

CENTRO STUDI
STORICO-LETTERARI



NATALINO SAPEGNO

RENCONTRES DE L'ARCHET



Publicato in collaborazione con Lexis
Compagnia Editoriale in Torino
prima edizione: febbraio 2025
ISBN 9788832028249

MODERNISMO: MEMORIA, MITO, NARRAZIONE

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 12-17 settembre 2022*

Pubblicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Con il sostegno di:



Con il contributo di:





INDICE


PRESENTAZIONE


p. 8


PARTE I. LEZIONI (DISPONIBILI IN VERSIONE VIDEO)


 *Eliot, Joyce e gli altri del '22. Parte prima*
di Piero Boitani


 *Eliot, Joyce e gli altri del '22. Parte seconda*
di Piero Boitani


 *Paul Valéry: «Faire un poème est un poème»*
di Maria Teresa Giaveri


 *Il teatro di Pirandello fra Sterne e Shaw*
di Beatrice Alfonzetti

 *Rainer Maria Rilke: tradizione e modernismo*
di Emilia Di Rocco

 *Blok e Esenin, due itinerari poetici tra miraggi, ebbrezza e romanze zingane*
di Rita Giuliani

 *Un secolo di Marcel Proust*
di Alessandro Piperno

 *Tempo, spazio e immagine nella narrativa di Kafka*
di Luca Crescenzi

 *Montale inclusivo*
di Giorgio Ficara

PARTE II. INTERVENTI

«Rinnoviamo l'aria chiusa»: un contrappunto gozzaniano a Giulio Orsini
di Stefano Angelini

p. 10

Aleksej Remizov e James Joyce: contatti, confronti, parallelismi. Alcune osservazioni preliminari
di Maria Teresa Badolati

p. 16

<i>Il Baudelaire dei modernisti. Fortuna di Le voyage</i> di Federica Barboni	p. 23
<i>La rivisitazione del genere epico in Berlin Alexanderplatz (1929): l'Erlebnis metropolitano nella Berlino di Döblin come metafora di un'Odissea moderna.</i> di Beatrice Berselli	p. 31
<i>Sciascia e il metodo Savinio</i> di Angelo Campanella	p. 41
<i>Edipo a Brighton: rivisitazione e parodia del mito edipico in Berg di Ann Quin</i> di Daniele Corradi	p. 48
<i>Non è un «fatto»: per una fisionomia del mito nel giovane Luigi Pirandello. Anticipazioni</i> di Giacomo Cucugliato	p. 58
<i>Ariele secondo Rodó: il mito e l'ideale nel Modernismo ispanoamericano</i> di Miriam Cuscito	p. 64
<i>Memoria di Beatrice: il mito e la sua narrazione. Verso il Modernismo</i> di Elena Grazioli	p. 74
<i>«Materada» di Fulvio Tomizza; analisi della rievocazione della terra d'origine attraverso la memoria e la narrazione collettiva istriana</i> di Diana Njegovan	p. 81
<i>Metodo mitico e bricolage: prontuario all'analisi e prospettive d'indagine</i> di Luca Padalino	p. 90
<i>Due miti della Recherche</i> di Enrico Palma	p. 96
<i>Alle origini di un mito: l'amicizia tra Antonio Ranieri e Giacomo Leopardi</i> di Sara Petta	p. 105
<i>Il flusso della coscienza e le trame della storia. Modernismo e scrittura storiografica nel secondo Novecento</i> di Roberto Rossi	p. 113
 PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE	
<i>«BIFUR» tra Surrealismo e Modernismo nella Francia dell'entre-deux-guerres</i> di Matteo Bafico	p. 123
<i>L'Ymagier, revue d'idées. Petit essai d'orientation</i> di Alessio Baldini	p. 126
<i>Montale in Solmi: un'«originalità buona»</i> di Luca Ballati	p. 129
<i>Anna Banti e il Modernismo</i> di Edoardo Bassetti	p. 134
<i>L'alba del Modernismo: Gustave Flaubert dall'Éducation sentimentale del 1845 a quella del 1869</i> di Letizia Carbutto	p. 138
<i>«Come un collage». L'eredità modernista in Breaktime di Aidan Chambers</i> di Elena Guerzoni	p. 142

<i>Marcel Proust: la felicità della scrittura in un tempo fuori dal tempo</i> di Luca Elfo Jacond	p. 146
<i>Alcune considerazioni sul problema dell'inizio</i> di Valentina Maurella	p. 149
<i>Il ciclo sinbadiano di Gyula Krúdy: una «via peculiarmente magiara della narrativa moderna»</i> di Noemi Nagy	p. 152
<i>Pirandello, il Modernismo è (anche?) nei racconti?</i> di Anna Palumbo	p. 157
<i>Gli oggetti nel romanzo del Novecento tra Joyce e Proust: le epifanie e le intermittenze del cuore secondo Giacomo Debenedetti.</i> di Alessio Rischia	p. 158
<i>«Un episodio della materia»: il mito della modernità in Quartiere Vittoria</i> di Ugo Dèttore di Michela Rossi Sebastiano	p. 161
<i>«To love, one must slay»: Modernismo, trauma e corpo femminile nell'Elettra di H.D.</i> di Vincenzo Spanò	p. 164
<i>Aleksandr Blok e Sergej Esenin: anime poetiche tonanti che scuotono le corde del tempo</i> di Arianna Carlotta Teresa Vaudano	p. 166
APPENDICE	
<i>Presentazione dei partecipanti</i>	p. 168

PRESENTAZIONE

Dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» organizza annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto a dottorandi di diverse università italiane, francesi e svizzere allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza quasi trentennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università ne amplia infatti le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale.

Dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne ulteriormente il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i tutor e i dottorandi ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione gli Atti del seminario, che comprendono le lezioni tenute dai docenti, ma anche numerosi contributi dei dottorandi, presentati in occasione del seminario o scaturiti proprio dal fecondo scambio di riflessioni che caratterizza le *Rencontres* e che genera nuovi percorsi di ricerca e approfondimento: i più strutturati, qui raccolti nella sezione “Interventi”, sono stati sottoposti a una validazione da parte del nostro Comitato scientifico; altri, meno articolati, sono invece confluiti nella sezione “Contributi e schede”, che comprende brevi saggi, ma anche piccoli spunti di riflessione, che ci auguriamo possano trasformarsi in sollecitazioni per gli stessi partecipanti o per altri ricercatori.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione il più possibile aperta, flessibile e dialogica, in grado di essere anche implementata nel tempo con nuovi materiali e aggiornamenti. Si è scelto inoltre, a partire da questo volume, di proporre la loro registrazione di tutte le lezioni, che consente alle persone che non hanno potuto prendere parte al seminario di accedere all’integralità dei contenuti trattati e godere nel contempo di una trattazione tanto puntuale quanto spontanea visto il clima particolare che si instaura fra docenti e discenti durante le *Rencontres*.

Giulia Radin
Direttrice della Fondazione Sapegno

INTERVENTI

«RINNOVIAMO L'ARIA CHIUSA»:
UN CONTRAPPUNTO GOZZANIANO A GIULIO ORSINI

di Stefano Angelini

Alfredo Galletti, in un articolo uscito il 30 aprile 1905 su «Il Campo»,¹ recensendo *Sul limite dell'ombra* di Francesco Pastonchi, scrive:

Ora il Pastonchi ha una grande ripugnanza per tutto ciò che sa di imitazione, e l'ha espressa più volte anche nelle sue prose critiche. Bisogna essere originali; originali ad ogni costo, non solo nell'atteggiamento dello spirito di fronte alla vita, ma nel modo di fermare il fantasma entro il verso, nelle immagini, nel raggruppamento delle linee e dei suoni.²

A conferma delle parole di Galletti, basterà ricordare la recensione di Pastonchi alla prima raccolta di Gozzano, nella quale rilevava come difetto principale di una *plaque* nel complesso giudicata positivamente proprio la presenza di reminiscenze letterarie:

Non è, a meglio dire, che il suo spirito poetico debba liberarsi da certe coloriture estranee che va prendendo nella espressione, ma deve piuttosto sfranchirsi nell'intimo da influenze che ne alterano l'organismo e lo dispongono a imitazioni.³

È una testimonianza esile e minima, ma uno spoglio sistematico di periodici di orientamenti tra loro molto diversi condurrebbe agli stessi risultati: nei primi anni del Novecento uno dei *Leitmotiv* della critica letteraria è l'esigenza di un'espressione poetica che non risenta di altra letteratura. Vorrebbe significare travalicare i limiti di questo contributo provare a fornirne esaustivamente i presupposti. Mi limito quindi a una considerazione: da una parte le richieste della critica e dall'altra le rivendicazioni degli autori si scontrano poi con una realizzazione letteraria che non sembra sempre soddisfare questi intenti. Tanto per non allontanarsi dal sentiero appena tracciato, non è semplice riconoscere le novità apportate dalla poesia di Pastonchi, svolta secondo modi parnassiani, tutta tesa alla ricerca dell'equilibrio formale e forse proprio per questo motivo spesso lontana da accenti di accorata intimità, anche quando il tema sembrerebbe naturalmente richiederlo, come nelle canzoni dedicate alla madre.⁴ Anche metricamente, la forma d'elezione di Pastonchi è il sonetto; un sonetto equilibrato, a volte però sin troppo scolastico, scosso raramente – e lievemente – da tensioni interne procurate più che altro da alcune interruzioni di ritmo. Giustamente Amoretti afferma che «del tutto refrattario ai sommovimenti rivoluzionari che andavano mettendo in crisi irreversibile i fondamenti stessi, tematici, stilistici e metrici, della poesia tradizionale, il primo Pastonchi [...] continua imperterrito a riprendere puntualmente, con una testardaggine che verrebbe da definire eroica, la forma di quella poesia in via oramai di estinzione».⁵

¹ Cfr. G. ZACCARIA, *Riviste e gruppi intellettuali nel Piemonte dell'età giolittiana. Approccio metodologico per una ricerca*, in *Istituzioni e metodi politici dell'età giolittiana*. Atti del convegno nazionale Cuneo 11-12 novembre 1978, a cura di A.A. MOLA, Centro di Studi Piemontesi, Torino, 1979, p. 290, in cui «Il Campo» viene definita la rivista letteraria più importante che vede la luce a Torino nel primo Novecento.

² A. GALLETTI, «*Sul limite dell'ombra*». *Versi di Francesco Pastonchi*, «Il Campo», 24, 30 aprile 1905, p. 2.

³ F. PASTONCHI, *Primavera di poesia*, «Corriere della sera», 10 giugno 1907, p. 3, ora M. MASOERO, «*Un nuovo astro che sorge*». *Giudizi "a caldo" sulla Via del rifugio*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 26-34.

⁴ Cfr. F. PASTONCHI, *A mia madre. Tre canzoni*, Bologna, Zanichelli, 1900.

⁵ G. AMORETTI, *Pastonchi: il mito e i miti della forma*, in *Pastonchi. Ricordi di un poeta ligure, con antologia*, Interlinea, Novara, 1999, p. 52. Cfr. anche p. 52, in cui Amoretti rileva invece che «Il momento di crisi è documentato dai *Versetti*, la raccolta del '31 che esprime, in toni anche talvolta aspri e dissonanti, questo brusco scontro con la modernità».

Sono giudizi già formulati da una parte della critica contemporanea, per esempio da Aristide Manassero il quale, in un articolo ricapitolativo dell'opera di Pastonchi, riguardo a *Belfonte* (1903) e alle *Italice* (1902) scrive:

Ritornato alla vera vita, guarito dalla natura, dalla visione della terra madre, egli glorifica la vita bella, vuole la melanconia bandita col pentimento, esiliata nel deserto; nega ogni spiritualismo religioso, calpesta il culto dell'inconoscibile, bestemmia la morte e va verso l'avvenire, la pace, la fraternità, la felicità universale.

[...] Questa l'idea informativa dei due volumi. Dall'artificio egli è passato all'arte. Ma più ancora egli si mostra maestro di grammatica e metrologo abilissimo, più facitore di versi pieni e forti, trovatore di rime sonanti, che poeta animato di amore, pervaso di passione.

E chiude lo scritto con un giudizio sulla raccolta più recente:

Dopo i tersi sonetti di *Belfonte* e le *Italice* ampie come un respiro, e mentre nasceva il romanzo *Il violinista*, che ha pagine stupende ma che non è cosa tutta viva, in *Sul limite dell'ombra* ci attendevamo la grande e vera opera, che dal Pastonchi è legittimo attendersi; ma anche qui si può lodare fine arte di fattura, sobrietà calda ed efficace, chiara perspicacia, quella diligenza che più spiaceva al Leopardi; null'altro.⁶

Ma l'esperienza di Pastonchi, comunque, non è emblematica se non quale sineddoche di un movimento letterario che agli inizi del XX secolo sente la necessità di sottrarsi dal peso di un passato ingombrante, riuscendoci difficilmente. Più significativo, sempre collocato in questa prospettiva, è il caso di Giulio Orsini. Sotto questo nome, infatti, viene pubblicata nel 1903 dagli editori Roux e Viarengo la raccolta *Fra terra e astri*. All'uscita, la critica saluta unanimemente lo sconosciuto autore come una delle migliori personalità poetiche moderne: sono prodighe di elogi le recensioni di critici illustri quali Arturo Graf, Giuseppe Chiarini, Domenico Oliva, Dino Mantovani. Quest'ultimo sulle colonne de «La Stampa» esordisce così:

È tempo di scrivere distintamente, perché non sia più scambiato con altri simili e abbia lo spicco che gli conviene, il nome di questo poeta giovine, il più originale forse di quanti son venuti su negli ultimi anni. [...] Nessuno lo conosce ancora. Dicono che sia veneto, che abbia titolo di marchese, che viva a Roma e abbia viaggiato in Europa, in Asia e in Africa.⁷

Un giovane di nobilissimo lignaggio, schivo, turbato da un amore sfortunato, viaggiatore. Sono queste le informazioni che i contemporanei posseggono su Orsini. E circola anche un'altra notizia: la sua riservatezza sarebbe dovuta a un morbo che gli avrebbe sfigurato il viso.⁸ La messinscena, tuttavia, è destinata a essere presto smascherata, perché un anno dopo la pubblicazione della raccolta Domenico Oliva, curatore delle pagine di critica letteraria sul romano «Giornale d'Italia», svela l'identità che si cela dietro il nome di Orsini: è Domenico Gnoli, il quasi settantenne direttore della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II. Quanto inchiostro si era speso per presentare l'opera del

⁶ A. MANASSERO, *I letterati giovani. Francesco Pastonchi*, «I diritti della scuola. Supplemento letterario», X, 9-10, 1908, p. 1.

⁷ D. MANTOVANI, *Cronache letterarie. Giulio Orsini*, «La Stampa», 18 gennaio 1904, p. 1.

⁸ Per la pianificazione e il coordinamento del tranello, cfr. M. DE CAMILLIS, *Domenico Gnoli: letterato e poeta*, Perrella, Napoli, 1924, pp. 85-86: «Per condurre così genialmente questo nuovo trucco erano stati necessari dei complici e gli amici devoti e fedeli che il *Giornale d'Italia* accusava di questa colpa erano Romolo Prati, impiegato della Corte dei Conti, autore anch'egli di qualche poesia, discepolo reverente al suo maestro; Ettore Romagnoli, primo a cui il poeta lesse *l'Orpheus*, ideatore con lo Gnoli, e primo esecutore del trucco. Questi scriveva sul *Giornale d'Italia* di aver conosciuto un marchese, Giulio Orsini, di modi distinti e signorili. Legato a costoro era anche il nome di Wosto Randaccio, presidente del Circolo Universitario di lettere e filosofia. L'organo esecutivo, il *deus ex machina*, era però Pietro Molossi, la figura più singolare fra tutti i congiurati, modesto funzionario al Ministero dell'Agricoltura. Egli, da vero segretario particolare, scriveva cartoline, lettere sempre elegantissime, a letterati ed a critici mandando saggi del nuovo poeta, si recava a ritirare le lettere dal portiere della misteriosa casa di Porta Pinciana designata come abitazione dell'Orsini».

poeta, tanto se ne spende ora per dar voce alle reazioni: se alcuni, malgrado il cattivo gusto del mascheramento, continuano a considerare la poesia di Gnoli una felice novità nel panorama letterario italiano, altri non nascondono la propria indignazione. Tant'è che Carlo Basilici, in risposta a due articoli stroncatori,⁹ si trova a dover difendere così l'autore del trucco:

Se per richiamare l'attenzione del pubblico sopra un libro che tutta l'attenzione meritava ha ricorso ad un trucco [...] D. Gnoli dimostrerebbe più che altro una presenza di spirito invidiabile; visto che il Libro oggi in Italia passa molto più inosservato d'un giornale di moda o d'una cocotte di sesto ordine.¹⁰

Insomma, lo ammettono anche i sostenitori: Domenico Gnoli, già avvezzo all'uso dello pseudonimo – la prima raccolta *Versi* (1871) era stata pubblicata sotto il nome di Dario Gaddi mentre *Eros* (1896) sotto quello di Gina d'Arco –, ne crea uno nuovo soprattutto per attirare l'attenzione del pubblico e della critica. Inventava così un giovane nobile innamorato, malato d'amore, circondato di mistero. Se già di per sé il personaggio Giulio Orsini sarebbe un degno protagonista dei romanzi di consumo dell'epoca, Gnoli non si riserva, per alimentare la *suspense*, di sfruttare anche alcuni espedienti pubblicitari: nel 1900 e nel 1901 anticipa l'uscita del volume di poesie pubblicando, in due tempi, due porzioni dell'*Orpheus*, cui era aggiunto un breve profilo biografico del *giovane* autore.¹¹ Ma c'è dell'altro: *Fra terra e astri* si apre con un preambolo in prosa rivolto ai «Condiscepoli amici», nel quale il poeta rivendica la propria originalità e condanna ogni tipo di manifestazione artistica che non scaturisca sinceramente dalla coscienza:

A produrre vera poesia ci vuol altro che formule rinnovantisi col figurino della moda! E profanatori del tempio sono gli atteggiatori, studiosi del bel gesto e della effeminata movenza, i funamboli volgentisi sulla corda delle frasi o saltanti gli ostacoli della rima, gli scavatori di preziosi vocaboli, i giocolieri del vaniloquio. La poesia non deve essere galvanizzazione di cose morte, non giuoco e passatempo di società, non virtuosità d'oziosi, ma sintesi e sostanza di vita [...].¹²

Come aveva facilmente notato Mantovani nell'articolo già citato, dietro i «funamboli» e gli «scavatori di preziosi vocaboli» campeggia Gabriele d'Annunzio. È normale, quindi, che dopo lo smascheramento tutta questa protesta di sincerità si sia poi ritorta contro lo stesso Domenico Gnoli, artefice di una falsificazione letteraria non lontana da altri esempi molto celebri, come la fasulla caduta da cavallo orchestrata dopo la pubblicazione della seconda edizione di *Primo vere*, oppure le creazioni di Olindo Guerrini, in particolare quella del falso tifico Lorenzo Stecchetti.¹³ Gnoli si rivela allora abile sfruttatore di accorgimenti alla moda, già messi in atto, seppur variati, proprio dal d'Annunzio tanto esecrato.

Paolo Maccari in effetti dichiara che non è facile dire «in che modo sembrò che la prima raccolta di Orsini portasse un fremito rinnovatore [...] al di là dei ricordati elementi estrinseci».¹⁴ E se ha

⁹ B. CASTALDI, *Fra terra e astri*, «La Vera Roma», XIV, 23, 1904, p. 2 e L. SICILIANI, *Per una menzogna letteraria*, «Avanti della Domenica», II, 40, 1904, p. 3. Cfr. queste righe stroncatorie dall'articolo de «La Vera Roma»: «E pensare che la stampa ha fatto tanto rumore per un poemetto da dozzina, pensare che quasi tutti gli scrittori che vanno per la maggiore ne hanno sentenziato come d'una meraviglia, c'è da perdere addirittura il cervello, o ritenendolo a posto, sentenziare che nel mondo letterario si rappresenti una grande commedia, e che i più abili truccatori siamo noi della stampa».

¹⁰ C. BASILICI, *Due critici di Orsini*, «La Rivista di Roma», VIII, 25, 1904, pp. 395-399, qui p. 395.

¹¹ *Fra terra e astri* era stata preceduta nel 1900 da un fascicolo di quartine in versi liberi presentate come anticipazione di un poema nascita e intitolate *Preludio*, poi ripubblicate in forma più cospicua nel 1901 col titolo definitivo di *Orpheus*, che diverrà poi una sezione di *Fra terra e astri*. Entrambe le *tranches* di *Orpheus* erano state pubblicate dall'Officina poligrafica di Roma.

¹² G. ORSINI, *Fra terra e astri*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903, p. 13.

¹³ Cfr. [L. GIGLI], *Il fatto di cronaca nella storia letteraria*. «Rinnoviamo l'aria chiusa», «Gazzetta del popolo», 31 ottobre 1934, p. 3: «La mistificazione letteraria non l'ha inventata Domenico Gnoli: ci sono precedenti; e basterà ricordare per tutti quello di Olindo Guerrini trasformatosi nel patito e pallido Lorenzo Stecchetti. Ma il tiro del Guerrini era d'altra natura: era la beffa d'uno spirito allegro e schiettamente vicino alla natura, una finzione romantica tutta per ridere».

¹⁴ P. MACCARI, *Giulio Orsini: un poeta del Novecento?*, «Studi Novecenteschi», vol. 36, 78, 2009, p. 462.

ancora ragione Maccari quando ammette che alcune scelte metrico-ritmiche rappresentano in parte una novità – e anche Croce è d'accordo –¹⁵ è vero comunque che oltre alla volontà apertamente polemica, rimane ben poco di veramente innovativo. Inoltre, se l'esistenza stessa di un preambolo in cui Gnoli/Orsini dichiarava ferma opposizione a «ogni arte esteriore, premeditata, voluta» può sembrare già di per sé perlomeno contraddittoria, è ancor più incongrua alla concezione di un fare poetico spontaneo – e, quindi, spia significativa – la presenza della lirica liminare *Apriamo i vetri!*, forse la sua poesia più celebre. In questo programmatico componimento di apertura, Orsini invita la nuova generazione di poeti a rinnovare una metrica agonizzante e a rompere definitivamente con una tradizione che ha ormai esaurito le sue risorse. Citiamo le prime sette quartine:

Giace anemica la Musa
sul giaciglio de' vecchi metri.
A noi, giovani, apriamo i vetri,
rinnoviamo l'aria chiusa!

L'antico spirito? È morto.
Entro al sudario della storia
sta nel mausoleo della gloria:
e Lazzaro solo è risorto.

Pace alle cose sepolte!
E tu pure sei morto: il vento
dell'arte non gonfia due volte
la tua vela, o Rinascimento;

il vento ch'or le chiome carezza
fumanti delle vaporiere,
le chiome lunghe e nere
della novella giovinezza.

O padri, voi foste voi.
Sia benedetta la vostra
memoria! A noi figli or la nostra
Vita: noi vogliamo esser noi!

Sul ritmo del nostro core i canti
modular, se la gioia trabocchi,
vogliamo piangere co' nostri occhi,
le amarezze de' nostri pianti.

Apriamo, o giovani, è l'ora!
Entri la freschezza pura
della palpitante natura,
entrino i brividi dell'aurora

nella chiusa stanza [...].
(*Apriamo i vetri!*, vv. 1-29)

¹⁵ Cfr. B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Domenico Gnoli*, «La Critica», IV, 1, 1906, pp. 21-22: «Fu affermato che con l'Orsini apparisse una nuova coscienza; e l'affermazione è giusta, ma vuota, se s'intende di una nuova coscienza poetica, cioè di una nuova manifestazione d'arte [...]. Invece, la coscienza poetica è nuova, è una gradazione di *pathos* che ha il suo speciale ritmo, ed è tanto incorporata col ritmo che, dove questo cangia, – come in alcuni sonetti ed epistole in terzine e componimenti in quartine, – ecco sparisce l'Orsini e torna Domenico Gnoli».

A margine di questa esortazione si è levata una voce non ancora rilevata dalla critica, ed è quella di Guido Gozzano.

Nella *Via del rifugio*, infatti, è presente, com'è noto, un ciclo di sonetti dedicato al ritorno nella vecchia casa avita, *topos* ricorrente anche tra i vicinissimi di Gozzano – si pensi a Vallini – e «dedotto, in primo luogo, dal dannunziano *Poema paradisiaco*».¹⁶ Nella corona, ai fini del nostro discorso risulta significativo il primo componimento, l'unico che vede la luce esclusivamente nella raccolta:¹⁷

Sui gradini consunti, come un povero
mendicante mi seggo, umilicorde:
o Casa, perché sbarri con le corde
di glicine la porta del ricovero?

La clausura dei tralci mi rimorde
l'anima come un gesto di rimprovero:
da quanto tempo non dischiudo il rovero
di quei battenti sulle stanze sorde!

Sorde e fredde e buie... Un odor triste
è nell'umile casa centenaria
di cotogna, di muffa, di campestre...

Dalle panciute grate secentiste
il cemento si sgretola se all'aria
rinnovatrice schiudo le finestre.
(*I sonetti del ritorno*, I, vv. 1-14)

Per entrambi «l'antico spirito» si è spento e non può risorgere. Ma se Orsini, con giovanile baldanza, esorta ad aprire le finestre e rivendica per sé e per la sua – simulata – generazione il diritto di cantare con la propria voce, al contrario Gozzano, «umilicorde», *exclusus* in una sorta di variazione del luogo classico del παρακλαυσίθυρον, mendica fuori dalla porta la possibilità di rivisitare l'antica casa. È un distacco vissuto dolorosamente, che rende ormai impraticabile un contatto immediato ma che tuttavia consente la sopravvivenza di ciò che vi è custodito proprio perché espulso dalla norma del vivere contemporaneo, così come, per converso, nel terzo sonetto della corona i «libri onesti» del nonno – il quale non perdonerebbe «ozi vani di sillabe sublimi» – si trovavano nella stessa cesta frammischiati ai «raccolti opimi». È un orizzonte culturale che precede – e che rifiuta di accettare – le scelte dannunziane e di cui possiamo leggere una minima esemplificazione in *Garibaldina*: «Era una donna intelligente, ma d'una intelligenza che s'era fermata a Carducci e a De Amicis. Ostile a D'Annunzio, indifferente a Pascoli, non aveva varcata la soglia letteraria della nuova generazione».¹⁸ Ed è molto significativo che nella casa della Garibaldina ritornino proprio «gli arredi indispensabili dei salotti atroci» presenti anche nel secondo componimento dei *Sonetti del ritorno*: «i sopramobili di mezzo secolo di cattivo gusto: fiori e frutti sotto campane, uccelli imbalsamati, ecc., ecc.».¹⁹

Così, Orsini dichiara programmaticamente sepolta la generazione precedente, ma poi sempre nella poesia liminare gli scivola di penna un verso come «Sul ritmo del nostro core i canti / modular», in cui è esercizio un po' arduo riconoscere qualcosa di diverso da quello spirito di cui si è testé constatato il decesso. In Gozzano, invece, il riconoscimento del divorzio implica anche l'individuazione, in quello stesso passato, dei germi del «male» presente. L'apertura del salotto alla «viva luce» non è l'occasione di rinnovarlo, ma di contemplare dopo tempo «i frutti d'alabastro», i

¹⁶ C. VALLINI, *Un giorno e altre poesie*, a cura di E. SANGUINETI, Torino, Einaudi, 1967, pp. 11-12.

¹⁷ I sonetti VI e III comparvero nel 1906 su «Poesia», mentre II, III e IV furono pubblicati poco prima della raccolta su «Pagine Libere», il 1° aprile 1907.

¹⁸ G. GOZZANO, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, Milano, Serra e Riva, 1983, p. 210.

¹⁹ Ivi, pp. 208-209.

