoscia finale viene generata dal polimorfismo della casa in continua trasformazione, che da propria diventa altrui e infine sconosciuta.

²⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

³⁰ Cfr. Michele Mari, *Filologia dell'anfibio*, Bompiani, Milano, 1995 e ora Einaudi, Torino, 2019.

Le ultime battute del trattato sono invece affidate a un dialogo, in modo fantastico, tra il narratore e il sogno che dissimulano le soglie tra arte e vita, tra sonno e veglia e, potremmo aggiungere, anche tra le due sezioni del libro d'artista:

“Sognami” disse il sogno/”No” gli risposi/”Stolto; il tuo rifiuto è già parte di me/”Ti rifiuterò fino a svegliarmi”/”Ogni tuo no sarà oppio, per te”/ “Verrà comunque il mattino”/”anch’esso farà parte di me”/ “Dovrò ben svegliarmi perdio!”/ “Sempre in me, sempre in me”/ “E tutti i risvegli e le veglie della mia vita?”/ “È questa la tua vita”/ “E quando morirò?”/ “Allora comincerai a sognarmi davvero”³¹.

Un’ultima notazione va rivolta alla componente grafica del trattato, per ritornare sulla questione del doppio talento dell’autore. Nell’ultimo frammento, nel dialogo in versi tra narratore e sogno – come in altre pagine del diario onirico – Mari fa ricorso a una indicazione tipografica particolare, utilizzando una scrittura che sostituisce un’immagine: «31 maggio [cancellato con un rigo orizzontale]». Mari inserisce cioè tra parentesi quadre l’indicazione verbale dell’atto di cancellazione, forse della didascalia del disegno che è stata eliminata, e fornisce così l’occasione al lettore di immaginare cosa è stato cancellato. Nelle pagine gialle le indicazioni verbali delle cancellature stanno al posto dei disegni omessi. E così siamo noi lettori a dover sognare il disegno che Mari avrebbe fatto della casamatta nel suo sogno finale «[disegno di una casamatta]» del 27 maggio, e anche di «[una trentina di disegni in bianco e nero e sei colorati]» alla data del 1 aprile, quando avrebbe dovuto disegnare le

³¹ *Ibid.*, p. 19.

soglie tra una casa e un'altra, e in ultimo siamo noi lettori a dover immaginare la piantina e l'assonometria volumetrica della prima casa annotata il 26 marzo «[disegno(piantina)] [altro disegno (assonometria volumetrica)]».

Questo espediente richiede la partecipazione attiva del lettore e trasforma il quasi trattato sul sogno, in forma autobiografica, in un libro d'artista, anche nella sola prima parte. Le sostituzioni dei disegni con la scrittura simulano le cancellature artistiche, alla maniera di Emilio Isgrò, fatte le opportune differenze. Secondo la teoria della composizione delle forme miste, verbo-visive, la scrittura diventa una forma di cancellatura del disegno quando si sostituisce all'altra forma artistica o soltanto alla sua didascalia (una sorta di *Bildlöschung* ovvero annientamento/cancellazione dell'immagine)³². Inutile qui ricordare inoltre il valore che la cancellatura e le omissioni hanno nella vita dei sogni e nella loro spiegazione psicoanalitica, come forma dei desideri inespressi e rimossi.

Sopravvive invece alle cancellature un unico disegno di Mari³³: una freccia verticale rivolta verso l'alto con le alucce spioventi ramificate in altrettante frecce, una *mise en abyme* della freccia e della sua simbologia fallica, emblema dei disegni con cui il giovane Mari riempiva i quaderni universitari. L'unico disegno viene riprodotto con una duplice caratteristica: si tratta di un segno ricorrente nella vita dello scrittore, quindi un elemento cruciale del nucleo autobiografico, non a caso grafico, e

³² Cfr. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Coletta-Roberta Coglitore, Roma Quodlibet, 2016; Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto*, Mimesis Milano, 2020.

³³ M. Mari, *Oniroschediasmi*, cit., p. 11.

inoltre è un segno che dimostra la sua straordinaria duttilità nella meta-costruzione in successivi livelli grafico-narrativi.

Mari riesce pertanto a fare confluire in poche pagine forme di scrittura diverse – trattatistica filosofica-psicologico-scientifica, narrazione autobiografica, racconto fantastico –, e anche ad alludere a forme artistiche che hanno trovato motivi di ispirazione nella scrittura dei sogni (avanguardisti e Surrealisti o un certo accademismo), oltre a far convivere spiegazioni scientifiche e letterario-artistiche.

3. I sogni di Baruchello

In una conversazione con Beppe Sebaste, Baruchello ha raccontato di possedere dieci scatoloni di sogni, descritti e disegnati, che conserva ormai come archivio, ma che sono stati fonte di ispirazione per le proprie opere³⁴.

In Store è infatti il titolo inglese della seconda parte del volume *Sogni*, a indicare che si tratta di una raccolta – in forma di deposito, archivio, memoria – dei disegni onirici di Baruchello dalla fine degli anni Settanta ai primi anni Novanta.

³⁴ Beppe Sebaste, *Ogni cosa c'entra con ogni cosa. Conversazione con Gianfranco Baruchello*: «Io ho lavorato molto sul sogno, ho dieci volumi di sogni descritti e disegnati e su quei gruppi di immagini tratte da sogni non ho più voglia di tornare. Ho fatto un sogno l'altra notte, parlavo con sei persone e di ognuna vedeva la faccia molto precisa; poi mi sono svegliato e mi sono chiesto come sia possibile che veda facce così precise e diverse di qualcuno che non so chi sia. Molti personaggi hanno una faccia così, un'immagine che non sai da dove viene», novembre 2010, <http://beppesebaste.blogspot.com/2010/11/ogni-cosa-centra-con-ogni-cosa.html>

L'assenza del paratesto, in particolare la mancanza di un elenco delle opere, corredate delle informazioni necessarie, come ci si aspetterebbe in un catalogo d'arte, sottrae al lettore un elemento cardine delle opere, la loro dimensione, e, al contrario, l'eliminazione del numero delle pagine nella seconda parte del volume, come è invece consuetudine in un catalogo d'arte, rende complicato l'orientamento.

Le pagine di carta bianca patinata della seconda parte riproducono un ritmo regolare e ripetono un'identica composizione: in alto, la riproduzione fotografica del disegno su fondo avorio e quasi sempre in formato orizzontale (unica eccezione *Dobbiamo sempre dubitare*) e, al centro in basso, il titolo in tondo, in italiano, francese, inglese o spagnolo, accompagnato talvolta dalla traduzione inglese in corsivo.

Inutile affidarsi ai soli titoli dei disegni per comprendere il senso dell'opera. Quasi sempre i titoli riprendono integralmente o in parte una delle numerose legende iscritte nel disegno e non sempre il titolo riesce a esaurire le indicazioni o le informazioni necessarie alla comprensione dell'intero disegno e di tutte le sue parti.

Nonostante non si conoscano le dimensioni effettive dei disegni e la riproduzione fotografica dei disegni li uniformi allo standard delle pagine del volume, è possibile individuare alcune invarianti. Innanzitutto la proporzione tra lo spazio bianco del fondo e le figure colorate è quasi sempre sbilanciata a favore del primo. Piccole figure miniaturizzate aleggiano su una campitura che assume una dimensione significativa e un'importanza cruciale e non di semplice sostrato. Gli spazi bianchi danno la possibilità di spaziare e di creare relazioni tra le diverse figure come in un atlante warburghiano, dove contano più le possibilità di creare infinite connessioni tra le parti che le singole immagini o

anche le associazioni ricreate dal singolo lettore/osservatore. Inoltre nei cosiddetti Baruglifici³⁵ viene annullato il tradizionale valore topologico delle parti del foglio, ovvero del centro e dei margini. Non sempre il disegno occupa la parte centrale del foglio e gli spazi bianchi sono distribuiti in modo omogeneo. Allo stesso modo le figure disegnate non conservano le proporzioni reali, non sono sempre disposte in verticale e la loro collocazione non si inserisce in una successione di tipo narrativo, tra un prima e un poi facilmente leggibile, tutte caratteristiche che permettono di evocare facilmente il mondo onirico.

Nonostante la parola sogno compaia soltanto una volta nei titoli (*Mot de passe. Sogno dell'alloro e del sasso di P. a Parigi*), il montaggio delle figure nei disegni scelti da Baruchello simula la maniera del lavoro onirico con le sovrapposizioni, le condensazioni e gli spostamenti cui la vulgata psicoanalitica ci ha abituato, ma anche secondo le libere associazioni e i procedimenti anti-narrativi della neovanguardia italiana, di cui Baruchello è stato l'artista di riferimento³⁶.

L'encyclopedia visiva di Baruchello procede secondo schemi «a-narrativi o meglio, eccentricamente narrativi», «isole

³⁵ Paolo Fabbri, *Le formule e il fiume*, in Id. (a cura di), *Gianfranco Baruchello: flussi, pieghe, pensieri in bocca*, Roma, 9 maggio-29 giugno 2007, Skira, Milano 2007, pp. 14-21, ora in <https://www.paolofabbri.it/saggi/baruchello/>

³⁶ È stato Umberto Eco a ribadire la funzione baruchelliana nelle manifestazioni di a-narratività del gruppo '63 (*Postille a Il nome della rosa*, in *Alfabeta*, XLIX, giugno 1983). Cfr. Chiara Portesine, *La "funzione-Baruchello" nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio*, in *pianob. Arti e culture visive*, V.1, 2020, pp. 132-160, <https://pianob.unibo.it/article/view/12277>.

prive di allineamento consequenziale» ma in grado di disporsi entro un «vocabolario» personale che organizzi il visibile secondo «le sue strane sintassi»³⁷. Il montaggio delle figure prevede il riconoscimento di piani multipli nel disegno, libere associazioni logiche o enormi vuoti tra le figure, che solo in alcuni casi sono riempiti dalle didascalie.

La scrittura è infatti parte integrante del disegno: non solo per i lunghi titoli discorsivi, quasi spezzoni di frasi o di interi discorsi, ma anche per le legende, le didascalie o i versi che fanno parte del disegno, non come iscrizioni circondate da un riquadro, o disegnate su un cartiglio, ma come parte integrante del disegno a matita di Baruchello. Come i disegni miniaturizzati, anche le parole sono a volte illeggibili, per la loro ridotta dimensione, oltre che per l'uso del corsivo utilizzato. Ciò induce un obbligato rallentamento nella fruizione, la necessità di avvicinarsi al disegno per comprenderne gli elementi essenziali, un'esperienza estetica sicuramente non frettolosa ma, al contrario, capace di interrogare in profondità l'osservatore e indurlo a riflettere su temi cruciali.

Esattamente come nei sogni, gli elementi che concorrono alla figurazione de *In Store* sono eterogenei, disomogenei, sproporzionati nelle dimensioni; le azioni disegnate sono a volte correnti ($A/A' = \dots > more of the same won't do$, *Torna sotto le luci la mia attività di sciabolatore*), altre sovrapponibili nel tempo o ripetibili nello spazio della pagina a formare una sequenza (*L'AU della ditta, classico bischero-sensitivo ciclotimico a*

³⁷ Tommaso Trini, *Introduzione a Baruchello: tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Galleria Schwarz, Milano 1975 p. 20-21.

indirizzo ‘artistico’, *Euridice’s hat*). Molto spesso le figure rappresentano sia l’esterno che l’interno degli oggetti rappresentati, producendo una molteplicità di punti di vista sull’oggetto (*Fissandolo a parete per un lato, non oscilla, una signora di mezza età vestita di grigio provvista di un poderoso apparato buccale*). So- prattutto quando si tratta del disegno di corpi Baruchello indugia sulle loro sezioni o sui volumi (*Mme Bertrand*) e sulla rappresentazione degli strati interni o delle interiora (*Manque de lubrification, Theoria motus corporum coelestium*), preferendo raffigurare le viscere (*Nessuna proposta, Dal palazzo degli intestini giunge l’eco scrosciante*). Una serie è dedicata alla rappresentazione di teste senza corpo e multisfaccettate, con bocche e orifizi immaginari (*Oreille-fissure, oreille-gauche, Babines crâniennes, Tête sérieuse d’un homme souriant, Multitesta turbo si pone ai vertici della qualità, Riprende vecchi temi appena accennati, I fratelli Fürstenberg che percorrono ognuno 400.000 km all’anno, Villaggio da trent’anni nella stessa località detta Doramiveglia*), altre volte si tratta della rappresentazione della mente o dell’inconscio (*Parlamento delle paure*). I luoghi raffigurati invece sono quelli esterni dei giardini, anch’essi sezionati nelle loro porzioni, con le relative legende informative (*Langage à Schreber, Bellissimo il kepos, Management by wandering around*) o ancora dei paesaggi naturali (*La cui poetika, Potenti forze telluriche*) o costruiti (*Palazzetti da cielo a terra, Il vecchio stadio olimpico*), o di singoli elementi della natura (*Sei fasi di formazione di una nuvola nel cielo di Massalubrense*), o in ultimo una serie di territori sconosciuti e di terre immaginarie (cfr. *Eutopia garden. Giardinaggio mentale, Immaginare mete di viaggi, Nosoni ceceni all’attacco, Arcipelago parziale della soccida terziaria, Antartide della mente, Mappe-biscotto. Le 13 isole*,

Verso il nucleo)³⁸. Vi sono titoli e disegni che fanno riferimento a fatti politici (*Alcuni membri dell'operazione GLADIO colti in atteggiamento naturale, Dobbiamo sempre dubitare*), così come nei disegni compaiono anche allusioni esplicite ad artisti (M. Duchamp) e a scrittori (P. Handke, E.A. Poe, S. de Beauvoir, A. Gramsci). Non mancano spunti sulla situazione esistenzialista dell'uomo contemporaneo (*Waiting room*) o quadri teorici sulla relazione tra pittura e scrittura (*Mi pento a forfait, Non so immaginare quel che conosco*), per terminare nell'ultima tavola con la questione cardine ovvero, quella della visione (*Per calarsi nell'antico caos*).

Ne *In Store* le forme artistiche della composizione verbovisiva sono numerose: un'attenzione alla lessicalità visiva, un'integrazione dei due elementi – figure disegnate e parole scritte – sulla superficie della pagina, ma si va anche oltre, ipotizzando un'omologia di procedimento tra le due forme artistiche³⁹.

Tutti questi elementi concorrono a riaffermare la cosiddetta “funzione Baruchello”, quella che è stata individuata come azione catalizzatrice delle istanze innovatrici del movimento letterario della neoavanguardia negli anni Sessanta. Nonostante nel Gruppo '63 Baruchello sia stato considerato l'unico artista

³⁸ Andrea Cortellessa sottolinea il principio cartografico, anzi planimetrico dell'immaginario che domina i disegni di Baruchello – quella che Manganelli chiamava euforia telescopica – e che giustificherebbe le immaginarie mete di viaggi, come suggerito dal tema degli atlanti visibili, nome della collana dove il volume è pubblicato. Cfr. Andrea Cortellessa, *Gianfranco Baruchello, i paesaggi invisibili*, in *doppiozero*, 5 marzo 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/gianfranco-baruchello-i-paesaggi-invisibili>

³⁹ Cfr. Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

del movimento, le sue innovazioni artistiche costituirono la carica innovatrice della nuova letteratura italiana. Come spiega Chiara Portesine:

la pittura di Baruchello offriva a una Neoavanguardia in cerca di una de-territorializzazione del letterario alcune ipotesi di palingenesi formale, con una serie di suggestioni non di natura extradisciplinare, ma relative a modalità eccentriche di svolgimento della trama e di liquidazione del personaggio tradizionale. Le categorie fondative del letterario vengono radicalizzate assecondando le linee guida di uno sperimentalismo anti-lirico che, pur provenendo dall’ambito pittorico e disegnativo, consente un ripensamento delle logiche interne e specifiche del libro⁴⁰.

Baruchello utilizza la scrittura come uno dei suoi tanti procedimenti artistici: elementi come la sovrapposizione dei piani del disegno o il montaggio delle figure corrispondono all’assenza dei nessi causali nella narrazione o alla eliminazione dei personaggi, questi ultimi intesi come occasioni di introspezione psicologica. Le azioni rappresentate sono soltanto quelle cognitive indotte dai disegni nell’osservatore, nel suo procedimento conoscitivo carico di tutti gli interrogativi e gli enigmi da risolvere.

La capacità di muoversi in entrambi i campi artistici, non soltanto come perizia tecnica nel disegno e nella scrittura, ma come comprensione profonda delle possibilità artistiche dei due ambiti costituisce la base comune per la collaborazione tra un artista-scrittore come Baruchello e uno scrittore-grafico come Mari, piattaforma condivisa e indispensabile per la realizzazione di *Sogni*.

⁴⁰ C. Portesine, *op. cit.*, p. 150.

4. *Due forme miste*

Alle scritture di Baruchello Chiara Portesine dedica un’interessante e approfondita analisi. Accanto alla composizione verbo-visiva, categoria generica dove vige l’intromissione del linguistico di matrice duchampiana all’interno della superficie pittrica, esiste una scrittura *tout court* di Baruchello che va indagata nei suoi aspetti letterari.

Si possono individuare tre diverse modalità di scrittura nell’opera di Baruchello tra gli anni Sessanta e Settanta. Vi sono occasioni in cui l’artista segnala l’omologia tra il procedimento visivo e quello letterario: «enuncia la simbiosi tra pittura e scrittura nel descrivere i suoi manufatti artistici come se fossero libri in forma di quadro»⁴¹. La seconda modalità riguarda l’inserimento di frasi citazioni, parole sulla superficie dei suoi disegni:

la funzione di queste stringhe linguistiche è controversa; pur presentandosi figurativamente come didascalie o come commenti esplicativi dell’azione e del rapporto reciproco tra gli oggetti in sospensione, non sciolgono ma anzi complicano il lavoro di decrittazione dell’osservatore-lettore. La grafia minuta diventa spesso leggibile soltanto avvicinandosi a pochi centimetri dalla tela, e la comprensione grammaticale dei sintagmi non coincide, come si aspetterebbe il fruitore, con una chiarificazione degli elementi iconici⁴².

L’ultimo caso è quello dei libri di scrittura romanzesca o para-romanzesca che riprendono alcune modalità del secondo caso, come per esempio «l’uso enfatico del maiuscolo, il plurilinguismo, la prosa matematizzante che ricalca l’impostazione

⁴¹ *Ibid.*, p. 151.

⁴² *Ibid.*, p. 152.

dei teoremi dimostrativi, un comune bacino di fonti intertestuali (da Duchamp a Joyce)»⁴³. Assai significativo è «il caso di *Sentito vivere* (1978), un libro di «quadri ‘a parole’ in cui l’artista “riscrive” i contenuti di alcuni oggetti artistici»⁴⁴.

Le conclusioni cui arriva Portesine nell’analisi del letterario in Baruchello sono esaurienti e molto utili anche per l’analisi di *In Store*, perché suggeriscono, utilizzando le stesse parole dell’artista, una lettura bilaterale delle composizioni verbo-visive, che costituisce anche la base di partenza di *Sogni*:

Le iscrizioni disseminate nei disegni non devono essere interpretate alla stregua di calligrammi o riempitivi ornamentali, ma piuttosto come affioramenti locali di un discorso sul linguaggio e sulla comunicazione verbale che attraversa e struttura i presupposti di qualsiasi esperienza artistica. Del resto, come sentenzia lo stesso Baruchello, «il quadro è una macchina da farsi leggere o una macchina per leggere» (Baruchello, 1978), e l’oggetto di questa decifrazione strabica rimane sempre e soltanto il reale⁴⁵.