«fiori finti», di rivedere consapevolmente le origini di un sogno incomprensibile a chi, come il nonno, «immune d'artificio», ha vissuto quel mondo senza la percezione della falsità. La *sua* letteratura è vissuta onestamente non tanto per intrinseci tratti di quella letteratura, quanto per una disposizione del soggetto a non coglierne gli aspetti menzogneri. La consapevolezza moderna è invece una conseguenza diretta dell'assunto dannunziano, per cui «che ciò che di bello esiste è intimamente connesso con l'inconsistenza e la falsità».²⁰ In chiusura di componimento Gozzano compendia sentenziosamente il suo messaggio, prendendo a prestito le parole di Orsini, ma invertendole di senso, secondo il suo tipico *modus scribendi*: se si spalancano le finestre, non «rinnoviamo l'aria chiusa», non entreranno «i brividi dell'aurora [...] nella chiusa stanza»; al contrario «il cemento si sgretola se all'aria / rinnovatrice schiudo le finestre».

Accusato da Gargano di ricordare nella prima raccolta troppo da vicino Graf o l'ultima incarnazione di Gnoli,²¹ in realtà in Gozzano la parola di Orsini è piegata, ampliata nelle sue possibilità. Seppur nell'ambiguità che gli è propria, il suo messaggio più genuino è quasi sempre conservato nello spazio interstiziale che si viene a creare tra la fonte e la citazione, nella minima variazione di un *topos*, nell'arricchimento di un dettato già cristallizzato. Ciononostante, giustamente Maggi rifiuta di affibbiare l'etichetta di postmoderno al poeta torinese, affermando che «esso assimila al presente prelievi e citazioni, privandoli della loro specifica segnatura temporale», mentre affinché vi sia «*choc* di piani temporali, è necessario che tale segnatura venga in qualche misura conservata».²² Dunque, in un momento storico in cui si percepisce una forte esigenza di rinnovamento,²³ in cui le dichiarazioni e i programmi superano nettamente le effettive realizzazioni, con contraddizioni evidenti, una delle voci più originali del primo Novecento è, com'è stato più volte ribadito, un controcanto.

Serviranno ancora alcuni anni prima che questa dialettica generazionale trovi piena realizzazione in sicure soluzioni formali. Per chi scrive sarebbe addentrarsi in un terreno troppo scivoloso discutere su un Gozzano possibile appartenente al movimento modernista;²⁴ al di là di ogni attribuzione e di ogni collocazione, il suo canto riflesso, umbratile, ambiguo, nonostante le rivoluzioni che di lì a poco avrebbero riguardato la nostra storia letteraria, è sopravvissuto più di tanti altri, come per esempio Orsini, all'incedere storico e giunge a noi ancora attuale in un abito che ostenta la natura artefatta: «sempre ventenne», sì, ma «come in un ritratto».²⁵

²⁰ V. BOGGIONE, *Attraversare d'Annunzio? Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso*, «Archivio d'Annunzio», 9, 2022, p. 38.

²¹ Cfr. G.S. GARGANO, *Versi di Giovanni Chiggiato, Enrico Cavacchioli, Guido Gozzano*, «Il Marzocco», XII, 26, p. 2, ora anche in M. MASOERO, «Un nuovo astro che sorge», cit., pp. 40-44.

²² G. GOZZANO, *Anacronismi e didascalie. Prose varie (1903-1916)*, a cura di M. MAGGI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, p. XXII.

²³ Esigenze che poi troveranno una delle manifestazioni più programmaticamente compiute e anche più letterariamente discutibili nel movimento futurista di Marinetti, il quale nel 1906 di Gozzano aveva tra l'altro pubblicato su «Poesia», II, 6-7-8, luglio-agosto-settembre 1906, p. 28, due coppie di sonetti: *Esilio* – poi rinominati *Demi-vierge* nel manoscritto della *Via del rifugio* – e *Casa paterna*, che andranno poi a comporre il terzo e il quarto componimento della corona dei *Sonetti del ritorno*. Nella rivista marinettiana almeno fino al 1907 c'è una disponibilità eclettica alla pubblicazione tale per cui il periodico è in grado di restituire un buon repertorio di tutta la lirica italiana di inizio Novecento; cfr. *Poesia (1905-1909)*, a cura di F. LIVI, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992, p. 39.

²⁴ Se condividiamo con Cangiano il fatto che la forma in Gozzano rappresenti «la preservazione di un nucleo ideologico (che l'arte esprime e che l'arte aveva contribuito a formare da una posizione di prestigio) che si dichiara ormai separato (ed ecco dunque l'inevitabile controcanto ironico) dalla moderna organizzazione sociale», siamo meno d'accordo quando afferma che «lo stesso gioco di citazioni e reiterate autocitazioni», sebbene non sia giustamente divertimento postmodernista, è invece «il salvataggio collezionistico della funzione ideologica tramontata che quelle voci esprimevano»: cfr. M. CANGIANO, *Gozzano (o del Modernismo apparente)*, «Critica Letteraria», XLIV, 173, 2016, pp. 685-705.

²⁵ G. GOZZANO, *I colloqui (II)*, v. 28.

ALEKSEJ REMIZOV E JAMES JOYCE: CONTATTI, CONFRONTI, PARALLELISMI.
ALCUNE OSSERVAZIONI PRELIMINARI

di Maria Teresa Badolati

1. Nella prefazione alla prima traduzione russa completa dell'*Ulysses* di James Joyce, pubblicata sulla rivista mensile «Inostrannaja literatura» nel 1989, lo studioso Dimitrij Sergeevič Lichačëv osserva, a proposito della ricezione dello scrittore irlandese da parte dei lettori in Russia:

La letteratura russa è preparata o impreparata alla percezione di Joyce? Forse la domanda non dovrebbe essere posta così. Noi abbiamo i nostri Joyce. E se si pensa a chi sia effettivamente il nostro analogo di Joyce, allora in parte possiamo trovare la risposta. In «Oblomov» di Gončarov, soprattutto nelle prime pagine. Possiamo trovarlo in Aleksej Remizov, in parte in Leskov, nella sua prosa, in Andrej Belyj.²⁶

Nel suo saggio, Lichačëv ribadisce la necessità e l'importanza di una traduzione russa della principale opera joyciana, sottolineando l'unicità di questo evento culturale e, in particolare, l'enorme influenza esercitata da questo testo sulla letteratura mondiale. L'accostamento del nome di Joyce a quello di alcuni dei principali rappresentanti del modernismo russo d'inizio secolo – Belyj, Remizov, Chlebnikov, Ejzenštejn – non è un fenomeno casuale, né tantomeno unico. Tuttavia, pochi studiosi hanno finora sottolineato l'affinità del metodo creativo e delle posizioni estetico-artistiche e personali di Aleksej Remizov e James Joyce, due figure chiave le cui opere, sebbene non abbiano avuto immediata risonanza di massa a causa della loro straordinaria complessità, hanno influenzato in maniera significativa tutta la prosa successiva.²⁷ Nel presente contributo vorrei concentrare la mia attenzione proprio su questo tema ancora poco dibattuto, convinta che una analisi comparatistica di questo tipo possa contribuire a illuminare ulteriormente quel sorprendente fenomeno di scambi culturali e intese intellettuali che ha caratterizzato il modernismo europeo.

L'accostamento tra Remizov e Joyce, apparentemente curioso e ardito, non dovrebbe in realtà sorprendere più di tanto: i due autori hanno fatto riferimento più volte l'uno al lavoro dell'altro, esprimendosi sempre in termini lusinghieri. Facendo ricorso a recensioni, saggi critici, monografie, nonché a materiali d'archivio – lettere, articoli, memorie e documenti personali –, scopo di questo saggio è ricostruire la storia del rapporto personale e artistico tra i due prosatori modernisti, cercando di fissare alcuni punti nodali: quando i due abbiano sentito parlare per la prima volta l'uno dell'altro, cosa ciascuno di loro pensava e scriveva a proposito dell'altro, se si siano mai incontrati di persona, in che occasione e per il tramite di chi. Più in generale, vorrei proporre alcune osservazioni preliminari su un possibile confronto tra Remizov e Joyce, tra i quali, in effetti, è possibile riscontrare, già a un primo livello d'analisi, alcuni parallelismi creativi e affinità personali: le gravi patologie alla vista,²⁸ la smansiosa, seppur differente, ricerca verbale e il “lavorio” sulla parola, alcune tematiche e interessi condivisi (quello per il mito, ad esempio), l'utilizzo di taluni procedimenti narrativo-stilistici e, infine, la comune condizione di emigrati-emarginati, condannati, nell'arco delle loro esistenze, a una peregrinazione senza sosta. È emblematico, a tal proposito, che il traduttore russo dell'*Ulysses*, Sergej Choruzij, confrontando, non a caso, Remizov con Joyce, scrivesse: «Remizov – come Joyce, esule parigino e semicieco fanatico della parola – con la sua

²⁶ D.S. LICHAČĚV, *Vstupitel'noe slovo k romanu Dž. Džojisa «Uliss»*, «Inostrannaja literatura» 1989, n.1, pp. 141-142. La traduzione russa è a cura di V.A. CHINKLIS e S.S. CHORUŽIJ.

²⁷ Cfr. ad esempio E.I. TURTA, *A. M. Remizov i Dž. Džojis: k pastanovke voporsa*, «Mirovaja literatura v kontekste kul'tury», n. 1 (7), 2012, pp. 68-73.

²⁸ Joyce aveva, sin da bambino, gravi disturbi oculari che, dalla fine degli anni '20, dopo diversi interventi, lo lasciarono quasi cieco; Remizov, dal canto suo, sin dalla nascita soffriva di una miopia di undici diottrie.

eccentricità, con i complessi di risentimento ed emarginazione, non tanto lontani dai complessi di tradimento e infedeltà joyciani».²⁹

2. Tra gli anni '20 e '30 del Novecento, Parigi era la principale meta della diaspora post-bolscevica: migliaia di rappresentanti dell'*intelligencija* russa in emigrazione – scrittori, poeti, critici – vi si recarono dopo la Rivoluzione del 1917 e, per i molti che non fecero più ritorno in Russia, la Francia divenne una nuova, seconda patria. Parigi era un centro di riferimento culturale di primo piano non solo per le figure di spicco dell'arte, della cultura e della letteratura provenienti dalla Russia, ma anche dall'America, dalla Gran Bretagna, dalla Germania. In questa fervente e stimolante atmosfera intellettuale ebbero luogo incontri sorprendenti, si formarono alleanze creative del tutto inaspettate, si verificò l'influenza reciproca e la compenetrazione di diverse culture e letterature.

Proprio in questi anni, James Joyce viveva a Parigi, dove si era trasferito dal 1920 su invito di Ezra Pound: avrebbe dovuto fermarsi solo una settimana, ma vi rimase per vent'anni. Allora lo scrittore irlandese prendeva lezioni di russo e amava ascoltare i capitoli delle *Anime morte* di Nikolaj Gogol' nella lettura del suo amico devoto e fedele assistente, l'ebreo-russo Paul Léon³⁰. Sempre nel medesimo periodo, anche Aleksej Remizov e sua moglie Serafima Dovgello, emigrati in pianta stabile a Parigi dal 1923, collaboravano, su suggestione del critico e storico letterario Dimitrij Svjatopolk-Mirskij, con l'accademica inglese Jane Harrison alla prima traduzione in inglese dello *Žitie protopopa Avvakuma, im samim napisannom (Vita dell'arciprete Avvakum, scritta da lui stesso)*,³¹ pubblicata nel 1924 per la Hogart Press.³² La fitta rete di rapporti interculturali creatisi in questi anni deve ancora essere studiata in maniera approfondita, e i numerosi materiali d'archivio non fanno che suscitare nuove domande per i ricercatori, in generale per quanto riguarda i rapporti tra cultura modernista russa e anglofona e, in particolare, le relazioni personali, le analogie e i parallelismi creativi tra Remizov e Joyce.

Remizov ha più volte espresso acuti giudizi sulla prosa joyciana, evidenziandone i principi fondamentali, che si rivelano essere poi anche le caratteristiche della propria stessa prosa: il primato dell'udito sulla vista, la «decomposizione» del linguaggio, lo «scuotimento» della sintassi. Choružij osserva che Remizov «è della stessa razza dei devoti alla Parola, degli ammalati dalla parola» cui appartiene anche Joyce.³³ Come ricorda Viktor Reznikov – figlio di Natal'ja Reznikova, amica e assistente dei Remizov negli anni parigini – riportando le parole dello stesso Remizov, lo scrittore conosceva l'opera di Joyce, che avrebbe incontrato personalmente, prima della guerra, a casa di Henry e Barbara Church.³⁴ In queste memorie, lo stesso Remizov riflette sulle differenze tra il proprio lavoro espressivo e quello di Joyce, precisando che, se quest'ultimo cambiava e persino inventava parole e suoni, lui, invece, cercava di esprimersi in un linguaggio *autentico*, con parole autentiche, native, popolari.³⁵

Anche Joyce, d'altro canto, conosceva in qualche modo il lavoro di Remizov ed era interessato e incuriosito da lui, come si evince indirettamente dalle parole di Nabokov che, al contrario, non apprezzava affatto lo scrittore russo, mentre ammirava l'*Ulysses*: «Joyce, you see,

²⁹ S.S. CHORUŽIJ, «Ulyss» v russkom zerkale, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2015, p. 177.

³⁰ N. CORNWELL, *James Joyce and the Russians*, London: Macmillan, 1992, p. 28. Nella vita personale di Joyce, che visse tra Trieste, Zurigo e Parigi, i russi e, in generale, gli slavi, che si riversavano in massa in quelle città, hanno avuto un ruolo tutt'altro che secondario: egli non poteva pertanto non essere turbato dagli sconvolgimenti sociali e politici avvenuti all'epoca nell'Europa orientale, nelle terre slave e in Russia.

³¹ Capolavoro del XVII secolo, considerata la prima autobiografia della letteratura russa.

³² *The Life of the Archpriest Avvakum by Himself / Translated from the Seventeenth Century Russian by Jane Harrison and Hope Mirrlees, with a Preface by Prince D.S. Mirsky*, London, The Hogarth Press, 1924.

³³ S.S. CHORUŽIJ, *op. cit.*, p. 249.

³⁴ Scrittore americano e sua moglie, vissero nelle vicinanze di Parigi e finanziarono la pubblicazione della rivista letteraria e artistica parigina «Mesures», pubblicata negli anni '30.

³⁵ E.D. REZNIKOV, *Remizov i muzyka*, in *Aleksej Remizov: Issledovanja i materialy*, a cura di A.M. GRACĚVA, Sankt-Peterburg, RAN (Puškinskij Dom), 1994, pp. 259-266.

was under the impression that Remizov mattered as a writer!».³⁶ Si può dunque ipotizzare che non solo Remizov, ma anche Joyce stesso abbia percepito una certa comunanza nelle loro aspirazioni creative.

Sebbene non vi siano documenti a conferma che i due si conoscessero di persona, è altamente probabile che vi sia stato, in qualche occasione, un incontro nel salotto di uno dei loro tanti conoscenti in comune, dato che i due vissero a Parigi nei medesimi anni (1923-1929) ed erano entrambi noti nei circoli letterari degli emigrati. È altresì possibile che i due si fossero “scontrati”, o comunque avessero sentito parlare l’uno dell’altro, nella redazione di una delle numerose riviste parigine, poiché, a parte Nabokov, Remizov era l’unico scrittore emigrato «adopted and fully accepted by French avantgarde circles in Paris».³⁷ In ogni caso, la questione rimane ancora aperta e necessita dell’analisi dei numerosi materiali d’archivio, che risultano oggi inaccessibili.

Possiamo essere quasi certi che Remizov abbia letto l’*Ulysses* di Joyce, pubblicato per la prima volta in volume a Parigi nel 1922 dalla leggendaria libreria *Shakespeare and Company*.³⁸ Al contrario dell’opinione spesso diffusa negli studi remizoviani – ed in verità alimentata dallo scrittore stesso –, da cui emerge la figura di un emigrato smarrito nella sconosciuta ed enorme Parigi, addirittura di un «lunatico» che viveva confinato nel suo mondo incantato sognando l’antica Rus’-Russia, Remizov leggeva e apprezzava la letteratura europea ed era perfettamente aggiornato sulle tendenze contemporanee, anche grazie ai celebri ospiti, esponenti non solo della cultura d’emigrazione russa, ma anche e soprattutto europea, che gli facevano spesso visita nel suo appartamento parigino. Gli anni dell’emigrazione furono per Remizov molto fruttuosi: non solo egli proseguì la sua attività letteraria ma, pur fra ristrettezze economiche, isolamento e difficoltà, fu uno degli scrittori russi più attivi a Parigi. Come dichiara Gul’: «Remizov è un uomo furbo e abile [...], amava gemere, lamentarsi, lagnarsi dei guai della vita, ma ha sempre vissuto bene, ha saputo trovare editori e ammiratori; negli anni dell’emigrazione è riuscito a far pubblicare quarantaquattro libri e sulla stampa estera sono stati stampati più di settecento diversi testi».³⁹ Si può dunque presupporre che Remizov abbia letto il testo di Joyce e, con molta probabilità, che l’abbia letto in originale, procurandosi, tramite qualche amico o conoscente, il libro in inglese, mentre è improbabile che abbia potuto leggerlo in russo, dato che la prima traduzione di uno degli episodi del romanzo apparve soltanto nel novembre 1934 sulla rivista «Zvezda» a cura di Valentin Stenič, e altri due estratti furono pubblicati nel 1935, con un commento del già citato Mirskij.⁴⁰ Dalle memorie e dalle opere autofinzionali di Remizov, infatti, sappiamo che egli padroneggiava diverse lingue straniere, tra cui il tedesco, il francese e, appunto, l’inglese, che aveva studiato sin dal periodo scolastico all’Istituto commerciale Aleksandrovskij di Mosca.⁴¹ Tuttavia, sembra inverosimile che la sua comunque limitata conoscenza dell’inglese gli abbia permesso di padroneggiare in autonomia l’*Ulysses* per intero; è più probabile che qualcuno lo abbia aiutato ad analizzare e interpretare il testo. Risulta, pertanto, molto strano che, nella corrispondenza di Remizov con Vladimir Dixon, scrittore e per molti anni suo intimo amico, intermediario e “traduttore” tra lui e gli editori britannici, non si faccia mai menzione né dell’*Ulysses*, né del suo autore.⁴²

³⁶ A. FIELD, *Nabokov: His Life in Part*, New York, Viking Press, 1977, p. 222.

³⁷ Ivi, p. 205.

³⁸ Dal 1918 al 1920 *Ulysses* era uscito a puntate sulla rivista americana «The Little Review», ma era stato poi messo al bando a causa delle accuse di oscenità e pornografia. Il testo venne coraggiosamente stampato da Sylvia Beach, fondatrice della *Shakespeare and Company*, che ne pubblicò la prima edizione in mille copie, di cui cento autografate dall’autore.

³⁹ R. GUL’, *Ja unes Rossiju. Apologija emigracii: v 3 t.*, T. 2, New York, Most, 1984-1989, pp. 111-112.

⁴⁰ Tra il gennaio 1935 e l’aprile 1936, i primi dieci episodi di *Ulysses* apparvero in una traduzione collettiva sulla rivista «Internacional’naia literatura», ma la pubblicazione venne poi bruscamente interrotta a causa della censura staliniana.

⁴¹ Cfr. A.M. REMIZOV, *Podstrižennymi glazami*, in ID., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T.8, Moskva, Russkaja kniga, 2000.

⁴² I materiali dell’archivio di Dixon, conservato presso l’Amherst Center for Russian Culture, riflettono la lunga amicizia con Remizov e con sua moglie Serafima, espressa in particolare nella loro fitta corrispondenza epistolare tra il 1923 e il 1929. Alcune prove fanno pensare che Konstantin Solncev, il primo proprietario dell’archivio dei Remizov, abbia

Vladimir Dixon (1900-1929) era un talentuoso e poliedrico ingegnere, poeta e traduttore poliglotta di origine russo-americana. Nato a Sormov da madre russa e da padre anglo-americano e trasferitosi negli Stati Uniti dal 1917, negli anni '20 Dixon visse a Parigi, dove iniziò a scrivere e a tradurre in inglese poesie di giovani russi, lavorando inoltre, su richiesta di Remizov, anche alla traduzione di alcune sue opere. Dixon aveva incontrato lo scrittore nel 1923, quando lavorava come rappresentante dell'azienda americana di macchine da cucire Singer, ed era diventato ben presto un suo grande ammiratore, avendo con lui in comune molti interessi creativi, in particolare il rapporto tra folklore, mito e letteratura: Dixon si considerava, in un certo, senso l'apprendista di Remizov, con cui condivise i primi esperimenti di poesia e prosa. Nel 1927, il giovane fondò la casa editrice «Vol», che pubblicò, oltre ai propri scritti, anche quelli di Remizov. Nei documenti di quest'ultimo, in particolare nel testo-intervista edito da Natal'ja Kodrjanskaja,⁴³ viene testimoniata e documentata la vita professionale di Dixon e la loro intensa collaborazione letteraria. Dopo la prematura morte del giovane, Remizov curò la pubblicazione postuma delle sue opere, edita nel 1930:⁴⁴ nella prefazione, egli scrisse: «Of all the contemporary foreign writers who are comparable to Dixon in perception and in their means of expressing "life", I would name Max Jacob and James Joyce».⁴⁵

È assai probabile che il principale conoscente comune tra Remizov e Joyce fosse proprio Dixon, sebbene non vi siano prove certe e documenti sulla natura del rapporto tra quest'ultimo e Joyce, né sulla loro conoscenza diretta.⁴⁶ Anzi, la critica letteraria inglese ha a lungo creduto che Vladimir Dixon fosse il frutto dell'immaginazione di James Joyce. In particolare, sono sorte molte discussioni e controversie sulla paternità della lettera di Dixon *A Litter to Mg. James Joyce*: alcuni contemporanei ritenevano, infatti, che l'autore della lettera – così sorprendentemente simile per stile e arguzia all'opera joyciana – fosse lo stesso Joyce, e che quindi Dixon fosse solo una creazione fittizia dello scrittore irlandese.⁴⁷ Non è nota una risposta di Joyce alla lettera del giovane poeta; l'assenza di una confutazione lascia però presupporre che Joyce apprezzasse il lavoro di Dixon: fu infatti proprio lui stesso a insistere per includere la lettera nella raccolta di saggi su *Finnegans Wake, Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress*, pubblicata nel 1929.⁴⁸

Sulla base di queste informazioni indirette, si può dunque presumere che Dixon abbia presentato Remizov a Joyce, sebbene i due scrittori avessero anche altri conoscenti in comune, come il critico letterario Dmitrij Svjatopolk-Mirskij, emigrato dopo la Rivoluzione bolscevica in Inghilterra.⁴⁹ Come accennato all'inizio, nel 1924 Remizov stava lavorando con la moglie alla traduzione della *Vita* di Avvakum in inglese, curata da Jane Harrison, amica e mecenate di Mirskij,⁵⁰ che li aveva messi in contatto a Parigi, dove si trovavano temporaneamente. Negli anni

incorporato in esso l'archivio di Dixon. Nel 1991, infatti, l'archivio di Aleksej Remizov e di Serafima Remizova-Dovgello fu donato all'Amherst Center for Russian Culture da Thomas Whitney. Nel 1994, entrambe le collezioni sono state sottoposte a valutazione secondo i moderni standard di archivistica e, di conseguenza, i documenti di Dixon furono separati da quelli dei Remizov e si trovano oggi in un archivio a sé stante.

⁴³ N. KODRJANSKAJA, *Aleksej Remizov*, Paris, 1958.

⁴⁴ V. DIXON, *Stichi i Proza*, a cura di A. REMIZOV, Paris, Vol. 1930.

⁴⁵ E. MANOUELIAN, *Aleksei Remizov and Vladimir Dixon*, «James Joyce quarterly», Vol. XXIX, n. 3, 1992, p. 561.

⁴⁶ Dixon intrattenne una corrispondenza epistolare con Ezra Pound su matematica e musica ed era molto affascinato dall'opera di Joyce. Cfr. J. DIXON, *Ecce Puer, Ecce Pater: A Son's Recollections of an Unremembered Father*, «James Joyce Quarterly», vol. XXIX, n. 3, 1992, pp. 485-509; R. Spoo, *The Letters of Ezra Pound and Vladimir Dixon*, «James Joyce Quarterly», vol. XXIX, n. 3, 1992, pp. 533-556.

⁴⁷ Cfr. T.A. GOLDWASSER, *Who was Vladimir Dixon? Was He Vladimir Dixon?* «James Joyce quarterly», Vol. XVI. N 3, 1979, p. 219; J. WHITTIER-FERGUSON, *The Voice Behind the Echo: Vladimir Dixons Letters to James Joyce and Sylvia Beach*, «James Joyce Quarterly», vol. XXIX, n. 3, 1992, pp. 511-532.

⁴⁸ V. DIXON, *A Litter to Mr. James Joyce*, in S. BECKETT ET AL, *Our Exagmination round his factification for inclimation of work in progress*, New York, A New Directions Book, 1972, pp. 193-194 (1° ed. Paris, Shakespeare and Company, 1929).

⁴⁹ Allora Mirskij insegnava a Londra, alla London School of Slavic Studies.

⁵⁰ G.S., SMITH, *Jane Ellen Harrison: Forty-Seven Letters to D.S. Mirsky, 1924-1926*, in *Oxford Slavonic Papers. New Series*, vol. XXVIII, 1995, pp. 62-97.

'20, infatti, il critico collaborava attivamente con Remizov: i due condividevano punti di vista affini sulla situazione politica in patria ed erano accomunati dall'appartenenza al movimento nazionalista eurasiatico, fondato dallo stesso Mirskij. Quest'ultimo e lo scrittore russo erano inoltre legati da rapporti amichevoli: Mirskij era anche un membro della scherzosa società segreta creata da Remizov, *La Grande e Libera Camera delle Scimmie (Obez'jan'ja velikaja i vol'naja palata)*, nella quale rivestiva il ruolo di "ambasciatore" in Inghilterra.⁵¹ Mirskij, che aveva costanti e fecondi contatti con la cultura inglese, contribuì in grande misura alla pubblicazione delle opere di Remizov in lingua inglese, presentandolo altresì a importanti scrittori, critici e editori britannici, pianificando la selezione e l'ordine dei testi da tradurre e pubblicare, negoziando in prima persona con traduttori,⁵² corrispondendo con editori, pubblicando recensioni e controllando addirittura le menzioni sulla stampa inglese. Potrebbe perciò essere stato sempre Mirskij a presentare Remizov a Joyce, di cui apprezzava profondamente il lavoro, tanto da dare a sua volta un contributo molto significativo alla divulgazione dell'opera dello scrittore irlandese nella Russia sovietica. Il critico era infatti membro – insieme a Stenič e Igor Romanovič – del gruppo che lavorò, alla metà degli anni '30, a una traduzione parziale dell'*Ulysses* in russo, e scrisse personalmente anche le note a due degli episodi del testo tradotto.⁵³

Per quanto riguarda Joyce, invece, è probabile che avesse letto Remizov in traduzione inglese, perché, nonostante il suo grande interesse per la letteratura russa, all'epoca egli aveva appena iniziato a prendere lezioni di russo da Alex Ponizovskij, parente del suo amico Léon, e quindi difficilmente avrebbe potuto leggere e apprezzare i complessi testi di Remizov in originale.⁵⁴ Joyce potrebbe aver "conosciuto" l'opera remizoviana già dal 1916, quando, sulla rivista modernista londinese «The Egoist», venne stampato per la prima volta in inglese il racconto *Suženaja (La promessa sposa)*⁵⁵ nella traduzione di John Cournos (pseudonimo di Ivan Grigor'evič Koršun, 1881-1966), che occasionalmente pubblicava articoli e traduzioni di scrittori russi contemporanei. A quel tempo, «The Egoist» pubblicava scritti di Ezra Pound, James Joyce, Thomas Stearns Eliot e molti altri.⁵⁶

Nel 1924 vide poi la luce in lingua inglese anche *Časy (L'orologio, 1908)*, il primo romanzo di Remizov tradotto dal russo, sempre da Cournos, ed edito da Chatto & Windus a Londra, che comprendeva anche altri racconti remizoviani.⁵⁷ A quel tempo, diversi traduttori stavano lavorando contemporaneamente alla resa in inglese delle opere dello scrittore russo: tra loro vi era in particolare il giovane e promettente Alec John Charles Brown (1900-1962), che per primo tradusse *Pjataja jazva (La quinta pestilenza, 1912)* e *Neuëmnyj buben. Ivan Semënovič Stratilatov (Il tamburello instancabile. Ivan Semënovič Stratilatov, 1910)*, pubblicate dalla Wishart & Co nel 1927.⁵⁸ È emblematico che anche Brown, nella prefazione a *The fifth pestilence*, osservi: «It is easy,

⁵¹ E.R. OBATNINA, *Car' Asyka i ego poddannye. Obez'jan'ja Velikaja Palata A.M. Remizova v licach i dokumentach*, SPb., Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2001, p. 358.

⁵² Remizov aveva fama di essere scrittore «intraducibile», come dichiara Mirskij in una lettera: «Con voi c'è un problema: siete intraducibile». Cfr. R. HUGES, *Pi'sma D. P. Svjatopolka-Mirskogo k A. M. Remizovu*, in *Diaspora: Novye materialy*, Vyp. 5, SPb., Feniks, 2003, p. 350.

⁵³ In seguito, dopo la conversione al marxismo nel 1933, il ritorno in Unione Sovietica e la sua svolta "reazionaria", Mirskij attaccò violentemente Joyce e altri scrittori modernisti. Nel 1937, Stenič, Mirskij e Igor Romanovič del collettivo di traduzione perirono tutti nelle purghe staliniane. Da allora e fino agli anni '60, Joyce fu praticamente bandito in Russia e criticato come figura rappresentativa del modernismo, in opposizione al realismo socialista imperante nelle arti all'epoca.

⁵⁴ S. MONAS, *Joyce and Russia*, «Joyce Studies Annual», Vol. 4, 1993, pp. 201-213.

⁵⁵ A. REMIZOV, *The Betrothed*, tr. J. COURNOS, «The Egoist», III, n. 2 (1 February 1916), p. 23.

⁵⁶ Nel 1919 «The Egoist» aveva iniziato a pubblicare a puntate *Ulysses*, ma fu poi costretta a sospendere la pubblicazione a causa di veti e censure.

⁵⁷ A. REMIZOV, *The Clock*, tr. J. COURNOS. London, Chatto and Windus, 1924.

⁵⁸ Cfr. A.M. REMIZOV, *The fifth pestilence, together with The history of the tinkling cymbal and sounding brass, Ivan Semyonovich Stratilatov*, London, Wishart and Co., 1927.

in fact, to imagine [Remizov] working as legend has made James Joyce work, with various colored crayons for the various passages, to aid the mind in composing the preconceived pattern». ⁵⁹

Sempre grazie alla mediazione di Mirskij, anche Jane Harrison si dedicò poi alla traduzione di alcune fiabe di Remizov. ⁶⁰ Il contributo del critico alla divulgazione dell'opera di Remizov in Inghilterra e negli Stati Uniti è stato, dunque, fondamentale, come hanno sottolineato diversi studiosi che si sono occupati della ricezione dello scrittore russo nella cultura anglofona. ⁶¹

3. Se la questione dei rapporti interpersonali tra i due celebri scrittori modernisti rimane ancora aperta e richiede ulteriori studi e soprattutto l'analisi dei materiali d'archivio inediti, evidenti sono invece i punti in comune e le affinità tra il metodo creativo di Remizov e quello di Joyce. Proprio su questo ultimo punto vorrei soffermarmi nell'ultima parte del presente saggio. Un testo remizoviano in particolare mi sembra, per intuizioni e sperimentazioni, assai vicino all'*Ulysses* di Joyce: si tratta di *Vzvichrënnaja Rus'. Epopeja (Russia nel vortice. Epopea)*, ⁶² opera pubblicata in volume a Parigi nel 1927 e da subito riconosciuta da scrittori e critici come una delle più sorprendenti e significative all'interno del variegato patrimonio creativo dello scrittore russo.

Tormentata e appassionata «cronaca» quotidiana e soggettiva degli avvenimenti recenti, affannata e febbrile «epopea» ⁶³ – sottotitolo scelto dallo stesso Remizov – moderna e modernista della Russia rivoluzionaria, *Vzvichrënnaja Rus'* è dedicata al convulso periodo della Rivoluzione russa e della guerra civile (1917-1921). Una forma profondamente nuova nell'ambito del genere, dunque, parallela all'*Ulysses*, un'epopea condotta, in maniera innovativa, in prima persona e calata in un tempo tanto tragico, il XX secolo, in cui sembra proprio non esserci spazio né necessità per le epopee, le quali diventano, di conseguenza, narrazioni “domestiche” e personali, rinserrandosi in microcosmi individuali, in cui il mondo epico viene creato unicamente sulla base dell'esperienza personale dell'autore. Al contempo, però, sono entrambe epopee “urbane”, profondamente calate nel tessuto della città moderna, simbolo per eccellenza dell'alienazione dell'individuo e della sua solitudine e metafora del mondo contemporaneo: l'una è ambientata a Dublino, l'altra a Pietroburgo, città-popolo che per Remizov si fa metonimia di una Russia squarciata dall'orrore, dalla catastrofe e dalla sciagura della Rivoluzione. I luoghi e l'atmosfera delle città sono descritti con scrupoloso realismo, fin nei dettagli e nelle minuzie più insulse, tanto da diventare co-protagonisti all'interno dell'opera. *Vzvichrënnaja Rus'* diviene allora l'epopea terminale di una città, della gente e insieme di un popolo intero, che attraverso la rivoluzione cessa di essere sé stesso per diventare non si sa ancora cosa.

In entrambe le opere, poi, l'aedo coincide con l'io narrante, che in Remizov combacia anche, in un funambolico gioco autofinzionale, con il protagonista, stilizzazione del proprio personaggio

⁵⁹ A. BROWN, *Preface*, in A.M. Remizov, *The fifth pestilence, together with The history of the tinkling cymbal and sounding brass, Ivan Semyonovich Stratilatov*, London, Wishart and Co., 1927, p. ix. Brown cercò non solo di tradurre le opere di Remizov, ma anche di far conoscere agli inglesi le idee dello scrittore. Gradualmente, in un periodo di tempo piuttosto breve, numerose opere di Remizov furono pubblicate in inglese, nonostante la loro straordinaria complessità. A tal proposito, cfr. M. GINSBURG, *Translating Remizov*, in *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer*, a cura di GRETA N. SLOBIN. Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1987, pp. 19-24; E.I. TURTA, *A. M. Remizov: Put' k britanskomy čitatel'ju*, «Vestnik Permskogo un-ta: Rossijskaja i zarubežnaja filologija», Vyp. 3 (19), 2012, pp. 99-106; M. SCHWINN-SMITH, *Aleksei Remizov's English-language Translators: New Material*, in *A People Passing rude: British Response to Russian Literature*, a cura di A. CROSS, Cambridge, Open Book, 2012, pp. 189-200.

⁶⁰ *The Book of the Bear Being Twenty-one Tales newly translated from the Russian by Jane Harrison and Hope Mirrlees*. London, The Nonesuch Press, 1926. A tal proposito, cfr. M. SCHWINN-SMITH, *Bears in Bloomsbury: Jane Ellen Harrison and Russia*, in *Virginia Woolf: Three centenary celebrations*, a cura di M.C. ZAMITH, L. FLORA, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, p.118-142.

⁶¹ A tal proposito, cfr. O.A. KAZNINA, *Russkie v Anglii: russkaja emigracija v kontekste russko-anglijskich literaturnykh svjazej v pervoj polovine XX veka*, Moskva, Nasledie, 1997; A.B. ROGAČEVSKIJ, *Neizvestnye pis'ma D.P. Svjatopolka-Mirskogo serediny 1920-ch godov*, in *Diaspora: Novye materialy*, SPb., Feniks, 2001, Vyp. 2, p. 349-367.

⁶² Tradotto con il titolo di *Russia scompiglia* da I. SIBALDI e pubblicato per Bompiani nel 1981.

⁶³ R.M. GORJUNOVA, «*Vzvichrënnaja Rus'*» (*O žanrovom novatorstve Alekseja Remizova*), in *Voprosy russkoj literatury: Mežvuzovskij naučnyj sbornik*. Vyp. 1 (58), Simferopol', 1993, pp. 58-70.

letterario, straniato e straniante, testimone involontario degli eventi, sul corso dei quali è totalmente incapace di influire, «piccolo uomo» sbalottolato dagli avvenimenti in cui si trova immerso e a cui non può opporsi – ma di cui, apparentemente, non comprende niente, se non l'orrore e la sciagura – e da cui viene sommerso, schiacciato, doppio tragicomico degli eroi delle fiabe, parodica e drammatica maschera autoriale. Ancora, entrambi i testi sperimentano audacemente con il materiale autobiografico ma, rompendo la dittatura dei generi letterari, spezzano la tradizionale architettura del racconto, stravolgendo i canoni tradizionali del narrare e violando ogni principio cronologico-sequenziale e razionale e ogni nesso causa-effetto proprio in virtù del loro tentativo di restituire una percezione individuale, personale, che si esprime in un groviglio di fatti quotidiani, ricordi, emozioni, impressioni, flashbacks, spunti letterario-filosofici, digressioni liriche. Ribaltando le categorie classiche della prosa, i due scrittori creano, pur con le loro profonde differenze, uno stile eterogeneo, nuovo, unico e complesso, che fa ricorso a un virtuosismo linguistico estremo, in cui giochi di parole, ripetizioni ironiche e melodiche, allusioni comico-grottesche e parodiche pervadono ogni pagina fino a spazientire i lettori. Anche l'uso originale e personale della punteggiatura, che non segue le comuni regole ortografiche moderne – e che in Joyce finisce per scomparire del tutto – mira a mimare la struttura ritmico-melodica naturale del pensiero e del discorso. Condiviso, inoltre, è l'utilizzo delle tecniche stilistico-compositive del montaggio, del collage, del discorso interiore e del flusso di coscienza, tanto foriere di conseguenze per le successive generazioni di scrittori. Simili esperimenti formali e stilistici, così come l'interesse nei confronti di temi centrali quali il tempo e la memoria, erano d'altronde comuni ai maggiori scrittori europei dell'inizio del XX secolo, tra cui Virginia Woolf, Marcel Proust e Thomas Mann ed erano, inoltre, al centro delle ricerche della cinematografia, soprattutto di quelle di Ejzenštejn.⁶⁴

Per Joyce si parla di metodo mitico, ossia dell'organizzazione degli eventi e dei personaggi sul modello omerico. Come l'Odissea si sviluppa in tre parti – la Telemachia, l'Odissea vera e propria e la parte dei Nostos –, così anche l'Odissea dublinese è suddivisa in tre parti, come pure, in parallelo, l'Odissea pietroburghese, in cui il critico Hofman individua tre macrosezioni: il lamento per la Russia, la canzone lirica sulla Russia e sull'amore per la Russia e il diario personale di Remizov.⁶⁵ Joyce realizza quella che è stata definita una prosa epica moderna partendo dall'epopea greca per rovesciarne ironicamente i contenuti in funzione antieroeica contro il mondo moderno; un simile ribaltamento è riscontrabile anche nel testo remizoviano. Entrambe le opere sono infatti accomunate da una trattazione ironica e negativa del tema omerico e al contempo tanto moderno del *nostos*, delle peregrinazioni dell'antieroe che cerca di far ritorno alla propria casa, condizione esistenziale propria dell'intellettuale del Novecento: in Remizov, il tema viene capovolto, il susseguirsi di eventi cancella ogni possibilità di ricondurre il *nostos* alla sua direzione originaria, l'ironia (e auto-ironia), unica via di scampo dall'impossibilità di riconciliarsi con l'orrore della realtà, si fa estrema e diventa negazione e tragedia. Il *nostos*, invece di essere ritorno, diventa allora l'allontanamento progressivo e travagliato del protagonista dalla propria sede domestica, la Russia – sfociato, nel 1921, nell'emigrazione in Europa – e al contempo della Rus'-Russia da sé stessa, ormai in procinto di trasformarsi in altro, ossia in Unione sovietica. L'epopea rivoluzionaria remizoviana si conclude nella sua ultima pagina con un punto interrogativo: a chiudersi non è solo un libro, ma un'intera epoca. Con quel punto interrogativo ha inizio l'epopea sovietica.

⁶⁴ Sergej Ejzenštejn aveva una profonda ossessione per Joyce e lo difese in Unione Sovietica, quando farlo non era scevro da pericolo. Ejzenštejn era un innovatore formale audace e fantasioso e in un certo senso lui e Joyce erano spiriti affini, tanto che il regista dichiarò che la sua intenzione era di adattare il monologo interiore di Joyce al cinema, in particolare alla sua concezione di «film epico», o ancora di catturare l'interiorità della folla nella Piazza Rossa per mezzo della telecamera «alla maniera di Joyce». Cfr. G. WERNER, *James Joyce and Sergej Eisenstein*, «James Joyce Quarterly», vol. XXVII, 3, 1990, pp. 491-507.

⁶⁵ M.L. GOFMAN, rec. a A. REMIZOV, *Vzvičrënnaja Rus'* (Izd. Tair, Pariž, 1927) «Poslednie novosti» 1927. 4 avgusta. n. 2325, p. 3.

IL BAUDELAIRE DEI MODERNISTI. FORTUNA DI *LE VOYAGE*

di Federica Barboni

Numerosi lettori hanno indicato in Baudelaire un precursore del modernismo: da Peter Gay, che lo definisce un candidato plausibile per il ruolo di «onlie begetter» della sua storia,⁶⁶ a Romano Luperini, per il quale, se «il modernismo esprime l'affermazione piena del moderno nel campo delle arti», questa stessa affermazione «era già stata segnata [...] dall'esigenza di “trouver du nouveau” e di essere “absolument modernes”, enunciata da Baudelaire e da Rimbaud».⁶⁷ Non è infatti raro che nell'opera dell'autore francese vengano individuate caratteristiche che diverranno tipiche in area modernista: già Giuseppe Bernardelli nel 1992 scriveva ad esempio che «l'istanza modernistica è nella poesia baudelaire non meno forte e non meno [...] esplicitata dell'istanza simbolica»,⁶⁸ e Pierluigi Pellini intravede i primi sintomi dello sviluppo del modernismo proprio nei capolavori della metà del XIX secolo francese: la flaubertiana *Madame Bovary* e, appunto, *Les Fleurs du mal*.⁶⁹

Oltre alla riflessione teorica baudelaire, spesso citata in relazione agli sviluppi del concetto di modernità contenuti nel *Salon* del 1846 e nel *Pittore della vita moderna*, l'opera di Baudelaire sviluppa temi che diverranno pregnanti nelle opere moderniste, tra cui la perdita dell'aureola come condizione del poeta nella società novecentesca; la città caotica e alienante che si fa teatro dell'epifania per Baudelaire, con *À une passante*, e poi dello «choc» per Benjamin;⁷⁰ lo *spleen* e la pulsione a evadere dallo *spleen*, nella ricerca di un “oltre” che significa anche, in epoca modernista, nostalgia verso una condizione di benessere irrimediabilmente perduta, quasi una sorta di *paradise lost*.

Già a partire da questi primi rilievi risulta evidente che la lettura dell'opera di Baudelaire cambia radicalmente tra secondo Ottocento e primo Novecento: l'attenzione dei lettori, in un primo momento primariamente orientata al problema dell'immoralità dei *Fiori del male*, al presunto satanismo di Baudelaire e ad alcuni testi legati a queste stesse questioni (*Une charogne*, *Remords posthume*, le poesie condannate), si sposta infatti verso altre tematiche e altri testi, che nel corso del XX secolo illuminano un *nuovo* Baudelaire, molto diverso rispetto a quello di cui il secondo Ottocento aveva a lungo discusso.⁷¹

Proprio la nuova sensibilità che si sviluppa in seno al modernismo e ai suoi autori sembra fondamentale per questo cambio di rotta. Ritenuto il capostipite della nuova poesia moderna, Baudelaire assume un ruolo di guida per gli scrittori del Novecento e diviene un modello riletto però sulla base della sensibilità modernista stessa, la cui lezione apre la strada a riflessioni di ordine più ampio, poetologico, formale e, soprattutto, esistenziale.

⁶⁶ P. GAY, *Modernism: the Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett*, New York, W. W. Norton & Company, 2007, p. 33.

⁶⁷ R. LUPERINI, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, 2014 <https://laletteraturaenoi.it/2014/06/09/modernismo-avanguardie-antimodernismo/> consultato il 20 aprile 2023.

⁶⁸ G. BERNARDELLI, *Concetto di simbolismo nella storia letteraria francese*, in *Il simbolismo francese. La poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, a cura di S. CIGADA, Atti del convegno tenuto all'Università Cattolica di Milano, 28 febbraio-02 marzo 1992, Milano, SugarCo, 1992, p. 24.

⁶⁹ Cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

⁷⁰ Cfr. W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, a cura di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 2014, pp. 103-104; S. ZATTI, *Curtius e la modernità*, in *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità*, I. *Figure della soggettività e imitatio dal Romanticismo al Decadentismo*, a cura di S. ZATTI, Pacini, Pisa, 2018, pp. 23-45, ha per esempio stilato un elenco di possibili topoi caratteristici della modernità letteraria. Fra questi, due su cinque derivano direttamente da Baudelaire: l'epifania, riconducibile ad *À une passante*, e la «perte d'aureole», derivata dal titolo del noto *Poème en prose* baudelaire.

⁷¹ La critica ottocentesca si impegna a commentare, per esempio, gli scandalosi aneddoti che circolano intorno alla figura di Baudelaire. Basti ricordare che nella quinta edizione dell'*Uomo di genio* di Lombroso (C. LOMBROSO, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica. Quinta edizione del Genio e Follia completamente mutata*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1888), Baudelaire viene presentato come l'archetipo del «tipo del megalomano», che «ebbe passioni morbose in amore: per donne laide, bruttissime, negre, nane, gigantesse» (ivi, p. 61).

Le prossime pagine muovono da questi presupposti per riflettere sulle letture dedicate a Baudelaire da parte di tre maestri del modernismo europeo: Paul Valéry, Marcel Proust e Thomas Stearns Eliot. In particolare, utilizzerò la lettura eliotiana per approfondire un tema che ha grande risonanza fra questi autori, e che farà da filo conduttore nel percorso fra i loro scritti critici e qualche affondo testuale: la fortuna dell'*Invitation au voyage* e soprattutto di *Le Voyage* negli anni del modernismo.

I saggi dei tre autori si susseguono in un breve giro d'anni: sia il primo scritto baudelairiano di Eliot, *The lesson of Baudelaire*,⁷² sia le pagine di Proust, *À propos de Baudelaire*,⁷³ vengono elaborati in occasione del centenario dalla nascita del poeta francese, nel 1921; il famoso articolo di Valéry, *Situation de Baudelaire*,⁷⁴ viene stampato nel 1924. Risale infine al 1930 il più ampio studio eliotiano intitolato, semplicemente, *Baudelaire*.⁷⁵ Tutte le opere appena citate si collocano, dunque, nel decennio più fiorente per la produzione letteraria modernista.

La stessa discussione intorno all'opera baudelairiana risulta vivace in Inghilterra intorno agli anni Venti: la monografia su Baudelaire di Arthur Symons per esempio, il cui *The Symbolist Movement in Literature* era stato fondamentale per l'approccio di Eliot al simbolismo francese, è edita nel 1920:⁷⁶ non si tratta dunque di un caso che Valéry definisca la "situazione di Baudelaire" intorno al 1924 come quella di un poeta giunto «al sommo della gloria»,⁷⁷ la cui poesia risulta ormai celebre e imitata da autori del calibro di d'Annunzio e Swinburne.

Come Eliot, anche Proust e Valéry dimostrano una precoce influenza del magistero baudelairiano. Entrambi i loro saggi sembrano inoltre insistere su aspetti della poetica delle *Fleurs* facilmente applicabili alla loro stessa produzione artistica: Valéry rimarca ad esempio la potenza espressiva del linguaggio del poeta, che non deve mai cadere nel prosastico e anzi «realizzare il discorso di un essere più puro, più forte, più profondo nei propri pensieri, più intenso nella propria vita, più [...] felice nella parola, di qualsiasi altra persona»;⁷⁸ utilizza a più riprese termini quali «incanto», «magia» e «miracolo» per definire la poesia dei *Fiori*;⁷⁹ indica infine la qualità della lirica baudelairiana nella sua capacità di sviluppare una «linea melodica mirabilmente pura [...] che la distingue da ogni prosa»,⁸⁰ e le attribuisce le doti della «misura», del «calcolo», della «profondità».⁸¹ Anche a partire da questi pochi dati si evince che l'attenzione del saggista indaga elementi su cui si edifica la sua stessa poetica: basti a tal proposito considerare la riflessione che Valéry formula in *Poesia e pensiero astratto*, per cui, dopo aver sottolineato l'«incanto» suscitato dall'*incipit* del

⁷² T.S. ELIOT, *The Lesson of Baudelaire*, «Tyro», I, 1921, p. 4.

⁷³ M. PROUST, *À propos de Baudelaire*, «Nouvelle Revue Française», XVI, 1921, pp. 641-663. Il testo è ora riprodotto nella traduzione di Paolo Serini in M. PROUST, *Saggi*, a cura di M. BONGIOVANNI e M. PIAZZA, Milano, Il Saggiatore, 2015, pp. 721-741.

⁷⁴ Come segnala Maria Teresa Giaveri nell'apparato di *Notizie sui testi* in P. VALÉRY, *Opere Scelte*, a cura di M.T. GIAVERI, Milano, Mondadori, 2014, p. 1710, il saggio viene dapprima edito come *plaque* nel 1924 per la Imprimerie du Monaco e approda poi con lo stesso titolo, *Situation de Baudelaire*, a «La Revue de France» il 15 settembre 1924. Lo leggo nella traduzione di Giaveri inclusa nello stesso VALÉRY, *Opere scelte*, cit., pp. 1059-1076.

⁷⁵ T.S. ELIOT, *Baudelaire*, in ID., *Opere*, a cura di R. SANESI, 2 voll., I, Milano, Bompiani, 1986, pp. 393-952.

⁷⁶ A. SYMONS, *Charles Baudelaire: a study*, London, Elkin Mathews, 1920. Quanto al precedente studio citato, mi riferisco a ID., *The Symbolist Movement in Literature*, New York, E. P. Dutton & Company, 1919³ (1899). È lo stesso Eliot a dichiarare che «the Symons book is one of those which have affected the course of my life» nella recensione a un volume di Peter Quennell (T.S. ELIOT, *Book of the Quarter. Baudelaire and the Symbolist. Five Essays. By Peter Quennell*, «The Criterion», IX, XXXV, January 1930, pp. 357-359). Per la particolare importanza che lo studio assume rispetto al tema trattato anche in questo contributo, rimando a G. BASSI, «An organ for a 'Frenchified' doctrine». *The Criterion, le letterature moderniste europee e la ricezione del simbolismo francese*, Lecce, PensaMultimedia, 2020, per un resoconto dettagliato della «ricezione del canone simbolista francese sulla rivista eliotiana» (p. 9).

⁷⁷ VALÉRY, *Opere scelte*, cit., p. 1059.

⁷⁸ Ivi, p. 1074.

⁷⁹ Ivi, p. 1073.

⁸⁰ Ivi, p. 1074.

⁸¹ Ivi, p. 1067.

baudelaiano *Recueillement*, definisce la lirica come «una specie di *macchina* per produrre lo stato poetico mediante le parole». ⁸²

Raccoglimento risulta l'unico *fiore* esplicitamente citato nel saggio del '24; tuttavia, ne viene richiamato un secondo, al quale Valéry fa riferimento sottolineando che nelle *Fleurs du mal* «tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstraite... Luxe, forme et volupté». ⁸³ Il passaggio nasconde appunto una citazione lievemente modificata dall'*Invitation au voyage*: «Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté». ⁸⁴

La lieve modifica al verso, che sostituisce «calma» con «forma», è una spia significativa di un'ulteriore, possibile sovrapposizione fra la sua poetica e la lezione baudelaiana, dato che Valéry aveva posto proprio l'adorazione della forma come base di quella sua «professione identitaria» ⁸⁵ formulata nello scambio epistolare con Pierre Louÿs. Alla lettera in cui l'amico dichiarava cioè di credere «che in arte la forma debba trionfare sul contenuto», Valéry ribatteva con tale asserzione: «Adoriamo la forma, l'Equilibrio divino e inesplicabile, rifuggendo da ogni altra certezza come indegna di noi». ⁸⁶ Persino da un dettaglio come quello appena evidenziato si nota dunque la riappropriazione o ritraduzione della poesia di Baudelaire entro i canoni estetici di Valéry.

Una certa linea di continuità fra la propria opera e la lirica baudelaiana viene esplicitamente tracciata anche da Proust in *A proposito di Baudelaire*. Il tema dell'omosessualità, per dichiarazione dell'autore stesso, accomunerebbe infatti la *Recherche* e *Les Fleurs du mal*: «quel legame tra Sodoma e Gomorra che [...] ho affidato a un bruto, Charles Morel [...], sembra che Baudelaire si sia assunto da sé il compito di stabilirlo, in maniera affatto privilegiata». ⁸⁷ La critica si è già occupata di dimostrare in che modo le liriche dei *Fiori* nei confronti delle quali Proust mostra maggior interesse trovino eco nella *Recherche*; ⁸⁸ basterà notare, in questa sede, che fra i testi amati da Marcel vi è anche *Le Voyage*, definito «sublime», ⁸⁹ di cui ricorda i primi 4 versi e il notissimo finale, «au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!», ⁹⁰ proprio nel saggio del 1921. L'ammirazione proustiana per questa lirica ha lunga durata: in una lettera del giugno 1892 Proust dichiarava ad esempio di preferirlo alla *Silvia* di De Musset, mentre sulla «Revue de Paris», il 5 novembre 1920, avrebbe riportato gli stessi versi commentati in *À propos de Baudelaire*. ⁹¹

L'ammirazione proustiana per *Le Voyage*, per ammissione dello stesso autore, riguarda in particolare la prima e l'ultima parte del testo, la quale «comincia tanto felicemente» ma «si sostiene poi con la retorica»; la speciale importanza che viene tuttavia attribuita al testo (citato ben tre volte) ⁹² è già indicativa dell'ampia fortuna del tema del viaggio e del mare, di derivazione baudelaiana, nei primi anni del Novecento. Bernardelli, ipotizzando una linea genealogica che caratterizzerebbe certa poesia del XX secolo e alla cui base si collocherebbe Baudelaire, le attribuisce per esempio una «fortissima istanza gnoseologica, ma di tipo negativo, metafisico-mistico [...], quella stessa istanza

⁸² È mio il corsivo; ivi, p. 1150, 1154; Valéry attribuisce infatti all'*incipit* della lirica il «valore di un incanto» per la capacità del verso di «darci la sensazione dell'intimo connubio fra la parola e la mente».

⁸³ Scelgo di citare dall'originale raccolto in P. VALÉRY, *Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par J. HYTIER, Paris, Gallimard, 1957, p. 610, per far meglio risaltare coincidenze e differenze del passaggio col verso baudelaiano.

⁸⁴ Leggo il testo da C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, dirigé par Claude Pichois, 2 voll., I, Paris, Gallimard, 1975, p. 53.

⁸⁵ L'espressione appartiene a M.T. GIAVERI, *Una inesausta volontà di autoconstruzione*, in VALÉRY, *Opere scelte*, cit., p. XVIII.

⁸⁶ Ivi, pp. XVII-XVIII.

⁸⁷ PROUST, *Saggi*, cit., p. 735.

⁸⁸ Cfr. J. HASSINE, *Essai sur Proust et Baudelaire*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1979.

⁸⁹ PROUST, *Saggi*, cit., p. 726.

⁹⁰ Ivi, pp. 726-727.