È lo stesso Baruchello a fornire alcune indicazioni di lettura per la sua opera, che possono essere utili anche nel caso

⁴³ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 156.

dell’analisi complessiva di *Sogni*⁴⁶. L’artista ripete e ritorna ossessivamente su alcune invarianti che costruiscono stratificazioni, una sorta di *air de famille* o di effetto palinsesto:

vi siete resi conto da un pezzo che si può cioè riscrivere continuamente lo stesso testo, dipingere continuamente lo stesso quadro finché tutte le pagine, tutti i dipinti messi uno accanto all’altro o uno sopra all’altro vengano a formare qualcosa di più della semplice somma delle singole quantità di organi, mucose, strumenti di tortura, brandelli di macchine, cortei con striscione eccetera che ne furono gli ingredienti di partenza. Ma intanto va bene così: riscrivere o ridisegnare daccapo il proprio museo delle ossessioni, ogni giorno, ogni

⁴⁶ Nell’opera di Baruchello l’architettura è spesso presente e, come sostiene Carla Subrizi, viene pensata come «una teoria dello spazio intimo e della memoria: i luoghi sono mentali, hanno origine nell’inconscio e nel sogno. Al centro delle stanze de *L’altra casa*, Baruchello colloca poi un tappeto (“l’altra casa ha sette stanze con tappeti”) che ritaglia uno spazio nello spazio, uno spazio simbolico all’interno dello spazio quotidiano» (Carla Subrizi, *Verifica incerta*, in *Certe idee*, a cura di A. Bonito Oliva-C. Subrizi, catalogo della mostra, Roma 6 dicembre 2011-4 marzo 2012, Electa Mondadori, Milano 2011, p. 86). Per Baruchello la casa è la dimensione della memoria e dell’inconscio, è la rappresentazione dei luoghi dimenticati ma che permangono. Nell’opera di Baruchello ritroviamo modelli di casa nomade realizzate in forma tridimensionale *Casa di canne e veli* (1974-1975) o *Casa in fil di ferro* (1975-1982) e disegni sulla casa come per esempio la serie *L’altra casa1 GRO*, o *L’altra casa2 HBL*, *L’altra casa3 REW* o ancora *Intorno ad alcuni aspetti del rapporto di Marcel Duchamp con lo spazio detto comunemente stanza* (1979). L’abitare e la casa sono tappe importanti della sua riflessione che culmina nel volume del 1979 *L’altra Casa*.

volta che si vuole sulla scorta dell'ultimo umore o della più recente traccia onirica che ci/vi convenga⁴⁷.

Se per Baruchello i disegni che si ripetono nel palinsesto della sua opera costituiscono il museo delle ossessioni, di cui va fatta esperienza quotidiana, allo stesso modo per Mari le ossessioni e le ripetizioni formano l'assedio che i demoni assicurano ai suoi scrittori preferiti e anche a se stesso:

Scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e a celebrarla: scrittori che hanno nell'ossessione non solo il tema principale (e insieme il metodo con cui anche la più semplice esperienza è assottigliata in pasta sfoglia verbale), ma l'ispirazione stessa, sì che nessuna interpretazione mi pare fuorviante come quella che ne riconduce l'opera a un intento salvifico, quasi la scrittura sia solo un surrogato della pratica psicoanalitica. Al contrario, è proprio scrivendo che essi finiscono di consegnarsi inermi agli artigli dei demoni che li signoreggiano, finché, posseduti, essi diventano quegli stessi demoni⁴⁸.

Entrambi gli artisti utilizzano forme miste di pittura e scrittura. Baruchello ne fa addirittura un elemento chiave del suo gioco artistico, le scritture piccolissime così come i disegni minimi chiedono di avvicinarsi molto alla pagina, le legende servono per indicare una prospettiva dall'alto tipica delle planimetrie o delle assonometrie, oppure illudono di avvicinarsi a una spiegazione, di trovare la soluzione degli enigmi. Mari lo fa in

⁴⁷ Gianfranco Baruchello, *Sentito vivere*, G7 Studio, Bologna 1978.

⁴⁸ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 24.

alcune sue prove esemplari, variando le combinazioni possibili⁴⁹: *Filologia dell'anfibio* con disegni e narrazione dello stesso autore; *Asterusher*, una scrittura autobiografica composta dalle citazioni dalle proprie opere precedenti e dalle fotografie di Francesco Pernigo; *Leggenda privata*, una confessione autobiografica con foto di famiglia o fatte ad hoc; *Milano fantasma* scrittura con illustrazioni a colori di Velasco Vitali; e in ultimo, *La morte attende vittime*, volume di raccolta dei propri disegni e fumetti che l'hanno accompagnato sin da bambino e che ha già in parte pubblicato trasponendo i capolavori della letteratura⁵⁰.

Forme miste già sperimentate singolarmente da entrambi gli autori e, in *Sogni*, ripresentate con una nuova messa in opera che spiazza il lettore e l'osservatore e li rilancia da una sezione all'altra, pone interrogativi profondi che restano aperti ma che vanno vissuti attraverso l'esperienza del gioco e dell'arte.

Le due arti si realizzano in forma biunivoca anche nel percorso dei due autori. Nella prima fase della sua opera Baruchello è l'artista del Gruppo '63 e grazie alla cosiddetta “funzione Baruchello” si individua una omologia di percorso tra la sua arte e la scrittura della neovanguardia. Allo stesso modo

⁴⁹ Mi permetto di rimandare al mio: *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, in *Arabeschi*, XVI, 2020, pp. 103-114.

⁵⁰ Michele Mari, *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Bompiani, Milano 1995, poi Laterza, Roma-Bari 2009 e ora Einaudi, Torino 2019; *I sepolcri illustrati*, Portofranco, Torino 2000 e *Il visconte dimezzato*, in *Il caffè illustrato*, 2001-2004; con Velasco Vitali, *Milano fantasma*, EDT, Milano 2008; con Francesco Pernigo, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Corraini edizioni, Mantova 2015 e nuova edizione accresciuta 2019; *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2018; *La morte attende vittime*, Nero Books, Roma 2019.

Mari, seppure alla fine del suo percorso, ritrova l'importanza della doppia componente artistica e la pratica con maggiore distensione, mescolando grafica, disegno, fotografia nelle sue opere che assumono forme miste. Baruchello sin dall'inizio ispira gli scrittori e ne comprende le logiche interne più profonde proprio scardinandole, Mari ha sempre pensato e vissuto da artista senza farne pratica pubblica e solo negli ultimi anni esce fuori allo scoperto, manifestando esplicitamente anche la sua passione artistica.

Il doppio talento di entrambi gli autori di *Sogni* ha permesso di realizzare una forma mista tra scrittura e disegno, tra leggenda e legende, e tra due carriere che si sono intrecciate in questo libro d'artista che come tale resterà un unicum nelle loro vite.

Roberta Coglitore

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

Rubriche

A cura di *Fabio Pierangeli*

VII. È il momento della riconciliazione e della libertà per chi ha rinnovato la sua vita da tempo

A cura di *Fabio Pierangeli*

Giuseppe Perrone, *Sofia aveva lunghi capelli*, Castelvecchi, Roma 2002

Leggo da *Vanity Fair*, rivista attenta al mondo del carcere, anche quello femminile. L'articolo è di Monica Coviello e data 24 maggio 2022. Il giorno dopo della memoria della strage di Capaci, trent'anni fa, 1992 e la conseguente introduzione del 41 bis e altri provvedimenti di carcere duro:

Detenuto da trent'anni, Giuseppe Perrone esce dal carcere per laurearsi. Con un permesso accordato apposta per la discussione della tesi (è la prima volta che succede), ha conseguito la **laurea magistrale in Scienze della informazione**, della comunicazione dell'editoria, alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tor Vergata.

Mentre era in cella, si è dedicato con tanto impegno allo studio, grazie al progetto di Tor Vergata «Università in carcere», attività formativa gestita dall'ateneo romano all'interno della casa circondariale di Rebibbia Nuovo Complesso.

«È il momento della **riconciliazione attraverso lo studio** e la cultura. Questa è la parola chiave del lavoro di tesi», ha spiegato Fabio Pierangeli, associato di Letteratura italiana e Letteratura di viaggio contemporanea della Facoltà di Lettere a Tor Vergata, relatore della tesi di Perrone (dal titolo “Gli abissi della pena. A partire da Primo Levi”). «Attraverso grandi pagine della letteratura, con un focus im-

portante, su Primo Levi», ha spiegato il relatore all'*Ansa*, «la tesi ricostruisce la metafora della detenzione. Ma non sono solo parole: Giuseppe Perrone, anche attraverso alcune poesie, **ricostruisce la sua esperienza detentiva con profondità e ironia**».

Alla discussione della tesi hanno partecipato anche la moglie e il figlio del detenuto. Che non lo vedevano, di persona, da due anni e mezzo, per via delle norme anti Covid. «Sono emozionatissima. Per lui è il coronamento di un sogno», ha spiegato a *Repubblica* la moglie Sonia Reale. «La cultura come forma di riscatto? Certamente. Ma fin da subito, dall'arresto, ho visto un'altra persona. La sofferenza ti porta a capire la lontananza degli affetti e **mancando tutto sei portato a scegliere il lato migliore delle cose**». A inorgoglire la moglie e il figlio, anche il risultato che Giuseppe Perrone ha ottenuto: si è laureato con 110 e lode.

Il video di *Repubblica.it* è commovente, con il laureando ritratto di spalle, per non infrangere le leggi stabilite per queste riprese, che tiene la moglie per mano (non si vedevano da due anni causa Covid) dopo aver discusso la tesi, con un dialogo anche questo nella parte essenziale visibile sul canale del maggiore quotidiano italiano. Altri giornali hanno ripreso la notizia, con l'auspicio di Perrone e di altri che non sia solo un momento ma che la sua tesi concorra a porre sotto i riflettori la condizione di ancora qualche centinaio di persone che hanno scontato più di venticinque anni di carcere con condotte esemplari con attività culturali, di studio, di teatro, di pubblicazioni. Vogliono essere considerati dalla magistratura e dalla opinione pubblica per quello che sono adesso e non essere inchiodati a decenni prima. Il tempo vuol dire cambiamento e in questo caso è stato virtuoso, fin dall'inizio. Perrone si è laureato nella quinquennale a Parma nel Dams e ora ha concluso il percorso tre +due a Roma-Tor Vergata con la laurea in Editoria.

Poco prima di laurearsi Perrone, dopo saggi e interventi creativi su rivista, ha pubblicato il suo primo romanzo, *Sofia aveva lunghi capelli*, con il prestigioso editore Castelvecchi.

Propongo per i lettori di Mosaico, con cui Perrone ha collaborato nei tre numeri sul carcere, un collage di brani sul libro, tratti da interventi o da lettere di personalità varie che hanno potuto conoscere bene l'autore.

Cominciamo dagli amici di detenzione, nella medesima condizione dopo più di venticinque anni di carcere.

ALBERTO Questo libro guida il lettore oltre lo spesso muro che esclude e isola il mondo carcerario dal consorzio civile. Esso mette in evidenza un mondo sconosciuti ai più. Mette in evidenza come il mondo carcerario vibra di forza e di speranza e come cavalcare la tigre del giustizialismo indiscriminato [...] La storia di Matteo non traspare da pura invenzione, ma è l'amara realtà che si vive nelle prigioni [...] Anche il lettore più distratto non può fare a meno di sentirsi protagonista.

FILIPPO Un bellissimo romanzo che rispecchia il dramma di centinaia di ergastolani ostantivi, residenti in varie carceri italiane, tra i quali ci sono anche io [...] Non posso nascondere l'emozione provata man mano che leggevo, anche io ho una moglie che ho lasciato a casa e due figlie e leggendo il romanzo è come se il dramma di Matteo Ripa mi appartenesse. Soprattutto l'amore che Matteo nutre per sua moglie Sofia l'ho sentito come il mio per mia moglie. Bravo Giuseppe con questo romanzo sei riuscito a dirgliene quattro a tutti i fautori innamorati dell'ergastolo, signori buoni [...] qui ti sei superato con una scrittura raffinata e non complicata, comprensibile al punto che anche colui che è scarso di cultura riesce a capire il tuo romanzo, doloroso e nello stesso tempo divertente e ironico.

GIUSEPPE Leggere il romanzo è come vedere la propria vita che scorre tra le righe in pagine scritte con il sentimento di colui che ama veramente. Si viene trascinati nella scrittura come se si stesse vivendo in una favola. Ma nella favola sempre c'è un lieto fine, nella realtà si continua a sperare. Credo che tra il bene e il male la via da percorrere sia sempre quella del bene, come credo che bisogna ridare alla persone una **possibilità** per potersi reinserire nella vita sociale e soprattutto **resuscitare l'amore**. La mia riflessione su questa lettura mi fa rivivere ciò che il passato mi ha rubato e in quelle pagine scritte con tanto amore rivedo me stesso tutto ciò che mi è stato sottratto ingiustamente, la mia vita, i miei cari, i miei sentimenti. Per chi non lo sapesse questo è il carcere che fa di tutto per distruggere la tua vita.

FRANCESCO Bon. In tanti hanno scritto sulla realtà carceraria, utilizzando i propri occhi e la propria esperienza. Questo romanzo è una sintesi chiara, lucida, con una aderenza impeccabile sulla realtà carceraria in Italia, utilizzando anche elementi simbolici, con una scrittura pervasa da una profonda e tagliente ironia [...] sono gli occhi di chi ha saputo resistere al naufragio della propria vita, pur catapultato nella pancia profonda del carcere. Nonostante tutta la miseria vissuta per lunghi anni, nel suo cemento morto e nel suo freddo ferro Matteo, il protagonista si è fatto levigare dalla furia del vento e delle tempeste dell'acqua del tempo, anno dopo anno, giorno dopo giorno, minuto dopo minuto, fino a diventare una vera pietra rara e preziosa.

SEBASTIANO Uno dei personaggi che mi ha più colpito è stata proprio Sofia che con la sua dolcezza e il suo amore così intenso verso il suo Matteo affronta giorno dopo giorno le difficoltà che la vita le presenta, perché anche se il condannato era l'amato sposo lei stessa è destinata a quella condanna eterna. Con molta apprensione ho letto questo romanzo e a ogni frase mi si formava una immagine di Sofia che lottava per il suo marito e nel mio immaginario riuscivo a capire quante Sofie ci sono in questo nostro paese che vivono la medesima esperienza; e che dire di quel Matteo, uomo che ha conosciuto inferno

e paradiso, uomo che ha combattuto attraverso la cultura la restrizione e la privazione della libertà fisica, ma non quella mentale.

FRANCESCO Bas. Vi dirò che l'ho letto una seconda volta perché è un libro che affascina, ti coinvolge, cattura, la mente, non è mai monotono. Anzi, la scrittura molto scorrevole ti fa immergere in un lungo flusso vitale [...] In questo libro i personaggi creati dall'autore hanno tutti una impronta congenita, pieni di brio, armonia e nello stesso tempo le loro ansie e le loro paure [...] penso che l'autore si sia superato descrivendo bene che cosa una donna può fare per amore.

ALESSANDRO L'autore è riuscito in maniera scorrevole ed armonica a rappresentare facilmente l'ardua descrizione della sofferenza di un essere umano, tra le migliaia che, venendo in contatto con il cinico, freddo ed obsoleto sistema giuridico, politico, carcerario, vengono annientati nei sentimenti e privati d valori che dovrebbero essere costituzionalmente protetti. L'autore ha dato vita al triste risultato che null'altro che la palese dimostrazione della sconfitta dello Stato.

GIAMPIERO Se dovessi consigliare il libro, il mio lettore di riferimento particolare è un uomo delle istituzioni, magari un politico o un giurista che si occupano realmente di materia carceraria, al fine di fargli capire che se un popolo vive su giustizialismo è un popolo senza speranza. Non la sola speranza di una pena più giusta o di un carcere più umano ma la speranza che può nascere in ogni ambito della vita sociale.

Qui sotto altri amici e volontari del carcere che hanno letto il libro.

Daniela D'Anna “Studiare in carcere è come lavorare sotto il sole cocente” sostiene Perrone. “Le morti cambiano sempre la vita dei vivi”, lo dimostra l'atto di scrivere poesie grazie alle quali gli sembra

di vivere due volte. E narrando delle condizioni di vita carceraria Matteo precisa di avere un debole per il passo costituzionale che recita “tutte le pene devono tendere alla rieducazione del condannato” [...] Lo sfondo di questo tenebroso mondo è caratterizzato dai numerosi suicidi a cui Matteo si sottrae probabilmente grazie proprio al sentimento della sua consorte alla quale non è insensato associare il detto latino “*omnia vincit amor*”.

Martina Giovanetti (dottoranda e direttrice del laboratorio teatrale di drammaturgia antica) Mi è sembrato un testo carico di significati che non sono solo il prodotto del lavoro di un narratore, ma l'esito di una attività di pensiero lunga, densa e mi pare dolorosa come quella che ha intrapreso e condotto l'autore. Mi riferisco sicuramente alle riflessioni sul mondo del carcere e della pena, ma anche alle riflessioni più spiccatamente esistenziali, sull'accettazione della perdita, del negativo, del tempo, sulle relazioni umane, su cosa sia l'amore, l'affetto, comprensione, sulle possibilità (non sempre “possibili”) di pacificazione con se stessi e con la realtà stessa, con il sistema che non dipende da noi, con gli altri.

Letizia Pesce (insegnante e volontaria in carcere) È una storia di emozioni, di amore, di riflessione e di risentimento sempre nascosto tra le righe. Risentimento per un Paese che non riconosce all'individuo i suoi diritti primari. Perché la detenzione è l'unico modo con cui sa rispondere a chi ha commesso errori (fossero anche terribili e che hanno interrotto l'esistenza di altri). Il nostro è un Paese che non si interroga sulla necessità di riabilitare chi sbaglia, lo punisce e basta; è un Paese che non ha trovato il tempo di occuparsi di questo e di che cosa fare per indicare una strada di rinnovamento delle esistenze di chi ne ha percorsa un'altra costellata di trappole ed errori. E allora quei pochi che riescono a trovarsela da soli quell'altra strada, quella giusta, studiano, scrivono, dipingono, fanno teatro, (se hanno la for-

tuna di capitare in una struttura detentiva che glielo permette) e crescono, cambiano, diventano migliori e questi processi di raggiunta consapevolezza dovrebbero poterli insegnare ai giovani.

Francesca De Carolis (giornalista¹) Ma “*Sofia aveva lunghi capelli*” è anche il racconto di una vita carceraria “scandita nell’assurdità minuta e quotidiana”.

“**Essendo il carcere una vita ristretta non servono discorsi di molte parole**” scrive il protagonista nella lettera indirizzata al padre ormai anziano e malato. “**Volendo ne basta una manciata. Non so che effetto ti farà leggerle: aria, colloquio, appuntato, doccia, cella, spesa e poche altre... masturbazione è una**”.

Raggelante è il calcolo della media di 72 secondi al giorno di telefonate con la famiglia, più della riflessione sulla freddezza delle tinte alle pareti, più di quel marchio di “uomo a sbarre” dietro cui il mondo di fuori vuole incatenare per sempre chi ha commesso un reato. Perché questo è l’ergastolo ostativo. Una pena insensata che è negazione del diritto alla speranza, e violazione dell’articolo della Costituzione che vuole la pena finalizzata al reinserimento della persona nella società.

Nella nota introduttiva Filippo La Porta parla di una dolente ballata sul carcere, dalla lingua “tesa, vibrante, di uno scritto pieno di sofferenza senza redenzione e anche di amore struggente per la vita. (..) Sembra di leggere una delle lettere dei condannati a morte della Resistenza”.