⁹¹ I primi 4 vv. appunto: «Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!», ivi, p. 726. La lettera e l'articolo del 1920 sono citati da HASSINE, *Essai sur Proust et Baudelaire*, cit., p. 77.

⁹² Proust si stupisce per esempio che Baudelaire avesse dato, «nel suo libro, altrettanta importanza a una poesia come *Delphine* che allo stesso *Voyage*», dimostrando così che la lirica di chiusura delle *Fleurs* poteva già risultare una delle più note e rappresentative dell'opera baudelaiana a quell'altezza; ivi, p. 732.

che l'autore delle *Fleurs du Mal* consegna alla poesia futura chiudendo il suo libro sulla parola *Inconnu*: per poter essere nuova, ossia ancora viva e pregnante, la poesia dell'avvenire dovrà collocarsi [...] nel cuore dell'ignoto».⁹³

L'aggettivo su cui si chiudono *Les Fleurs du mal*, «ignoto», acquista dunque particolare importanza nella letteratura e specialmente nella poesia dei primi anni del Novecento, declinandosi anzitutto come simbolo di un luogo perduto o irraggiungibile, spesso destinato a collocarsi entro la sola sfera del ricordo. Di fatto, la progressione delle immagini del *Voyage* risulta tutta costruita proprio sull'alternanza tra la proiezione del desiderio nel futuro, con l'immaginazione delle meraviglie del viaggio per chi ancora attende alla partenza, e il ricordo del viaggio stesso da parte di chi è tornato e viene dunque sollecitato al racconto. Ciò che emerge dallo stesso testo baudelairiano è anche il destino di disillusione a cui va incontro la speranza del viaggiatore: la promessa di felicità non trova mai la propria realizzazione nel presente, cioè nell'attimo del vissuto. È questo aspetto del testo che sembra aver attirato la particolare attenzione dei modernisti: se si guarda ad esempio allo studio di Juliette Hassine, che indaga l'influenza baudelairiana su Proust, emerge come l'espressione della nostalgia che anima i personaggi della *Recherche* proustiana si situi in *nuce* proprio nei *Fiori del male*. Già nella raccolta, infatti, questo sentimento, che «serait un des caractères de la Modernité [...], trouvera sa parfait expression dans *Le voyage*, poème où l'on retrouve le bilan des expériences humaines et les chers souvenirs plus lourds que des rocs».⁹⁴

A queste riflessioni sembra in effetti rispondere un passaggio proustiano, meno noto, di commento alla poesia di Baudelaire: in una recensione alla raccolta di viaggi del Conte di Cholet Proust cita infatti ancora una volta i versi di *Le Voyage*, sottolineando che, mentre i viaggiatori baudelairiani non hanno trovato nel viaggio che uno specchio della loro immagine nel riflesso del mondo, «Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!», «à une génération sensible surtout à la splendeur inutile des choses, en a succédé une soucieuse avant tout de rendre à la vie son but, sa signification, à l'homme le sentiment qu'il crée en une certaine mesure sa destinée. La réalité morale du voyage lui a été restituée».⁹⁵

Anche da questi rapidi rilievi emerge come il collegamento fra «realtà morale del viaggio» e la preoccupazione di «ridare alla vita un senso» implichi una tensione, nell'autore modernista, verso la ricerca di un orizzonte che si colloca al di là del circostante e al di là del presente: la nostalgia nei confronti di un eden “perduto” o la speranza di conquistarlo, collocata in un futuro utopico, si lega dunque, negli anni del modernismo, al problema del tempo: mentre l'orientalismo poteva collocare questa tensione verso l'“altro” in un luogo concreto, e impadronirsene con la conquista coloniale, gli autori modernisti, riprendendo Baudelaire, sembrano piuttosto rendersi conto della natura astratta, quasi messianica, di questo viaggio. Il rilievo è confermato se si tiene conto proprio della fortuna di un testo quale *Le Voyage* nei primi anni del Novecento.

Ripartendo dalla lettura che Eliot ha dedicato a Baudelaire nel 1930, prima di esaminare più da vicino l'eredità di questa lirica, si nota immediatamente quanto il poeta americano, come Proust e Valéry prima di lui, evidenzia elementi dell'opera baudelairiana caratteristici anche della sua stessa poetica e riflessione critica. Da subito, ad esempio, Eliot rileva nel suo saggio come un profondo «senso del [proprio] tempo»⁹⁶ sia peculiare in Baudelaire, ed è risaputo che tale tematica si porrà alla base del noto saggio eliotiano *Tradizione e talento individuale*; ancora, il paragone che accosta la poesia del francese alla *Divina Commedia* svela un ulteriore, possibile gioco di sovrapposizione tra Dante e lo stesso Eliot, dal momento che il primo svolge, per il secondo, il ruolo di un vero e proprio nume tutelare. Nel corso del saggio, a Baudelaire viene inoltre riconosciuto di aver trovato «un modo di liberazione e di espressione per gli altri uomini», non tanto per aver inaugurato una poesia «della vita sordida di una grande metropoli», ma per aver portato «tali immagini all'intensità massima –

⁹³ BERNARDELLI, *Concetto di simbolismo nella storia letteraria francese*, cit., pp. 19-20.

⁹⁴ HASSINE, *Essai sur Proust et Baudelaire*, cit., pp. 76-77.

⁹⁵ M. PROUST, *Choses d'Orient. À propos du Voyage en Turquie d'Asie, par M. le comte de Cholet*, «Littérature et critique», III, 25 mai 1892.

⁹⁶ ELIOT, *Baudelaire*, cit., p. 941.

presentandole realisticamente e, al tempo stesso, attribuendo loro un significato che le trascende». ⁹⁷ Emergono allora altri due temi tipicamente eliotiani: l'alienazione della città moderna e, soprattutto, il velato riferimento all'epifania, per il grado di intensità con cui le immagini si presentano e per il loro valore trascendente.

Infine, un'ennesima "proiezione" della poetica eliotiana su Baudelaire si verifica quando il saggista affronta il tema della fede: per Eliot, il presunto satanismismo baudelaireiano può infatti essere ribaltato, riducendosi «a un'oscura intuizione di una parte, importantissima, del cristianesimo [...], un modo per affermare una fede», appunto. ⁹⁸ Proprio quel presunto satanismismo allora «si redime e si riscatta nel suo alludere a qualcosa che lo trascende»: ⁹⁹ il passaggio non solo dice molto della rilettura "personalizzante" che Eliot fa del poeta francese, ma anche conduce il lettore esattamente al cuore della poetica eliotiana. ¹⁰⁰

È tuttavia un ultimo passaggio dello studio del 1930 a risultare particolarmente significativo, visto che fa riferimento a quel nuovo senso di nostalgia caratteristico anche della *Recherche*: «Baudelaire ha tutta la malinconia del romantico», scrive Eliot, «ma aggiunge anche un nuovo tipo di nostalgia romantica, un derivato della quale sarà la sua *poésie des départs*, la *poésie des salles d'attente*. [...] La poesia della "fuga" è, derivata com'è da [...] Baudelaire, un oscuro riconoscimento di una tensione verso la beatitudine», relativamente alla quale viene di nuovo citata «una delle sue composizioni più belle, *L'Invitation au voyage*». ¹⁰¹ Quella tensione verso la beatitudine di cui si diceva anche con Proust, di matrice utopica, viene insomma esplicitamente ricondotta da Eliot al testo baudelaireiano.

A ben guardare, proprio questi tre temi (la partenza, l'attesa, il viaggio) vengono ampiamente svolti nel terzo dei *Quartetti* eliotiani, *The dry salvages*. Reminiscenze baudelaireiane si riscontrano già in *East coker*: «I said to my soul, be still, and let the dark come upon you» ¹⁰² rifà infatti piuttosto precisamente l'incipit di *Recueillement*, testo amato e citato anche da Valéry: «Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. / Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:». ¹⁰³ Un'eco di *Le Voyage* si presenta subito oltre: «As we grow older / The world becomes stranger, the pattern more complicated», ¹⁰⁴ ricorda appunto l'incipit di Baudelaire, «Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!».

Forse, sulla scorta di questi minimi rilievi, si può anche ipotizzare un ulteriore collegamento intertestuale fra lo «spettro familiare» che l'io incontra in *Little gidding* e il fantasma baudelaireiano della VII strofa del *Viaggio*, «S'indovina lo spettro dal tono familiare»: «I met one walking [...] / I caught the sudden look of some dead master / [...] in the brown backed features / The eyes of a familiar compound ghost». ¹⁰⁵ Già dunque in questo caso il verso baudelaireiano è rielaborato dalla

⁹⁷ ELIOT, *Baudelaire*, cit., p. 947.

⁹⁸ Ivi, p. 942. Non a caso già nel 1921 la *Lezione di Baudelaire* consisteva, per Eliot, nel fatto che «more than any poet of his time, Baudelaire was aware of what most mattered: the problem of good and evil»: ELIOT, *The lesson of Baudelaire*, cit., p. 4.

⁹⁹ ELIOT, *Baudelaire*, cit., p. 947.

¹⁰⁰ Cfr. a tal proposito anche quanto scrivono E. BAIARDO, F. DE LUCIS, *Dentro il mondo. Oltre il tempo. Lettura dei Quattro quartetti di T. S. Eliot*, Genova, Erga, 2015, p. 21: «quanto all'"alto", [Eliot] lo colloca insieme al "basso" della crisi spirituale dell'uomo moderno e fa scaturire, proprio da tale rapporto, la possibilità dell'ascesi. Lo si vede nel riferimento a Baudelaire la cui vita di sofferenza "implica la possibilità di una reale condizione di beatitudine. In realtà nelle modalità della sua sofferenza c'è già una presenza del soprannaturale e del sovraumano"» (la citazione eliotiana appartiene proprio al saggio su Baudelaire del 1930). Sull'influenza di Baudelaire su Eliot cfr. almeno R. GALAND, *T.S. Eliot and the Impact of Baudelaire*, «Yale French Studies», VI, 1950, pp. 27-34; W. FOWLIE, *Baudelaire and Eliot: Interpreters of Their Age*, «The Sewanee Review», I, 74, 1966, pp. 293-309; R. INGELBIEN, *They Saw One They Knew: Baudelaire and the Ghosts of London Modernism*, «English Studies», LXXXVIII, 1, 2007, pp. 43-58.

¹⁰¹ ELIOT, *Baudelaire*, cit., p. 949, 951.

¹⁰² T.S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, in ID., *Opere*, a cura di R. SANESI, F. DONINI, S. ROSATI, Milano, Bompiani, 1961, p. 494.

¹⁰³ BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., p. 140.

¹⁰⁴ ELIOT, *Quattro Quartetti*, cit., p. 500.

¹⁰⁵ È mio il corsivo; ivi, pp. 524, 526. Eliot riprende il v. 133 di *Le Voyage*: «À l'accent familier nous devinons le spectre», ivi, p. 134. Ho riportato il verso nella traduzione di Giorgio Caproni, in C. BAUDELAIRE, *I Fiori del male*, a cura di LUCA

poetica eliotiana e si carica di un certo valore epifanico, segnalato dall'improvvisa apparizione dello spettro: un «dead master» che improvvisamente appare per comunicare una rivelazione.

È tuttavia nel terzo *Quartetto* che il dialogo di Eliot con *Le Voyage* si fa serrato. È infatti qui che il significato del viaggio viene riadattato dalla fede eliotiana, per la quale è possibile intravedere un nuovo inizio proprio nella fine della vita: viene esplicitato, di conseguenza, il destino di rinascita che spetta all'uomo «au fond de l'Inconnu», oltre la morte. Lo sviluppo del *Quartetto* ricorda a livello formale il dialogo del poemetto baudelairiano, ma i viaggiatori eliotiani vengono stavolta esortati a non abbandonarsi alla nostalgia per un passato irrecuperabile e a non credere alla ricerca del benessere nello slancio verso il viaggio futuro (quella poesia “delle partenze” di Baudelaire sembra insomma riformulata, ritradotta da Eliot proprio in una poesia delle “sale d'attesa”). La vita si svolge piuttosto in un eterno presente in cui la consapevolezza del passato e quella del futuro sono precluse. Mentre il tempo in Baudelaire è il grande nemico («obscur Ennemi» e «dieu sinistre»),¹⁰⁶ a cui il viaggiatore prova a sfuggire, nei *Quartetti* l'uomo è esortato a mantenere la propria mente intenta al tempo della morte, perché «il tempo della morte è ogni momento».¹⁰⁷ Se è vero che il senso dell'esistenza è rivelato solo nell'attimo dell'illuminazione o nell'Incarnazione cristiana, questa Morte di *Dry Salvages*, a differenza del «vieux capitaine» che Baudelaire esorta a levare l'ancora, coincide con l'immagine del porto dove il viaggio si conclude per dare inizio, cristianamente, alla vita eterna. Per riprendere le parole di Proust, anche stavolta sembra che «la realtà morale del viaggio [sia] stata ripristinata», ma all'interno di una dimensione modernamente o modernisticamente utopica, che cerca il senso in un altrove accessibile solo al di là della vita. La fede eliotiana ribalta la prospettiva di evasione del *Voyage* e la carica di un significato trascendente che, insomma, “la redime e la riscatta”, per usare la stessa espressione del saggio del '30:

[...]
Fare forward, travellers! not escaping from the past
Into different lives, or into any future
[...]
You shall not think “the past is finished”
Or “the future is before us.
[...]
Fare forward, you who think that you are voyaging;
[...]
At the moment which is not of action or inaction
You can receive this: ‘on whatever sphere of being
The mind of a man may be intent
At the time of death’—that is the one action
(And the time of death is every moment)
[...]
Fare forward.
O voyagers, O seamen,
[...]
Not fare well,
But fare forward, voyagers.¹⁰⁸

PIETROMARCHI, Venezia, Marsilio, 2014, p. 345, visto che il Caproni poeta lo riporta in esergo a 2. *Versi*, nella sezione *Il passaggio d'Enea* omonima al titolo della raccolta, e lo riscrive nella III strofa, vv. 13-15: «[...] riconosci / il tuo lèmore magro (il familiare / spettro della tua scienza) [...]»: G. CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 154, 155. La fortuna del verso baudelairiano si estende dunque anche all'area italiana (l'equivalenza fra «familiar ghost» e «familiare spettro» può rafforzare l'ipotesi di una condivisione del modello).

¹⁰⁶ Da *L'Ennemi*, v 13, e *L'Horloge*, v. 1, che leggo da BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., pp. 16, 81.

¹⁰⁷ ELIOT, *Quattro Quartetti*, cit., p. 515.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Come anticipato, buona parte degli elementi del *Voyage* di Baudelaire (il mare, la morte, gli appelli rivolti ai viaggiatori, esortati ad andare avanti) viene ripresa nel testo di Eliot, ma mutata di significato. Lo stesso accade nell'ultima parte di un altro capolavoro del modernismo, *Le cimetière marin* di Valéry, nel quale il testo conclusivo dei *Fiori* sembra continuare ad agire attraverso una nuova rilettura: dopo un *incipit* le cui immagini riprendono l'atmosfera di *luxe, calme e volupté* delle descrizioni baudelairiane, irrompe il tema della morte, che fa da sottofondo al poemetto; allo stesso modo, come nel *Voyage*, il mare è il principale interlocutore, co-protagonista e specchio dell'io. La coazione dei viaggiatori alla fuga dal tempo si risolve però, stavolta, in uno slancio vitalistico che sfrutta le esclamazioni e un appello finale simile a quello baudelairiano. Il riferimento al futuro su cui si protende l'io del *Cimetière* suggerisce dunque la pulsione evasiva verso l'"altrove", un nuovo inizio, con significato opposto però sia a quello eliotiano sia, per certi versi, a quello baudelairiano: «Non, non!... Debout! Dans l'ère successive! / Brisez, mon corps, cette forme pensive! / Buvez, mon sein, la naissance du vent! / [...] // Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!».¹⁰⁹

Una breve coda, in conclusione. Considerando la fortuna eccezionale raggiunta da *Le Voyage* nei primi anni del Novecento, è anche possibile guardare alla *fleur* di Baudelaire per chiarire, attraverso una prospettiva di comparazione, un ennesimo tratto di differenza fra modernismo e avanguardia. Stiamo a un solo esempio, e cioè al Marinetti poeta della *Destruction* (1904; il titolo ricalca tra l'altro quello di una lirica delle *Fleurs du mal*) per guardare in particolare al finale di *Le Soir Hindu*: «Hurrah!... partons, mon âme, évadons-nous / [...] / par delà les confins de l'espace et du temps / hors du possible noir, en plein azur absurde»,¹¹⁰ dove gli ultimi versi dimostrano una ripresa evidente del *Voyage* baudelairiano.

La stessa esortazione alla partenza verso l'«absurde», oltre i confini del conosciuto, si ritrova nel più noto *Manifeste du Futurisme* (1909). Qui, persino la baudelairiana Morte viene esplicitamente evocata accanto al riferimento all'«Inconnu», proprio come nel finale di *Le Voyage*:

– Allons, dis-je, mes amis! Partons! [...] – Il faudra ébranler les portes de la vie pour en essayer les gonds et les verrous! Partons! [...] La Mort amadouée me dévancait, à chaque virage pour m'offrir gentiment la patte [...]. Sortons de la Sagesse comme d'une gangue hideuse et entrons, [...] dans la bouche immense et torse du vent!... Donnons-nous à manger à l'Inconnu [...] pour enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde!¹¹¹

Per i modernisti il motivo del viaggio risulta funzionale allo sviluppo del polo oppositivo promessa-nostalgia, che si dipana a partire dalla tensione verso un futuro utopico, irrealizzabile o irraggiungibile, o nel rimpianto per un passato edenico, perduto. Questo passato, secondo la concezione modernista del tempo, può appunto essere recuperato attraverso la nostalgia (Proust), o sopravvivere nella continuità dei suoi effetti sul presente (la tradizione, per Eliot). Viceversa, isolando ed enfatizzando elementi circoscritti di *Le Voyage* quali il tema del salto nell'ignoto, lo slancio vitalistico e gli appelli concitati, Marinetti si appropria dello stesso motivo baudelairiano semplicemente per sostenere quella retorica del superamento del passato, dell'impulsività e dell'oltranzismo tipicamente futurista, senza che l'ipotesto possa prestarsi a ulteriori riflessioni. L'avanguardia dimostra insomma di procedere a una rilettura radicale del *Voyage*, prestata al servizio dell'avanguardia stessa: la tensione alla ricerca del nuovo, pietra d'angolo per la costruzione dell'intero programma del futurismo, poggia però proprio sulla lezione dei modelli

¹⁰⁹ VALÉRY, *Opere scelte*, cit., p. 150.

¹¹⁰ F.T. MARINETTI, *Scritti francesi*, a cura di P.A. JANNINI, 2 voll., I, Milano, Mondadori, 1983, p. 191. Si noti che la medesima raccolta marinettiana si apre con una *Invocation à la mer toute-puissante* e contiene un *Hymne à la mort* (che riecheggia dunque l'appello baudelairiano alla Morte, «vieux capitaine» ribaltando, inoltre, l'*Hymne à la Beauté* delle *Fleurs*).

¹¹¹ F.T. MARINETTI, *Manifeste du Futurisme*, «Le Figaro», 20 février 1909.

che Marinetti stesso avrebbe rifiutato, secondo il suo proposito di fare “tabula rasa” della tradizione. Riflettere sul diverso trattamento di uguali tematiche evidenzia la differenza tra gli autori modernisti e i rappresentanti dell’avanguardia: la lezione baudelairiana, la quale ha generato, nel medesimo giro d’anni, letture e applicazioni opposte, rappresenta a tal proposito una specola d’osservazione privilegiata.

LA RIVISITAZIONE DEL GENERE EPICO IN *BERLIN ALEXANDERPLATZ* (1929).
L'ERLEBNIS METROPOLITANO NELLA BERLINO DI DÖBLIN
COME METAFORA DI UN'ODISSEA MODERNA

di Beatrice Berselli

«Il mio pensiero e il mio lavoro appartengono a Berlino, questa capitale ipermoderna fatta di tecnologia, ferrovie, velocità, avanguardia, consumismo dilagante e mass media (...). Prototipo della condizione moderna dell'individuo, Berlino rimane per lo più invisibile». ¹¹²

Introduzione

Lo studio intende individuare le caratteristiche che rendono *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Alfred Döblin un capolavoro del modernismo letterario. Ambientato nell'atmosfera pulsante di Berlino tra il 1927 e il 1929, quindi negli anni d'oro della Repubblica di Weimar, *Berlin Alexanderplatz* cattura come in una fotografia due aspetti cruciali dell'esperienza urbana nella Germania di quel periodo: da una parte la trasformazione tecnologica con le sue novità e infrastrutture che mutano profondamente l'organizzazione e le abitudini dei singoli all'interno della metropoli, e dall'altra le tensioni sociali e psichiche che si dispiegano in una comunità in cui la guerra ha fatto venire meno le gerarchie sociali e la stabilità del mondo guglielmino, così come i valori che fungevano da coordinate certe per il cittadino borghese.

Nella cultura tedesca *fin de siècle* è molto diffuso il quadro della città moderna come simbolo della decadenza dei valori fondanti l'ethos germanico, che, in uno scenario ipertecnologico sempre più dominato dall'impersonalità, va scomparendo; paradigmatica, a tal proposito, è la descrizione che fa Kracauer dell'attraversamento della stazione berlinese di Charlottenburg:

Da un lato, il sottopassaggio. Un'unità stabile e ben ponderata, in cui ogni mattone se ne sta al suo posto e partecipa dell'intero. Dall'altro, gli uomini: parti e particelle sempre scisse l'una dall'altra, inconciliabili schegge di un intero che non è mai dato, incapaci di organizzare se stessi in una società. ¹¹³

Non disponendo più di coordinate spaziali tradizionali in questa *Steigerung des Nervenlebens* moderna, l'orientamento dell'individuo avviene attraverso un flusso ininterrotto di stimoli, in cui è lo spazio, impercettibile e destabilizzante, a determinarne la nuova condizione esistenziale e a fargli subire, inevitabilmente, una crisi di identità.

La mancanza di individualità e l'alienazione scaturite da Berlino, infatti, fanno del protagonista di *Berlin Alexanderplatz* Franz Biberkopf eroe perfetto e allo stesso tempo vittima dell'epopea moderna. Ex cementiere e facchino appena dimesso dal carcere di Tegel per aver ucciso la compagna per gelosia, Biberkopf è un *flâneur* che, avendo perso qualsiasi punto di riferimento politico, sociale e culturale, non riesce a governare la città e i suoi effetti: la sua a Berlino è una vera e propria Odissea alla ricerca di un rifugio in uno spazio divenuto minimo comune denominatore di un ordine sociale complesso e frammentato.

La vera novità del romanzo di Döblin consiste nel riflettere tale 'paranoia metropolitana' a livello formale tramite un genere epico moderno, eclettico e proteiforme fortemente influenzato dalle avanguardie, prime fra tutte il Dadaismo e il Futurismo. Con esso Döblin traduce, in termini

¹¹² A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, trad. di A. SPAINI, Milano, Rizzoli, 2008, p. 21.

¹¹³ S. KRACAUER, *Strade a Berlino e altrove*, Bologna, Pendragon, 2004, p. 53.

letterari, la filosofia modernista del sociologo tedesco Georg Simmel,¹¹⁴ per il quale il mondo moderno è *blitzhaft* e, pertanto, si può cogliere «soltanto in movimento».¹¹⁵ Scrittura automatica secondo la lezione surrealista, rapida scansione di voci narranti, digressioni continue come in un film e monologo interiore tipici del modernismo dimostrano come l'opera metropolitana di Döblin si confronti costantemente con tematiche della frammentarietà e del contingente: il suo narrare si identifica, nella sua inesauribile apertura, con la struttura della grande città, un panteismo estetico in ogni punto del quale si nasconde la possibilità di scorgere un significato assoluto.

Le tecniche narrative manifestano quindi una profonda discontinuità rispetto ai canoni del grande romanzo borghese dell'Ottocento e ai suoi modi di vedere e rappresentare la società: fra queste il *montaggio letterario*, il cui principio stilistico non solo scardina il concetto di 'romanzo' nel senso tradizionale del termine ma cerca di ritrarre al meglio, con freddezza analitica, le forze e i processi tecnologici che muovono la grande città, le tensioni psicologiche e le peregrinazioni mentali dei suoi personaggi in balia del traffico, dell'esplosione delle sue voci e dei mass media. In tale contesto, quindi, lo stesso autore non è più il regista onnisciente in grado di dominare il classico intreccio romanzesco, ma un *monteur* meccanico¹¹⁶ che, mettendosi sullo stesso piano del lettore, si limita a mostrargli, sulla falsariga di Brecht,¹¹⁷ sia le logiche autonome secondo cui funziona un'entità spaesante, labirintica e frenetica come la metropoli moderna, sia gli intrecci che ne determinano la struttura tecnologica e sociale.

La 'crisi del romanzo': il genere epico in *Berlin Alexanderplatz*

Come precedentemente anticipato, la crisi dell'Illuminismo e delle sue forme di rappresentazione, l'insorgere del fenomeno metropolitano e, con esso, di una società di massa pluralistica hanno conseguenze di ampia portata sulla struttura del romanzo tradizionale: narrare la metropoli moderna, nel cui spazio il raggio di azione si propaga all'infinito, si rivela essere un'impresa ardua per lo scrittore. Se nell'Ottocento la città, costruzione trasparente, razionale in quanto espressione dei principi fondanti della *polis* aveva costituito per il romanzo borghese una scena sulla quale si dispiegava, consolidandosi, la personalità dei protagonisti, nel campo

¹¹⁴ Georg Simmel è stato uno dei primi studiosi a definire, in termini scientifici, il nuovo rapporto peculiare dell'individuo con la realtà urbana come grande sistema fisico, risultato di un processo di numerosi fattori tra loro interrelati. In particolare, nel saggio *La metropoli e la vita dello spirito* del 1903, Simmel individua la città sia come chiave dell'esperienza del moderno e, al contempo, centro del disagio epocale, della monotonia e dell'uniformità caratteristici del nostro tempo. Riferendosi ai concetti nietzscheiani di *Entmetaphysizierung* e *Umwertung aller Werte*, Simmel osserva come l'ambiente cittadino abbia portato a grandi cambiamenti nell'interazione sociale e, in particolare, con la sua iperattività abbia condotto l'individuo a una generale 'atrofia' della sua capacità riflessiva.

¹¹⁵ G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1995, p. 7.

¹¹⁶ Nel saggio *Berliner Programm. An Romanautoren und ihre Kritiker* (1913), Döblin aveva attaccato le basi del positivismo ottocentesco favorendo l'eclissi volontaria dell'autore: «l'egemonia dell'autore va interrotta una volta per tutte» (A. DÖBLIN, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm*, Francoforte sul Meno, Fischer, 1923, p. 121). Nella modernità l'autore non è più il *deus ex machina* del romanzo tradizionale, perché come il suo personaggio, non è in grado di gestire la città e le sue suggestioni, ma è in balia di esse. È soprattutto il genere epico a farlo svanire: egli si limita ad assemblare gli eventi e, tramite la figura del narratore, li accompagna con una serie di commenti e riflessioni sulla vicenda di Biberkopf che segue e prende come una cavia per guardare la città dall'alto. L'obiettivo è semplice: il narratore epico sopprime la sua presunta individualità per identificarsi con la realtà, 'compenetrandola' per colpire l'individuo come essenza intatta e autosufficiente e sostituirgli un'entità distinta, Berlino, come traccia e sintomo di un organismo più grande e complesso che acquista funzioni narrative autonome. L'attenzione si sposta così sulla metropoli *così com'è*, rinunciando all'intero sistema di mediazione, quel *Vermittlungszusammenhang* hegeliano su cui si basava l'estetica borghese.

¹¹⁷ Il romanzo di Döblin è diviso in nove libri, ognuno dei quali introdotto dal narratore che spiega ciò che sta accadendo attraverso osservazioni e commenti. Questi paragrafi introduttivi scompongono l'elemento auratico della narrazione e, ricordando la rottura teatrale della *quarta parete* brechtiana, 'distruggono' il normale e progressivo sviluppo lineare della narrazione per concentrarsi sull'intero corso della storia. La conclusione è volutamente enigmatica: il lettore è costretto a creare la propria interpretazione e a formulare i propri ponti fra i frammenti.

metropolitano di forze variabili del Novecento si sviluppa il processo inverso: lo sfaldamento del concetto di io.

Non è un caso che *Crisi del Romanzo* sia il titolo che Walter Benjamin attribuisce al suo saggio sull'opera di Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, infatti, è una sfida alla lunga tradizione del *Bildungsroman* nel senso classico e borghese del termine a favore di un genere epico rivisitato in chiave moderna,¹¹⁸ il cui carattere aperto di avvicinamento progressivo, parziale e mai definitivo alla realtà inscena un itinerario picaresco dove il singolo è condannato alla ripetizione in un mondo sostanzialmente privo di senso e in cui non è la sua esperienza ad essere in primo piano, ma gli *Zwischentöne* della collettività.

Per questo *Berlin Alexanderplatz* rappresenta, secondo Benjamin, il miglior esempio della ricerca da parte di Döblin di un'epica moderna come mezzo più adeguato per esprimere la complessità della metropoli degli anni Venti:

La vita, come la intende l'epica, è un mare. Non vi è nulla di più epico del mare. È possibile, va da sé, assumere atteggiamenti diversi al cospetto del mare. Per esempio, distendersi su una spiaggia, ascoltare la risacca e raccogliere le conchiglie che porta a riva. Così fa lo scrittore epico, di fronte a un popolo che ascolta, sogna, raccoglie. Il romanziere, invece, si lascia alle spalle il popolo e le sue preoccupazioni... (...) Egli è solitario, taciturno (...). Anche il luogo della gestazione del romanzo è l'individuo nella sua solitudine, incapace ormai ad attribuire valore esemplare alle sue supreme aspirazioni.¹¹⁹

Le parole di Benjamin riassumono in poche parole le caratteristiche del romanzo di Döblin, che, nel ritrarre il «mare», un mondo in costante movimento, riesce a catturare in diversi episodi la tensione tra individuo e collettività nell'organismo stratificato della città moderna. Di conseguenza, nella nuova struttura urbana, dove la città perde le sue caratteristiche reali a favore di una visione labirintica e priva di limiti, l'ideologia dell'avventura e dell'epos si adattano perfettamente. Così si apre, ad esempio, il quinto libro del romanzo:

Da est, Weißensee, Lichtenberg, Friedrichshain, Frankfurter Allee, arrivano sulla piazza, traversando la Landsberger Straße, le vetture gialle del tram. Il 65 viene dal Mattatoio centrale, Großer Ring Weddingplatz, Luisenplatz, il 76 da Hundeköhle, traversando la Hubertusallee. All'angolo della Landsberger Straße hanno liquidato, nel magazzino di Federico Hahn, ed ora è tutto vuoto e nelle mani di Dio. Lì c'è la fermata del tram e dell'autobus 19 Tramstraße.¹²⁰

I trionfi dell'ingegneria e della tecnologia hanno portato sì a grandi successi da un punto di vista industriale ed economico, ma, al contempo, hanno imposto nuove forme di interazione sociale. Un mondo, questo, che aveva descritto anche Marinetti nel 1914:

¹¹⁸ Già nei saggi *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* (1924) e *Der Bau des epischen Werks* (1928) Döblin aveva prefigurato nell'epos un tipo di narrazione adatto alle condizioni massificate della realtà: ne aveva privilegiato in particolare la forma aperta, il carattere provvisorio e l'oggettività del narratore attraverso cui l'oggetto metropoli assume una posizione preponderante nel corso della narrazione (cfr. A. DÖBLIN, *Der Bau des epischen Werks. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur in Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, a cura di ERICH KLEINSCHMIDT, Olten e Friburgo, Walter Verlag, 1989, p. 215). Tuttavia, nella rivisitazione moderna di Döblin, gli atti eroici fondati su miti di natura stereotipata culturalmente validi e universalmente accettati che l'epica antica affrontava ampiamente e tramandava di generazione in generazione, scompaiono: nell'affermare «non sono greco, sono berlinese» (A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 100), Döblin dimostra che la sua è «un'enciclopedia modernista di pratiche ordinarie», in cui i valori tradizionali sono in crisi (C. SIEG, *Homer takes the Streetcar - The Modernist Appropriation of the Epic and Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 1), ma è proprio in tale contesto che l'ordinario, svincolato dall'agire cosciente, riacquista slancio.

¹¹⁹ W. BENJAMIN, *La crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin*, in A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., pp. 3-10, p. 3.

¹²⁰ A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 313.

Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre: stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale.¹²¹

Questa, così come la metropoli di Döblin, ricorda l'immagine del formicaio in *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) di Robert Musil.¹²² Ma se qui sono prevalentemente riflessioni intellettuali e speculazioni filosofiche a sostituire l'azione, nel romanzo di Döblin tutto si infrange in un continuo intersecarsi di sentieri interrotti sempre sul punto di incontrarsi, una disposizione labirintica in cui l'uomo si è alienato dalla propria identità e ha smarrito il senso della sua stessa costruzione.

In tale contesto l'individuo si riduce a cifra massificata e, come nella realtà anche in letteratura, l'autonomia e l'*ego cogitans* tipici dell'eroe romanzesco tradizionale si dissolvono, fino a eclissarsi.

Nicht sprechen, sondern gesprochen werden è il principio dell'epica döbliniana: a differenza del romanzo, in cui le azioni – e le reazioni – del protagonista garantivano una certa coerenza narrativa, gli eventi dell'epopea döbliniana, come precedentemente anticipato, hanno perso il loro centro individuale. Nonostante la presenza di un 'protagonista', infatti, il romanzo non rivela quasi nulla della sua biografia e la sua vicenda soccombe alla continua accumulazione di materiale eterogeneo: piuttosto che distinguerlo dal suo ambiente, Döblin rende Biberkopf una versione modernista di *Everyman* paragonabile a tutti coloro che 'abitano' lo stesso luogo. Estraneo ai grandi ideali che orientano l'agire dell'eroe tradizionale nel romanzo, Biberkopf è un moderno Picaro, un uomo senza qualità che, vagabondando senza una meta precisa,¹²³ non inscena conflitti tra individuo e società né è artefice del proprio destino, ma ascolta la storia dalla voce narrante senza riuscire a comprenderla o a interpretarla. In un contesto in cui è la metropoli a determinare le sue reazioni, il carattere del protagonista del *Großstadtroman* non può maturare né svilupparsi, ma soltanto subire le circostanze che vengono presentate nel loro farsi casuale. I turbamenti di Biberkopf, il suo sentirsi disorientato e smarrito, derivano proprio dalla consapevolezza di trovarsi *vis a vis de rien*, dalla sua incapacità di 'penetrare' una realtà ostinatamente refrattaria e inessenziale come la metropoli, sua antagonista.¹²⁴ Leviatana nelle dimensioni, *rätselhaft* nella sostanza, la città è «un gigante, un carattere»¹²⁵ che si scorge per un attimo poi scompare, nuovamente oscurata dalle infinite cifre sui chilometri di binari delle sue stazioni e delle sue strade.

¹²¹ F.T. MARINETTI, *Il Manifesto del Futurismo*, Firenze, Lacerba, 1914, p. 64.

¹²² Con Musil, Döblin condivide nel suo romanzo una concezione dell'individuo subordinata al preponderante elemento esterno, identificato *tout court* con il contesto urbano. Se la città del capolavoro modernista di Döblin appare suscitata «dalle impressioni confuse di un sogno inquieto, evocato dal ritmo incessante del tempo accelerato della vita moderna» (A. VENTURELLI, *La città delle parole. Lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*, Napoli, Guida Editori, 1993, p. 10), anche quella di Musil viene introdotta come un infinito campo di potenzialità che si apre alle energie inesauribili del moderno: «Nessun valore speciale dovrebbe essere attribuito al nome 'città'. Come tutte le grandi città, essa è un formicaio fatto di irregolarità, cambiamenti, scivolamenti, ritardi, affari, combattimenti, sentieri e strade senza fine» (R. MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlino, Buchergilde Gutenberg, 1978, p. 10). In questa idea si infrange ogni equilibrio: al suo posto si prospetta un insieme di uomini limitati che vengono trascinati senza sosta nell'affollato formicaio metropolitano di strade e mezzi di trasporto, in un sistema generalizzato di organizzazione e divisione del lavoro, apparentemente funzionale in ogni suo particolare, ma profondamente misterioso nel suo insieme.

¹²³ Elemento fondamentale, all'interno della narrazione, è il tragitto di Biberkopf. Nel suo vagabondare, nel suo *wandern/bummeln* senza meta, emerge il carattere casuale, non consequenziale ed epico della storia: «di cortile in cortile era andato per le strade, bisognava ben vedere dove nel mondo si può trovare qualcosa [...] e Franz torna verso Rosenthaler Platz, non sa nemmeno lui quel che vuole e si ferma alla fermata del tram, dinanzi a Fabisch, dirimpetto a Aschinger. E aspetta» (A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., pp. 34, 542). In uno spazio caratterizzato dall'antagonismo tra l'io e la metropoli, quello di Biberkopf è un tragitto che conduce inevitabilmente alla massa. Attraverso le sue parole dal gusto epico, Döblin drammatizza la nevrosi di Biberkopf accelerandone il cammino e trasformandone il tragitto in fuga.

¹²⁴ Döblin, in più punti, personifica la città, ad esempio nella frase: «Rosenthaler Platz è divertente... canta e risplende: O sì, o sì. Le strade gridano: Oh sì, o sì» (A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op.cit., p. 490).

¹²⁵ A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 17.

In tale contesto, non ci può quindi essere progressione degli eventi, nessuno sviluppo sul modello del romanzo tradizionale: come precedentemente anticipato, «*Berlin Alexanderplatz* non ha nulla a che fare con la trama (...). Il suo artista epico deve fare due passi; deve avvicinarsi molto alla realtà, alla sua oggettività, al suo sangue, al suo odore, e poi deve perforare la materia, questo è il suo lavoro specifico»: ¹²⁶ il narratore stesso è un personaggio in mezzo a tante voci che si immerge nel mondo rappresentato e parla attraverso di esso. La sua eclissi, l'assenza di una prospettiva dominante, che si faccia carico dell'esposizione della storia, la sua rinuncia a esplicitare le relazioni dell'intreccio non fa che accentuare l'oggetto del racconto, una realtà moderna tanto complessa quanto alienata.

Data quindi l'enorme difficoltà nel raffigurare la città nel suo insieme, Döblin tenta di farlo a partire dalla scrittura stessa del testo, in cui ogni oggetto è legato e interdipendente rispetto agli altri all'interno di un'estesissima *Gesamtzusammenhang* che assume progressivamente consistenza. Per questo motivo, anche la narrazione stessa non viene più intesa come una rigorosa architettura di strutture e trame lineari e gerarchicamente organizzate, ma come una formazione proteica di strutture a rete cui sono subordinati personaggi e vicende e in cui sono proprio gli elementi marginali, diversi e spesso contrapposti ad assumere un'importanza fondamentale: anche l'impianto narrativo di *Berlin Alexanderplatz* risulta quindi in un *epos* potenzialmente esteso all'infinito, fatto di inserti, frammenti, e storie parallele che, ancora una volta, richiamano la struttura e lo spazio stesso della metropoli. In particolare, nel corso del romanzo irrompono frasi sconnesse e materiali indefiniti, tra cui dati statistici, elenchi telefonici, bollettini meteorologici, canzoni popolari, titoli di giornale, slogan pubblicitari, orari delle fermate dei tram, onomatopее con i continui «brum brum» ¹²⁷ che fungono da promemoria del suo trambusto e rumore incessante. ¹²⁸ È così che la Berlino döbliniana si trasforma in «una città delle parole», ¹²⁹ un mondo dominato non solo da una poetica impersonale e spersonalizzante fatta di segnali artificiali ma anche avvolto in reti di comunicazione sempre più fitte, in cui l'angoscia per una massa di informazioni progressivamente crescente si accompagna alla parallela sensazione di spaesamento e alienazione tipiche della modernità. La pletora di dati da decifrare, la ricchezza dei registri linguistici, il ruolo predominante che la lingua assume sotto forma di *parole*, come incrocio e miscellanea di ogni possibile registro orale, l'immediatezza rappresentano un altro degli obiettivi cui tende Döblin nella teorizzazione dell'epopea modernista, una poetica che intende esaltare soprattutto la pluralità metropolitana all'interno del testo, raccogliendone le tante voci.

Quella di Döblin è una storia dal carattere ciclico che si fa e si scrive da sé, strutturata da atti di violenza, immagini e analogie spesso volutamente arbitrarie, che più fanno capire al lettore che è di fronte alla violenza cieca e l'alienazione tipiche della metropoli urbana, nella quale le tante parole che 'viaggiano' all'interno di essa possono essere pericolose quanto le auto che sfrecciano nel traffico urbano.

Il principio fondante l'*epos* döbliniano: il montaggio

Berlin Alexanderplatz è caratterizzato, secondo Franco Moretti, da dispositivi tipicamente epici «che danno al lettore l'impressione di essere veramente al cospetto del mondo, perché rendono il testo simile al mondo: aperto, eterogeneo, incompleto». ¹³⁰ Ciò consente sia di riprodurre fedelmente l'urbanità con la sua cacofonia e i suoi idioletti volgari, sia di rappresentare un'enorme quantità di materiale all'interno della stessa cornice, riassumendo quindi «rapidamente ciò che

¹²⁶ A. DÖBLIN, *Der Bau des epischen Werks*, op. cit., p. 223.

¹²⁷ Cfr. A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 70.

¹²⁸ Nel prossimo paragrafo, tale aspetto sarà discusso più dettagliatamente.

¹²⁹ Cfr. A. VENTURELLI, *La città delle parole*, op. cit., p. 4.

¹³⁰ F. MORETTI, *The Modern Epic: The World-System da Goethe a García Márquez*, Londra-New York, Verso, 1996, p. 59.

accade successivamente e simultaneamente in fenomeni complessi». ¹³¹ Per questo motivo, quella di *Berlin Alexanderplatz* è stata definita «scrittura filmica», ¹³² un tipo di scrittura che abbraccia sia lo stile dadaista ¹³³ sia la tecnica cinematografica del montaggio: ¹³⁴ secondo Salzer, la tecnica di Döblin «deriva (addirittura) dal film». ¹³⁵ Benjamin ne tratteggia così la novità nella sua recensione:

Il principio stilistico di questo libro è il montaggio. In questo testo compaiono stampe piccolo-borghesi, storie scandalistiche, casi sfortunati, sensazioni del '28, canti popolari, inserzioni. Il montaggio scardina il «romanzo», lo scardina nelle strutture, anche stilisticamente, ed apre nuove possibilità, soprattutto epiche. Anzitutto formali. Il materiale del montaggio non è affatto materiale qualsiasi. Il montaggio vero si basa su documenti. Il Dadaismo, nella sua fanatica battaglia contro l'opera d'arte, ha fatto, attraverso questo, della vita pratica un'alleata. Ha, per prima cosa, anche se con incertezza, proclamato il potere assoluto dell'autenticità. Il film, nel suo momento migliore, faceva atto di abitarci al montaggio. Qui è divenuto per la prima volta utilizzabile per l'epica. I versi della Bibbia, statistiche, slogan, sono elementi in virtù dei quali Döblin conferisce autorità allo svolgimento epico. Corrispondono ai versi stereotipi dell'epica antica. ¹³⁶

Il quarto libro di *Berlin Alexanderplatz*, ad esempio, inizia con una ripresa aerea dell'omonima piazza, tra «bar, ristoranti, negozi di frutta e verdura, drogherie, dolciumi, trasporti, decorazioni, confezioni per signora, farina e prodotti macinati, garage, assicurazioni contro l'incendio». ¹³⁷ Döblin passa poi bruscamente a un dialogo tra il narratore e Franz, per poi ritornare a descrivere le case e gli edifici con uno «sguardo dall'alto». Tale tecnica ricalca perfettamente il film *Symphonie einer Großstadt* di Walter Ruttmann (1927) che passa drasticamente dall'inquadrare una folla anonima in un conglomerato urbano indaffarato al primo piano di una conversazione tra un uomo e una donna tra le strade di Berlino. Qui, i cambiamenti di telecamera e punto di vista sono simili ai cambiamenti della voce narrante nel romanzo: si passa da dettagli di prima persona, di macchine, giornali e architetture a una visione panoramica, obiettiva e distante di Berlino. Come un cameraman, Döblin ingrandisce e rimpicciolisce, cambia le dimensioni del campo e le lunghezze del suo obiettivo narrativo, mettendo insieme dei concetti che in realtà non sono in relazione tra loro perché uno sguardo d'insieme è impossibile. Lo «sguardo panottico dall'alto» per il quale la metropoli risulta comprensibile soltanto in una supervisione (*Überblick*) rinuncia, ancora una volta, alla prevalenza dell'individualità e cattura, nella loro condizione massificata, la materia della narrazione e il flusso della corrente metropolitana, al cospetto di migliaia di volti diversi e particelle senza volto, percepite nel loro movimento collettivo.

In definitiva, la molteplicità e la sincronia dei diversi piani di osservazione rendono il montaggio una tecnica necessaria e imprescindibile per rappresentare la Berlino moderna che, secondo Kracauer, è un'entità dinamica, fluida «priva di forma quanto la natura e, come una

¹³¹ A. DÖBLIN, *An Romanautoren und ihre Kritiker*, op. cit., p. 19.

¹³² E. KÄMMERLING, *Die filmische Schreibweise*, in *Materialien zu Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*, a cura di M. PRANGEL, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1975, pp. 185-98, p. 185.

¹³³ Per i dadaisti, il montaggio svolge un ruolo decostruttivo e nichilista nel tentativo di denunciare l'ormai tramontato mondo borghese guglielmino, con i suoi simboli e forme di rappresentazione. Nel corso degli anni Venti, il significato del fotomontaggio viene precisato sempre di più come tentativo di decostruire gli elementi della realtà e ricostruire, interpretandoli, i processi che la costituiscono; ogni realtà così viene considerata come un evento interpretativo: l'abbondare di impressioni visive e acustiche che si riflette nei tanti frammenti sconnessi di parole, frasi e rumori, ad esempio, è una delle principali caratteristiche della produzione lirica dadaista.

¹³⁴ Il ricorso al cinema da parte di Döblin nella fase futurista fu naturale e immediato, soprattutto per la sua capacità di descrivere il movimento, la dinamica metropolitana, la frammentazione, il flusso, la collettività, l'urbanità, la meccanicità e l'industria capitalista all'interno dello stesso spazio.

¹³⁵ A. SALZER/E. VON TUNK, *Geschichte der deutschen Literatur in drei Bänden*, Zurigo, Stauffacher Verlag, 1972, p. 284.

¹³⁶ W. BENJAMIN, *La Crisi del Romanzo* in A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., pp. 5-6.

¹³⁷ A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 229.

giungla, si costituisce inconsapevolmente. Trovano espressione qui senza nemmeno averne avuta l'intenzione i suoi contrasti, la sua crudezza, la sua apertura, le sue contiguità, tutto il suo splendore».¹³⁸ Lo stesso paesaggio urbano descritto da Kracauer, che risulta dall'osservazione di tutte le sue forme eterogenee, si riflette nel linguaggio döbliniano fatto di frammenti di giornale,¹³⁹ poster, statistiche, bollettini meteorologici, annunci radiofonici, fascicoli giudiziari, volantini ecc., dando il via allo studio di tante relazioni intermedie e intertestuali che irrompono nel testo.¹⁴⁰

La presenza di tanti elementi montati come in un film non fa che smantellare l'impalcatura cronologica e la costruzione conchiusa e lineare che reggevano lo *Stadroman* tradizionale e modifica il ruolo dell'autore facendone ancora una volta un produttore e ingranaggio dell'intero sistema. Döblin, infatti, dimostra di voler allontanarsi dall'idea di *rappresentare* gli oggetti del mondo esterno, per *crearli* attraverso l'assemblaggio diretto di materiale oggettivo. E di qui, ancora una volta, l'interesse per l'epica: «il poeta epico disprezza l'arte in generale, è più vicino alla vita [...], perché non racconta, ma costruisce».¹⁴¹

In tale contesto, Döblin si prefigge una partecipazione critica da parte del lettore che sia nel modernismo classico che nelle avanguardie assume un ruolo centrale nel 'ricostruire' i cocci e i frammenti della modernità. Anche questa tecnica rappresenta, senza dubbio, uno dei più grandi successi döbliniani. Non è un caso che Jähner abbia affermato che nessuno dei grandi romanzi moderni ha «una struttura narrativa così memorabile come *Berlin Alexanderplatz*»¹⁴² e che Hermann Kasack abbia parlato di Döblin come di un genio che ha avuto una potente influenza sul romanzo tedesco moderno: «Döblin è uno dei più grandi avanguardisti della nostra letteratura e, come quasi nessun altro nella prima metà del Novecento, ha rinnovato il linguaggio dandogli un impulso forte e decisivo. Con lui è iniziato quel cambiamento nella forma e nella struttura del romanzo che ancora oggi ci lascia con il fiato sospeso».¹⁴³

¹³⁸ S. KRACAUER, *Strade a Berlino e altrove*, op. cit., pp. 55-57.

¹³⁹ Nel suo saggio *La Berlino di Döblin*, Gabriele Sander osserva come l'autore abbia incluso nel suo romanzo molti ritagli tratti dal *Grüne Post* e dal *Mottenpost*. Il giornale è in *Berlin Alexanderplatz* un mezzo di comunicazione fondamentale e simbolico perché in grado di ospitare, come in una fotografia, eventi simultanei in un insieme unificante.

¹⁴⁰ I vari linguaggi 'montati' all'interno di *Berlin Alexanderplatz* sono ad esempio:

- 1) Linguaggio del *Tatsachenreportage*: tra cui diagnosi mediche (cfr. A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op.cit., p. 37), bollettini meteorologici (*ibid.*, pp. 66, 172), estratti dall'elenco telefonico (*ibid.*, p. 53), orari e mappe dei percorsi per il tram (*ibid.*, pp. 52, 181, 427);
- 2) Linguaggio biblico: alcuni brani sono tratti dalla Bibbia o, perlomeno, ci si riferisce a essa. La sete di vendetta di Reinhold, rivale di Franz, ad esempio, si inserisce nel romanzo attraverso una citazione biblica: «Maledetto l'uomo, dice Geremia, che confida nell'uomo e fa della carne il suo sostegno e il cui cuore si ritrae dall'Eterno. Egli è come un abbandonato nella steppa, quando giunge il bene, egli non lo vede» (*ibid.*, p. 376).
- 3) Lirismi, proverbi, citazioni classiche tipici del Modernismo, richiamano *The Wasteland* di Eliot (*ibid.*, p. 450).
- 4) Ritagli di parole, suoni, onomatopée, esplosioni, detonazioni e fragore di suoni che producono il *Gewimmel* della città: «Rumm, Rumm», «Ruller, Ruller», «Wumm, Wumm» (*ibid.*, pp. 179, 183, 462) richiamano, ad esempio, il rumore delle automobili e dei tram.
- 5) Immagini e metafore: al furore di Reinhold, ad esempio, fa rapidamente seguito una casa incendiata, alla scena in cui Franz colpisce Mieze alla bocca segue la descrizione di alberi sradicati, trasportati sui binari dalla tempesta in un fragore onomatopoeico (cfr. A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 389). In particolare, la sua sensazione di sentirsi minacciata da Franz è trasmessa dall'immagine di un terremoto: «ci sono montagne che si ergono da secoli, ed eserciti con cannoni ci sono passati sopra e là delle isole e su di esse gli uomini, pigiati, fitti, ogni cosa salda, buoni negozi, banche, danze, bettole, import, export, questione sociale ed un giorno: rrrrrrr, non è una corazzata, salta in aria da sé, dal di sotto. La terra fa un salto, usignolo, usignolo come cantavi bene, le navi volano al cielo, gli uccelli cadono per terra» (*ibid.*, p. 72). Il tempo e la meteorologia servono invece a descrivere lo stato mentale di Biberkopf: «Bollettino meteorologico di oggi: ore 12: le previsioni del tempo sono un po' meglio. Dominano "previsioni del tempo sono un po' meglio. Dominano ancora forti freddi, ma il barometro sale. Il sole si azzarda già timidamente a comparire, c'è da sperare in un prossimo rialzo di temperatura» (*ibid.*, pp. 301, 302).

¹⁴¹ A. DÖBLIN, *Bemerkungen zum Roman*, op. cit., p. 123.

¹⁴² H. JÄHNER, *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin*, Francoforte sul Meno, Peter Lang, 1984, p. 33.

¹⁴³ H. KASACK, *Mosaiksteine, Beiträge zu Literatur und Kunst*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1956, p. 275.

Il 'proemio' di *Berlin Alexanderplatz*

Si propongono già nell'apertura del romanzo due temi conduttori: la dialettica interno-esterno e la frammentarietà della percezione spaziale.¹⁴⁴ Con l'ingresso di Biberkopf nella metropoli e il tragitto del tram 41, il lettore viene letteralmente catapultato nel vortice dell'esperienza metropolitana. Queste righe ricordano l'incipit epico classico, nel quale si anticipa che il personaggio si troverà ad avere a che fare con le infinite potenzialità del reale. Egli si prepara all'esplorazione del mondo per dimostrare come vittima o cavia che le basi di quel mondo così come si sono tramandate oggi non sono più valide:

Qui per cominciare Franz Biberkopf lascia la prigione di Tegel, dove l'aveva condotto una vita disordinata. Dapprima stenta a riprendere piede a Berlino, ma alla fine ce la fa, e lui ne gode e giura di vivere onestamente. Fermo davanti alla porta della prigione di Tegel, era libero (...) Lasciava i tram passargli dinanzi uno dopo l'altro (...). Il custode gli passò dinanzi un paio di volte e gli mostrò il suo tram; ma lui non si muoveva. Il momento terribile era venuto (terribile, Franz, perché terribile?). I quattro anni erano passati. I ferrei battenti neri della porta, che da un anno egli aveva osservato con crescente avversione (avversione, perché avversione?) s'erano chiusi dietro a lui. L'avevano messo fuori.

Dentro sedevano ancora gli altri a fare lavori da falegname, a laccare, a cardare, a incollare, e avevano ancora due anni, cinque anni. Lui stava alla fermata del tram! Comincia la punizione. (...) Prese la rincorsa e saltò su un tram. Fra altra gente. Dapprima gli parve come di essere dal dentista che con la tenaglia ha afferrato una radice e tira e il dolore cresce e la testa sta per scoppiare. Voltò la testa verso le mura rosse, ma il tram lo portava lontano cigolando sulle rotaie e la sua faccia era ancora rivolta in direzione della prigione. Il tram prese una curva, si pararono in mezzo alberi, case. Strade movimentate, gente che scendeva e saliva. Dentro di lui qualcosa gridava con terrore: attenti, attenti, si comincia. «Mittagszeitung!» «B.Z.» «Die neust Illustrierte.» «L'ultimo del *Radiocorriere!*» «Biglietto, qualcuno ha da fare il biglietto?» i vigili avevano una divisa azzurra adesso. Inosservato scese dalla vettura, si trovò in mezzo alla gente. Che cos'era, che cosa succedeva? Niente. Sta' in gamba, morto di fame, tien duro, se no, sono cazzotti! Confusione, che confusione. Tutto girava attorno. Cosa era tutta quella roba! Negozi di scarpe, cappellerie, lampade elettriche, osterie. (...) Ci si mischia con la gente, tutto passa, non ti accorgi di niente, figliolo. Nelle vetrine stavano manichini con abiti, cappotti, sottane, calze, scarpe. Fuori ogni cosa si muoveva: avevano facce allegre, ridevano, aspettavano, a due, a tre sul salvagente di faccia a Aschinger, fumavano sigarette, sfogliavano giornali. Fermi come tanti lampioni, sempre più immobili. Tutt'uno con le case, ogni cosa bianca, tutto legno. (...) I tram facevano un gran rumore e scampanellavano, le facciate delle case correvano una dietro l'altra senza fine. E sulle case c'erano tetti che parevano quasi oscillare, i suoi occhi si alzavano spaventati: purché i tetti non sdruciolino giù, ma le case stavano salve. Dove vado a sbattere, io, povero diavolo? E si strascinava lungo le pareti delle case senza vederne la fine.¹⁴⁵

L'arrivo di Franz in città viene rappresentato paradossalmente non tanto come libertà, quanto come punizione: *Schlag um Schlag* si sviluppa il percorso metropolitano di Biberkopf, che passa improvvisamente dallo spazio chiuso, familiare della prigione di Tegel con le sue regole codificate, al disordine e al caos della strada, con i suoi rumori, e le sue tensioni. Da questo momento in poi Franz Biberkopf cercherà ripetutamente di *Berlin betreten*, di capire e rispondere alla domanda

¹⁴⁴ Queste due tematiche segnalano anche l'influenza di Joyce sulla scrittura di Döblin, che si era considerato suo «Nachfolge» (cfr. A. DÖBLIN, *Epilog in To Alfred Döblin zum 70. Geburtstag*, a cura di PAUL E.H. LUTH, Wiesbaden, Limes, 1948, p. 167), perché gli riconobbe il più efficace tentativo di riportare in un romanzo le molteplici e variegata esperienze della quotidianità. Entrambi si sono occupati, in particolare, del confronto moderno dei personaggi con il mondo che li circonda e della loro lotta per trovarvi posto.