Tutto molto, molto encomiabile.

E, avendo avuto l’opportunità di leggere questo testo quando era ancora un file in cerca d’editore, con gran piacere sarei andata, il 23 marzo scorso, all’incontro organizzato dall’università di Tor Ver-

¹ Il brano è tratto dall’articolo *Sofia aveva lunghi capelli* uscito sul giornale on line *Ultima voce* il 18 aprile 2022.

gata dove fra l'altro si sarebbe parlato di questo libro (pubblicato infine da Castelvecchi) e, pensate un po', proprio la direttrice di Rebibbia aveva proposto che Giuseppe Perrone presenziasse all'evento.

E invece, quando tutto è pronto...

E invece, quando tutto è pronto il magistrato di sorveglianza, che decide infine di permessi e quant'altro, in un primo momento accetta la proposta, ma poi ha un ripensamento.

Tutta la sua amarezza Giuseppe la affida a una lunga lettera su un quotidiano, *Il Riformista*. Eccone un brano.

“Nonostante siano passati trent'anni, ho una moglie che mi ama e siamo genitori di un bambino che non abbraccio dall'inizio della pandemia. Quanta sofferenza in questa assenza. Con Sonia abbiamo deciso di non far entrare più in carcere il bambino, sperando in un beneficio che invece mi è stato negato, malgrado l'ottimo percorso rieducativo. (...) Il magistrato di sorveglianza ha prima approvato la proposta, poi ha cambiato idea. Saputo dell'approvazione, Sonia ha preso le ferie, ha comprato i biglietti del treno Lecce-Roma, ha prenotato l'albergo e “preparato” il bambino dicendogli che ‘sarebbero andati da papà’. Col diniego tutto è svanito. Inevitabile il danno affettivo del bambino, non dico di mia moglie”.

Un colpo al cuore, per Giuseppe che ha ostinatamente creduto che la cultura potesse liberarlo dalla pena, anche fisica, e che ancora ci ricorda che sì, ha commesso un reato, “ma io non sono il mio reato, ho fatto del male, ma io non sono il male”.

Lui che sa bene chi è stato, ma chiede anche di guardare all'uomo che è diventato, e valutare come possa mai rappresentare ancora un pericolo per la società...

A cura di Fabio Pierangeli

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

Dialoghi

VIII. La complementare tensione identitaria di Pier Paolo Pasolini e Pier Vittorio Tondelli

di *Maura Locantore*

Romano Luperini, nel suo volume *L'autocoscienza del moderno*¹, partendo da una riflessione sullo strutturalismo e sul post-strutturalismo, approfondendo i temi del dibattito sulla crisi della critica letteraria inaugurato da Segre² agli inizi degli anni Novanta, ne riconosce l'importanza in quanto lettura dialogica con il testo, fondata sul conflitto delle interpretazioni e su un'idea di verità non come dogma, ma come processo:

Bisogna ammettere insomma che nell'ermeneutica l'uso del termine "dialogo" applicato al rapporto fra interprete e testo ha una valenza alquanto singolare, al confine con la metafora. Indubbiamente l'atto interpretante presuppone, come dice Bachtin, una comprensione rispondente e dunque un procedimento di andirivieni, di domande e di risposte, fra il critico e l'opera studiata; ma è anche vero che il testo risponde solo alle domande e di risposte, fra il critico e l'opera studiata; ma è anche vero che il testo risponde solo alle domande che gli sono state mosse e in forza di queste stesse domande. E altrettanto indubbiamente, come afferma Gadamer, il processo di comprensione è inseparabile da quello dell'interpretazione e alla produzione di senso partecipa anche l'interpretato, come avviene nel

¹ Cfr. R. Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori Editori, Napoli, 2006.

² Cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 6-7.

corso di un rapporto di tipo dialogico; ma è anche vero che i due interlocutori non sono alla pari né hanno lo stesso potere nell'elaborazione dei significati. Per quanti giusti sforzi faccia per dare al testo la sua autonomia e per esaltarne il ruolo di interlocutore forte, l'approccio critico non può mai essere del tutto immune da un certo tasso di sopraffazione ideologica. Il critico infatti esprime sempre – anche quando non ne ha piena coscienza – il bisogno di valore, di significato e di canone di una determinata comunità o, comunque, delle sue classi dirigenti e delle istituzioni educative. Da un lato, ha alle proprie spalle convenzioni e istituti da cui non può prescindere (anche perché spesso a esse deve la propria materiale esistenza, essendo un loro funzionario) e davanti interlocutori (lettori, colleghi, studenti) a cui comunque deve rivolgersi e da cui è sicuramente condizionato³.

Puntare sull'interpretazione, attualizzare un testo elaborandone i significati e dandogli così senso e valore, implica interrogarsi sulla vita, scommettere sulla civiltà come ricerca inter-dialogica in cui la verità è concepita in una ininterrotta costruzione sociale; così l'immaginario letterario può divenire luogo di formazione e di trasmissione di modelli culturali tesi a ridefinire un'identità.

La critica, dunque, si distingue dalla semplice lettura in quanto presuppone nel dialogo un rapporto a tre: *interprete-testo-altri interpreti* stabiliscono una relazione non individuale e di carattere non privato, bensì pubblica e sociale. Per merito di questo fattore di riconoscimento specifico, si determina la novità delle letture degli scrittori-critici e, a tal proposito risulta

³ Cfr. R. Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, cit., pp.188-189.

ancora pioneristico il lavoro di Anceschi del 1966 *Il critico scrittore* in *Fenomenologia della critica*⁴ che individua una comprovata rilevanza nelle brevi recensioni e dimostra che la saggistica d'autore si afferma spesso al di fuori, o addirittura in contrapposizione, rispetto a quella accademica, o dimostra, altresì, quanto sia ormai consuetudine per alcuni scrittori curare una rubrica di recensioni o riletture su quotidiani o riviste, e talvolta alla radio.

Nel secondo dopoguerra, lo scrittore che probabilmente esercita con più frequenza l'attività di critico letterario nonché di interprete della cultura e della politica contemporanee è Pier Paolo Pasolini⁵, che, muovendosi secondo un percorso irregolare ed eterogeneo, impiega nella scrittura recensiva le categorie linguistico-stilistiche, in parte ricavate da maestri-amici come il filologo Gianfranco Contini e lo storico dell'arte Roberto Longhi, ma anche politico-sociologiche, spesso intese in maniera poco ortodossa.

⁴ Cfr. L. Anceschi, *Fenomenologia della critica*, Pàtron, Bologna 1974, pp. 21-35.

⁵ Pasolini è stato un interprete, un profeta del passato e, in modo evidente nella critica letteraria, un inquisitore e un «saggista-predicatore»; solo considerando tutti questi aspetti simultaneamente, e facendo attenzione a non porli in un'inutile gerarchia assiologica, si può comprendere fino in fondo il complesso universo pasoliniano. Rispondendo a un'inchiesta del 1962 dal titolo *I critici alla sbarra*, Pier Paolo afferma: «È vero che il mio primo libro, uscito nel '42, è stato un libro di poesie. Ed è anche vero che ho cominciato a scrivere poesie a sette anni di età, in seconda elementare [...], ma chissà perché, quando penso, indistintamente, agli inizi della mia carriera letteraria, penso a me come a uno che “proviene dalla critica”». Cfr. *L'Illustrazione italiana*, a. LXXXIX, n. 1, gennaio 1962.

Sin dai primi anni Sessanta, proprio nel raggiungere l'apice della sua popolarità, Pier Paolo Pasolini ha avviato dalle pagine d'importanti riviste e giornali un continuo e serrato "dialogo" coi lettori⁶, con il pubblico di massa, specialmente giovanile, e nel quindicennio successivo, che ha preceduto la sua morte, egli ha ininterrottamente svolto una funzione di stimolo, di provocazione politica e culturale, che spesso lo ha posto al centro di animate discussioni e di reiterate, quanto vivaci, polemiche, portandolo ad occupare, così, una posizione di netto contrasto nei confronti del potere; fino a condannarlo a una condizione di sempre più accentuato (auto)isolamento.

⁶ I dialoghi che Pasolini porta avanti con i lettori sono caratterizzati anzitutto da un'estrema varietà e articolazione: le domande e i problemi più disparati gli vengono posti da un pubblico appartenente a una gamma sociale e culturale, e talvolta anche politica, piuttosto vasta. Per i suoi lettori in sostanza Pasolini, oltre che scrittore e critico, è filosofo e pedagogo, politico e teologo, psicologo e giurista, amico e consulente, confidente privato e pubblico fustigatore. Come nota Giancarlo Ferretti: «egli appare al tempo stesso come una figura carismatica e come un bersaglio privilegiato. Sono del resto questi gli anni della progressiva nascita e crescita del *personaggio* e della *vittima* accanto all'intellettuale e al poeta, tra successo e persecuzione, narcisismo e dolore, autocompattimento e rabbia, autodifesa e attacco. [...] Come ogni vero personaggio dunque, Pasolini è amato e avversato, è oggetto di devozione ammirata e di odio violento. Emerge da molte lettere l'ingenua e rozza attesa di una sua parola definitiva, la fiducia totale nel suo pronunciamento, e anche la delusione per uno scrittore intellettuale che si vorrebbe più conforme alla tradizione; ed emerge altresì l'accanimento persecutorio e ossessivo contro il campione emblematico della provocazione e dello scandalo». Si veda la prefazione *L'apprendistato del corsaro* a cura di Gian Carlo Ferretti in Pier Paolo Pasolini, *I Dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. XI-LIV.

Quest'attività giornalistica di “pedagogo di massa” è quella che, meglio di ogni altro genere della sua multiforme produzione intellettuale, ha espresso il valore e il senso della sua personalità di scrittore⁷.

La forza della critica pasoliniana risiede, infatti, nel riscontro fra una precisa necessità etico-vitalistica, che rende le sue

⁷ Pasolini ha vissuto la sua vita interpretando la mutevolezza del tempo storico ed esistenziale come se avesse posseduto delle antenne sensibili che gli permettevano di sentire in maniera diversa e percepire più profondamente cambiamenti e mutamenti sociali che erano già in corso; non un profeta e la sua non è una profezia, ma una particolare situazione esistenziale vissuta, che conferiva allo scrittore una peculiare sensibilità. Precisato quest'aspetto, ci si accorge che sono almeno due le dimensioni che si delineano sullo sfondo della sua esperienza di pedagogo ed educatore, entro le quali si muove lo scrittore e l'uomo. Da una parte il Pasolini pedagogo, inteso come intellettuale e scrittore che, attraverso l'esperienza, ha polarizzato la sua indagine al mondo della pedagogia e della formazione, occupandosi di processi educativi e modelli didattici. Il Pasolini che racconta le sue esperienze di maestro nei lontani anni in Friuli e a Roma, le sue impressioni, le sue incertezze, e lo scrittore che teorizza metodi didattici ed educativi, leggendo opere pedagogiche e di formazione. Dall'altra parte si delinea, invece, il Pasolini più dissacrante, lo scrittore che, attraverso le sue esperienze autobiografiche, diventa pedagogo e maestro di un'intera società senza tempo; che educa attraverso l'esperienza letteraria: è l'opera che scrive a essere investita della responsabilità di denunciare, dissacrare, con il fine unico di ri-educare. Sono diversi gli studi sul tema: E. Golino, *Pasolini. Il sogno di una cosa.*, Bompiani, Milano 2005; G. Meacci, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Minimum Fax, Roma 1999; N. Naldini, *P.P. Pasolini. Un paese di temporali e di primule*, Guanda Editore, Parma 1993; R. Carnero-A. Felice, *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015.

pagine particolarmente dense e pregnanti, ricche di spunti acuti, ma accompagnate, sovente, da evidenti forzature, e il suo gusto, il suo sentimento del testo, non a caso i suoi saggi letterari sono raccolti, nel 1960, con il titolo *Passione e ideologia*⁸; pagine in cui si esplica e si esplicita qualcosa di più che la letterale e letteraria informazione, perché lo scrittore mostra una consistenza di animata avventura intellettuale e stilistica, dove l'esposizione è avvincente, per quel carattere di suspense che, nel viaggio teatrale della lettura, il recensore infonde protraendo un'attesa di giudizio, parziale o finale, che può smentire premesse ed anticipazioni, nell'aura talvolta della sorpresa. Quel che prevale è quindi un Pasolini coinvolto e partecipe, in cui passione e critica si manifestano in una sintesi che lo vedono segnato dalla materia trattata, fino al limite dell'interferenza tra letture personali contemporanee e le analisi finalizzate alla recensione, senza che

⁸ Questa *Passione e ideologia* già nel titolo adombra, senza reticenze, l'inclinazione verso una partecipazione alla vita della cultura che trova il suo stimolo primario in un fervido appassionamento umano, cala entro le strutture non rigide di una ideologia aperta: «[...] Se Pasolini riuscirà, un giorno, a realizzare compiutamente questa fusione, che per ora soltanto s'intravede ed è costantemente minacciata, in lui critico e in lui scrittore, da un fervore che sfiora l'irrazionale e può toccare persino il sentimentale e il patetico, allora veramente egli avrà compiuto per intero la parabola che si è proposta e avrà raggiunto un'adulta e matura compenetrazione di "passione" all'*ideologia* (proprio un *prima* e un *poi*) tali da permettergli di padroneggiare con sicurezza questi due fondamentali registri dell'esperienza, umana e intellettuale, del letterato non alienato». Cfr. L. Caretti, *Pasolini critico*, in *Approdo letterario*, XI, 1960 ora in L. Martellini, *Pier Paolo Pasolini*, Le Monnier, Firenze 1984, p. 218.

manchi, all'occorrenza, lo spiraglio autobiografico tra letteratura e memoria di vita.

Sul metodo di Pasolini critico letterario, Garboli⁹ denuncia la natura di «filologia-megafono» tipica dell'atteggiamento pasoliniano, come peraltro dimostra la raccolta di interventi contenuti in *Empirismo eretico*¹⁰ del 1972, in cui Pasolini si interporne e frappone sempre più polemicamente e *ad personam*,

⁹ Pasolini mira in realtà a costruire un modello critico di se stesso che riconduca a sé tutte le letture particolari che va facendo dei suoi colleghi scrittori: un eterno incontro-scontro tra autori; e sul metodo di Pasolini critico letterario, Garboli rileva quanto l'atteggiamento pasoliniano si fondi su una critica «oracolare, divineggiante, eccitatissima, rabdomantica, tutta sui nervi, sempre affannata dalla smania di arrivare in tempo, eternamente sul punto di scoprire l'America»; la natura profetica della critica pasoliniana porta quindi ad una forte tensione sintattica e semantica che rende difficile definire univocamente il procedere critico dell'autore. Dal punto di vista del metodo dunque Pasolini, non può più mantenersi nei limiti del suo gramscianesimo continiano o continismo gramsciano, concepito soprattutto in funzione storiografica e descrittiva. Si vedano in proposito le numerose pagine dedicate al metodo pasoliniano in C. Garboli, *La stanza separata*, Mondadori, Milano 1969, pp. 320-325.

¹⁰ Nell'aprile del 1972 Pasolini raccoglie i saggi e gli interventi polemici degli anni Sessanta intorno ai tre temi di lingua, letteratura e cinema (graficamente i saggi sono distinti dal carattere tondo, mentre gli interventi più militanti sono stampati in corsivo). In una pagina *Al lettore*, inserita dopo i primi interventi sulle questioni linguistiche, l'autore avverte che i testi sono da considerare documenti di una ricerca in corso, scritti «al di qua dello stile». Il significato del titolo si ricava dalla fine del saggio *Dal laboratorio (Appunti en poète per una*

quasi cercando lo scontro ideologico con gli autori contemporanei, denunciando l'impossibilità dopo gli anni Sessanta di un codice verbale autentico, e scegliendo come unica via praticabile, l'empirismo, il “metodo non metodico” che pilota inevitabilmente verso una visione della critica come «civile conversazione», in cui il poeta delle ceneri attribuisce un ruolo molto determinante al lettore, poiché è lui che deve ricostituire le parti di un'opera dispersa e sempre incompleta: il lettore dunque, insieme al critico letterario, ha il compito di ripristinare il senso (o i sensi) di un testo.

Nella critica dei suoi ultimi anni di vita, Pasolini gioca probabilmente una delle sue partite più complesse e necessarie: l'attività *censoria* e recensiva diventa sollecitazione e scandalo e presuppone una lotta innovatrice non nello stile, ma nella cultura e nello spirito: la scelta del critico o del poeta è una scelta antecedente a quella stilistica, e, più o meno confusamente, ideologica a partire dall'impegno sociale, come usa dire, o comunque sentimentalmente espanso nei confronti della *vita activa*.

linguistica marxista), dove si cerca di tenere in considerazione il razionalismo statico dei filosofi (Lévi-Strauss), il razionalismo dinamico degli empirici (Gurvitch) e il razionalismo dialettico dei marxisti. Lo strutturalismo vuole arrivare a una «geometria del magma» (la realtà complessa), cioè a una forma da conoscere intellettualmente, mentre il poeta e il marxista vogliono fare esperienza del magma e cercare di portarvi ordine: il loro sarà un «empirismo eretico», cioè una conoscenza che non si adatta alle forme del mondo neocapitalistico. Non è un caso che i due saggisti più utilizzati e discussi siano lo strutturalista anomalo Roland Barthes e il marxista anomalo Lucien Goldmann. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo II, Meridiana Mondadori, Milano, 2004, pp. 1245-1685.

La sperimentazione pasoliniana si presenta come un atto d'amore, un amore fisico, ma anche un sentimento sincero per i fenomeni del mondo, sempre corroborati da un amore intellettuale: rappresentare secondo una visuale, insieme oggettiva e soggettiva, razionale e irrazionale, le manifestazioni della realtà scaturite dalle opere letterarie lette e recensite, di qui il significato del titolo della sua ultima progettata e non realizzata, raccolta di interventi critici *Descrizioni di descrizioni*¹¹.

Ed è su questo terreno, in maniera differente ma complementare, in un'ottica contestuale più ampia, interpretando la

¹¹ L'atto critico è la descrizione di un libro, che a sua volta è una descrizione della realtà: questa l'affermazione di Pasolini che ha spinto, nel 1979, Graziella Chiarcossi a raccogliere con il titolo *Descrizioni di descrizioni* gli interventi usciti sul settimanale *Tempo* tra il 26 novembre 1972 e il 24 gennaio 1975 (pubblicati prima da Einaudi nel 1979 e poi, con prefazione di G. Dossena, da Garzanti nel 1996). La rubrica inaugurata da Pasolini si chiama "Letteratura", prima di lui è stata condotta da Giancarlo Vigorelli e Giuseppe De Robertis (uno dei maestri riconosciuti durante gli anni della formazione liceale e universitaria). Sullo stesso settimanale, dal 1967 al 1970, Pasolini ha tenuto la rubrica di argomento sociale "Il caos": si tratta, in questo caso, essenzialmente di recensioni letterarie, alternate senza un ordine e secondo la casualità scelta. A guardare la raccolta nella sua interezza me risulta, comunque, un panorama preciso di idee da collegare ai suoi lavori di questi anni. Innanzitutto Pasolini prende posizione in maniera più netta di quanto avesse fatto nei suoi interventi giovanili contro la marginalità della letteratura italiana. Per lui il Novecento è diventato una categoria che corrisponde alla realtà del letterato piccoloborghese, apparentemente modesto e umile, in realtà «teppista» in quanto alleato al potere, produttore delle «norme della normalità». Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo II, cit., pp. 1687-2226.

rappresentazione epidermica della contemporaneità come un curioso rovesciamento all'interno dell'equazione tra il personale e il politico, che Pier Paolo Pasolini cede virtualmente il testimone a Pier Vittorio Tondelli: è incontrovertibile quanto il giovane scrittore di Correggio abbia dato altrettanto prova di un interesse pressoché onnivoro, in un legame di continuità proteiforme e proliferante, tra la produzione letteraria degli anni sessanta, collocabile nell'alveo di un programma ideologico, e la sfera culturale polimorfa e avulsa da riferimenti ideologici palesi degli anni Ottanta¹².

In Tondelli, nuovamente e ancora fiducioso nel valore intrinseco della letteratura, si afferma e si va corroborando nel corso degli anni, un forte senso della propria intima identità di scrittore, in un mondo nuovo, in un'epoca altra, nonché una precisa adesione incontrastata e difficilmente contrastabile alla scrittura letteraria in tutte le sue implicazioni e ramificazioni culturali, etiche ed esistenziali.

E se col passare degli anni l'autore continua a mostrarsi poco incline a pronunciarsi su argomenti attinenti alla letteratura, all'arte, alla cultura, manifestando altresì la propria reticenza di fronte alla prospettiva di dover formulare giudizi generali su argomenti d'attualità politica o sociale, sarebbe una imperdonabile svista considerare la posizione tondelliana come un diniego totale di qualsiasi forma d'impegno critico-ideologico dell'intellettuale. Il romanziere di *Rimini* attiva strategie di allontanamento da un certo modo di definire la funzione sociale e politica dello scrittore-intellettuale, una visione storicamente

¹² Utile riferimento è il lavoro di R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2017.

circoscritta – messa a punto da una certa generazione e profondamente legata ad una determinata fase storico-culturale – ma che viene sempre adoperata, all'avviso di Tondelli in modo indebito, schematico e anacronistico, rispetto alle scelte creative e agli atteggiamenti intellettuali della generazione successiva che per una serie di ragioni non si riconosce più in quella visione.

È nell'ambito di quelle trasformazioni della sfera culturale che si può inquadrare anche la dimensione del rapporto tra letteratura e lavoro intellettuale in Tondelli, che riguarda l'identità socioculturale della scrittura come “mestiere”¹³, e una concezione del lavoro letterario come “attraversamento”¹⁴. Un motivo conduttore nelle riflessioni di poetica di Tondelli è, infatti, l'idea della scrittura come attività cui corrisponde un'identità socioculturale nitidamente circoscritta: quello dello scrittore, senza far venire meno la parte ideativa e creativa, la libertà, deve essere considerato un vero e proprio “mestiere”, e la sua figura, proprio per il tipo di attività cui si dedica, dovrebbe assumere per l'intellettuale Tondelli un profilo sociale inconfondibile e riconosciuto professionalmente.

È nell'ambito di queste trasformazioni culturali che si può inquadrare l'identità della scrittura come «mestiere» e dal momento che lo scrittore-critico non lavora solo sulla realtà ma sui linguaggi che circolano in una data realtà, qui forse una lieve

¹³ Cfr. F. Panzeri, *L'unica storia possibile*, in P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri [1990]*, in *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani 2001, pp. 779-927.

¹⁴ Si veda in proposito V. Masoni, *Comico, viaggio, identità, limite*, Guaraldi, Rimini 2013.

diffidenza con il pensiero di Pasolini, per il possibilista e precursore della società liquida Tondelli, ci si dovrebbe esimere da affermazioni perentorie sulle categorie e sul mondo e tale atteggiamento si traduce in una grande cura nel rapporto con il pubblico, ad esempio attraverso una rubrica d'impronta epistolare con relativo scambio di vedute e di consigli, o nell'ideazione del progetto *Under 25*¹⁵, concepito come è noto, con lo scopo di facilitare l'accesso di giovani esordienti alla letteratura, testimoniando un'autentica volontà di prendere sul serio la socialità della letteratura, e di potenziare i risvolti innovativi e comunicativi di quelle attività eminentemente solitarie che sono la scrittura e la lettura, o ancora emblematica la fondazione della rivista *Panta*¹⁶.

¹⁵Cfr. *Under 25: Presentazione* in P.V. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, cit., pp. 696-723.

¹⁶ Quello di *Panta* è un progetto al quale Tondelli si dedica con l'entusiasmo e la precisione che hanno sempre contraddistinto il suo lavoro progettuale. *Panta* per Tondelli rappresenta la possibilità di intraprendere un dialogo tra narratori che «nasce dal confronto e dall'impegno di un gruppo di autori italiani, fra i trenta e i quarant'anni, che hanno esordito nel corso degli anni Ottanta e che sono riconosciuti come "giovani scrittori" o "nuovi narratori"». La dimensione collettiva del lavoro di progettazione della rivista è testimoniata da vari incontri organizzati, con una base d'invito molto ampia. Il fine di quelle riunioni lo si ritrova nella lettera del 12 giugno 1989 inviata ai vari narratori. Scriveva Tondelli: «Il progetto si va assestando da un lato in un fronte generazionale per quanto riguarda gli autori, dall'altro in una serie di "temi" forti da trattare. Prevediamo di uscire con tre numeri l'anno a tema monografico. Di tutto questo vorremmo par-

In *Colpo d'oppio*¹⁷, uno dei primi testi di poetica, uscito a ridosso di *Altri albertini*, Tondelli si pronuncia a favore di un ideale di “letteratura emotiva”, capace di diventare “letteratura di potenza” tramite un’esplorazione delle “intensità intime ed emozionali del linguaggio”.

In un contesto culturale caratterizzato da un’individualizzazione di massa sul piano della fruizione, da una professionalizzazione di massa sul piano della produzione, e da una commercializzazione e spettacolarizzazione mediatica sul piano della distribuzione, concepire il proprio mestiere di scrittore come coinvolgimento e attraversamento significa situare la creatività artistica e la curiosità culturale in uno spazio per certi versi piuttosto ristretto, instabile, definito soprattutto in termini di

lare con te, per ascoltare le tue opinioni, i tuoi suggerimenti, l’eventuale tuo impegno a scrivere e a progettare i prossimi numeri». Lo scrittore è sempre stato chiaro relativamente a questo aspetto. Prima ancora che la rivista uscisse, nel novembre 1989, in risposta ad alcune affermazioni errate contenute in un articolo intitolato “Carta Paga” apparso nel settimanale *Panorama*, scrive: «Non sono stato nominato da nessuno direttore di *Panta* poiché la rivista, che uscirà il gennaio prossimo, non prevede una direzione tradizionale, ma dei coordinatori che per il primo numero sono, oltre a me, Elisabetta Rasy e Alain Elkann. Per questo lavoro nessuno di noi percepisce stipendi, ma un semplice e risibile rimborso spese. *Panta* non è assolutamente la versione italiana di *Granta*. Ha un differente progetto editoriale (nel nostro caso tende a riunire la generazione degli scrittori trenta-quarantenni), una impostazione monografica o a tema, una “gestione” a rotazione che prevede vari responsabili». Cfr. C. De Michelis, *Panta*, Il Gazzettino, 27 gennaio 1990.

¹⁷ *Colpo d'occhio* in Cfr. P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 779.

rinuncia, rifiuto e ridimensionamento, ma nel contempo è uno spazio che si apre e si dilata al massimo: se l'immersione dello scrittore nel vissuto compromette uno sguardo capace di abbracciare il reale da un punto di vista panoramico esterno, se la sua coscienza di collocarsi su un tracciato singolare e solitario pregiudica l'ipotesi di un possesso del reale da un punto di vista interno, è in questo spazio mobile e instabile, che nasce, s'impone, e si ripete in continuazione, l'evento della scrittura.

Oltre a ciò, il rapporto tra il «mestiere» dello scrittore e l'operato culturale dello stesso incide anche sulla concreta fisionomia della scrittura tondelliana, in particolare sull'evoluzione interna della sua opera. Cruciale a tale riguardo è l'idea di una indispensabile quando indefessa verifica delle concrete opzioni espressive alla luce delle loro capacità a rappresentare in modo efficace quegli aspetti della «crosta della contemporaneità» che lo scrittore giudica più rilevanti.

Ne deriva un approccio alla scrittura letteraria che assume l'aspetto di un vero e proprio «attraversamento» di forme, registri e generi; la scrittura è percepita come un campo di possibilità in costante evoluzione, le cui opzioni concrete vengono valutate alla luce di stimoli ed intuizioni presenti nel contesto culturale. Per questo motivo, la scrittura tondelliana è permeata da una inquieta e pervasiva tensione critica nei confronti delle proprie risorse espressive e l'evoluzione della narrativa di Tondelli, nel corso degli anni Ottanta, sono i segni più palesi di questo atteggiamento sperimentale nei confronti dei generi. E quando l'attraversamento coincide con lo sguardo critico sulla realtà si compongono le multiformi pagine di *Un weekend postmoderno*. Il personaggio centrale del libro è la figura del cronista critico che si avventura nei più svariati ambienti e contesti immergendosi nelle mille occasioni e esperienze di una vita culturale in

pieno fervore. Nel contempo, pur essendo coinvolto anche sul piano emotivo, il cronista è consapevole di assumere la prospettiva di un estraneo, di un osservatore la cui presenza è governata e giustificata dalle esigenze delle sue indagini e del racconto che ne sta facendo. L'io di queste cronache dagli anni Ottanta è un osservatore partecipante anche attraverso il vissuto personale pur atteggiandosi ad *outsider*.

Per Tondelli è una necessità riflettere continuamente sul proprio lavoro di scrittore e fare letteratura: con il volume *Un weekeend postmoderno*, attraverso un lungo viaggio che si dispone su tre differenti livelli, quello in senso proprio, quello metaforico attraverso la lettura, quello temporale nello sviluppo cronologico del decennio, l'autore compone un vero e proprio romanzo “critico” sugli anni Ottanta per l'intreccio di atteggiamenti esistenziali e cognitivi divergenti, mettendo così in evidenza alcuni dei modi in cui il riconfigurarsi dei rapporti tra cultura, sfera pubblica e sfera privata, si ripercuota sul mestiere dello scrittore e sul suo ufficio critico:

I romanzi che ho scritto, le narrazioni si nutrivano molto di reportage, di escursioni nell'attualità, nel presente. Queste pagine costituiscono un po' il sottotesto dei miei romanzi. rappresentano realmente il laboratorio. e questa è un'occasione anche per affermare che cosa ha significato fare lo scrittore in questi dieci anni. ha voluto dire avere una scrittura in grado di compromettersi con la contemporaneità, coi gerghi, col parlato, con lo slang giovanile, con il sottofondo del rock e delle sue subculture. per me fare lo scrittore ha significato questo. allora il Weekend non è solo il bilancio di dieci anni, un archivio – pur se importantissimo – del passato e della memoria, ma diventa una proposta nuova su qual è il compito o quale potrebbe

essere uno dei tanti compiti dello scrittore, una delle sue tante incarnazioni¹⁸.

Così mentre Tondelli in *Weekend postmoderno* adotta molteplici forme di narrazione che vanno dalla riflessione critica e saggistica alla notazione di viaggio, dal reportage alla cronaca, dal racconto alla prosa poetica, dalle conversazioni alla memoria autobiografica, nella forma di un esercizio critico, non solo per le modalità adottate, ma anche per la volontà di realizzare un’unità tra scrittura e oggetto della narrazione; la molteplicità di testi simultanei di diverso genere rappresenta il tentativo di costruire un archivio intertestuale nel quale possano circolare ed espandersi osmoticamente un’infinità di informazioni e sapori facilmente accessibili, nei quali si riconoscano i gusti culturali di un’intera generazione: la tendenza all’ibridazione, nella sua struttura reticolare, rivelano la volontà dell’autore di descrivere un’epoca contemporanea¹⁹.

¹⁸ Cfr. P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri* [1990], cit., p. 994.

¹⁹ Come nota sapientemente Cimador: «[...] da questo punto di vista, è significativa la strutturazione dell’opera in “scenari” che segnalano l’adozione di un modello percettivo, variabile e oscillante, ricco di inquadrature soggettive, vicino alla narrazione spaziale cinematica: la qualità di apparizione sostituisce quella di rappresentazione, con uno svuotamento della significazione e delle modalità diegetiche a vantaggio dell’evidenza visiva dei fenomeni e di uno spazio “iconico”, dell’aspetto fantasmagorico dei luoghi e delle esperienze, di uno spazio come «set palcoscenico» e di una «simultaneità de-spazializzata» che riplasma la letteratura nei modi della testualità televisiva, fluida ed eterotopica, inseguendo la stessa «utopia tecnologica di pienezza

Eppure Tondelli non si pone mai in un atteggiamento giudicante, ma trova la sua dimensione attraverso una “poetica dello sguardo” che permette di cogliere aspetti inediti e di unificarli in un’azione scenica, la scrittura narrativa di Tondelli è empaticamente emozionante e seducente perché conduce e attrae a sé, ma riporta anche a sé stesso il lettore²⁰.

La sua scrittura saggistica e critica si può definire assolutamente dialogante, seguendo la citazione, posta qui in pre messa, di Luperini, poiché ogni testo, ogni pagina induce il lettore ad un triplice dialogo: in primo luogo con se stesso, in secondo luogo con lui, con Pier Vittorio, in una sorta di relazione d’amicizia imprevista e imprevedibile che si nutre di letture condivise, di idee nuove, di confronto, in terzo luogo con gli “altri”: gli altri lettori e gli scrittori, interni all’opera di Tondelli, citati, interpolati o evocati, o esterni, quelli da lui scoperti e pubblicati.

In una società preda del conformismo e del consumismo, in un individualismo di massa che si nutre di una insostenibile spettacolarizzazione mediatica, concepire il mestiere dell’intel-

mediale» e la stessa illusione, appartenente alle forme più diffuse di conoscenza estetica, di una realtà completa, alla quale in potenza non manchi nulla». Cfr. G. Cimador, *Un weekend postmoderno ovvero l’archivio nell’età dello spettacolo*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD 7-10 giugno 2011 a cura di C. Borrelli-E. Candela-A.R. Pupino, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 261-286.

²⁰ Cfr. Il pregevole saggio introduttivo di A. Favarro, *Pier Vittorio Tondelli: le occasioni perdute o da non perdere?*, in *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle “Occasioni autobiografiche”*, Edizioni Sinestesie, Avelino 2013, pp. 7-29.

lettuale come coinvolgimento e attraversamento, significa situare l'attività critica di Pier Paolo Pasolini e Pier Vittorio Tondelli, la loro complessa vocazione pedagogica e la loro intensa furia creativa, in uno spazio mobile e instabile che nasce e si impone rendendo innegabile la loro attualità dell'inattuale.

Maura Locantore

IX. «Teoria delle catastrofi». La *climate-fiction* e il “realismo probabilistico”

di Arianna Mazzola

1. *Premesse e proposte. La Climate-Fiction come critica del presente*

Non è la nostra ignoranza degli ingranaggi e delle complicazioni interne che fa apparire nella natura la probabilità, la quale sembra invece essere una caratteristica intrinseca di essa. [...] Noi guardiamo, vediamo, troviamo, e non possiamo decidere in precedenza quello che deve essere. Le possibilità più plausibili spesso risultano non essere vere¹.

Con queste parole Richard Feynman, premio Nobel per la fisica nel 1965, rende manifesto il probabilismo della natura e delle leggi fisiche che la regolano. È stato però un altro fisico, Murray Gell-Mann, a chiarire che, se anche si conoscessero le «leggi fondamentali della materia», sarebbe possibile «calcolare solo una serie di probabilità per le sue possibili storie»². Quattro anni più tardi rispetto a Feynmann, nel 1969, anche Gell-Mann

¹ R. Feynman, *La legge fisica*, trad. it. L. Radicati di Brozolo, Bollati Boringhieri, Torino 1993 [ed. or. *The Character of Physical Law*, New York, Modern Library, 1965], pp.165-166.

² M. Gell-Mann, *Il quark e il giaguaro. Avventura nel semplice e nel complesso*, Bollati Boringhieri, Torino 1996 [ed. or. *The quark and the jaguar. Adventures in the simple and the complex*, New York, Henry Holt and Co., 1995], p. 44. Per la spiegazione di quark a partire dal testo di Joyce, cfr. *ibid.*, p. 180.

fu insignito del premio Nobel grazie alla scoperta delle famose particelle elementari adimensionali battezzate con il nome molto letterario di *quark*, derivante dall'oscuro verso «Three quarks for Muster Mark!», che compare nel romanzo *Finnegans Wake* di James Joyce. La prima affermazione mette in luce che la stessa realtà è soggetta non solo a mutamenti, ma soprattutto a una forma che non trova nella certezza, bensì nel probabilitismo, la propria struttura intrinseca. La seconda affermazione, invece, esemplifica la natura biunivoca del fertile rapporto tra letteratura e scienza. Il rapporto tra «le due culture», la narrazione della scienza, la sua restituzione letteraria, è stato da sempre un terreno fertile per lo sviluppo di vicende narrative declinate ora in termini realistici ora in termini fantastici. La Science fiction contemporanea non fa eccezione ed è naturale che le giustificate preoccupazioni di molti a proposito del clima, sempre più caldo, e dell'ambiente, sempre più indiscriminatamente sfruttato, siano alcune tra le più solide basi di appoggio di una particolare narrativa di anticipazione.

Più in generale, la relazione che intercorre tra letteratura e ambiente può essere declinata ora in termini contemporanei, ora invece retrodatando e rintracciando atmosfere catastrofiste già nella produzione letteraria ottocentesca nazionale e sovrana-zionale³. È stato però soprattutto il Novecento a farsi catalizzatore di un senso culturale e diffuso di instabilità, favorendo così

³ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017. Cfr., a titolo esemplificativo, il rapporto tra letteratura e ambiente affrontato da due grandi penne della letteratura ottocentesca, come Mary Shelley e Giacomo Leopardi. *Ibid.*,

la proliferazione di romanzi distopici sia sul versante «dispositivo»⁴, come meglio si vedrà in seguito, sia su quello ecologistico⁵. Se, da un lato, nell’impensabilità del futuro, e quindi nella

pp. 105-108 e pp. 121-123; F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Milano 2020 [2007], pp. 71-74.

⁴ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, cit., pp. 79-105.

⁵ Per un inquadramento teorico si vedano almeno N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., valido sia per la prospettiva critica e i chiarimenti su eco-critica e critica ecologica sia per gli esempi letterari scelti e declinati diacronicamente nel rapporto uomo-natura di stampo classico, nel tema apocalittico di indubbio interesse ai fini del presente lavoro, fino alla contemporaneità letteraria del Novecento italiano; C. Salabè, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, Roma 2013, che si propone l’intento di raccogliere i maggiori contributi internazionali sul tema e, di certo, risulta essere un’introduzione imprescindibile per il lettore meno addentro alla questione; dal taglio più marcatamente incentrato su catastrofi e apocalissi. Si vedano inoltre F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972 [1967], un’opera datata, ma connotata da una metodologia valida e applicabile ai romanzi che si analizzeranno; M. Cometa, *Visioni della catastrofe. Apocalissi, catastrofi ed estinzioni*, Duepunti, Palermo 2004, interessante anche per gli sconfinamenti sul pensiero contemporaneo e sulla creazione dell’immaginario di massa; M. Lino, *L’apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze 2015, nel quale la parentesi postmoderna viene considerata come momento topico per la caduta dei paradigmi culturali precedenti e lo sviluppo massivo in cinema e letteratura di opere catastrofiste e apocalittiche; A. Trexler, *Anthropocene Fictions. The Novel in*

mancanza di un pensiero prospettico, il mondo ritratto in chiave postmoderna sembrava fluttuare in un eterno presente, dall’altro, tanto nella letteratura quanto in termini cinematografici, si è assistito alla moltiplicazione di ambientazioni catastrofiste, dapprima rispetto a un eventuale scenario post-atomico⁶, in seguito progressivamente sostituito dalle conseguenze altrettanto preoccupanti dei «disastri ecologici»⁷.

a *Time of Climate Change*, University of Virginia Press, Charlottesville 2015, per l’ampia campionatura analizzata (più di centocinquanta opere) e l’intuizione che guarda ai romanzi riconducibili alla *climate-fiction* come costruttori di senso e lenti delle quali servirsi per inquadrare un fenomeno tanto vicino ad autori e lettori; E. Carbè *et al.*, *Trilogia della catastrofe. Prima durante e dopo la fine del mondo*, Effe qu, Firenze 2020, sul concetto di catastrofe declinato a partire dal Big Bang, passando per i genocidi e fino ai disastri ambientali; F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit.