¹⁴⁵ A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., pp. 20-21.

posta nell'introduzione al terzo libro, «perché la vita si comporti così»¹⁴⁶ con lo scopo di far simbolicamente suo il territorio di un'entità refrattaria come la metropoli. Biberkopf cercherà più volte di conquistare Berlino e inevitabilmente un atto di violenza farà fallire il suo tentativo: in particolare, la sua tragica presa di coscienza di fronte a Reinhold e alla sua banda di criminali, che assassina l'ex compagna Mieze, sarà preludio di un'accettazione fatalistica: «il mondo è di ferro, non c'è più niente da fare».¹⁴⁷

Qui, e nel corso del romanzo, i mezzi stilistici avanguardistici e futuristi trasformano un normale viaggio in tram in un'esperienza vorticoso, paradigma e simbolo del progresso incalzante dei primi del Novecento. Come si può notare, il narratore immerge il personaggio nel suo ambiente, accostando la descrizione dettagliata delle infrastrutture metropolitane ai movimenti di Franz che gira per le strade di Berlino «52" latitudine nord, 13" longitudine est, 20 stazioni ferroviarie, 121 linee suburbane, 27 linee circolari, 14 linee metropolitane, 7 linee di smistamento, tram, ferrovia aerea, autobus».¹⁴⁸ Mentre viaggia sul tram, Biberkopf rimane scombussolato dall'incontrollabile velocità e dall'assenza di un ordine all'interno della metropoli: è un'istantanea sfocata, frammentaria che non riesce né a cogliere nell'insieme né ricomporre ma che, al contempo, gli appare normale se osservata nei singoli particolari. L'unica consolazione, seppur fugace, è il rifugio in un cortile, fuori dalle mura cittadine. Qui, Franz sembra trovare conforto «di fronte allo specchio sonoro della sua voce che si infrange su quelle mura», mentre canta le prime strofe di *Die Wacht am Rhein*. Come osserva Capuzzo, «è l'oscura autorità racchiusa in quelle note a placare Biberkopf e a restituirgli, anche solo per un attimo, un'immagine di sé che si era liquefatta nel vortice metropolitano».¹⁴⁹

Un cortile grande e scuro. Si fermò presso il bidone delle immondizie. D'un tratto dal suo petto salì lungo le pareti un canto risonante. Come un mendico che va attorno con l'organetto si tolse di testa il cappello. Le pareti gli rimandavano l'eco. Così gli piaceva. La sua voce gli riempiva le orecchie. E cantava così forte, come mai in prigione aveva potuto cantare.¹⁵⁰

Questo è l'unico momento del romanzo in cui emerge un'ombra della personalità di Biberkopf, 'cancellato', tuttavia, subito dalle righe successive in cui torna a prevalere il caos, con le traiettorie del soggetto che si confondono e si perdono nella *unendlich verwobene Fläche* del nuovo mondo. Seguendo il tram di fermata in fermata, la narrazione, fino alla fine, si espande e divaga prendendo lo spunto da piazze, incroci o edifici, fino a quando Biberkopf, in mezzo al vortice metropolitano, si rende conto di non essere solo. Nonostante lo spirito intrinseco che anima tutto il romanzo sia un viaggio paradossale lungo i margini di un centro inesistente, in ultima analisi Biberkopf riconosce e integra il suo passato, i suoi peccati e le sue colpe, e comprende che «non è un atomo o una vittima della metropoli ma che attorno a lui c'è anche una comunità di destini come il suo»,¹⁵¹ in viaggio nella stessa Odissea moderna. Il romanzo infatti si conclude con queste parole:

Molto male viene dal fatto che si va soli. Se si è in parecchi, è già diverso. Bisogna abituarci a ascoltare gli altri, perché quello che dicono gli altri riguarda anche me. Io mi accorgo allora chi sono e cosa posso fare. Dappertutto, attorno a me, si combatte la mia battaglia, devo stare attento: prima ancora di accorgermi, sono arrivato.¹⁵²

¹⁴⁶ A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 195.

¹⁴⁷ A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 399.

¹⁴⁸ A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 24.

¹⁴⁹ P. CAPUZZO, *Montaggi metropolitani. Döblin: Berlin Alexanderplatz*, «Storicamente», IX, 2013, pp. 1-14, p. 14.

¹⁵⁰ Cfr. A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., pp. 33-34.

¹⁵¹ P. CAPUZZO, *Montaggi metropolitani*, op. cit., pp. 1-14, p. 14.

¹⁵² A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 511.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- W. BENJAMIN, *La crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin* in A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 3-10.
- P. CAPUZZO, *Montaggi metropolitani. Döblin: Berlin Alexanderplatz*, «Storicamente», IX, 2013, pp. 1-14.
- A. DÖBLIN, *Epilog in To Alfred Döblin zum 70. Geburtstag*, a cura di PAUL E.H. Luth, Wiesbaden, Limes, 1948.
- A. DÖBLIN, *Bemerkungen zum Roman. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur in Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, a cura di ERICH KLEINSCHMIDT, Olten e Friburgo, Walter-Verlag, 1989, pp. 123-27.
- A. DÖBLIN, *Der Bau des epischen Werks. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur in Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, a cura di ERICH KLEINSCHMIDT, Olten e Friburgo, Walter Verlag, 1989, pp. 215-45.
- A. DÖBLIN, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm*, Francoforte sul Meno, Fischer, p. 2013.
- M. HIRSCHFELD, *Sittengeschichte des Weltkrieges*, Lipsia, Schneider, p. 1930.
- H. JÄHNER, *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin*, Francoforte sul Meno, Peter Lang, 1984.
- E. KÄMMERLING, *Die filmische Schreibweise in Materialien zu Alfred Döblins* Berlin Alexanderplatz, a cura di M. PRANGEL, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1975, pp. 185-98.
- H. KASACK, *Mosaiksteine, Beiträge zu Literatur und Kunst*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1956.
- S. KRACAUER, *Strade a Berlino e altrove*, Bologna, Pendragon, 2004.
- F. T. MARINETTI, *Il Manifesto del Futurismo*, Firenze, Lacerba, 1914.
- F. MORETTI, *The Modern Epic: The World-System da Goethe a García Márquez*, Londra-New York, Verso, 1996.
- R. MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlino, Buchergilde Gutenberg, 1978.
- A. SALZER, E. VON TUNK, *Geschichte der deutschen Literatur in drei Bänden*, Zurigo, Stauffacher Verlag, 1972.
- C. SIEG, *Homer takes the Streetcar - The Modernist Appropriation of the Epic and Alfred Döblin's* Berlin Alexanderplatz, Stanford, Stanford University Press, 2006.
- G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1995.
- A. VENTURELLI, et al., *La città delle parole. Lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*, Napoli, Guida Editori, 1993.

SCIASCIA E IL METODO SAVINIO

di Angelo Campanella

Alberto Savinio e Leonardo Sciascia

Prenderemo in esame i vari interventi di Sciascia su Savinio: le sue rievocazioni autobiografiche quale lettore di Savinio fin dall'adolescenza, che è possibile leggere o ascoltare nelle interviste,¹⁵³ costituiscono una testimonianza del suo interesse per l'autore modernista,¹⁵⁴ con particolare riguardo al tema dell'intelligenza; gli interventi critici pubblicati sui periodici o in stampe da collezione a tiratura limitata – in taluni casi poi raccolti e pubblicati in *Cruciverba* (1983)¹⁵⁵ – sono utili per chiarire la sua posizione sugli scritti di Savinio. Inoltre, la curatela sciasciana dei volumi che ne raccolgono gli scritti, editi da Sellerio e Bompiani,¹⁵⁶ ci consente di osservare la prevalenza dell'interesse di Sciascia per il Savinio saggista. Citazioni di Savinio sono presenti in diverse opere e rendono chiaro il “metodo Savinio”, grazie al quale Sciascia propone al lettore di andare oltre il mero razionalismo di stampo illuminista aprendosi alle dinamiche del mistero, dell'imperscrutabile, della metafisica. Si intende, pertanto, circoscrivere l'interesse dell'autore siciliano per Savinio e individuare i punti di contatto e gli influssi dell'autore modernista sullo scrittore di Racalmuto.

Sciascia lettore e l'intelligenza di Savinio

Ad Alberto Savinio lo scrittore di Racalmuto dedicò un'attenzione duratura e complessa, che ebbe inizio negli anni dell'adolescenza, a partire dal 1937, quando per la prima volta si imbatté nei suoi articoli scritti su *Omnibus* di Longanesi, e giunse fino alla pubblicazione degli scritti di Savinio in volume per Sellerio, nel 1976 e 1977, e per Bompiani, nel 1989.¹⁵⁷ Queste edizioni rientrano tra le attività di consulente editoriale svolte da Sciascia soprattutto al fianco dell'editore palermitano.¹⁵⁸

¹⁵³ Si veda, per esempio, L. SCIASCIA, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Adelphi, 2021.

¹⁵⁴ Per delineare i confini del modernismo alla luce della bibliografia, si fa riferimento soprattutto a due volumi monografici: R. LUPERINI, M. TORTORA, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore, 2012, che contiene undici saggi di altrettanti studiosi che si pongono l'obiettivo di inquadrare il modernismo delineandone i confini cronologici e indicandone le specificità stilistiche e di contenuto; *Il modernismo italiano*, a cura di M. TORTORA, Roma, Carocci, 2018, nel quale sono raccolti i contributi di dieci studiosi che fanno il punto sui generi letterari alla luce del modernismo.

¹⁵⁵ L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in L. SCIASCIA, *Opere volume II Inquisizioni memorie saggi, Tomo II: Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. SQUILLACIOTTI, Milano, Adelphi, 2019, pp. 698-704.

¹⁵⁶ A. SAVINIO, *Souvenirs*, Introduzione di H. BIANCIOTTI, Palermo, Sellerio, 1976; A. SAVINIO, *Torre di guardia*, a cura di L. SCIASCIA e con un saggio di S. BATTAGLIA, Palermo, Sellerio, 1977; A. SAVINIO, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. SCIASCIA e F. DE MARIA, Milano, Bompiani, 1989.

¹⁵⁷ A. SAVINIO, *Souvenirs*, Introduzione di H. BIANCIOTTI, Palermo, Sellerio, 1976; A. SAVINIO, *Torre di guardia*, a cura di L. SCIASCIA e con un saggio di S. BATTAGLIA, Palermo, Sellerio, 1977; A. SAVINIO, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. SCIASCIA e F. DE MARIA, Milano, Bompiani, 1989.

¹⁵⁸ A. SAVINIO, *Souvenirs*, Introduzione di H. BIANCIOTTI, Palermo, Sellerio, 1976. Questo volume, nonostante il nome di Sciascia non sia presente sul frontespizio, fu di fatto proposto da lui alla casa editrice Sellerio, con la quale lo scrittore collaborò fin dalla fondazione. Cfr. *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di S.S. NIGRO, Palermo, Sellerio, 2019, p. 27. Ricordiamo, inoltre, i volumi seguenti, tutti editi a cura di Leonardo Sciascia: A. SAVINIO, *Torre di guardia*, a cura di L. SCIASCIA, con un saggio di S. BATTAGLIA, Palermo, Sellerio, 1977; A. SAVINIO, *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Introduzione di L. SCIASCIA, a cura di L. SCIASCIA e F. DE MARIA, Milano, Bompiani, 1989. Uno scritto di Savinio dal titolo *Bellini* è presente anche in *Delle cose di Sicilia. Testi inediti o rari*, vol. 4, a cura di L. SCIASCIA, Palermo, Sellerio, 1986. Inoltre, è da ricordare M. SAVINIO, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, a cura di A. SAVINIO, con una nota di L. SCIASCIA, Palermo, Sellerio, 1987. Da tali scelte editoriali emerge l'attenzione di Sciascia per il Savinio saggista più che per il narratore. Per una più ampia contestualizzazione delle attività

Se si procede all'analisi degli interventi critici di Sciascia su Savinio, emerge la sensibilità specificamente letteraria di entrambi gli autori, i quali idealmente si incontrarono su un territorio comune: l'intelligenza, nel suo significato etimologico di *intus legere*, di andare al cuore delle cose trovando un linguaggio efficace, libero da condizionamenti ideologici. Scrive Sciascia: «La conversazione di Savinio, per quanto possa sembrare divagante, capricciosa e magari contraddittoria a chi immediatamente vi si accosta, è una visione della vita, un sistema – che rifiuta ogni sistema – di leggere il mondo, di capirlo e di trarne (nell'intelligenza di decifrarlo anche nei segreti minimi [...] ogni possibile felicità».¹⁵⁹ Sotto questo aspetto, il modernista Savinio e il realista “impegnato” Sciascia si rivelano sorprendentemente simili. In altre parole, se il linguaggio multiforme e immaginifico di Savinio è ben distante dalla misurata sobrietà dello stile sciasciano, in entrambi emerge una medesima ricerca della verità: Savinio la persegue facendosi spazio in un caleidoscopio di immagini e linguaggi, Sciascia la cerca nei documenti e attraverso un continuo gioco di ribaltamenti, che diviene anche ripensamento innovativo dei generi letterari del romanzo e dell'inchiesta.¹⁶⁰ L'ammirazione di Sciascia per Savinio rimase sempre immutata in nome della comune *intelligenza*, che costituisce uno strumento di conoscenza, e genera una soddisfazione intellettuale: «Perché questo è da tener presente: delle cose scritte da Savinio non c'è briciola che non splenda di intelligenza, che non solleciti – per dritto o per rovescio – a riflettere, a pensare; e a dare quel godimento che pensiero e riflessione danno a chi sa pensare e riflettere».¹⁶¹ È il concetto del libertinaggio seicentesco applicato al pensiero. Una prospettiva già sviluppata dagli illuministi, secondo i quali la felicità è una precondizione del pensiero. A Domenico Porzio, che nel 1989 gli chiedeva se il “poligrafo” Savinio non scrivesse troppo negli ultimi anni, Sciascia rispose che «Scriveva molto, ma non troppo. Perché qualunque cosa scritta da Savinio è di grande intelligenza».¹⁶² La questione dell'intelligenza di Savinio, nella prospettiva di Sciascia, consente anche di andare oltre le consuete categorie ideologiche che opponevano fascismo e antifascismo e di collocare su un piano letterario ogni ragionamento. In chiusura del racconto-inchiesta *La scomparsa di Majorana* del 1975,¹⁶³ Sciascia si rammarica che in Italia siano pochi i lettori di Savinio: «Speriamo che la traduzione delle sue opere in francese, la cui pubblicazione è cominciata quest'anno presso Gallimard, gli faccia guadagnare fuori d'Italia quei lettori che in Italia, non che aumentare, gli vengono meno».¹⁶⁴

Scriva Sciascia: «Nel dilettarsi di Savinio, nel suo vagare sulla cristallina, trasparente *superficialità*, la memoria, la Memoria, è l'unica e grande musa, quella che tutte le muse genera e contiene».¹⁶⁵ Segue un'ampia citazione da uno scritto di Savinio, nella quale l'autore modernista rievoca i miti sulla memoria, che viene definita «l'ordinata raccolta dei pensieri nostri e altrui, [...]

editoriali di Sciascia, si veda *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di S.S. NIGRO, Palermo, Sellerio, 2019.

¹⁵⁹ L. SCIASCIA, *Savinio o della conversazione*, in A. SAVINIO, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. SCIASCIA e F. DE MARIA, Milano, Bompiani, 1989, p. X.

¹⁶⁰ Il tema della ricerca della verità in Savinio, con riferimenti anche a Sciascia, è affrontato in W. PEDULLÀ, *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Villorba, Anordest, 2012. A commento di questa monografia, Massimo Onofri scrive: «Ecco: nonostante la conclamata avversione a ogni sistema, nell'opera di Savinio (e di Sciascia) c'è, ineludibile, il problema della verità e dei modi per conquistarla, che poi in Savinio si traduce in un'azione di demistificazione continua di tutti i modelli della tradizione, e, insieme, nel cangiante tentativo di recupero d'ogni punto di vista utile allo scopo di restituire, all'uomo che vive nell'assordante assenza di Dio, un ruolo nuovo, finalmente liberato da ogni nostalgia e fede.» (M. ONOFRI, *Alberto Savinio, il cuore della verità batte di lucida follia*, «La nuova Sardegna», 19 marzo 2012).

¹⁶¹ L. SCIASCIA, *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, Milano, Adelphi, 2016, p. 160.

¹⁶² L. SCIASCIA, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 53-54.

¹⁶³ L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, in L. SCIASCIA, *Opere volume II Inquisizioni, memorie, saggi. Tomo I Inquisizioni e memorie*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2014.

¹⁶⁴ L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, in *Opere volume II Inquisizioni, memorie, saggi. Tomo I Inquisizioni e memorie*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2014, p. 344.

¹⁶⁵ L. SCIASCIA, *Cronachette*, in: *Opere volume II Inquisizioni memorie saggi, Tomo II: Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2019, p. 703.

la nostra religione».¹⁶⁶ Nel 1979, fu Sciascia a voler denominare *La memoria* la celebre collana di Sellerio, che nelle intenzioni dell'autore avrebbe ospitato una sorta di dialogo tra intelligenze: «e diciamo intelligenza nel senso in cui si dice intelligenza col nemico».¹⁶⁷ Da ciò discende anche il paradosso sui concetti di profondità e superficialità: Savinio preferisce la seconda, perché la profondità è per lui un sintomo della stupidità. L'intelligenza è superficiale, in quanto allusiva e stimolante: Savinio lo spiega ricorrendo all'esempio dei discorsi pubblici al caffè: «esala dai loro discorsi una stupidità ispirata, ineffabile, incantatrice. A poco a poco la mia avventura si offusca, perdo la traccia del mio viaggio solitario, cedo al richiamo primordiale della stupidità, il mio orecchio è pieno della voce della sirena. Intelligenza, ti saluto! [...] per noi figli dell'intelligenza, per noi figli del Peccato, questo richiamo non è forse quello lontanissimo, nostalgico del Paradiso Perduto?».¹⁶⁸ Le sirene della stupidità, che attraggono con voce incantatrice, sono anche quelle della mera logica, strumento che illude e abbandona, come avviene al professor Laurana, protagonista di *A ciascuno il suo* (1966).¹⁶⁹ Lo seguiamo per tutto il romanzo, ammirati dalle sue capacità logiche che sembrano condurlo fino alle soglie della verità. Infine, egli fallisce perché non conosce il contesto, non sa ciò che in paese tutti sanno.¹⁷⁰ Non soltanto, dunque, non approda alla verità, ma muore e la sua vita è sintetizzata nella lapidaria frase di don Luigi, a conclusione del romanzo: «Era un cretino».¹⁷¹ D'altra parte, nella voce *Intelligenza* della sua *Nuova enciclopedia*, Savinio scrive: «i danni che nascono da una intelligenza incompleta sono talmente più grandi di quelli che possono derivare da una schietta e paciosa stupidità, che a poco a poco un grave dubbio nasce sull'effettivo valore, sull'utile di questa tanto decantata, tanto sospirata intelligenza».¹⁷² Più avanti, Savinio paragona l'intelligenza all'amante e la stupidità alla moglie. La prima ci attrae e ci fa soffrire coi suoi capricci, la moglie ci riconsola accogliendoci infine nuovamente presso il focolare.¹⁷³

Savinio rigetta l'idea della profondità in letteratura in quanto sterile complessità e predilige una *superficialità* che non sia piattezza, ma fine arte dell'allusione, che stimola l'intelligenza e tiene svegli e attivi. Una letteratura che indichi il punto in cui guardare senza svelare ciò che si sta guardando. A ben vedere, è questa la cifra del giallo di Sciascia, nel quale l'investigatore non dà la soluzione definitiva del caso. Se letto da questa prospettiva, si chiarisce il rapporto che per Leonardo Sciascia c'era da un lato tra l'intelligente Savinio e il regime fascista,¹⁷⁴ dall'altro tra la rigidità della logica illuminista e la dimensione pensosa di un approccio anche metafisico. Savinio, e con lui Sciascia, fa prevalere un aspetto dell'Illuminismo spesso trascurato nella vulgata: la crisi della ragione, sulla quale gli enciclopedisti di fatto già discutevano. Nella nota a *Torre di guardia*, Sciascia precisa che il ritorno

¹⁶⁶ Cit. in L. SCIASCIA, *ibid.* Su Savinio e la memoria, si veda anche L. SCIASCIA, *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 158-159.

¹⁶⁷ L. SCIASCIA, cit. in *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero Le felicità di far libri*, a cura di S.S. NIGRO, Palermo, Sellerio, 2019, p. 33.

¹⁶⁸ A. SAVINIO, cit. in L. SCIASCIA, *Cronachette*, in: *Opere volume II Inquisizioni memorie saggi, Tomo II: Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2019, p. 703. È possibile ravvisare in queste riflessioni sulla stupidità un'eco del concetto di *bêtise* indagato da Flaubert. Cfr. G. BOTTIROLI, *In principio era la bêtise*, in *Soggettivazione e destino. Saggi intorno al 'Flaubert' di Sartre*, a cura di G. FARINA, R. KIRCHMAYR, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 87-109.

¹⁶⁹ L. SCIASCIA, *A ciascuno il suo*, in L. SCIASCIA, *Opere volume I Narrativa teatro poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2012.

¹⁷⁰ Cfr. P. SQUILLACIOTI, *Il cretino, i cretini e il cretino intelligente*, «A futura memoria», <https://www.amicisciascia.it/pubblicazioni/afm/afm-dal-2007.html>, consultato il 4 ottobre 2022.

¹⁷¹ L. SCIASCIA, *A ciascuno il suo*, in: *Opere volume I Narrativa teatro poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano: Adelphi, 2012, p. 613.

¹⁷² A. SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 224.

¹⁷³ Cfr. A. SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 225.

¹⁷⁴ La questione dell'adesione al fascismo da parte di Savinio è legata a una polemica che si consumò negli anni 1977 e 1978 tra lo scrittore di Racalmuto e il poeta Edoardo Sanguineti, il quale contestava alcune scelte editoriali di Leonardo Sciascia a fronte delle posizioni politiche di Savinio.

di un autore come Savinio è da intendere come il segno «che gli italiani comincino ad abituarsi a pesare-pensare, a dar peso al pensiero, a dar pensiero al peso, ai pesi della loro storia».¹⁷⁵

Il metodo Savinio: il «codice metafisico della vita»¹⁷⁶

Nel suo saggio dedicato a Maupassant, Alberto Savinio, nell'addentrarsi nella vita dello scrittore francese e del suo «doppio», chiarisce che tra Nivasio Dolcemare, *alter ego* dell'autore stesso, e i personaggi che cronologicamente lo hanno preceduto, esiste un legame determinato dalla «osservanza di un codice metafisico della vita».¹⁷⁷ In altre parole, Savinio intravede dei fili che legano come in una parentela poetica uomini del passato e del presente. Tali legami vanno oltre la consanguineità e le discendenze genealogiche e, di conseguenza, sfuggono alla mera logica. Gli autori modernisti prediligono una narrazione nella quale i fatti sono descritti nel loro svolgersi, ma l'autore non individua espliciti nessi di causa ed effetto tra di essi.¹⁷⁸ Spesso nelle opere di Sciascia il finale ribalta o inficia il senso logico costruito nel corso della narrazione. L'autore di Racalmuto intesse trame apparentemente razionali, ma infine lascia intravedere un superamento di tali dinamiche e un abbandono alla metafisica. Questo aspetto ha contribuito a formare in Sciascia l'idea di innovare il giallo classico strutturando i racconti in modo che la verità dei fatti venga continuamente ribaltata fino al finale aperto. L'investigatore indaga insieme al lettore e delinea una verità che, seppure difficile da scovare, risponde alla razionale dinamica della logica illuminista, ma quando infine essa appare in tutta la sua solida struttura, interviene un nuovo elemento a scardinarla. Gli esempi possono essere tanti. Basti dire che gli investigatori di Sciascia infine falliscono, muoiono oppure si perdono. Proprio la morte, come compimento della vita e chiave per svelarne l'essenza, è un motivo tipico degli scritti di Savinio accolto da Sciascia. Laurana, in *A ciascuno il suo* del 1966,¹⁷⁹ viene ucciso. Rogas, protagonista de *Il contesto* del 1971,¹⁸⁰ muore in circostanze poco chiare. Si tratta di morti che smascherano la fallacia della pura ragione come strumento di indagine. La verità, invece, è altrove, in quei sottili fili metafisici amati da Savinio e nell'idea che la morte sia il «luogo di realizzazione metafisica dell'essenza».¹⁸¹

È Sciascia stesso a suggerire al lettore che Savinio e il suo modo di intendere il reale siano una chiave sulla quale è basata per molti aspetti questa struttura dell'argomentazione. Per esempio, in *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* del 1971, a commento di uno dei documenti forniti per la ricostruzione di un caso di cronaca, quello relativo alla morte dello scrittore francese Raymond Roussel presso l'*Hotel des Palmes* di Palermo nel 1933, l'autore scrive: «Restò vuota la paternità: una di quelle dimenticanze, di quei lapsus, di quei disguidi che attingono al mistero, all'imperscrutabile; e se Savinio si fosse imbattuto in queste carte, ne sarebbe stato deliziato».¹⁸² Si fornisce, dunque, una chiave di lettura attraverso una sorta di «metodo Savinio», per cui il lettore è invitato ad andare oltre la superficie dei dati ricostruiti con il rigore razionale dei documenti, aprendosi all'imperscrutabile. Analogo esempio lo troviamo in *La scomparsa di Majorana* del 1975, nel quale Sciascia cita esplicitamente l'autore modernista, ne mostra il metodo di approccio alla realtà

¹⁷⁵ L. SCIASCIA, *Nota*, in A. SAVINIO, *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1977, p. XXVIII.

¹⁷⁶ A. SAVINIO, *Maupassant e «l'Altro»*, Milano, Adelphi, 1975, p. 9.

¹⁷⁷ A. SAVINIO, *Maupassant e «l'Altro»*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 9-10. Cfr. S. BISI, *Sciascia, Savinio e La scomparsa di Majorana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, p. 132.

¹⁷⁸ Cfr. R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini, M. Tortora, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore, 2012, p. 28.

¹⁷⁹ L. SCIASCIA, *A ciascuno il suo*, in: *Opere volume I Narrativa teatro poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2012.

¹⁸⁰ L. SCIASCIA, *Il contesto. Una parodia*, in: *Opere volume I Narrativa teatro poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2012.

¹⁸¹ S. BISI, *Sciascia, Savinio e La scomparsa di Majorana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, p. 110.