⁶ Cfr. la trilogia atomica di C. Cassola, composta da *Il superstite*, Rizzoli, Milano 1978; *Ferragosto di morte*, Ciminiera, Reggio Emilia 1980; *Il mondo senza nessuno*, Ciminiera, Marmirolo 1982 e R. Bertacchini, *L’ultimo Cassola e la morte atomica*, in *Otto/Novecento*, Anno III, n. 2, 1979, pp. 191-226; G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, Adelphi, Milano 1977. A tal proposito, inoltre, sul pericolo nucleare è bene ricordare anche l’interesse nutrito da numerosi autori realisti e non di genere – a titolo esemplificativo e non esaustivo si considerino *Pro o contro la bomba atomica* di Elsa Morante, il racconto *C’è una bomba N anche per le formiche* di Alberto Moravia tratto da *La cosa e altri racconti* e *La scomparsa di Majorana* di Leonardo Sciascia.

⁷ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 36. Si vedano anche M. Malvestio, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Nottetempo, Milano 2021; T. Pievani-M. Varotto, *Viaggio nell’Italia dell’Antropocene. La geografia visionaria del nostro futuro*, Aboca Edizioni, Sansepolcro 2021.

Così battezzata nel 2007 dallo scrittore e giornalista Dan Bloom, la *climate-fiction* (spesso abbreviata in *Cli-fi*) si configura come sottogenere della *science-fiction* (*Sci-fi*)⁸. Se la letteratura può essere considerata, tra l'altro, una sintesi del discorso sul reale, l'intromissione del sapere scientifico espresso in riferimenti puntuali tra le pagine può essere considerata sia come elemento di realtà sia come una modalità per elaborare, attraverso la *fiction*, non soltanto la vicenda narrata, ma anche il tema del disastro climatico, la gravità del quale, sebbene non ignorata, è comunque tanto realistica quanto sottostimata.

L'autore di *climate-fiction* si fa inoltre osservatore partecipante del passato di cui narra (il presente nel quale scrive), con lo sguardo attento e sempre rivolto al futuro nel prefigurare la vicenda narrata. Certamente non si ritiene propria della letteratura alcuna capacità profetica⁹, ma la postura, tra gli altri, di Ian

⁸ J. Berger, *After the End. Representations of Post-Apocalypses*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999; M. K. Booker, *The dystopian impulse in modern literature. Fiction as social criticism*, Greenwood, Westport-London 1994. Sull'eco-critica si rimanda a: K. Armbruster-K.R. Wallace (eds.), *Beyond nature writing. Expanding the boundaries of ecocriticism*, University of Virginia Press, Charlottesville/London 2001; M. Branch *et al.* (eds.), *The ISLE reader: eco-criticism*, 1993-2003, University of Georgia Press, Athens 2003; C. Glofety-H. Fromm (eds.), *The ecocriticism reader*, University of Georgia Press, Athens/London 1996; T. Morton, *Ecology without nature*, Harvard University Press, Cambridge/Londres 2007.

⁹ In merito si vedano anche A. Carli, *Virus in fabula. Su Anna di Niccolò Ammaniti*, in G. Palmieri (a cura di), *Oltre la pandemia. Società, salute, economia e regole nell'era post Covid-19*, Editoriale scientifica

McEwan, Margaret Atwood, Bruno Arpaia, Paolo Bacigalupi e i rispettivi risultati letterari *Solar*, la trilogia di *MadAdam*, *Qualcosa, là fuori* e *The Windup Girl*, sembrerebbero sottolineare, piuttosto, la volontà di creare una coscienza critica nel lettore rispetto a problematiche contemporanee e a eventuali scenari futuri attraverso l'invenzione letteraria.

Da una parte, è innegabile che la fantascienza, per statuto, tende ad allontanarsi dalla realtà quotidiana e presente del lettore, ad esempio, attraverso la descrizione di tecnologie avveniristiche, operanti nella narrazione di un futuro difficilmente prevedibile e, tanto più, liberamente immaginabile. Tuttavia, quello della fantascienza, intesa nella sua veste classica, non rappresenta certamente l'unico linguaggio letterario di genere per immaginare il futuro. Prendendo in considerazione i romanzi di anticipazione, spesso confusi con la fantascienza tradizionale e altrettanto spesso volti a declinare il futuro in termini meno interessati all'avvenirismo tecnologico, e facendo riferimento in particolare al sottogenere della *Eco-fiction* (dalla quale la *Climate-fiction* discende), l'apparente opposizione tra realismo e fantastico viene in parte a essere ridimensionata. Detto altrimenti, in alcuni casi sembra profilarsi con ogni evidenza una

s.r.l., Napoli 2020, vol. II, pp.803-815: 805: «[...] l'idea fasulla secondo la quale, spesso attraverso le lenti di Cassandra, la fantascienza abbia doti profetiche, sublimate in termini letterari diminutivi o accrescitivi. L'idea è certamente suggestiva; tuttavia, con minor fatalismo romantico, si dovrebbe semmai considerare che la fantascienza è invece “una proiezione appassionata dell’oggi su di un avvenire mitico” e che, basandosi su elastici o meno elastici criteri possibilistici, gli scrittori non prevedono, ma immaginano»; F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, cit., pp. 25-27.

tensione verso un “realismo probabilistico”, che regge la narrazione al condizionale (potrebbe essere così), allontanandosi dalla profezia (sarà così), dal puro realismo (è così), e anche dal segno fantastico della fantascienza (non sarà quasi sicuramente così).

La fantascienza e i romanzi di anticipazione sono comunque un prodotto del fantastico e rientrano nel canone di quest’ultimo¹⁰. Tuttavia, la *eco-fiction* adotta come strumenti del proprio immaginario – e quindi del fantastico stesso – dati scientifici tanto acclarati quanto preoccupanti sul deterioramento progressivo dell’ambiente, spesso a opera umana. Tale adozione di strumenti verificabili nella costruzione di vicende senz’altro immaginarie, ma portatrici di pesanti ipoteche realistiche, determina una evoluzione paradossale, dal momento che tali particolari romanzi di anticipazione si reggono non tanto sull’immaginazione dello scrittore quanto su una particolare forma di credibilità; un realismo probabilistico, appunto. Tale peculiare forma di probabilismo, proprio perché ricorre all’adozione di riconosciuti dati scientifici, regge e rafforza agli occhi del lettore la credibilità di quanto viene narrato in termini di avvenirismo. Inaspettatamente, quindi, il dato di realtà diviene la chiave di volta per lo sviluppo di un immaginario fantastico, ma comunque credibile e alimentato dall’osservazione di una quotidianità allarmante. Quest’ultimo aspetto, di carattere temporale, marca una differenza importante rispetto ai romanzi nei quali l’azione è ambientata in un futuro remoto; per dirla con Muzzioli,

¹⁰ R. Callois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Edizioni Theoria, Roma 1985, pp. 50-54.

la fantascienza ha [...] una “disposizione attivistica” che implica “fiducia nel carattere e nelle capacità umane” [...] immaginando un futuro lontano e, volendo, lontanissimo, la fantascienza dimostra che le previsioni catastrofiche a breve scadenza non avevano nessuna ragion d’essere: l’umanità si è salvata¹¹.

2. *Narrare il presente nel futuro. La temporalità e i dati scientifici*

Diversa è invece la prospettiva offerta da molti e recenti romanzi d’anticipazione. Ci si riferisce non soltanto a *The Road*, di Cormac McCarthy, che può essere considerato a buon diritto come il paradigma di questa nuova tendenza, ma anche al più recente *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia, a *Bambini bonsai* di Paolo Zanotti, e a *E poi la sete* di Alessandra Montruccchio. Nei romanzi appena ricordati la vicenda narrata si sviluppa all’interno di una temporalità maggiormente prossima all’odierno presente e ciò prevede una modificazione del patto finzionale stabilito con il lettore. Infatti, in opere più dattate, la temuta apocalisse trova una soluzione rassicurante all’altezza del finale; l’esito non può dirsi simile nei risultati dell’estremo contemporaneo, laddove – anche l’uso di dati e *report* scientifici accreditati¹² – viene

¹¹ *Ibid.*, p. 148.

¹² B. Arpaia, *Qualcosa, là fuori*, Guanda, Trebaseleghe (PD) 2016; C. McCarthy, *La strada*, trad. it. M. Testa, Einaudi, Torino 2014 [ed. or. *The Road*, Alfred. A. Knopf Sr., New York 2006]; A. Montruccchio, *E poi la sete*, Edizioni Ambiente, Milano 2011; P. Zanotti, *Bambini bonsai*, Ponte alle Grazie, Milano 2010.

a profilarsi la descrizione di scenari catastrofici credibili e possibilistici¹³.

Le radici della *climate-fiction* sono rintracciabili in alcuni tra i primi romanzi di James Graham Ballard – *The Wind From Nowhere*, (*Il vento dal nulla*), *The Drowned World*, (*Deserto d'acqua*), *The Burning World* (*Terra bruciata*) – e di René Barjavel – *Ravage* (*Diluvio di fuoco* o *Sfacelo*). Se proprio Barjavel è l'antesignano di quella particolare forma di *science fiction* che guarda alla catastrofe ambientale, i suoi romanzi eleggono al ruolo di osservatorio privilegiato una prospettiva temporale ampia; mentre in opere più recenti le scrittrici e gli scrittori ambientano la catastrofe *in medias res*. L'autore di *Diluvio di fuoco*, che scrive in un periodo storico nel quale i totalitarismi rappresentavano una realtà tangibile e concreta, ben si guarda invece dalla loro traduzione in forma narrativa al presente, ambientando la propria distopia catastrofistica nel 2052. Diversamente, McCarthy, Arpaia, Zanotti, Montrucchio, ma anche McEwan e Atwood, narrano di problematiche contemporanee e si confrontano, attraverso l'invenzione letteraria, con situazioni che riguardano la contemporaneità condivisa con i loro lettori, esortandoli indirettamente al necessario cambiamento di rotta e cercando un impatto concreto sulla realtà grazie allo strumento immaginifico della narrazione letteraria.

Tra le problematiche contemporanee rielaborate in misura letteraria dai sottogeneri avveniristici considerati, l'ecologia

¹³ *Ibid.*, pp. 35-36; B. Arpaia, *Raccontare il cambiamento climatico: la climate fiction*, in *Micron*, XXXIV, 2016, 3, pp. 12-16: 15. È possibile rintracciare la stessa introduzione di dati scientifici nei romanzi anche nell'*Antropo-fiction*, cfr. M. Meschiari, *Artico nero. La lunga notte dei popoli dei ghiacci*, Exòrma, Roma 2016.

e, di conseguenza, la preoccupazione per il futuro climatico e ambientale del pianeta hanno un peso determinante¹⁴. Le questioni affrontate nei romanzi ecofinzionali, inoltre – e anch’esso è un dato di realtà – sono simili a quelle esposte con altro stile ma con non meno preoccupazione in numerosi articoli giornalistici pubblicati tra le pagine dei principali quotidiani nazionali. Giacomo Talignani, dalle pagine di *Repubblica* scrive infatti dei drammatici effetti delle temperature torride sul pianeta, sostenendo che si tratta di «un assaggio» contemporaneo «di ciò che accadrà sempre più spesso»¹⁵, ma è soprattutto Alberto Casadei a proporre sul *Corriere della Sera* un *excursus* diacronico tra le pagine di opere molto note e incentrate sul rapporto tra uomo

¹⁴ Tale attenzione al problema ambientale e alla ridefinizione della modernità, nonché alla mutazione nell’abitare gli spazi e i luoghi negli ultimi decenni, è presente anche nei testi poetici, nei racconti e, in maniera ancor più esplicita, nel manifesto di riferimento di un movimento letterario contemporaneo, quello del Realismo terminale. L’introduzione all’antologia *Luci di posizione*, firmata da Giuseppe Langella, e altrettanto il *Manifesto breve*, siglato dallo stesso Langella, da Guido Oldani ed Elena Salibra, si propongono sia di analizzare le peculiarità della società più strettamente contemporanea sia di comprendere la forma e lo stile da adottare alla ricerca di un linguaggio non soltanto mimetico rispetto all’ambiente descritto, ma portatore in aggiunta di una decisa carica di denuncia e con l’intento di «restituire alla poesia un’incidenza civile. Cfr. G. Langella, *Introduzione* in G. Oldani, G. Càfari Panico, F. Dionesalvi, V. Neri, M. Pellegrini, G. Langella, *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio. Antologia del realismo terminale* (a cura di Giuseppe Langella), Mursia Editore, Milano 2017, p. 19.

¹⁵ G. Talignani, *Afa, incendi, invasioni di cavallette. L'estate che anticipa il nostro futuro*, in *Repubblica*, 9 luglio 2021, p. 23.

e natura, concludendo il proprio articolo con una riflessione importante. Infatti, è senz'altro vero che «la letteratura può offrire spunti non scontati su come interpretare la fase dell'Antropocene», ma alla stessa non «chiediamo slogan o idee ovvie: cerchiamo nelle pieghe dei testi i motivi per cui davvero, nel profondo della nostra biologia, siamo indissolubilmente legati ai ritmi di quella Natura che per tanto tempo abbiamo ritenuto solo un immenso materiale di consumo»¹⁶. Allora, a voler tirare le fila, proprio sulla corrispondenza fra osservazione scientifica, divulgazione responsabilizzante e narrazione letteraria fantastica (che diventa anch'essa responsabilizzante) si basa il 'realismo probabilistico'. Lo si vede bene sia in *The Road* di McCarthy, che non rappresenta soltanto un esplicito testo di riferimento per l'Arpaia di *Qualcosa, là fuori*, ma probabilmente, più in generale, costituisce un'opera-modello, tanto per gli autori quanto per gli studiosi di *Cli-fi*. Per questo, *The Road* è un reagente ideale dal quale non prescindere nell'analisi proposta. Infatti, si può rintracciare anche nel romanzo di McCarthy una scrittura posta "al condizionale" e tale stratagemma si trova similmente anche nei romanzi di Zanotti, Montruccio e Arpaia.

La desolazione narrata in questi romanzi di anticipazione vive, per un verso, come già ricordato, di elementi realistici e riconoscibili nel panorama del presente quotidiano; per l'altro, invece, riserva spazio a una eventualità futura, evidentemente plausibile, ma non già dimostrata. Nel romanzo di Arpaia, per esempio, l'introduzione nella narrazione di dati scientifici acclarati, il riferimento a ricerche effettivamente condotte e i risultati di queste indagini, verificati nella realtà del presente

¹⁶ A. Casadei, *L'eco-letteratura che abita il nostro mondo*, in *La lettura. Corriere della Sera*, 18 aprile 2021, p. 19.

extra-letterario, pur dando vita a digressioni di carattere saggistico, non si organizzano in una formulazione chiara del pensiero sviluppato all'interno del romanzo stesso. Ragionamento, tempo e spazio non si strutturano logicamente in un prima e in un poi e, pertanto, è come se, dissolvendosi i paradigmi consueti a seguito della devastazione del mondo noto, venissero a mancare gli strumenti in grado di definire anche minime ipotesi di senso. L'uso dei dati scientifici, il montaggio delle sequenze che animano la trama e la presenza di anacronie – sulle quali sarà necessario tornare – relative al mondo prima della catastrofe evidenziano ciò che era stato già notato da Michael Cohen, ovvero l'impegno intrinseco all'eco-critica¹⁷. Dopotutto, come ricordato da Vladimir Jankélevich:

Il futuro si edifica con pazienza intraprendendo un cammino già inscritto nel presente: “Il cominciamento è la nostra fine, ma anche il nostro futuro è un passato. La nostalgia di una purezza passata, la vocazione di una purezza a venire, la fobia dell’impurità presente – ecco dunque cosa ci offre l’esperienza”¹⁸.

¹⁷ M. P. Cohen, *Letter*, in *PMLA*, CXIV, 5, 1999, pp. 1092-1093: «I believe that writers like these require an interdisciplinary ecological criticism, and environment must be conceived of as more than their setting. Reading human beings into and out of texts is an activity that goes on in a real world humanity inhabits, a world undergoing, right now, significant climatic change as a result of concrete human activities [...] By definition, ecological literary criticism must be engaged. It wants to know but also wants to do».

¹⁸ V. Jankélevich, *Il puro e l’impuro*, a cura di E. Lisciani-Petrini, Einaudi, Torino 2014, p. 15, citato da A. Gialloreto, *La metropoli dei folli e degli «imbestiati»: distopia e conflitto di classe in «Conspiratio oppositorum» di Mario Spinella*, in *Griseldaonline*, XIX, 2, 2020, p. 13.

La posizione di Zanotti rispetto alla questione ambientale è chiara fin dal risvolto di copertina di *Bambini bonsai*:

In un futuro non così remoto, i bambini sono creature diafane e solitarie, costrette a ripararsi dal sole perenne e feroce, ricche di una fantasia acutissima, a noi sconosciuta.

E ancora:

dopo anni di calura sta per tornare la grande pioggia. Un evento così catastrofico che la vita ordinaria sarà sospesa, gli adulti si rifugeranno in letargo nelle loro stanze, e i bambini potranno invece avventurarsi liberi per le strade del mondo¹⁹.

L'insostenibile riscaldamento climatico del mondo immaginato da Zanotti vede l'arrivo di una pioggia battente, che si fa catastrofe soltanto per gli adulti, mentre per i piccoli protagonisti è motivo di crescita e conoscenza. L'indicazione temporale incipitaria del risvolto di copertina, «in un futuro non così remoto», colloca, almeno ipoteticamente, il mondo narrato nel romanzo in una realtà prossima da non escludere aprioristicamente.

Le dichiarazioni di Alessandra Montrucchio, sia nei ringraziamenti sia nella *Postilla* in calce a *E poi la sete*, sono ancora più esplicite:

E dire che nel prossimo futuro l'oggetto del contendere non sarà più il petrolio, ma l'acqua». Quel commento fece scattare una molla nel mio cervello. [...] La molla è diventata romanzo²⁰.

¹⁹ P. Zanotti, *Bambini bonsai*, cit., s.p. (risvolto di copertina).

²⁰ A. Montrucchio, *E poi la sete*, cit., p. 267.

Poco più avanti l'autrice chiarisce che, durante la stesura del romanzo, ha dovuto documentarsi molto attraverso «saggi, romanzi e documentari [che] hanno parlato di acqua, surriscaldamento globale, risorse energetiche, guerre, utopie e distopie». L'opera, pur essendo opera di invenzione, affronta problemi reali, che «accadono ogni giorno»²¹, fin da un gesto apparentemente innocuo, come consumare ben sei litri d'acqua per lavarsi i denti. Si tratta di una premessa seguita da dettagli puntuali, da dati scientifici che chiariscono come il consumo di risorse idriche sia strettamente legato a questioni politiche e che «1.200.000.000 di persone non dispongono del minimo vitale d'acqua quotidiano (50 litri pro capite, secondo i parametri Unesco) e circa altrettante muoiono ogni anno di disidratazione o malattie trasmesse da acqua infetta»²².