¹⁸² L. SCIASCIA, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, in *Opere volume II Inquisizioni, memorie, saggi. Tomo I Inquisizioni e memorie*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2014, p. 256.

attraverso l'esempio delle rovine di Troia scoperte da Schliemann¹⁸³ e poi applica lo stesso metodo all'indagine condotta sul caso Majorana: «abbiamo vissuto un'esperienza di rivelazione, un'esperienza metafisica, una esperienza mistica: abbiamo avuto, al di là della ragione, la razionale certezza che, rispondenti o no a fatti reali e verificabili, quei due fantasmi di fatti che convergevano su uno stesso luogo non potevano non avere un significato».¹⁸⁴ La sincronicità di eventi non è ricondotta, come ci aspetteremmo dall'illuminista Sciascia, al caso, ma si invita il lettore a rileggere tutto con una chiave diversa, oltre i consueti ancoraggi della ragione, nel mare della metafisica amata da Savinio.

La ricerca della verità con ogni mezzo razionale, metafisico e persino mistico, sembra dire Sciascia, è più importante persino dell'ideologia politica, perché quest'ultima per Savinio è stata transitoria, in quanto la sua adesione al fascismo era legata a circostanze specifiche; invece, la verità è esterna allo spazio e al tempo. Queste dinamiche hanno come conseguenza la difficoltà di rendere chiaro il senso profondo delle proprie posizioni. Sciascia individua in Savinio una capacità che Ramon Fernandez aveva attribuito a Stendhal: l'arte dell'allusione, che fa sì che a ogni rilettura si possa individuare una nuova implicazione concettuale, un nuovo messaggio.¹⁸⁵

Conclusioni

Alla luce di un'analisi degli interventi sciasciani su Alberto Savinio, emerge che lo scrittore di Racalmuto dedicò all'autore modernista grande attenzione sia come giovane lettore, negli anni dell'adolescenza, sia come critico, avendo scritto vari contributi su questa figura del modernismo italiano nella veste di consulente editoriale, con la cura e la pubblicazione delle sue opere giornalistiche e saggistiche presso Sellerio e Bompiani. Tutti gli interventi di Sciascia su Savinio coerentemente ci inducono a dare risalto a un autentico rapporto di filiazione condotto sul piano della letteratura e dell'*intelligenza*. Le opere di Leonardo Sciascia, per via della loro forza concettuale e, spesso, anche per la loro urgenza contenutistica, per la loro vicinanza alle questioni scottanti dell'attualità e del dibattito politico, sono state analizzate quasi esclusivamente da una prospettiva ideologica o, comunque, di contenuto. Per tali ragioni, l'attenzione di Sciascia per un autore come Savinio, cronologicamente fascista, che mai rinnegò il fascismo, è apparsa contraddittoria e scomoda. L'ipotesi di un influsso, circoscritto e ragionato, tra Sciascia e il modernista Savinio solleva anche la questione della prospettiva critica. Per una disamina delle opere di Sciascia volta a coglierne le peculiarità, ci si dovrà spingere oltre le consuete riflessioni relative al contenuto, perché l'autore non fu soltanto un intellettuale militante, impegnato nei dibattiti politici. Oggi, a seguito del declino delle ideologie, alcuni argomenti considerati scottanti quando ne scrisse, rischiano di risultare tiepidi, ma la *vis* di Sciascia va al di là dei contenuti veicolati nelle sue opere. È il momento, dunque, di rileggere i suoi libri in una chiave diversa che, senza rinnegare l'aspetto sociopolitico, possa valorizzare e indagare questioni più tecniche come la retorica, lo stile, la lingua, la struttura narratologica, il genere letterario. Se lette in questo modo, le opere di Sciascia tornano a essere interessanti e urgenti quanto lo erano negli anni Settanta. Sarà necessario tenere conto del "metodo Savinio", che induce il lettore

¹⁸³ Sciascia riporta un ragionamento di Savinio, secondo il quale il fatto che il cacciatorepediniere inglese chiamato *Agamemnon* durante la Prima guerra mondiale avesse bombardato le rovine portate alla luce da Schliemann, sarebbe la prova che quelle fossero veramente le rovine della città di Troia. L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, in *Opere volume II Inquisizioni, memorie, saggi. Tomo I Inquisizioni e memorie*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2014, p. 344. In questo caso, i criteri della logica cedono il passo alle allusioni del significante onomastico. Sui rapporti tra il significante e la figura dell'allusione in Savinio e in Sciascia si veda S. BISI, *Sciascia, Savinio e La scomparsa di Majorana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 48-49 e *passim*.

¹⁸⁴ L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, in *Opere volume II Inquisizioni, memorie, saggi. Tomo I Inquisizioni e memorie*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2014, p. 345. Si veda anche S. BISI, *Sciascia, Savinio e La scomparsa di Majorana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, p. 11.

¹⁸⁵ Cfr. L. SCIASCIA, *Cronachette*, in: *Opere volume II Inquisizioni memorie saggi, Tomo II: Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2019, p. 702.

a seguire la ragione dei fatti, ma soprattutto ad abbandonarla naufragando al seguito di suggestioni metafisiche. Da questo punto di vista, andrà sottolineato che l'illuminismo al quale Sciascia guardava non era il mero razionalismo della vulgata, ma un atteggiamento pensoso che non si limitasse a esaltare la ragione pura, ma prevedesse anche la problematicità di una crisi della ragione, sulla scorta di riflessioni che furono proprie anche degli enciclopedisti francesi. Forse Leonardo Sciascia intendeva dire proprio questo con la famosa massima: «Ha contraddetto e si è contraddetto».¹⁸⁶

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
- V. BALDI, *A cosa serve il modernismo italiano?*, «Allegoria» n. 63, Anno XXIII, terza serie gennaio-giugno 2011, pp. 66-82.
- S. BISI, *Sciascia, Savinio e La scomparsa di Majorana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011
- G. BOTTIROLI, *In principio era la bêtise*, in *Soggettivazione e destino. Saggi intorno al 'Flaubert' di Sartre*, a cura di G. FARINA, R. KIRCHMAYR, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 87-109
- L. CAPOBIANCO, *Hermafrodito di Alberto Savinio tra modernità e tradizione del mito*, Palermo, tesi dottorale inedita, 2011-2013.
- R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», XXXIX, 1, 2010, pp. 23-45.
- F. CIANFROTTA, *Farsi degli amici: Leonardo Sciascia lettore di Savinio*, «Il Giannone» XV-XVII, 29-34, gennaio-dicembre, 2019, pp. 177-189.
- M. COLLURA, *Alfabeto Sciascia*, Milano, Longanesi, 2002.
- K. DI MARIO, *Il Modernismo italiano. Una categoria critica necessaria eppure ancora indeterminata*, Venezia, tesi di laurea inedita, 2019-2020.
- R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. LUPERINI, M. TORTORA, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore, 2012, pp. 13-38.
- N.S. GAVUGLIO, *Sul modernismo italiano*, «La ricerca», 10 novembre 2020, Torino, Loescher
- I. GRANATA, *L'«Omnibus» di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937-gennaio 1939)*, Milano, Franco Angeli, 2016.
- L. LIJOI, *Il sognatore sveglia Alberto Savinio 1933-1943*, Genova, tesi dottorale, poi pubblicata dall'editore Mimesis nel 2021.
- R. LUPERINI, M. TORTORA, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore, 2012.
- P. MONELLI, *Roma 1943*, Torino, Einaudi, 1993.
- Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero Le felicità di far libri*, a cura di S.S. NIGRO, Palermo, Sellerio, 2019.
- S. S. NIGRO, *Sciascia e Savinio*, in *Ommaggio a Leonardo Sciascia. Agrigento 6-7-8 aprile 1990*, a cura di Z. PECORARO ed E. SCRIVANO, Agrigento, Assessorato alla Cultura, 1991.
- M. ONOFRI, *Alberto Savinio, il cuore della verità batte di lucida follia*, «La nuova Sardegna», 19 marzo 2012.
- W. PEDULLÀ, *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Villorba, Anordest, 2012.
- B. PISCHEDDA, *Modernità del postmoderno*, «Belfagor», LII, 5, 1997.
- E.M. ROSSI, *Sciascia editore di Savinio: Torre di guardia e la censura antifascista*, in: *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, a cura di L. BACHELET, F. GOLIA, E. RICCERI, E. M. ROSSI, Roma, Sapienza Università editrice, 2020, pp. 165-177.
- E. SANGUINETI, *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- A. SAVINIO, *Achille innamorato (Gradus ad Parnassum)*, Firenze, Vallecchi, 1938.

¹⁸⁶ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979, p. 88.

- A. SAVINIO, *Casa «La vita» e altri racconti*, a cura di A. TINTERRI e P. ITALIA, Milano, Adelphi, 1999.
- A. SAVINIO, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. TINTERRI, introduzione di A. GIULIANI, Milano, Adelphi, 1995.
- A. SAVINIO, *Maupassant e «l'Altro»*, Milano, Adelphi, 1975.
- A. SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984.
- A. SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977.
- A. SAVINIO, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. SCIASCIA e F. DE MARIA, Milano, Bompiani, 1989.
- A. SAVINIO, *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di P. ITALIA, con un saggio di A. TINTERRI, [*Sciascia e Savinio (Par Lui-Même)*], Milano, Adelphi, 2004.
- A. SAVINIO, *Souvenirs*, Introduzione di H. BIANCIOTTI, Palermo, Sellerio, 1976.
- A. SAVINIO, *Torre di guardia*, a cura di L. SCIASCIA e con un saggio di S. BATTAGLIA, Palermo, Sellerio, 1977.
- M. SAVINIO, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, a cura di A. SAVINIO, con una nota di L. SCIASCIA, Palermo, Sellerio, 1987.
- Delle cose di Sicilia. Testi inediti o rari*, 4 voll., a cura di L. SCIASCIA, Palermo, Sellerio, 1980-1986
- L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.
- L. SCIASCIA, *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2016.
- L. SCIASCIA, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Adelphi, 2021.
- L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979.
- L. SCIASCIA, *Opere volume II Inquisizioni memorie saggi, Tomo II: Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2019.
- L. SCIASCIA, *Opere volume I Narrativa teatro poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2012.
- L. SCIASCIA, *Opere volume II Inquisizioni, memorie, saggi. Tomo I Inquisizioni e memorie*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2014.
- L. SCIASCIA, *Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1953.
- L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1961.
- A. SCUDERI, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2003.
- P. SQUILLACIOTI, *Il cretino, i cretini e il cretino intelligente*, «A futura memoria», <https://www.amicisciascia.it/pubblicazioni/afm/afm-dal-2007.html>, consultato il 4 ottobre 2022.
- Il modernismo italiano*, a cura di M. TORTORA, Roma, Carocci, 2018.
- G. TRAINA, *La problematica modernità di Leonardo Sciascia*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, Roma, Sapienza Università, 2009.

EDIPO A BRIGHTON:¹⁸⁷
RIVISITAZIONE E PARODIA DEL MITO EDIPICO IN *BERG* DI ANN QUIN

di Daniele Corradi

Berg (1964), primo romanzo dell'autrice neo-modernista inglese Ann Quin,¹⁸⁸ potrebbe essere definito in modo assai appropriato come una «Oedipean black comedy». Il palinsesto edipico, infatti, con i suoi aspetti cardine e le svolte principali a livello di intreccio narrativo, è chiaramente distinguibile in diverse dinamiche che caratterizzano anche il testo della Quin. In *Berg*, così come nel mito di Edipo, vi è infatti la presenza del tema del patricidio e dell'incesto, così come quello, non meno importante, della costante procrastinazione ed elusione della verità. Al tempo stesso, però, nel romanzo questi elementi vengono rielaborati, parodizzati e trattati con la dissacrante irriverenza tipica dell'autrice, che con grande originalità, ma anche assoluta genuinità, filtra la vicenda di Edipo rivestendola di una serie di motivi strettamente legati alla propria esperienza biografica. Può essere quindi interessante, alla luce di questa evidente affinità intertestuale, analizzare alcuni aspetti di *Berg*, ponendoli a confronto con la codificazione letteraria più conosciuta del mito edipico, ovvero l'*Edipo Re* di Sofocle,¹⁸⁹ mettendo in luce le convergenze tra i due testi, ma soprattutto le originali divergenze e distorsioni messe in atto da Quin nel suo romanzo.

Partendo dal tema del patricidio, una prima grande differenza che si può notare tra le due narrazioni sta nella spiccata intenzionalità che caratterizza il desiderio patricida che muove il personaggio di Alistair Berg. Nel lapidario incipit che apre il romanzo, infatti, apprendiamo fin da subito in modo esplicito delle mire omicide del protagonista: «A man called Berg, who changed his name to Greb, came to a seaside town intending to kill his father...».¹⁹⁰ Il motivo di questo intento sacrilego – verrà presto rivelato – sta nel fatto che il padre, Nathaniel Berg, ha abbandonato la famiglia quando Alistair era ancora piccolo. Il figlio, avendolo successivamente riconosciuto in una foto e

¹⁸⁷ Sebbene l'ambientazione non venga mai specificata, la «seaside town» a cui si allude nell'incipit di *Berg* ricorda immancabilmente la natale Brighton dell'autrice (A. QUIN, *Berg* [1964], Sheffield-London-New York, And Other Stories, 2019, p. 7).

¹⁸⁸ Ann Quin (Brighton, 1936 – Brighton, 1973) è stata una scrittrice inglese, attiva tra gli anni '60 e '70 all'interno di un gruppo di scrittori sperimentali che facevano riferimento a Bryan Stanley Johnson, e comprendente fra le sue file anche Eva Figes e Alan Burns. Nata da genitori non sposati di umile estrazione, fu educata in un convento cattolico e costretta poi dalle circostanze a gettarsi nel mondo del lavoro sin da molto giovane, ricoprendo diversi incarichi di segreteria tra Brighton e Londra. Il suo primo romanzo, pubblicato da Calder & Boyars nel 1964, le valse un premio letterario che le permise di spendere due anni negli Stati Uniti, dove ebbe modo di legarsi con diversi esponenti del panorama artistico locale (soprattutto coi poeti post-modernisti del Black Mountain Group). Successivamente, sempre per Calder & Boyars, pubblicò altri tre romanzi, *Three* (1966), *Passages* (1969) e *Tripticks* (1972), più diversi racconti, raccolti recentemente, assieme ad un romanzo incompiuto, in un volume postumo intitolato *The Unmapped Country* (2018, edito da Jennifer Hodgson per la And Other Stories). Vicina a esperienze moderniste o simil-moderniste quali quelle di Samuel Beckett e Virginia Woolf, da una parte, e alla letteratura degli esponenti del *nouveau roman* francese dall'altra (specie Nathalie Sarraute e Marguerite Duras), Quin incorporò nella propria opera anche influssi derivanti dalla musica jazz, dalla pittura contemporanea inglese e americana e dal cinema (Antonioni e Bergman su tutti). Complice una situazione psichiatrica delicata che si trascinava ormai da anni (soffrì diverse crisi nervose e dovette essere ospedalizzata più volte in diverse strutture, subendo anche l'elettroshock), più alcuni seri problemi finanziari che la accompagnavano da sempre, Quin si tolse la vita nell'agosto del 1973. Avrebbe iniziato a studiare all'Università dell'East Anglia nell'autunno successivo.

¹⁸⁹ Questo confronto è reso vieppiù legittimo dalla considerazione che l'autrice era in effetti una grande ammiratrice dell'opera di Sofocle. Consultando un documento scherzosamente riconosciuto come *Quinology*, che altro non è se non una lista di testi indicati da lei stessa come fondamentali per la sua formazione personale, si può infatti notare come il nome del tragediografo greco compaia, accompagnato da un'indicazione generale riguardo a tutti i suoi lavori teatrali (cfr. *Quinology*, Larry Goodell Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library).

¹⁹⁰ A. QUIN, *Berg*, p. 7.

localizzatone il nascondiglio, è così partito per la sua missione sull'onda di un desiderio di vendetta nei confronti del genitore.

Là dove Edipo, quindi, nel dramma così come nel mito, fa di tutto per sfuggire al proprio fato non appena apprende dall'oracolo di essere destinato a uccidere il padre, Quin fonda invece proprio sull'intento patricida il motivo principale del romanzo. È quindi assai ironico constatare, man mano che la narrazione procede, come Berg si impegni in realtà indefessamente a disattendere le premesse iniziali, rimandando all'infinito il momento dell'uccisione del padre e rendendo l'intera vicenda una gigantesca farsa. La storia dell'assassinio paterno, che sembra offrirsi inizialmente al lettore come l'avvenimento principale che catalizzerà l'intera narrazione, si traduce in realtà in una serie di patetici temporeggiamenti ed esitazioni; laddove Berg, inoltre, si dimostra in grado di vincere le proprie riserve e trovare in sé abbastanza determinazione da perpetrare un atto violento, questa sua violenza viene in realtà sempre indirizzata verso l'oggetto sbagliato, e mai contro il padre.

Una certa riluttanza ad agire è percepibile sin dalle battute iniziali, quando Berg, rintracciato il padre e stabilito nello stesso sordido hotel in cui anche il genitore alloggia in compagnia della sua nuova amante, Judith, viene presentato in una paradossale situazione di totale e claustrofobica inerzia: «a body rolls upon a creaking bed: fish without fins, flat-headed, white-scaled, bound by a corridor room – dimensions rarely touched by the sun – Alistair Berg, hair-restorer, curled webbed toes, strung between heart and clock, nibbles in the half light».¹⁹¹ È come se, una volta raggiunta la sua preda, il furore omicida si fosse già spento in Berg, lasciando posto ad un bandolo intricato di emozioni contrastanti, di pensieri e desideri opposti che inibiscono la sua determinazione ad agire e lo tengono ancorato a questo limbo esistenziale, questa «half light» di Murphiana memoria¹⁹² in cui pare impossibile raggiungere una qualsivoglia risoluzione.

La perdita dello slancio iniziale viene in un certo modo camuffata, in un primo momento, col presunto sadico desiderio di Berg di giocare con la sua preda come il gatto col topo: «Like a love affair, it seemed too easy, therefore, the preliminaries must be prolonged; flirt a little with the opportunities».¹⁹³ È come se si volesse dare la sensazione di un totale controllo sulla situazione, lasciando intendere che l'omicidio potrebbe avvenire in qualsiasi momento, non appena l'esecutore giudicherà il momento abbastanza propizio: «maybe a perfect alibi should be worked out, for the perfect crime? [...] Consider, reconsider beforehand, every point, down to the minutest detail, mark out all the angles».¹⁹⁴ Chiaramente, questa sensazione di ritardo causato dal presunto perfezionismo di Berg viene presto disillusa dalla consapevolezza che la sua è in realtà una forma di indecisione patologica, un'indisposizione naturale all'azione. In diverse scene vediamo infatti il protagonista trovarsi di fronte a opportunità più che propizie per sferrare l'assalto decisivo al padre, occasioni che Berg si lascia puntualmente sfuggire in modo sempre più ridicolo e assurdo, per poi struggersi in quello stato di limbo tra desiderio e azione che egli non osa in verità mai spezzare.

In numerosi passaggi, in cui al lettore viene dato intermittente accesso al flusso dei pensieri del protagonista, quest'ultimo appare infatti dilaniato da dissidi interiori, preda di un'incessante e sterile elucubrazione che mina dall'interno la sua capacità di agire. Nonostante Berg cerchi spesso di esercitare una qualche forma di disperato controllo sulla propria mente, in lui sono sempre il pensiero astratto e la proiezione dell'azione a prevalere sull'atto concreto, che non riesce mai a materializzarsi: «How many times would the desire be followed by coldblooded action? Defeat the desire and act. [...] Yes, that's what it amounts to, decide rather than desire».¹⁹⁵ Più di un critico, in questo senso, ha notato come Berg dimostri alcuni tratti decisamente amletici, e di come in lui, al pari del

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹² Anche il *Murphy* di Samuel Beckett, autore profondamente ammirato da Ann Quin, si apre con considerazioni sul rapporto tra luce e buio, con Murphy che siede rigorosamente lontano dalla luce del sole, e nella cui mente, verrà rivelato, vi è una zona di «half light» in cui «the pleasure was contemplation» (S. BECKETT, *Murphy* [1938], London, Picador, 1982, p. 65).

¹⁹³ A. QUIN, *Berg*, p. 18.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 42.

personaggio shakespeariano, il desiderio di agire sia costantemente messo in scacco dal morboso lavoro del pensiero, dal tormento di ogni possibile conseguenza delle proprie azioni. Secondo Daniel Dutton, «throughout his ongoing interior monologue, Berg, much like the ever-tragic Hamlet, harangues himself for his hesitation or failure to act, for being full of desire rather than decision. But this state-of-suspension-prior-to-action is also where Berg chooses to dwell». ¹⁹⁶

Così come Amleto, però, anche Berg riesce di tanto in tanto a vincere le proprie riserve e lasciarsi andare finalmente agli atti violenti di cui per la maggior parte del tempo egli sogna soltanto. L'ironia è che, in questi pur rari casi, la sua carica omicida finisce per essere rivolta verso obiettivi diversi rispetto a quello dichiarato sin dall'incipit del romanzo: «Quin's novel», nota sempre Dutton, «teems with violence, but it's violence offered as a substitute for a patricide that never quite takes place, and this substitute violence is almost entirely, even hysterically, absurd». ¹⁹⁷ Uno dopo l'altro, una serie di animali od oggetti innocenti, come il gatto di Judith o il pappagallino di Nathaniel, cadono così sotto la furia malriposta di Berg, che veicola verso di loro, in veri e propri atti di sostituzione, la violenza ed il desiderio di distruzione che egli non riesce mai ad indirizzare verso il padre.

Il livello di complicazione massimo di queste dinamiche di sostituzione si ha poi quando Berg, in «a jokey act of homicidal failure», ¹⁹⁸ si scaglia sull'oggetto che più rassomiglia il padre: una bambola da ventriloquo a grandezza naturale che Nathaniel ha vestito con i suoi migliori abiti. Durante un party a casa di Judith, in preda ai fumi dell'alcool, Berg sembra scambiare la bambola per il padre, riferendosi più volte con lo stesso appellativo di «old man» intercambiabilmente all'uno e all'altra. Nella concitazione generale, Berg sembra addirittura prendere una risoluzione finale circa l'assassinio del padre, anche se il riferimento all'improbabile leggerezza del presunto corpo lascia intendere che egli stia di fatto per prendersela con la bambola: «He looked around: the old man once more draped over the banisters. He picked him up. How light he seemed, incredibly so. But this time once in his room definitely this time it would be accomplished». ¹⁹⁹ Il capitolo si chiude in corrispondenza di quest'ultima climax, con il successivo che si apre la mattina seguente, lasciando uno iato che, unitamente ai dubbi che sembrano attanagliare lo stesso Berg, non fa che aggiungere un velo di tragicomico mistero riguardo ad un patricidio che non è in realtà mai avvenuto:

At last I can rest in peace amen. Accomplished. There he is down there, beside the bed, rolled up in the rug, with the eiderdown spread over him. [...] The action, last night's scene, let it take on a gradual formation. Hands, yes, your own hands round his neck, pressing into the flabby flesh, and now, even now I can feel the corpuscles of blood slide across my fingers; well wasn't there blood, yes surely a spot or two? [...] [T]hough he didn't shout, not a sound [...]. Of course it could easily have been someone else, in the dark, yourself far from sober [...]. [A] stranger's body rolled up in my rug? ²⁰⁰

Dopo questi iniziali dubbi, e il conseguente, assurdo rifiuto di Berg di controllare se il corpo avvolto nel tappeto sia effettivamente quello del padre, il presunto assassino trasporterà con sé per il resto della narrazione il fardello non meglio identificato. Nell'ennesimo atto di sostituzione che avviene alla fine, Berg si autoconvince di riconoscere il padre in un cadavere non identificato rigettato dal mare, ponendo artificialmente fine alla questione e sperando di aver posposto *ad libitum* l'effettivo patricidio – almeno fino a quando, in corrispondenza delle ultimissime pagine, il padre non si ripresenterà in incognito nella stanza un tempo occupata da Berg, in un paradossale rovesciamento della situazione iniziale.

Se l'aspetto del patricidio viene quindi egregiamente distorto e parodizzato da Ann Quin, vi è un'altra dinamica diffusamente presente nel testo di Sofocle che viene invece mantenuta assai più

¹⁹⁶ D. DUTTON, *Unpacking Ann Quin's Comic Tragedy*, «Music & Literature», VII, 2016, p. 150.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 149.

¹⁹⁸ A. BUTLER, *Ann Quin's Night-Time Ink* [unpublished thesis], Royal College of Art, London, 2013, p. 13.

¹⁹⁹ A. QUIN, *Berg*, p. 71.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 72-75.

fedelmente: trattasi della tendenza, da parte di molti interpreti dell'*Edipo Re*, a ritardare il più possibile la rivelazione della verità, una tendenza all'omertà e al tenere sottaciuto, al conoscere ma al non avere il coraggio di confessare, di dar voce all'indicibile, di prendere coscienza della realtà dei fatti. Il primo nel dramma a cadere in questo fallo è Tiresia, l'oracolo che più di ogni altro si trova, suo malgrado, depositario della scomoda verità – «Ahimè!», si cruccia egli infatti, «Com'è terribile sapere, quando il sapere non giova a chi sa!».²⁰¹ Incalzato da Edipo, desideroso di conoscere il destino della città di Tebe, Tiresia cerca di scongiurare il più a lungo possibile il momento della rivelazione, per poi capitolare solo di fronte alle illazioni di Edipo, che vede nel suo silenzio il segno di una presunta cospirazione ordita nei suoi confronti.

La stessa tendenza a salvaguardare se stesso e gli altri dalla verità si avverte poi anche nel vecchio pastore, servo di Laio. Giocasta afferma infatti di come il pastore, che aveva testimoniato l'assassinio di Laio per mano dell'inconsapevole figlio ed era tornato a Tebe per riportarne la notizia, l'avesse espressamente scongiurata, una volta visto che proprio Edipo aveva ivi preso potere, «di mandarlo nei campi a pascolare gli armenti, per non rivedere mai più questa città». ²⁰² Sul finale del dramma, si apprende di come lo stesso pastore fu colui che salvò l'infante Edipo da morte certa, dopo che Laio lo aveva abbandonato nel bosco in seguito alla terribile predizione del suo destino. Sotto le pressioni di Edipo, sempre più disperatamente in cerca della verità, il pastore fa di tutto pur di dissuadere quest'ultimo dal proseguire l'interrogatorio, capitolando infine solo di fronte alle minacce di morte di Edipo, che lo spingono a rivelare «la cosa più tremenda da dire». ²⁰³

Il caso più eclatante è poi quello di Giocasta, che a più riprese cerca di dissuadere Edipo dal voler indagare oltre. Inizialmente inconsapevole della situazione, Giocasta rassicura dapprima il preoccupato marito/figlio circa l'inattendibilità dei vaticini degli oracoli – «cerca di capire che nessuno al mondo è veramente in possesso dell'arte divinatoria»²⁰⁴ –, per poi addirittura consolarlo, con tragicomica ironia, circa l'innocuità dei suoi timori incestuosi: «Tu non aver paura delle nozze con tua madre: tanto uomini prima d'oggi si sono congiunti in sogno con la propria madre; ma se uno non ci fa caso, sopporta l'esistenza più facilmente». ²⁰⁵ Man mano che la verità inizia a emergere, però, e Giocasta si rende silenziosamente conto dell'effettivo stato delle cose, i suoi tentativi di fermare la rovinosa curiosità di Edipo si fanno sempre più disperati e insistenti, ricalcando la stessa concitata foga con cui Tiresia e il pastore avevano tentato di scongiurare la rivelazione finale: «In nome degli dèi, no, se ti è cara la vita, non indagare più». ²⁰⁶

In relazione al desiderio e al bisogno viscerale di conoscere la verità, anche là dove essa rischia di condurre alla propria rovina, il personaggio di Berg risulta quindi in realtà alquanto diverso da Edipo: se quest'ultimo si intestardisce e lotta con tutte le proprie forze per sapere ogni dettaglio, abbandonando ogni conveniente buonsenso nel suo cieco impeto conoscitivo, Berg fa invece di tutto per eludere la conoscenza, anche se potrebbe in ogni momento e senza alcuno sforzo verificare la fondatezza o meno dei suoi dubbi, ponendo eventualmente rimedio alla situazione. Egli ricerca infatti deliberatamente il limbo del dubbio ontologico: esso è anzi la sua condizione naturale, senza la quale Berg non può esistere, né essere se stesso. Su di lui si proiettano, piuttosto, le distorsioni e le procrastinazioni che gli altri personaggi dell'*Edipo Re* mettono in atto, per mantenere loro stessi e chiunque altro all'oscuro della verità.