Nell'*Avvertenza* con la quale chiude il suo romanzo, anche Bruno Arpaia non manca di esplicitare attraverso una evidente competenza bibliografica i maggiori lavori cui gli scenari di *Qualcosa, là fuori* sono debitori. L'autore cita, infatti, i «rapporti dell'Ipcc (Intergovernmental Panel on Climate Change) e dell'European Environment Agency», e opportunamente li confronta con i saggi di scienziati e addetti ai lavori, non dimenticando, come già ricordato, l'apporto costituito dai romanzi di «James G. Ballard, di Cormac McCarthy, di Carlo Lucarelli, di Arturo Pérez-Reverte e di qualche altro autore»²³.

²¹ *Ibid.*, p. 269.

²² *Ibid.*, p. 269; cfr. inoltre, intervista: <https://www.fantascienza.com/13751/la-sete-di-alessandra-montrucchio> [ultima consultazione il 30/07/2021].

²³ B. Arpaia, *Qualcosa, là fuori*, cit., pp. 219-220.

Oltre a ciò, è opportuno distinguere tra i romanzi nei quali il narratore è omodiegetico, come accade in *Bambini Bon-sai* di Zanotti, o eterodiegetico, come in *E poi la sete*, *Qualcosa, là fuori* e *The Road*. In questi ultimi due titoli lo stile adottato riproduce in termini narrativi la polverizzazione, rappresentando con una forma disgregante la disperazione dei superstiti e la desolazione dello spazio circostante. Tra l'altro, il tessuto narrativo si scompone in frammenti disposti in un'alternanza temporale tra presente e passato della narrazione e, dunque, tra il prima e il dopo la catastrofe:

Sdraiato lì al buio con l'inquietante sapore di una pesca proveniente da qualche frutteto fantasma che gli moriva in bocca. Pensò che se fosse sopravvissuto abbastanza a lungo, del mondo della fine non sarebbe rimasto più nulla. Come il mondo morente dei nuovi ciechi, che lentamente si cancellava dalla memoria²⁴.

Dai sogni a occhi aperti che faceva lungo la strada non c'era modo di risvegliarsi. Continuava ad andare avanti. Di lei ricordava tutto tranne il profumo. Seduto in un teatro con lei accanto che si protendeva per meglio sentire la musica. [...] Fermate quest'immagine. E adesso fate venire giù tutto il buio e tutto il freddo del mondo e andate all'inferno²⁵.

E ancora, ma questa volta nel romanzo di Arpaia:

²⁴ C. McCarthy, *La strada*, cit., pp. 14-15.

²⁵ *Ibidem*.

Marta lo fissò e gli restituì il sorriso. Livio si interessò improvvisamente a un mucchietto di calcinacci caduti accanto al muro. «Domani arriveremo al lago di Costanza...» disse quando il silenzio cominciò a bruciargli in bocca²⁶.

Accadde molto in fretta. Quasi di colpo, Leila e Livio ebbero l'impressione che tutto stesse andando a rotoli, che i passi indietro che l'umanità stava compiendo sotto i loro occhi potessero da un giorno all'altro risultare irreversibili. Fino ad allora era stata una sensazione vaga, una confusa preoccupazione relegata piuttosto tra le eventualità improbabili, ma all'improvviso divenne consapevole e meditata, tangibile e sempre presente. Teoria delle catastrofi²⁷.

In *E poi la sete*, diversamente da quanto accade negli altri romanzi ricordati, la struttura narrativa è organizzata in sezioni temporali distinte – «Prima», «Ieri. Tarda mattinata», «Adesso», «Tra un anno» – e la presenza dei dialoghi sembra coagulare in un effetto di realtà i momenti di maggior *pathos* catastrofista dell'opera. Inoltre, la rappresentazione dei pensieri di Gaël, secondo il procedimento del sillogismo («premessa maggiore», «premessa minore», «deduzione»), in più punti anticipa e detta i tempi delle azioni narrate, oltre a creare una focalizzazione diretta su uno dei personaggi principali del romanzo. In tal senso, la catastrofe è continua e la narrazione si sviluppa in un clima di per sé problematico tanto dal punto di vista della ristrettezza della risorsa intorno alla quale ruota il romanzo, l'acqua, quanto per l'ineguale distribuzione di quest'ultima tra la popolazione. In *Bambini bonsai*, invece, il narratore

²⁶ B. Arpaia, *Qualcosa, là fuori*, cit., pp. 71-72.

²⁷ *Ibidem*.

autodiegetico, il piccolo Pepe, offre al lettore un effetto di straniamento, che ben dialoga con l'atmosfera in parte fiabesca del romanzo. Il filo della temporalità è dispiegato nella sua misura ordinata e contemporaneamente riavvolto o anticipato attraverso numerose analessi e prolessi esplicitate dal protagonista stesso. Nella prima parte del romanzo, Pepe si riferisce ai ricordi dei «programmi-realtà» e ai racconti di zia Incarnazione, tutti appartenenti a un tempo inesorabilmente lontano. Lungo l'intero corso del romanzo, invece, lo stesso Pepe narra del proprio passato e dell'avventura della Grande pioggia, rito iniziatico di scoperta, non dimenticando di soffermarsi comunque anche sul presente, vissuto in una serra caratterizzata da un paesaggio artificiale e mimetico di una realtà armoniosa e ormai estinta, che però risulta posticcia, artificiale, irreale anche agli occhi dello stesso bambino protagonista.

3. Analogie tematiche e stilistiche nei romanzi di Climate-fiction

Nei romanzi presi in considerazione, il racconto della catastrofe ambientale e climatica permette di individuare alcuni luoghi tematici condivisi, tanto che il riscaldamento globale, la conseguente siccità e l'istituzione di organizzazioni governative dispositive all'interno delle società narrate rappresentano delle costanti. Infatti, come opportunamente notato da Muzzioli, lo sfondo politico più adatto alla rappresentazione narrativa della distopia climatica è quello della autarchia espressa e messa in opera dalle piccole, medie e grandi realtà sociali all'interno delle

quali o intorno alle quali si sviluppa l'azione²⁸. Ciò accade, a esempio, in *La festa nera*, di Violetta Bellocchio, ricordando così un altro romanzo distopico, che può essere considerato una processione tra gli orrori del “sonno della ragione” scandita in tappe e che avrà quale esito la morte di due dei tre protagonisti principali. La trama del romanzo di Bellocchio, infatti, narra di un inquietante *reportage* realizzato sulla Strada Statale 45 (tra Genova e Piacenza) dove ad essere protagoniste sono le numerose comunità mostruosamente autosufficienti «sorte nei villaggi semideserti in seguito a emigrazioni e epidemie»²⁹.

Altrove l'autarchia si modula, invece, in regimi dispotici che detengono il controllo dei pochi beni rimasti: è il caso, nel romanzo *E poi la sete*, delle multinazionali dell'acqua, la Brandis e l'Alma, e dell'assunzione di droghe fornite e legalizzate dallo Stato, le «alghetamine», che, oltre all'effetto ricercato da chi le assume, provocano disidratazione, causando così un ulteriore circolo vizioso. Oppure ancora, a determinare sintomi autarchici è l'assenza di una società organizzata, come accade in *Bambini bonsai*, dove i bambini sono, soprattutto dopo la pioggia, più lucidi degli adulti. Infatti, mentre questi ultimi – proprio come nel romanzo di Montruccchio – sono dipendenti dalle «droghe-musicali», i bambini si organizzano in piccoli gruppi autonomi e si avventurano alla scoperta del mondo, lasciandosi alle spalle il mondo degli adulti. Viceversa, se in *The Road* il padre e il figlio, protagonisti del romanzo, rappresentano il grado minore, nucleare, di un pensiero necessariamente autarchico,

²⁸ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 101-106.

²⁹ E. Cuter, *La festa nera di Violetta Bellocchio*, in:

<https://www.iltascabile.com/recensioni/festa-nera-violetta-bellocchio/>.

dove la necessità è dettata dalla sopravvivenza, mentre le organizzazioni più numerose, anche in questo caso, sanciscono la propria appartenenza al gruppo attraverso l'esercizio di un potere violento, in *Qualcosa, là fuori* l'innalzamento delle temperature è direttamente proporzionale al progressivo acuirsi del razzismo. In questo caso, il protagonista del romanzo, Livio Delmastro, dopo essersi spostato con la propria compagna a Stanford per insegnare nella prestigiosa università locale, è costretto a tornare a Napoli dopo diciotto anni, dal momento che in America è stata instaurata una teocrazia radicale e Leila, di origini siriane, è stata ingiustamente denunciata come attivista islamica.

Per quanto riguarda invece il ritratto letterario del *global warming* e i suoi sviluppi in termini narrativi in *Qualcosa, là fuori*, Arpaia vede il fenomeno migratorio di messicani e centroamericani verso gli Stati Uniti come conseguenza delle epidemie e della crescente siccità: «in fuga dalle terre che la siccità trasformava in polvere, dalla fame, dalle ribellioni, dalle epidemie»³⁰. Nel romanzo di Zanotti, la famiglia di Pepe vive nel cimitero di Staglieno, a Genova, alla ricerca di un ristoro da «mesi

³⁰ B. Arpaia, *Qualcosa, là fuori*, cit., p. 49. La diffusione del colera, peraltro già presente nel romanzo di Barjavel, è dovuta, in quel caso, allo scongelamento dei cadaveri a seguito del blackout. Cfr. René Barjavel, *Diluvio di fuoco*, Mondadori, Milano 1998, p. 115: «Una sera il dottor Fauque tornò a casa con una brutta notizia. A Parigi era scoppiato il colera [...] Colera e fame avrebbero ben presto regnato da sovrani a Parigi. L'unica salvezza erano le regioni del sud [...] Lunghe colonne di gente a piedi cercavano di abbandonare la città che si stava putrefacendo; ma il colera, la debolezza, la disperazione, ne falcivano le file» e l'autore non manca di ricordare il copioso numero di morti non appena raggiunta la città di Vaux, *ibid.*, p. 165: «Il colera aveva

e mesi di calura rognosa, apocalittica, omicida», nei quali «il corpo si scioglieva: il big bang era vicino, lo si poteva toccare»³¹. In realtà, il cambiamento climatico è già avvenuto nel momento in cui Pepe narra la propria storia, tanto che i «programmi-realtà» sono le uniche testimonianze del periodo precedente a che «i monti si sbriciolassero e gli animali, all'inizio lentamente poi con una singola grande morìa, scomparissero lasciandosi alle spalle stormi e mandrie di fantasmi, nostalgie luminose quanto costellazioni»³². E se in *Bambini Bonsai* la pioggia è fin troppa, in *E poi la sete* di Montrucchio, dopo il 2088, anno della «Cادута», il disastro climatico si declina in una forte siccità. Le conseguenze sono non soltanto la già ricordata privatizzazione delle risorse idriche, ma anche un complotto che prevede la contaminazione delle acque in bottiglia. Viene inoltre decretato da ciò che resta di una traballante struttura governativa, un approvvigionamento diseguale tra la popolazione, e gli esiti di questa scelta sono tanto i prevedibili disordini sociali quanto la divisione dello spazio urbano in distretti ricchi (residenti ad Alpha-del), poveri (abitanti del Settore sud ed est) e quelli nei quali risiede la classe intellettuale (domiciliata nel Settore ovest). La sezione più consistente del romanzo riguarda proprio la desolazione circostante, «scoli a cielo aperto, immondizia in fermentazione, ratti, lordume umano e un sentore di carne bruciata, residuo delle ultime pire funebri», e le devastanti ripercussioni dell'acqua avvelenata, l'arsura, la sete. Infine, nel romanzo *The Road* la narrazione si squaderna a catastrofe avvenuta: padre e

falciano i tre quarti della popolazione del paese, e le poche persone risparmiate erano quasi tutte femmine».

³¹ P. Zanotti, *Bambini bonsai*, cit., p. 11.

³² *Ibid.*, pp. 14-15.

figlio, infatti, in un clima desolante per penuria e disperazione, si spostano verso Sud, alla ricerca di viveri e acqua, tenendosi per quanto possibile distanti dalle bande di predoni cannibali che imperversano lungo il percorso. Le pagine di McCarthy ritraggono sia la formazione del giovane protagonista sia il lento declino del padre, in un mondo allo sfacelo dove la morte è sempre presente, in un'atmosfera funerea e cimiteriale:

Come uno che si risveglia dentro una tomba [...] Tanti se li era portati via un'epidemia di colera, ed erano stati seppelliti in fretta e furia dentro casse di legno ormai sfasciate e mezze marce. I morti venivano alla luce sdraiati su un fianco con le ginocchia al petto³³.

In ambientazioni e situazioni tanto drammatiche e comuni nei romanzi ai quali ci si riferisce, il senso di morte esibisce una oscena prossimità quotidiana alla vita, si rende naturale nella sua innaturalità e viene affrontato secondo soluzioni narrative differenti. Nel romanzo di Arpaia, dopo la perdita della compagna e del figlio, Livio decide di spostarsi in Scandinavia e, durante il viaggio estenuante, invecchiato, stanco, eppure tenace, diventa il punto di riferimento di Marta, Sara e Miguel. L'ingresso del gruppo di superstiti in territorio svedese è reso possibile grazie all'aiuto di Ahmed, fratello della scomparsa Leila, al quale Livio, malato e in fin di vita, poco prima di morire, affida i tre compagni di viaggio dei quali si è preso cura fino a quel momento:

Aveva sempre pensato alla sua morte come a uno spazzino che avrebbe liberato il mondo da qualcuno che non serviva più, che era inutile. Nei mesi precedenti l'aveva anche invocata, desiderata, attesa.

³³ C. McCarthy, *La strada*, cit., pp. 162-163.

Ora non più. Ora sapeva che anche con un grande dolore sulle spalle si può, si deve, continuare a vivere. [...] «Devi badare a loro» riuscì a farfugliare. Forse pensò che almeno li aveva messi in salvo. Forse stava pensando che era quasi pronto, quando l'ultima onda del vento lo sfiorò. Poi lo sommerso³⁴.

Nel romanzo di McCarthy, invece, la morte del padre è struggente, distillata in frammenti giustapposti, come un lento addio progressivo, dolente, non privo però di una invincibile fiducia nella vita:

Si accamparono lì e quando l'uomo si stese a terra capì che non si sarebbe più alzato e che quello era il posto dove sarebbe morto [...] L'uomo gli prese la mano, ansimando. Devi andare avanti, disse. Io non ce la faccio a venire con te. Ma tu devi continuare [...] Non ti preoccupare. Questo momento doveva arrivare da tempo. E adesso è arrivato. Continua ad andare verso sud. Fa' tutto come lo facevamo insieme [...] quella notte il bambino dormì vicino al padre e lo tenne abbracciato, ma quando al mattino si svegliò il padre era freddo e rigido. Rimase lì seduto tanto tempo a piangere, poi si alzò e si incamminò nel bosco verso la strada³⁵.

Il finale di *The Road* e il proseguimento del cammino del bambino con una nuova famiglia sono stati, come già ricordato, un modello per il romanzo di Arpaia, che raccoglie anche un'inaspettata eco montaliana:

Livio spiegò la branda accanto al fuoco, ci si sdraiò e chiuse finalmente gli occhi.

³⁴ B. Arpaia, *Qualcosa, là fuori*, cit., pp. 216-217.

³⁵ C. McCarthy, *La strada*, cit., pp. 210-214.

«E allora il tempo» stava dicendo Aziz «si accartocciò come una foglia secca. E il vecchio crollò a terra, morto»³⁶.

Per quanto riguarda *E poi la sete*, Sarah, figlia di uno dei proprietari delle due multinazionali che si dividono il monopolio dell’acqua, nonostante la sua provenienza da una famiglia ricca, ha deciso di non seguirne gli affari e di diventare medico. Sarah avrebbe voluto specializzarsi in anatomopatologia, e non avere così «nessun contatto coi vivi», per poi risolversi a intraprendere la via degli studi in rianimazione, perché dopotutto «un collassato cardiaco è quanto di più vicino a una salma»³⁷ ci sia. E, del resto, alla morte si legano naturalmente alcune atmosfere cimiteriali non certo nuove nell’economia della letteratura nazionale. Il cimitero di Staglieno nel romanzo di Zanotti e quello di Pénélope, nelle pagine di Montrucchio, risentono di atmosfere romantiche e decadenti, rivisitate dall’occhio rivolto al futuro della letteratura di anticipazione, dove spesso il capovolgimento dell’ordine gioca un ruolo importante. In *E poi la sete*, Sarah e Gaël sono impegnati ad allontanarsi dai disordini e a difendersi dal clima torrido; nel loro cammino incontrano una bambina, Pénélope, che li conduce nel cimitero dove vive con i propri genitori e dove i due protagonisti vengono accolti. Apparentemente, il cimitero è il luogo più inospitale che si possa immaginare, ma in entrambi i romanzi il luogo del riposo si rivela, al contrario, salvifico. Il cimitero diventa infatti il luogo

³⁶ B. Arpaia, *Qualcosa, là fuori*, cit., p. 55. Cfr. E. Montale, *Spesso il male di vivere ho incontrato*, in *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2016, p. 35: «era l’incartocciarsi della foglia | riarsa, era il cavallo stramazzato».

³⁷ A. Montrucchio, *E poi la sete*, cit., p. 67.

dell'accoglienza, dove i morti e i vivi si incontrano, con i primi che offrono ospitalità ai secondi. E i vivi, in un certo senso, sono più morti dei morti, che vivono invece la loro vita eterna nelle statue commemorative del cimitero di Staglieno. In *Bambini bonsai* è infatti il cimitero ligure a rappresentare lo scenario abitativo, domestico, del protagonista e di Primavera, che lo accompagnerà nell'avventura della Grande pioggia. In questo caso, tuttavia, è lo stesso Pepe ad affermare che «era come se [...] trovassi che il fatto di vivere in un cimitero ci esimesse dal morire»³⁸. In un mondo rovesciato e capovolto, giocare con le statue del camposanto non ha alcun effetto lugubre o terrifico sul piccolo protagonista, il quale constata che queste «sembravano abitare un mondo parallelo» e considerando i simulacri «come amici», li scruta «alla ricerca di somiglianze con la bambina d'albicocca»³⁹, ovvero di colei che, nel corso della narrazione, si scoprirà rispondere al nome di Sofia.

4. *Fiaba e distopia climatica*

Riuscito esempio di ibridazione tra *climate-fiction*, romanzo di formazione e misurata atmosfera fiabesca, *Bambini bonsai* ha il proprio fulcro nell'episodio della “chiamata” dei bambini a uscire dalle proprie abitazioni e a conoscere il mondo esterno durante l'evento della Grande pioggia: i piccoli sono ormai i soli in grado di affrontare lucidamente la realtà, inventandola. Come ebbe a dire Kermode, «quanto più audace è la peripezia, tanto più ci accorgeremo che il romanzo considerato rispetta il nostro

³⁸ P. Zanotti, *Bambini bonsai*, cit., 43.

³⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

senso della realtà; e con ancor maggiore certezza sapremo che è uno di quei romanzi che, sconvolgendo il tradizionale equilibrio delle nostre ingenue aspettative, ci stimolano con delle scoperte, con qualcosa di reale»⁴⁰.

L'effetto «di reale» prodotto sul lettore dall'opera di Zanotti si acuisce all'altezza della partenza di Pepe e Primavera in occasione dell'episodio più rilevante nell'intera economia del romanzo (la Grande pioggia) e a seguito dell'incontro di questi con Corrado, Benedetto e Petronella, tre bambini molto particolari. Proprio la piccola Petronella si fa motivo di stupore per il protagonista, che la paragona a «una statua dell'agglomerato» di Staglieno, ma che, soprattutto, ravvisa in lei «una bambina di cera» e una «lucertola azzurra», ma «che parlava»⁴¹. Petronella stupisce anche Primavera, «affascinata da quella bambina di neve e oro» scambiata per «uno spettro»⁴². È lecito che a tornare alla memoria sia un personaggio letterario ben più noto, come la Bambina dai capelli turchini. Ci si riferisce, naturalmente, al più celebre romanzo di Carlo Collodi⁴³ e l'eterno femminino proposto nelle *Avventure di Pinocchio* sembra venire richiamato

⁴⁰ F. Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 32.

⁴¹ P. Zanotti, *Bambini bonsai*, cit., p. 111.

⁴² *Ibid.*, p. 119.

⁴³ Cfr. A. Carli, *Fate briganti, mostri e ministri*, in *Rivista di letteratura italiana*, XXXVI, 2, 2018, pp. 121-132: 131: «Quando per la prima volta la Bambina dai capelli turchini si affaccia alla finestra della cassetta nel bosco, non esita ad avvertire Pinocchio di essere morta, di essere un fantasma e di aspettare “la bara”, che venga a portarla via. Il suo viso è “bianco come un’immagine di cera”, tiene “gli occhi chiusi”, le mani “incrociate sul petto”, parla “senza muovere punto le labbra” e ha “una vocina” che pare venire “dall’altro mondo”».

pienamente nei ritratti di Petronella e, più tardi, di Sofia. L'elemento fiabesco è evidente in più punti del romanzo, anche se, di certo, i tratti in apparenza tranquillizzanti della vita in serra e la realtà aumentata, ricca soltanto di filtri e, definitivamente modificata, non consentono un finale sereno, come invece spesso accade nelle fiabe. A prevalere è invece la consapevole, matura e amarissima nostalgia del protagonista per il passato, incarnato nel ricordo di Primavera, prima e insostituibile compagna di avventure nella Grande pioggia, così come di Petronella e Sofia, e, dunque, dell'esaltante periodo di passaggio dall'infanzia all'adolescenza.

Il canone fiabesco presente, almeno in parte, in *Bambini bonsai* sostituisce al classico «c'era una volta» e al lieto fine una formula più simile a «ci potrebbe essere, una volta» il sovvertimento dell'ordine costituito e un gruppo di bambini liberi che si servono di un elemento magico. La valigia rossa contiene oggetti che si rivelano i più adatti per affrontare i problemi che di volta in volta si presentano e il personaggio di Petronella, a tratti, riveste così i panni di una piccola – e senz'altro inquieta – Mary Poppins.

Tuttavia, il personaggio più perturbante della storia è Sofia, la cui presenza, tanto delicata quanto significativa per lo sviluppo della vicenda, non può essere tralasciata. La bambina assume le sembianze di una «creatura di fiaba» dal «sonno immacolato» che suscita nel protagonista la domanda «Chi è stato a imbalsamarla?»⁴⁴, e rimanda alla «sintesi impossibile di due poli così antitetici» dove «coesistono vita e morte», come accade nel

⁴⁴ P. Zanotti, *Bambini bonsai*, cit., 194-195.

corpo di una «splendida bambina sospesa nel tempo»⁴⁵, Rosalia Lombardo, conservato nelle Catacombe dei Cappuccini a Palermo. D'altra parte, con eco artistica e letteraria è la fiaba della *Bella addormentata nel bosco* a venire qui ricordata in termini allusivi e a tale eco si potrebbe aggiungere anche quella del celebre dipinto *Ophelia* di Millais⁴⁶, dove al velo dell'acqua si sostituisce la teca trasparente di Sofia, sprofondata negli abissi e nascosta alla vista dei più. Sofia, come Petronella, ha la «pelle di cera» e «un sonno così immobile, così sereno come l'avevo visto solo nelle statue dell'agglomerato. Ma a guardar meglio si capiva che, per quanto compatto fosse il sonno, era percorso da qualche crepa, come quando la bambina contraeva le manine per acchiappare una libellula invisibile, o un'onda di sangue le arrossava le guance». Sofia è, infatti, cristallizzata nella propria «infanzia intermittente di bambina prigioniera»⁴⁷ ed è costretta a vivere in un tempo fermo. Attraverso l'uso della narrazione in prima persona, l'autore esprime lo stupore del protagonista al cospetto della reliquia vivente:

Dunque eri tu, in quella teca trasparente dove si erano date appuntamento la nostalgia della scatola di giocattoli, la sorpresa del mercato in cui avevo combattuto per conquistare una tua figurina, la

⁴⁵ D. Piombino-Mascali, *Il maestro del sonno eterno*, La Zisa, Palermo 2009, p. 22.

⁴⁶ In relazione al concetto di “Venere terrena” confrontato con il quadro di Millais, ma a proposito dei preparati anatomici in cera, si veda: A. Carli-E. Mazzella, *Ophelia at the museum. Venuses and anatomical models in the teaching of obstetrics between the XVIIth and XVIIIth centuries*, in *History of Education & Children's Literature*, Macerata, Eum, III, 1, 2008, pp. 61-80.

⁴⁷ P. Zanotti, *Bambini bonsai*, cit., p. 11.

tridimensionalità dell'ologramma e la concretezza della carne fredda delle statue⁴⁸.

Ecco che, allora, laddove la bambina è condannata al silenzio e al sonno, è il suo nome ad essere parlante⁴⁹ e a dire, tra l'altro, in misura metaforica, che ancora si parla di σοφία, ma le immagini della «bambina d'albicocca» si sono trasformate in un marchio commerciale. Infatti, molti oggetti d'uso riportano come etichetta una rappresentazione della bambina. La sostanza dell'ologramma onnipresente è in realtà relegata, come una mummia del passato, in una «bara di cristallo», in fondo al mare⁵⁰. Nel caso di *Bambini bonsai* la cristallizzazione del corpo di Sofia e del trascorrere del tempo non presuppongono l'esercizio di una violenza sul corpicino; al contrario, per eccesso di affetto, la madre decide di rendere la propria figlia incorruttibile nel corpo e venerata come un marchio da un'umanità ormai dimidiata dall'oblio delle droghe-musicali e dalle catastrofi ambientali. Tra le pagine del romanzo fantascientifico e fiabesco di Zanotti, trova ragione di esistere anche un «oggetto magico», proprio come avviene spesso nelle fiabe di magia, essenziale per

⁴⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁹ *Ibidem*: «Sofia. Sofia, ripeteva tra me e me. Sofia, mi cullavo in quelle sillabe. Finalmente conoscevo il tuo nome e insieme riconoscevo la tua immagine».

⁵⁰ A tal proposito si ricordi anche il bambino rinchiuso nel seminterrato del romanzo di Ursula K. Le Guin, *Quelli che si allontanano da Omelas*, la cui sofferenza è necessaria per la felicità del popolo. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alle pagine inerenti al romanzo presenti nel contributo di C. Aceto, *La rappresentazione del potere nel parco giochi Furland® di Tullio Avoledo*, in Atti MOD, Roma, 18-20 giugno 2021, in corso di pubblicazione.

svelare parti altrimenti invisibili della conoscenza, e, dunque, di Sofia stessa, che la incarna fin dal nome. Si tratta del dente di «memoria», impiantato come un seme, un «grumo di dente potenziale»⁵¹. Insomma, un osso mobile simile alle foglie degli alberi, a voler continuare la metafora arborea proposta già all'altezza del titolo, che si conserva, progressivamente si rinnova ed è tuttavia soggetto a deteriorarsi come il passato, della bambina e dell'umanità, nella consapevolezza che i ricordi non sono «cose vere» e «vanno interpretati»⁵². In altri termini, seppur in un'atmosfera fiabesca, si chiarisce un assunto condiviso anche in *Qualcosa, là fuori*: il ricordo, nel suo riaffiorare, di volta in volta è soggetto a rettifiche, integrazioni e ricostruzioni di particolari che ora vengono ripresi ora dispersi. A partire da una considerazione di carattere stilistico riguardante la prima occorrenza del titolo del libro, è possibile riscontrare anche nel romanzo di Arpaia una prossimità tematica a proposito del meccanismo dei ricordi secondo il quale «il nostro cervello non registra fedelmente la realtà, ma la ricostruisce, in qualche modo la crea... Dicevi che c'è *qualcosa, là fuori*»; a un livello temporale precedente, sebbene riportato solo più avanti nel testo, il narratore, rimandando alla sicurezza di Leila nel saper fronteggiare le difficoltà conseguenti al ritorno a Napoli, adopera la locuzione «*là fuori*», riferendosi allo spazio concreto della città; in un secondo momento, come si è visto, è l'indefinito 'qualcosa'⁵³.

⁵¹ P. Zanotti, *Bambini bonsai*, cit., p. 203.

⁵² *Ibid.*, p. 206.

⁵³ B. Arpaia, *Qualcosa, là fuori*, cit., pp. 46-47; Per le altre occorrenze della locuzione «*là fuori*», cfr. *ibid.*, p. 91 riferito ai bagliori di fuoco che Livio vede in più occasioni: «C'era qualcosa, là fuori in mezzo al buio?»; *ibid.*, p. 170.

Tornando al romanzo di Zanotti, il tentativo di liberare Sofia risulta impossibile: i bambini bonsai non possono crescere, proprio come i piccoli esemplari arborei che si definiscono nella loro dimensione minuta, il tempo della conoscenza proprio dell’infanzia resta minimo e si esaurisce in maniera rapida in un mondo in completo sfacelo.

5. *Ricordare e raccontare dopo la catastrofe. Barlumi di resistenza umana*

È evidente che nei panorami catastrofici offerti dai romanzi dei quali qui si scrive anche le consuetudini culturali vengano lentamente deposte e proprio questo avviene alla lettura e alla scrittura: come nell’ormai classico *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury possedere libri rappresenta un reato, così nel ben più recente *graphic-novel* di Gipi (Gianni Pacinotti), *La terra dei figli*⁵⁴, il padre dei due protagonisti è uno dei pochi superstiti in grado di leggere e di tenere un diario. Tuttavia, la scrittura e la lettura non vengono tramandate e i dialoghi presenti sono ridotti al minimo, suggerendo una calcolata volontà autoriale in direzione di una mimesi stilistica con l’ambiente: in un mondo sfinito dalle catastrofi, le parole, il linguaggio, si rivelano essere un dispositivo comunicativo in larga parte dimenticato, come le emozioni⁵⁵. La scomparsa dei libri è presente anche nel romanzo *E*

⁵⁴ Gipi, *La terra dei figli*, Coconino Press, Roma 2016.

⁵⁵ A tal proposito, è possibile riscontrare un parallelismo con il romanzo di Paul Auster *In the Country of Last Things*, dove, come notato da Muzzioli, sono presenti sia l’«abrasione dei sentimenti» sia «la

poi la sete: il giovane Gaël è motivo di stupore dal momento che, non solo, come già notato altrove, ragiona seguendo spesso il meccanismo proprio del sillogismo, ma è anche in grado di ricordare ben centodiciotto storie a memoria in un'umanità che sembra vittima dell'oblio anche di sé stessa e di una organizzazione governativa che rende irrealizzabile «l'espressione artistica e intellettuale»⁵⁶. Inoltre, Gaël è ritratto, dal punto di vista della fisicità, similmente alle Petronella e Sofia di *Bambini bonsai*: il pallore della pelle e i capelli chiari sono caratteristiche quasi estintesi in un mondo abraso da un sole ostile. Tornando allora al romanzo di Zanotti, si nota anche che qui la memoria dei luoghi è affidata ai portolani contenuti nella valigia di Petronella⁵⁷, mentre in *The Road* il padre conserva dei foglietti numerati, i lacerti di spazio di una cartina⁵⁸, che trovano una corrispondenza con la scomposizione dello spazio narrato e la crisi radicale coincidente con il cammino del protagonista e del figlio verso sud, poiché l'attraversamento delle macerie alla ricerca di un clima più mite non ha una meta già definita.

Come più volte messo in evidenza, allora, lo scarto che intercorre tra una condizione ambientale accettabile e una catastrofe senza requie delinea una demarcazione tra prima e dopo il disastro climatico attraverso un ragionato uso di analessi e prolessi, dunque nella gestione della temporalità stessa delle opere. Nel caso di *The Road* e di *Qualcosa, là fuori* la giustapposizione di frammenti temporali distanti crea un disorientamento

cancellazione della memoria» (F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 130).

⁵⁶ A. Montruccchio, *E poi la sete*, cit., p. 119.

⁵⁷ P. Zanotti, *Bambini bonsai*, cit., p. 131 e *ibid.*, p. 178.

⁵⁸ C. McCarthy, *La strada*, cit., pp. 138-139 e *ibid.* p. 151.

nel lettore, oltre a sottolineare, in tal modo, pregnanti momenti carichi di drammaticità nelle rispettive vicende narrate. In *Bambini bonsai* il passato è il vero fulcro della narrazione ed è possibile rintracciare una diramazione: da un lato, riguarda un passato remoto nel quale il protagonista non era presente e la cui conoscenza passa attraverso i racconti di zia Incarnazione e dei programmi-realtà. Dall'altro, si concentra sul periodo della Grande pioggia, dunque su un passato immediatamente prossimo e vissuto in prima persona dal protagonista. Infine, in *E poi la sete*, barlumi di apparente – e discutibile – normalità sono presenti soltanto nelle vite dei pochi abbienti abitanti della sezione di Alphadel: la descrizione dei privilegi è atta a enfatizzare una decisa critica autoriale agli sprechi che fuoriesce dai margini e dai personaggi di carta e tocca direttamente la lettrice o il lettore più accorto.

Il poderoso divario tra il passato e il presente narrato nel *corpus* scelto non può che declinarsi, inoltre, in una varietà della nostalgia da non trascurare; in particolare, quest'ultima trova spazi più consistenti sia in *Qualcosa, là fuori* sia in *Bambini bonsai*. Nel primo caso, a voler riprendere una definizione proposta dal filosofo australiano Glenn Albrecht, il volto profondamente mutato di Napoli suscita nel protagonista del romanzo, Livio, e nella compagna, Leila, una forma di «solastalgia»⁵⁹, ovvero di

⁵⁹ Per un approfondimento del concetto si rimanda all'articolo di Robert Macfarlane pubblicato sul *The Guardian* il 1 aprile 2016 e accessibile all'indirizzo: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/01/generation-anthropocene-altered-planet-for-ever> [ultima consultazione 27 luglio 2021].

nostalgia irreversibile per gli ambienti familiari nei quali si risiede (o dove si torna a vivere) che subiscono un brusco e incontrollabile cambiamento:

L'essere umano si abitua quasi a tutto. Perciò, anche se all'inizio sembrava impossibile, anche se la Napoli in cui erano cresciuti esisteva soltanto in qualche angolo dei loro ricordi, in pochi giorni Livio e Leila si adattarono [...]. Quella sera non pianse, ma per giorni e giorni non riuscì a scrollarsi di dosso una malinconia densa che la faceva essere brusca [...]. Livio lottò contro grumi indistinti, abbozzi confusi di pensieri che gli svolazzavano in testa come uccelli di malaugurio⁶⁰.

Se la condizione dolorosa dei personaggi nati dalla penna di Arpaia non esclude la capacità umana di adattarsi anche ai mutamenti più scabrosi, contemporaneamente enfatizza la portata del cambiamento climatico sul ridimensionamento del benessere anche psichico quale diretta conseguenza. Il cielo finto della serra e il ricordo di un cielo squarcia dal disastro, ma reale, per il protagonista di *Bambini bonsai* è motivo di una nostalgia viscerale, al punto che «le ossa sono scosse da brividi, i denti cominciano a far male» all'altezza dell'*incipit*, coincidente quasi con una dichiarazione d'intenti di Pepe nel non dimenticare il passato. Nella seconda sezione, intitolata *Pioggia*, il diciottesimo capitolo chiarisce che l'equilibrio climatico della serra non è «innocuo», infatti di fronte alle piogge artificiali non mancano persone che singhiozzano. Forse in ogni tempo, riflette il protagonista, è stato presente

⁶⁰ B. Arpaia, *Qualcosa, là fuori*, cit., pp. 161-163.

qualcosa di più ambivalente, un groppo di emozioni che comprendeva la paura del sovvertimento dei giorni, il lutto per le terre erose e sommerse, la nostalgia di quando si erano sentiti vivi. In fondo, dice qualcuno, in fondo la paura non è che la sorella cattiva della nostalgia⁶¹.

Una nostalgia che sembrerebbe avere, insomma, il compito di evitare la rimozione di «tutti i mondi perduti» ai quali non si nega «una pallida sopravvivenza sotto forma di spettri sonnacchiosi»⁶². Le autrici e gli autori cercano di «opporsi al disastro annunciato», pur percependo l'«avvertimento di un esito che però, non essendo per il momento avvenuto, può essere ancora impedito» e ha in sé un forte carattere «esortativo»⁶³. Ricordando Calvino, il proposito è quello di «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»⁶⁴ tanto nell'indagine delle forme del disastro naturale quanto nella resa narrativa. La riproposizione di scenari catastrofici affini e lo studio di dati e ricerche scientifiche – sembra ormai chiaro – si configura come una forma d'impegno, un monito e un'avvertenza a modificare le proprie abitudini per evitare che il realismo probabilistico venga a coincidere, in pochi anni, con la realtà. Dunque, l'ambientazione delle opere in anni vicini al presente ha una funzione simile a una granata, a un ordigno pronto a esplodere se non si presterà attenzione alle urgenze della contemporaneità. Il tenta-

⁶¹ P. Zanotti, *Bambini bonsai*, cit., p. 124-125.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 21.

⁶⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti II*, a cura di M. Barenghi *et al.*, Mondadori, Milano 1992, p. 498.

tivo è, allora, quello di creare consapevolezze e minime riconsiderazioni della prima persona plurale nel lettore, non considerando quest'ultima come una forma sterile di ricordo, ma quale necessità di ogni tempo, e quindi anche del nostro, per pensare a un futuro nel quale, per dirla con le parole di Fortini, «tutto è da contemplare. Tutto è da fare»⁶⁵.

Ecco allora, che la categoria letteraria del ‘realismo probabilistico’ relativa alla *climate-fiction* nel momento in cui si formula desidera la propria sottrazione, come il protagonista del romanzo *Jacob Von Gunten* di Walser, in una sorta di educazione e formazione alla sparizione, non vista in senso nichilistico, ma, al contrario, come speranza di una realtà distante da quel che tutte le premesse, nell’ibridazione letteraria e nella lettura dei dati scientifici, sembrerebbero ipotizzare. Da un’odissea contemporanea, dove ‘qualcosa, là fuori’ ha preso ad assumere le sembianze di uno sfacelo non soltanto in relazione al disastro ambientale, è bene riconsiderare la funzione dell’immaginazione, se è vero che

L’uomo è l’unico animale che non può fare a meno dei racconti, in tutte le loro forme, che ne produce e ne consuma a dismisura da quando è un cucciolo fino al momento della morte, che lo fa perfino quando dorme o sogna a occhi aperti [...] ricreando la realtà, il cervello la inventa, anzi: la racconta [...il cervello è] evolutivamente predisposto alla «forma racconto» perché questo [...] consente] anche di immaginare e prevedere, nei limiti del possibile, il futuro⁶⁶.

Arianna Mazzola

⁶⁵ F. Fortini, *Con la storia contro la storia* in *L’ospite ingrato. Primo e secondo*, Casale Monferrato 1985, Marietti, p. 1087.

⁶⁶ B. Arpaia, *Qualcosa, là fuori*, cit., p. 57-58.

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

Interventi critici e recensioni

X. *La nobil natura non dorme dalla parte del cuore: Nessuno veda nessuno di Biancamaria Frabotta*

di *Marco Camerini*

È calata inattesa (2 maggio 2022) *un'improvvisa, fatale stanchezza*¹ e l'alta voce lirica di Biancamaria Frabotta – *nata nei pressi di un temperato solstizio, bambina nel dopoguerra di speme e detriti, femmina nel linguaggio prima che nel corpo, in perenne navigazione fra Poesia e destino, Legge e misura alla strenua ricerca/aspirazione di una consapevole fraternità di intenti* (ardevano in lei, come in S. de Beauvoir, *barlumi di fiducia nella solidarietà e nell'amicizia*), madre di allievi e non di figli inamovibile nel *dubitare della Natura, fuori dalla Storia e dalle lusinghe dell'azione* – si è spenta condensando nell'ultima silloge postuma *Nessuno veda nessuno* (Mondadori 2022) l'appassionata tempeste di temi, motivi, *nostalgie acute* di una straordinaria *viandanza etica e letteraria*.

Sullo sfondo del tempo che svanisce scandito dalle risonanze musicali di un *andante moderato* e fugge con *sospetta solerzia dalla gabbia dove usualmente ristagna*, la sbigottita scoperta – da parte del soggetto poetante – *di ogni smentita virtù, di ogni rara fierezza*, l'avvertimento inquieto delle *sbilenche*, arbitrarie *irruzioni* della senilità e della precarietà esistenziale sancta unilateralmente *senza tatto dall'afona voce di un dio greve, lento di comprendonio e di compassione* verso un uomo fragile e smarrito *che non prevede mai abbastanza/ciò che deve evitare ad*

¹ In corsivo i versi della raccolta citati testualmente N.d.A

ogni istante (basta il Sole, stella doppia insieme alla più luminosa, *incandescente Sirio*, per non farci sentire soli nell'universo), soprattutto la percezione – non renitente e mai tanto lucida nei versi dell'autrice – di un male comune collettivo e individuale. Così alle intense liriche ispirate dalla tragedia pandemica – *agli affanni seguirono le veglie, nessuno veda nessuno* perché il dominio della tremenda congiuntura non sorprenda *la cara gente amica*, interdetto ai *centomila più uno* reclusi nel cono d'ombra dei dormitori quanto previsto dalle leggi di un tranquillo decesso e ai bambini, *costretti ad indossare una mascherina che toglie il respiro*, giocare su *perigliosi, incantati terrazzini* (*l'isolamento fu imposizione di una perdita o il privilegio di una solitudine dimenticata?*) – si affiancano le molte incentrate sulla personale esperienza della malattia percorse dal *trambusto di camici bianchi*, trepidanti attese al di là di *porte socchiuse*, convalescenze rese precarie da un temuto “Requisito mancante”², feboste intrusioni di ludoterapisti, *illusionisti senza illusioni* che chiedono solo la ricompensa di un *mezzo sorriso ai piccoli malati*³ e sulla prodigiosa, montaliana “divina indifferenza” di fronte al cadavere di una ragazza *falcidata sui bordi dell'asfalto* da una Moira *nostra acerrima nemica* o al flebile guaito di un cane segregato dalle *trame di un capocaccia tirannico*, attualissimi correlativi oggettivi di un presente troppo spesso incomprensibile nella sua violenza. D'altra parte emerge la strenua volontà di contrapporre a tutto ciò un grumo di valori/passioni/ideali in grado di eludere la deriva e (ri)costruire un argine fiducioso e costruttivo alla *melma del tempo che ci governa e affonda*, frutto

² È Il titolo di una sezione del libro.

³ Fra i testi più felici dell'intera silloge “Oggi è festa in corsia”, B. Frabotta, *Nessuno veda nessuno*, Mondadori, Milano 2022, p. 16.

di un bilancio provvisorio che la poetessa sembra aver profeticamente voluto redigere. Di qui il recupero delle memorie adolescenziali e familiari – genitori innamorati sin dal primo istante di tre sorelle *amate per natura non per scelta o destino*, ammaliate l’una dall’altra e timorose di perdersi (*chiuso in uno scrigno* il dolore delle loro sorti), la splendida rievocazione della prima Comunione *nel sinistro ritiro* fra Atti di Speranza, Carità e Fede verso un Cristo non dimenticato, *la dolce nenia degli anniversari* di un matrimonio *smemorato* e devoto, le adorate rose piantate con Rossana Rossanda nel ritiro del podere/*castello* maremmano, luogo edenico di epifanie giovanili rievocate con struggente, realistica schiettezza – gli autori prediletti *nella cui parola accovacciarsi con gratitudine* – dall’*anima prosciugata* di Pessoa, anonimo e malinconico *terrorista del vanitas vanitatum*, alla sdegnosa alterità di Kavafis, *cantore di antiche, nobili e ignobili vicende*, dalla voce lontana di Epicuro che non detta norme ma incita ad incamminarsi per trovare *quel poco di bene che mantiene all’erta* e, forse, rende felici alle prose trascinanti e geniali di M. Cvetaeva, *sfolgorante figlia dei fiori* affranta e perseguitata come il sodale Osip Mandel’štam, sino all’empatica fragilità dell’afflitta J. Austen – accanto al tenace stuolo di “donne in poesia”, fedeli compresenze di battaglie politiche e culturali comuni ricordate “in limine” fra struggente reminiscenza ed evocazione onirica dall’Oltre, *sacrosanta finzione mirabile e irreale che divide e avvicina ai vivi i risorti*. Il *bel profilo romanico* di Giovanna Sicari (*alla quarta ora/dopo mezzanotte mi sei comparsa accanto*), la ragazza della F.G.C.I. Giuseppina Ciuffreda, *sapiente e fiera* ispiratrice di una militanza femminista rigorosa e di *sapienti parole* mai rimosse, la *sempreverde* Vivian Lamarque, *l’indomita dama di grandiose distrazioni* Laura Barile (*sogni farfalla e sogni sfinge* il loro segreto gioco), Sandra Petrignani *di*

angelica bellezza – invaghita del padre, non sabiano “assassino” ma *ieratica creatura stupefatta* – e l’anima gemella Novella Bel-lucci, complice di *cadute e resurrezioni*, fedele seguace del poeta dell’Infinito i cui *enigmi* vennero ad entrambe svelati dai *trasci-nanti insegnamenti* di Walter Binni, *il maestro* citato in ricono-scente e commossa perifrasi⁴. Soprattutto – questo, ci sembra, il messaggio più profondo e propositivo della raccolta – la radi-cata convinzione che il senso profondo dell’essere umano, *op-presso fra gli oppressi*, si attinge solo attraverso la condivisione solidale di un dialogo costante e sincero con il prossimo (*io sono ciò che tutti siamo*, l’appello/inno *ubuntu* di Desmond Tutu), non *fratello da compatici* ma “confederato” *amico* di una leopar-diana “social catena”, nobile *assembramento* – questo sì consen-tito e auspicato – solo nel quale il *nessuno* diviene *qualcuno* ri-nunciando a *fortificare con rude ostinazione* i propri limitati, egoistici confini per ritrovare alla fine *intatto*, pur *così esposto, così inerme, l’amore fra i vivi. Non si dorme dalla parte del cuore*⁵.

In questa ultima testimonianza, vero “piccolo testa-mento”, guidano Biancamaria Frabotta – per sua ammissione,

⁴ Chi scrive ebbe modo di conoscere la Frabotta nei tardi anni ‘70 quando ricopriva il ruolo di assistente incaricato presso la cattedra di Letteratura italiana del prof. Binni alla Sapienza di Roma e frequenti sono gli echi e i richiami leopardiani nel libro. Cfr. in particolare pp. 10, 13, 71-72, 94 e 96. Giova anche ricordare che proprio nel vivace clima accademico di quegli anni vide la luce il fondamentale *Donne in poesia* (Savelli 1976) cui sono indissolubilmente legati il suo nome e la sua passione di critico militante.

⁵ B. Frabotta, “Lenti sono in questi orti i progressi”, in *Da mani mor-tali*, Mondadori, Milano 2012.

dantescamente *umile e gentile*⁶, in miracoloso equilibrio fra le rovine di una quotidianità priva di *virtuosi, appaganti esempi* – la resiliente volontà di non lodare il passato ai danni dell'oggi né limitarsi ad *accettarlo o criticarlo* e, al contempo, la determinazione di aderire al dato umano più che all'esercizio tecnico virtuosistico e autoreferenziale, lo sforzo di *aggirare la logica* ed insieme costruire un percorso formale di asciutta, intellegibile comprensibilità che si snoda con un tono prosastico ma non colloquiale debitore certo del quarto e quinto Montale⁷, impreziosito a tratti da anastrofi e lessico colto, frequenti incipit “*in medias res*”⁸ e conclusioni spesso epigrafiche. *Il compenso* sono *il silenzio e il rumore* (termini chiave della poetica di Elio Pecora, altro affine compagno di viaggio), *la coscienza e il suo smarimento*, l'appagante sensazione di *stare dentro la poesia e starne fuori* per oltrepassare il varco di una *cecità senza visione*.

Marco Camerini

⁶ Cfr. in proposito “Prima dell'ora”, B. Frabotta, *Nessuno veda nessuno*, cit., p. 113.

⁷ Per il topos del “varco” *ibid.*, p. 62.

⁸ Cfr., fra i molti esempi, “Eppure la musica”, *ibid.*, p. 25.

XI. *Amore, morte, “uomini duplicati” e la musica nei racconti di Javier Marías*

di *Marco Camerini*

È scomparso l'11 settembre 2022, a 70 anni, Javier Marías, scrittore straordinario che i miei studenti hanno imparato a seguire e amare leggendo *Domani nella battaglia pensa a me* e *Berta Isla*. Desidero ricordarlo proponendo la recensione agli splendidi racconti recentemente pubblicati, emblematica e articolata sintesi della sua poetica narrativa.

‘Accettati’ o ‘accettabili’ secondo l’autore, comunque splendidi e indispensabili per comprendere l’universo narrativo di J. Marías, vengono opportunamente riuniti in volume *Tutti i racconti* (Einaudi 2020) pubblicati nelle due precedenti raccolte, *Mentre le donne dormono* (2000, 1^a ed. 1990) e *Quand’ero mortale* (1996) che riflettono, integrano ed arricchiscono, nella forma breve, i motivi ispiratori della sua produzione romanzesca da *Domani nella battaglia pensa a me* a *Berta Isla*: contrariamente a quanto ritenuto da alcuni critici, un percorso creativo coerente e unitario (pur con esiti meno riusciti), non crediamo articolabile in due fasi, la prima delle quali – sino a *Un cuore così bianco* – più letterariamente felice. Fra tutti i temi trasversali della perdita/ricerca di un’identità mai definita né definibile nel caleidoscopico disgregarsi di una realtà illusoria e multiforme

(si finisce, come nel bellissimo “Una notte d’amore”¹, con il costruirsi esistenze fittizie² per il timore di venire uccisi dai propri sentimenti se si ammettesse di viverli. «È per attenuare le cose più intense e passionali far come se accadessero ad un altro. Che è poi il modo migliore di osservarle». Se poi ‘l’altro’ è un morto...), dell’ambiguità gnoseologica che, inevitabilmente, si traduce in ambivalenza narrativa («le storie accolte nel tempo non si devono cambiare, anche se si sono ficcate senza spiegazioni nel loro giorno»³: per Marías la mancanza di risposte sul piano esistenziale finisce con il costituirsi nella storia narrata, ‘è la storia), infine dell’eros e di un fantasma femminile declinati nei loro minimi, più sfumati particolari. E se l’amore è speranza, ardore, oscenità, gioco, finzione, scambio di ruoli, nevrosi, paranoia, rapporto fra sconosciuti, stanca routine quotidiana e fantasia morbosa, opportunismo, devozione, calcolo, ricatto, rassegnazione, tradimento e (quasi) mai fedeltà – perché, in fondo, «è sufficiente credere che la vita di qualcuno dipenda dalla nostra per non negargliela, per non sentirci liberi di andar via in qualunque momento, per quanto si possa essere stanchi e delusi»⁴ e quella che manca è forse proprio la dimensione ‘normale’ (semplicistica?) di un legame che viva semplicemente di sincera empatia – la donna, assai più dell’uomo, è l’emblema/universo in cui tale dimensione prende corpo. Vanitosa, paziente, crudele, sprezzante, infantile, cinica, sbadata o rifles-

¹ Tra virgolette i titoli dei racconti citati.

² Va ricordato che uno degli spunti centrali di *Berta Isla* è proprio quello della “vita parallela”.

³ “Sangue di lancia”, p. 217.

⁴ “Caduto in disgrazia”, p. 319.

siva, colta e appariscente o anonima, vendicativa sino alla violenza, insieme ironica e taciturna, tranquillizzante e inafferrabile, spesso sola (in attesa, delusa, insoddisfatta, inganata...ampia la gamma della solitudine femminile), la Lei di questi racconti è «di una grazia irreale, quindi ideale, senza asprezze, distesa, quieta, priva di gesti, liscia, esuberante, non lattea ma cremosa, che non invita al tatto come se minacciasse di sciogliersi» ma ha anche «ciglia di bambola antica o dense e pelle scura per natura, per piscina o per spiaggia»⁵.

Suggerioni che trovano naturale, originale espressione attraverso elementi canonici ed esemplari di un approccio narrativo assolutamente ‘europeo’, il sosia/gemello – “Lord Rennall” vede, o crede di vedere, se stesso nella presenza maschile che vive accanto a sua moglie in una allucinata alterazione/cancellazione del tempo al confine tra vita reale, illusoria o, forse, decisa da un incomprensibile destino e il detestabile Javier “Gualta” si scopre duplicato in un alter ego perfetto, finendo vittima di una spirale schizofrenica di degradazione e follia⁶ – e il topos dello sguardo. Guardiamo per (tentare di) comprendere o solo vagamente recepire l’intellegibilità dei fenomeni, «in fondo sappiamo come sono fatti gli altri perché li vediamo, anche se nessuno sa vederli gli sguardi»⁷ così, come del resto sin dai libri d’esordio, quasi in ogni intreccio qualcuno – affacciato ad un balcone/veranda, davanti ad un portone (spesso di notte), sfacciatamente o di soppiatto, ad occhio nudo, per mezzo di un

⁵ *Passim* da tutti i racconti.

⁶ Il racconto, uno dei migliori dell’intera raccolta – deve molto, ci pare, all’*Uomo duplicato* di Saramago, oltre che, evidentemente, al *Sosia* di Dostoevskij.

⁷ “Un senso di cameratismo”, p. 292 e sgg.

“Binocolo rotto” o di un telecamera (“Mentre tutte le donne dormono”) – osserva qualcosa o qualcun altro: per adorazione, per sottrarre le apparenze alla loro fragile precarietà, per illudersi e non illudere, contemplare la bellezza e magari la morte – propria...altrui – quando, repentina e imprevedibile, sconvolge con la sua casualità equilibri, progetti, certezze, promesse⁸. E se “Malanimo” si risolve nel sorprendente omaggio ad un ‘Signor Presley’ inquieto, ingenuo, sfruttato, ricattato con l’amicizia e le squallide ragioni di uno star system drogato dai dollari (lui “affabile e talentuoso come nessuno”), lo scrittore si conferma assai abile nel toccare le corde del genere fantasy/esoterico – in “Le dimissioni di Santiesteban”, “Non più amori” e nell’esemplare “Quand’ero mortale”⁹ protagonista ‘in assenza’ è un fantasma il quale sa amare e ingannare gli altri ma non se stesso, condannato com’è, in un ‘non tempo’ che proustianamente si perpetua con ogni dettaglio, a ricordare e conoscere impulsi, sensazioni, intenzioni della propria vita prima non percepibili, a provare l’orrore di una piena ‘coscienza’ anche della sua tragica conclusione – e del «poliziesco o d’intrigo»¹⁰: successivo di un solo anno (1995) a *Domani nella battaglia pensa a me*, l’intrigante “Sangue di lancia” lo riprende nell’incipit enigmatico e, per i meccanismi

⁸ Molto frequente in Marías il macrotema della morte: provocata, accidentale, violenta, naturale, ma più di tanto temuta, spesso avvolta nell’incertezza e nel mistero.

⁹ Per il ‘morto che parla di sé’ cfr. anche ‘l’accettabile’ “Vita e morte di Marcelino Hurriaga”. Rimanda, invece, allo Schnitzler del *Diario di Redegonda* lo schema del ‘defunto protagonista’, come a molti dei suoi racconti (non solo il più noto, *Doppio sogno*) la dialettica ve-glia/sogno.

¹⁰ Questa la definizione dell’autore stesso nella prefazione da lui curata, p. XV.

del delitto (apparentemente) irrisolto solo per un protagonista ignaro e raggirato da un sistema giudiziario kafkianamente «anonimo, ubiquo, molteplice, tragico»¹¹, anticipa clamorosamente il plot di *Berta Isla*.

Sul piano strettamente formale la prosa di Marías risulta complessa e articolata, con il ricorso insistito ad una marcata ipotassi, ad incidentali parentetiche equivalenti per importanza alla “frase ospite” e funzionali all’approfondimento psicologico del personaggio (che avviene di frequente attraverso la descrizione minuziosa del vestiario e dei capelli), ad un lessico sonnacchioso e analitico, ad una aggettivazione ricchissima – spesso addirittura quadruplicata – e mentre risultano inaspettatamente molto più rari – rispetto ai romanzi – gli amati richiami shakespeariani¹², brillante e personalissima risulta la costruzione della struttura narratologica, grazie soprattutto al ricorrere frequente del ‘finale aperto e/o mancato’, una delle peculiarità del suo stile su cui vale la pena, in conclusione, di soffermarsi. Di fatto il dato essenziale della trama – inteso come scioglimento di un’attesa creata ad arte per l’evento risolutore/chiarificatore della vicenda – non si svela quasi mai nella conclusione del racconto e l’epifania viene differita ad un ipotetico scenario/spazio extra-testuale che spetta alla complicità del lettore supporre e, se vorrà, addirittura ‘scrivere’, dopo che l’intreccio ha esaurito l’analisi dell’intera gamma di sensazioni emotive dei personaggi di fronte all’evento stesso, vero scopo della scrittura. Questo coincide per lo più con un accadimento di natura violenta come un omicidio,

¹¹ “Lo specchio del martire”, p. 335 e sgg.

¹² Solo tre nei trenta racconti: *Otello*, *Amleto* e (il più ampio) *Il mercante di Venezia* in “Tutto male torna”, p. 164.

di volta in volta immaginato, pensato, desiderato, forse già avvenuto (“Il medico di notte”), che probabilmente avverrà – magari perché annunciato (“Un immenso favore” e “Caduto in disgrazia”) – o, clamorosamente, sta avvenendo senza che si conoscano la vittima e i motivi della sua eliminazione (“Domenica di carne”), ma l’effetto risulta sorprendente quando la sfera è quella affettiva/erotica, come in “Viaggio di nozze” e “Meno scrupoli”. Un vero narratore è tale anche – forse soprattutto – quando sceglie di non narrare...l’iceberg di Hemingway insegna.

Marco Camerini