Lo stesso patologico ritardo dell'azione omicida ritorna quindi sottoforma di un ripetuto rifiuto di appurare l'effettivo avvenimento del patricidio, cosa che Berg potrebbe agevolmente fare accertandosi dei reali contenuti del fagotto che egli trascina con sé ovunque, nell'artificiosa convinzione che esso nasconda il cadavere paterno. Berg ha un bisogno viscerale di credere che al suo interno vi sia il padre, e non la bambola; ancora meglio, ha bisogno di mantenere vivo il dubbio,

²⁰¹ SOFOCLE, *Edipo Re*, v. 316, trad. F. Ferrari, in ID., *Antigone / Edipo Re / Edipo a Colono*, Milano, BUR, 2018, p. 167.

²⁰² *Ibid.*, vv. 758-764, p.199.

²⁰³ *Ibid.*, v. 1169, p. 227.

²⁰⁴ *Ibid.*, v. 707, p. 197.

²⁰⁵ *Ivi*, vv. 980-983.

²⁰⁶ *Ibid.*, vv. 1060-1061, p. 219.

l'illusione, e di lasciare aperta la porta ad ogni possibilità, di chiuderla ad ogni certezza definitiva. Per questo, ogni suo sforzo è rivolto a evitare che lui stesso, o chiunque altro, possa scoprire l'effettiva e per lui annichilente verità.

Tutto ciò è fin troppo chiaro fin dalla mattina successiva al presunto omicidio, quando Berg preferisce perdersi nelle sue speculazioni pur di fugare ogni inutile dubbio sollevando semplicemente il tappeto per vedere ciò che esso davvero nasconde: «I won't look yet, give me time, just a matter of getting used to the idea, that's all it amounts to really. [...] But if you unrolled the rug? No, no, let it remain».²⁰⁷ Per più volte, in maniera simile, Berg userà la scusa della discrezione per evitare di confrontarsi con la realtà dei fatti: «later there would be time to look, in a more discreet place, then perhaps the mystery could be solved».²⁰⁸ È chiaro tutti, ovviamente, che Berg non abbia in realtà alcuna intenzione di risolvere questo falso mistero; la sua è un'autentica presa in giro, rivolta sia a se stesso sia al lettore, che non può che assistere con un misto di compatimento e divertimento ai suoi squallidi tentativi di mantenere viva l'illusione che il padre sia davvero stato ucciso.

Per più volte, successivamente, le circostanze esterne minacceranno di smascherare la verità, e Berg si rifugerà sempre più pateticamente nelle sue illusioni. La tenerezza con cui, nei momenti più disperati, egli affonda il viso nel suo fagotto nel tentativo di isolarsi dal mondo esterno e dimenticare per un attimo la sua condizione, dimostra in realtà quanto fragili siano le sue fantasie, e forse anche quanto Berg sia in fondo consapevole che il suo sia solo un gigantesco auto-inganno: «He continued to clasp the rug, almost tenderly, as though it were a treasured possession, and then buried his head in the middle of the folds».²⁰⁹ In altri punti, il livello di autoconvincimento raggiunge picchi talmente elevati che l'illusione e la verità sembrano mescolarsi in modo quasi indistinguibile nel discorso di Berg, come quando, all'apice del paradosso, egli cerca di capire come mascherare il mai avvenuto omicidio immaginando di raccontare a Judith quella che in fondo è la pura verità:

Of course, the body! But whose body [...]. What could he say, pass it all off as some sort of hoax, swear there had never been a body in the rug at all, purely her imagination? She couldn't have seen very much, just the clothing perhaps, but come to that he hadn't either, at least not since the time he had half unrolled the rug, felt the body, but you hadn't looked. In fact the whole scene now appeared a faded negative, something he had begun but not developed. Best to let things slide, take care of themselves.²¹⁰

Se in queste dinamiche Berg e Edipo sembrano divergere sensibilmente, Judith appare invece come una perfetta reincarnazione del personaggio di Giocasta. In una fase del romanzo in cui ha già rotto la relazione con Nathaniel e sta iniziando a gravitare verso Berg, ella sorprende a un certo punto quest'ultimo mentre trasporta il fagotto con il presunto cadavere fuori dall'hotel, per liberarsene. Invece che mostrare panico, shock o alcuna forma di repulsione o spavento nei confronti del presunto omicida, Judith sembra qui misteriosamente prendere le parti di Berg, immediatamente e senza nemmeno soppesare la faccenda dentro di sé: «What's in it Aly, it feels like a body, it isn't, I mean you haven't – Aly what's under that ghastly eiderdown? [...] Aly you don't have to tell me I can guess, it's him isn't it, but I can't look, it is him isn't it rolled up in there, oh Aly love I understand».²¹¹ Diventando così a tutti gli effetti complice di Berg, Judith finisce per cadere nelle stesse dinamiche che lo contraddistinguono, sostenendo assieme a lui l'illusione che Nathaniel sia effettivamente stato assassinato e astenendosi sempre, come Berg, dal controllare i contenuti del fagotto. Invece che fungere da pungolo per la ragione e ispiratrice di buon senso, ella non fa che alimentare e ingigantire le illusioni di Berg, assecondandolo e proteggendolo dalla verità, qualunque essa sia, come Giocasta fa con Edipo. La sua reazione di fronte all'inevitabile rivelazione finale, oltretutto, risulta

²⁰⁷ A. QUIN, *Berg*, p. 72.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 108.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 91.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 120-121.

²¹¹ *Ibid.*, p. 82.

assurdamente pacata, quasi apatica, suggerendo come anche Judith, al pari di Berg, fosse in realtà consapevole del reale stato delle cose, ma avesse altrettanto bisogno di mantenere viva l'illusione e ritardare il più possibile la coscienza della verità: «Oh I forgot to tell you Aly it was that they found in the rug, a bloody dummy, not a body at all, imagine you thought and so did I that... Not a body at all ah well what did I expect, after all there had been the discovery of the thing at the station, they had all known of course».²¹²

L'ultimo aspetto che accomuna i due testi riguarda poi chiaramente il tema dell'incesto, l'altro indicibile abominio di cui Edipo si macchia. Un'ovvia parodizzazione dell'incesto edipico la si può riscontrare con facilità nel rapporto tra Berg e Judith, e nel fatto che il primo si prefigga fin dalle prime battute, oltre che l'assassinio del padre, anche la seduzione della sua amante, in un chiaro desiderio di sostituirsi al genitore. Anche in questo caso, però, Quin introduce alcune distorsioni rispetto alle dinamiche che caratterizzano la vicenda di Edipo. *In primis*, così come accade anche in relazione al tema del patricidio, vi è un'ovvia differenza tra il manifesto desiderio di Berg, che diventa un vero e proprio piano di seduzione, e il tentativo tenace di Edipo di sottrarsi al proprio destino e, quindi, all'incesto che gli era stato predetto dall'oracolo. Secondariamente, vi è poi da specificare che Judith non è la madre naturale di Berg, ma semplicemente l'amante del padre.

Nonostante questa non trascurabile differenza, che fa ovviamente parte del gioco parodico della Quin, Judith sembra comunque attivare, almeno superficialmente, molte delle dinamiche di gelosia e desiderio di morte e sostituzione all'altro genitore che, pur non comparando esplicitamente nel testo Sofocliano, ricalcano fedelmente l'interpretazione freudiana del mito edipico. Secondo Freud, infatti:

È forse il destino di tutti noi quello di rivolgere il nostro primo impulso sessuale verso nostra madre ed il nostro primo odio e desiderio di assassinio verso nostro padre. [...] Re Edipo, che uccise suo padre Laio e sposò sua madre Giocasta, ci mostra semplicemente la soddisfazione dei nostri desideri infantili. [...] Oggi, proprio come allora, molti uomini sognano di avere rapporti sessuali con la madre e ne parlano con sdegno e meraviglia. Ciò è chiaramente la chiave della tragedia ed il complemento del sogno della morte del padre del sognatore.²¹³

Risulta abbastanza evidente che, se si sorvolasse per un attimo sul fatto che il personaggio di Judith non coincide con quello della madre biologica di Berg, l'interpretazione di Freud potrebbe tranquillamente essere applicata anche al romanzo della Quin. Proprio il fatto, però, che quest'ultimo aspetto non costituisca affatto un dettaglio insignificante ci spinge a soffermarci più approfonditamente su alcune dinamiche più sottili che hanno luogo in *Berg* e che ne complicano notevolmente il rapporto col dramma di Sofocle.

Vi è da dire anzitutto che, almeno inizialmente, la seduzione di Judith sembra rientrare nel piano più generale di Berg di vendicarsi del padre per l'abbandono patito da piccolo, tanto che egli dubita di poter trarre alcuna soddisfazione da un'eventuale conquista, dovesse essa avvenire dopo la morte di quest'ultimo: «Making love to her prior to really getting rid of the old man would surely bring greater satisfaction, indeed he had to admit it, there was the possibility she would not prove so fascinating after his father's death».²¹⁴ Solo successivamente il suo desiderio per Judith sembra disgiungersi da questi pensieri di vendetta e farsi più genuino; a esso, però, si accompagnano immancabilmente le stesse tergiversazioni che già frenavano la capacità di Berg di portare a termine l'assassinio del padre, unitamente a una certa tormentata avversione per l'atto sessuale in sé. A più riprese, infatti, Berg dubita apertamente di poter soddisfare Judith, mettendo apparentemente in dubbio sia la sua prestanza che l'intensità del suo desiderio: «But these hands, are they adequate, capable of producing more than just pity on her part, her thighs, would they open at the slightest

²¹² *Ibid.*, p. 137.

²¹³ S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, (*Die Traumdeutung*, 1900), trad. A. RAVAZZOLO, Roma, Newton Compton, 1988, pp. 198-199.

²¹⁴ A. QUIN, *Berg*, p. 65.

provocation – these fingers, now flat, white, uncaressed, a language of their own, what are they really capable of?». ²¹⁵

In diverse scene, Berg pare lasciarsi andare ai propri impulsi e avvicinarsi a Judith con convinzione, solo per poi arrestarsi a metà strada, fuggendo a gambe levate non appena le circostanze iniziano a volgere in suo favore. In un episodio in cui Berg è riuscito finalmente a introdursi nella stanza di Judith, per esempio, mettendo goffamente in atto le sue prime manovre di seduzione, la sua concentrazione si sposta a un certo punto verso il divisorio di legno, al di là del quale, nello stesso letto di Berg, giace il padre in preda ai postumi di una sbornia. In queste circostanze, il pensiero del padre sembra catturare improvvisamente Berg, distogliendo le sue attenzioni dall'obiettivo amoroso, e creando un rovesciamento comico della situazione, con Judith che si lancia all'assalto mentre Berg si vede costretto a fuggire letteralmente dalla foga sessuale di quest'ultima:

She crossed her legs, her housecoat slipped back, a dimple showed, a mole on the side of her knee. [...] Berg moved quickly across the room. Judith rustled behind [...]. He reached for the handle, felt Judith clasp his arm. Must you go, are you tired then, just a teeny weeny bit tired, why not relax here, just for a little while [...]. He twisted the handle, pressed Judith's fingers, then propelled himself out. ²¹⁶

Similmente, in un'altra occasione, Berg è di nuovo costretto a divincolarsi dall'abbraccio di Judith, ancora una volta per seguire il padre, che si è lanciato fuori dalla stanza nel tentativo di salvare la bambola gettata dalla finestra dalla stessa Judith:

What a state to get in, honestly Nathy's quite mad, still why should we bother about him. Aly kiss me, kiss me now, oh kiss me here, I've been dying for you darling, oh Christ how I want you. Her mouth soft, wet, taking in the lobe of his ear, moving down, hands fumbling his bow tie. He pulled at her dress, saw the huge white lump rise out, pushed his face against it. How can I go further when there are things to be cleared up – when I could... He struggled away. ²¹⁷

Da un lato, dunque, Berg sembra ripetere anche in ambito sessuale le stesse dinamiche di desiderio e sua mancata materializzazione che regolano i suoi impulsi patricidi, costituendosi come una sorta di Edipo in negativo; dall'altro, anche la figura di Judith, che pur richiama quella di Giocasta per alcuni aspetti visti in precedenza, si impone più in generale come una sua distorta parodia. È infatti Judith, ogni volta che il desiderio di Berg si spegne a mezz'asta, a prendere in mano la situazione e ad accompagnare quest'ultimo alla realizzazione del suo destino edipico, almeno per quanto riguarda l'aspetto dell'incesto – che rimane pur sempre, occorre ricordarlo, un incesto mascherato. La sostituzione di Berg al padre, infatti, sembra infine giungere a compimento nell'unica scena di tutto il romanzo in cui viene riportato esplicitamente un amplesso tra lui e Judith, nel momento del cui apice quest'ultima si trova ad urlare il nome di Nathaniel: «Oh Aly make it last, [...] oh it does feel good to be with you Aly [...]. Oh it's nice when you do that, do it again, oh it's lovely. Nathy, oh Nathy my darling». ²¹⁸ Contestualmente, sul finale del romanzo, la situazione iniziale

²¹⁵ *Ibid.*, p. 48. Già dalle prime battute del romanzo, peraltro, in una scena in cui Berg non riesce a soddisfare una ragazza incontrata alla sala da ballo di fronte all'hotel, un certo dubbio sulla sua presunta impotenza inizia a serpeggiare: «Once he had ventured across, and brought back a giggling piece of fluff, that flapped and flustered, until he was incapable, apologetic, a dry fig held by sticky hands. Well I must say you're a fine one, bringing me all the way up here. [...] Lor' wait until I tell them all what I got tonight, laugh, they'll die» (*ibid.*, p. 10). Ad aggravare la situazione vi è poi il fatto che Berg sembra spesso prediligere il rifugio nell'onanismo piuttosto che lasciarsi andare ad atti sessuali veri e propri: «Shall I go there again, select another one? A dozen would hardly satisfy; consolation in masturbation, pornographic pictures hanging from branches of the brain» (*ibid.*, p. 8).

²¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 135. Aly stands here for Alistair Berg, while Nathy is a short version for Nathaniel, his father.

appare completamente ribaltata, con Berg che alloggia ora stabilmente con Judith, mentre Nathaniel è appena tornato nell'hotel in incognito, prendendo la stanza che era un tempo occupata dal figlio.

Se Berg sembra costretto dalle circostanze ad adempiere al suo destino edipico, quelli che sembrano essere i suoi desideri più intimi e subconsci emergono invece con forza in una scena assai emblematica, che può fornire una cruciale chiave di lettura a molti suoi comportamenti. Già diversi indizi appaiono disseminati all'interno della narrazione, riguardanti ad esempio una sua particolare attenzione verso i rituali femminili performati da Judith, o il suo immaginarsi a volte nei panni di quest'ultima,²¹⁹ o persino un suo desiderio di castrazione, che Berg esprime in almeno un paio di punti – «longing to be castrated; shaving pubic hairs»²²⁰; «Then came the army, head shaved, emerging like sheep, the awkward youth into – what though? hardly manhood. Two years of castration, the silent masturbation in lavatories, after lights out».²²¹ Questo tentativo, fin qui solo mentale, di trascendere i limiti del proprio sesso, si materializza in qualcosa di ben più tangibile allorché Berg, cercando di elaborare un travestimento che possa farlo passare inosservato, finisce per vestirsi e truccarsi come Judith. La malcelata eccitazione che in questa occasione trapela dai suoi gesti la dice lunga sul valore catartico che questo travestimento ricopre in realtà per Berg:

Soon he found a skirt, jumper, stockings, and a pair of shoes. Solemnly he tried them on, and hobbled across the room, gesturing, fluttering his hands, as he had seen Judith so often do. Quickly he went back to his own room and put the whole disguise on; the nylons against his legs gave him an almost erotic pleasure [...]. Putting one of his best auburn wigs on, he patted it into place, and arranged the fringe until it came well over his forehead and met his eyebrows. What about makeup? He went back to their room. He handled the cosmetics tentatively, then slowly powdered his face, his hands shook so much that at first he made a mess with the mascara – what a ritual, all to flatter the ego of man – the vanity of woman! He peered into the mirror and nearly toppled over the dressing table with laughter; if only the navy were in, and for a moment he mused on the possibilities, the delights of the adventures he could have had in such a disguise.²²²

Queste sue estemporanee fantasie risultano poi essere un semplice preludio a ciò che accade immediatamente dopo, quando Nathaniel irrompe ubriaco nella stanza, scambiando il figlio per la compagna Judith. In tale circostanza, Berg non solo sta al gioco e asseconda le mosse del padre, ma sfrutta il momento come un'occasione di vendetta, sebbene in modo pur sempre edulcorato rispetto al patricidio preventivato inizialmente:

Fingers running up his legs, further and yet further up. This is how it had been, with Edith, with Judith, how they must have revelled in it, giggling, panting, helping the old man's hands, opening their thighs, unsnapping their suspenders, arching their backs, opening up everything, wide – wider. Lead him on, lead him right there, produce it in his face, in his ear, in his eye, let him have it, so he'll remember to the day he dies. A flowerless stalk waving in the wind – a frog leaping – and in one bound there over the old man's stained waistcoat.²²³

Lo scopo di questa sostituzione alla figura della madre/Judith, però, e della conseguente seduzione del padre, è in realtà riconducibile solo in parte al desiderio di vendetta e umiliazione che Berg nutre nei confronti di Nathaniel. È chiaro come in questo frangente Berg, arrivando a identificarsi sia con Judith che con la madre Edith, dimostri in modo cruciale di essere preda di un complesso edipico che funziona anche al contrario. La convinzione, oltretutto, con cui Berg si

²¹⁹ Berg si chiede infatti a un certo punto: «maybe women felt like this after being made love to? What could it be like having pendulous pears strung practically round one's neck, a triangular fur piece, blood every lunar month?» (*ibid.*, p. 104).

²²⁰ *Ibid.*, pp. 10-11.

²²¹ *Ibid.*, p. 46.

²²² *Ibid.*, p. 109.

²²³ *Ibid.*, p. 110.

abbandona al travestimento e a questa sorta di farsesco amplesso col padre si pone in evidente contrasto con le reticenze, i dubbi, e i ripetuti fiaschi che accompagnano i suoi approcci con Judith.

Se Berg, quindi, si abbandona solo con grande difficoltà a quest'ultimo versante del suo complesso edipico, e vi è in realtà quasi trascinato a forza da Judith, che lo spinge ad adempiere a una trama impostagli dall'esterno, è piuttosto nel malcelato desiderio di seduzione del padre che egli sembra realizzare i suoi desideri più intimi. Questo accade principalmente perché Berg, nel suo particolare rapporto col padre, nasconde un collegamento assai più viscerale che lo lega a doppio filo all'esperienza biografica dell'autrice. Il suo ambiguo desiderio verso Nathaniel e il suo bisogno distorto di una figura paterna nella sua vita non sono infatti che una sublimazione dei desideri nemmeno troppo subconsci della stessa Ann Quin: anch'essa, come il suo personaggio, è stata infatti abbandonata dal padre in tenera età, e in molti aspetti della sua vita privata si può facilmente riscontrare una costante ricerca di un sostituto di quella figura paterna che è stata per lei sempre assente.²²⁴ È l'autrice stessa, non a caso, a parlare del suo romanzo in chiave psicanalitica, vedendolo come un tentativo di risolvere alcuni dissidi interiori causati dall'abbandono del padre, il rapporto col quale, nelle sue dinamiche di amore e odio, di desiderio di distruzione e preservazione, è riflesso perfettamente nel legame che esiste fra Berg e Nathaniel:

Berg I guess was a kind of an exercise as well as an exorcise! I went through a somewhat strange phase with regard to my father, and for many years only had contempt for him (he left my mother when I was about nine – I met him occasionally in London later when I was in my teens, then we lost contact for about 10 years); this was obviously something I had to work through, reconcile myself to the image, or rather destroy the image of him, and accept the reality.²²⁵

Vi è dunque, in *Berg*, molto in più di personale di quanto alcuni critici abbiano inizialmente visto.²²⁶ A. Butler esprime perfettamente la questione quando afferma che Quin «writes her memoirs into dangerous fictions».²²⁷ Alla luce di questo forte collegamento biografico, è quindi possibile leggere il travestimento di Berg come una diretta allusione, o se si vuole una metafora visiva, dell'operazione intrapresa dall'autrice nella composizione di questo romanzo. Così come Ann Quin, nel creare un personaggio maschile al fine di esplorare il proprio complicato rapporto col padre, ha abbandonato temporaneamente i panni della propria identità femminile, Berg performa un simile travestimento, accettando su di sé l'identità sessuale opposta per poter giungere al nucleo rimosso dei propri dissidi interiori.

Il fatto che molte dinamiche riconducibili alla vicenda di Edipo si ritrovano saldamente alla base di *Berg* è stato quindi appurato: il mito scandisce le svolte della narrazione quiniana, fornisce una filigrana autorevole attraverso cui è possibile interpretare personaggi e avvenimenti, costituendo inoltre un palinsesto di sicura riconoscibilità attorno a cui l'autrice intesse la propria trama originale.

²²⁴ Molto si potrebbe qui dire riguardo alle varie relazioni che Quin ha intrattenuto nella sua vita con persone decisamente più anziane di lei, per non parlare della sua ossessione per le relazioni triangolari, che ricorrono ovunque nella sua opera e che sono sempre state, a detta sua, dei tentativi di ricreare un nucleo familiare che l'autrice non ha mai davvero conosciuto. Come lei stessa confessa all'amico Brocard Sewell in una lettera: «The relationships between three have always fascinated me, being I suppose partly because I have never known the family unit [...]. In reality I have often found myself at my best, a kind of security when with two other people, most of my friends are couples, and I suppose automatically I play the role of the child» (ID., Letter to B. Sewell, May 1964, quoted in B. SEWELL, *Like Black Swans: Some People and Themes*, Padstow, Cornwall, Tabb House, 1982, p. 183.

²²⁵ A. QUIN, letter to Irving Sward, 4.04.1967, Robert Sward Papers, Julian Edison Department of Special Collections, Washington University Libraries.

²²⁶ È assai ironico, a questo riguardo, che un lettore come Rayner Heppenstall, tanto perspicace e vicino alle idee estetiche dell'autrice, commentasse in questo modo il romanzo in una recensione apparsa sul *Sunday Telegraph*: «I don't know whether she is trying to shock us all or some individual person or whether her inspiration is purely bookish [...] I am sure that she will have to write in some way more directly out of her own experience. I would like to know what her own experience is» (R. HEPPENSTALL, *Two Bold Ladies*, «The Sunday Telegraph», 21.06.1964).

²²⁷ A. BUTLER, *Ann Quin's Night-Time Ink*, p. 6.

Se i personaggi di *Berg* risultano così potenti e attivano nel lettore connessioni così profonde ed efficaci, è perché le loro radici affondano nel sempre fertile terreno del mito, ripercorrendo sinapsi custodite e tramandate nei secoli, ridando al tempo stesso nuova linfa ad antiche storie, declinandole in un nuovo contesto e riservandosi la facoltà di dissacrarle, parodizzarle e ribaltarle di segno.

Più che per un semplice esercizio stilistico, Quin si appropria dunque del mito di Edipo per piegarlo al proprio volere e alla propria particolare sensibilità, riversando entro le sue linee guida le proprie esperienze biografiche, plasmandone l'amalgama che ne risulta e mostrando una profonda comprensione e una sapiente assimilazione della fonte primaria. Nel fare questo, però, ella dimostra anche l'urgenza di dare al mito una nuova vita, di farlo suo con irriverente coraggio, investendolo di un'energia tutta contemporanea, rivoluzionaria e viscerale, con uno spirito che molto ricorda quel Modernismo di cui Ann Quin è imbevuta e da cui ella pesca a piene mani, con grande intuitività e fortuna di risultati.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- S. BECKETT, *Murphy* [1938], London, Picador, 1982
A. BUTLER, *Ann Quin's Night-Time Ink* [unpublished thesis], Royal College of Art, London, 2013.
D. DUTTON, *Unpacking Ann Quin's Comic Tragedy*, «Music & Literature», VII, 2016, pp. 149-155.
S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, (*Die Traumdeutung*, 1900), trad. A. Ravazzolo, Roma, Newton Compton, 1988.
R. HEPPENSTALL, *Two Bold Ladies*, «The Sunday Telegraph», 21.06.1964.
A. QUIN, *Berg* [1964], Sheffield-London-New York, And Other Stories, 2019.
B. SEWELL, *Like Black Swans: Some People and Themes*, Padstow, Cornwall, Tabb House, 1982.
SOFOCLE, *Edipo Re*, trad. F. Ferrari, in ID., *Antigone / Edipo Re / Edipo a Colono*, Milano, BUR, 2018.

ARCHIVI

- Larry Goodell Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
Robert Sward Papers, Julian Edison Department of Special Collections, Washington University Libraries.

NON È UN «FATTO»: PER UNA FISIONOMIA DEL MITO NEL GIOVANE LUIGI PIRANDELLO. ANTICIPAZIONI

di Giacomo Cucugliato

Restando alle classificazioni tradizionali della critica più nota, l'attività mitografica di Pirandello sarebbe da ascrivere agli ultimi anni della sua produzione, specialmente teatrale, e particolarmente a quella esperienza che culmina con la messa in scena postuma dei *Giganti della montagna* nel 1937. La categorizzazione di questa parte del corpus sotto l'etichetta di mito deriva, invero, dalle istruzioni programmatiche dello stesso autore e per quanto, quindi, possa essere dettagliata, specificata, presa con cautela e approfondita, va comunque mantenuta.²²⁸

Quella di mito, tuttavia, è una categoria estetica che, nonostante la varia fortuna e gli ampi riusi e attualizzazioni novecenteschi – in chiave anche e soprattutto modernista –²²⁹ inizia a essere compulsata, filosoficamente e filologicamente, già a partire dagli ultimi anni del Settecento per diventare, poi, centrale nelle estetiche di un certo romanticismo tedesco, perlopiù ascrivibile alla temperie maturata nel centro universitario di Heidelberg.²³⁰ Meno studiato, rispetto al più conosciuto romanticismo jenese, il romanticismo di Heidelberg vanta esponenti del calibro di Schiller e di Schelling e dello stesso Goethe, i quali, almeno in una prima fase delle loro riflessioni e produzioni,²³¹ contribuirono notevolmente al suo delineamento. Proprio ad Heidelberg prese forma l'incipitaria maturazione dell'analisi e dell'impiego estetico del concetto di mito, in seno e sulla scorta dello studio, perlopiù svolto in chiave comparatista, delle religioni e dell'arte antica,²³² non solo greca, quindi classica, ma, in larga misura, anche orientale (o perlomeno orientalizzante).²³³ Quelle heidelbergiane furono posizioni nate in linea o in contrasto con le dichiarazioni estetiche kantiane (ma sempre da esse derivate) e in opposizione, spesso aspra, con la canonica e già al tempo tradizionale visione winckelmanniana dell'arte greca. Geminate all'interno di una generica ossessione estetica per il concetto di simbolo e per la sua dimensione radicalmente religiosa,²³⁴ le riflessioni sul mito si posero, nella più parte dei casi, come il frutto teorico di un'indagine su quanto poderosamente il processo di simbolizzazione avesse contribuito alla strutturazione narrativa del mito antico: ne dà prova il forse più maturo e squisito prodotto di queste tendenze, ovvero la *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* [1810] di Friedrich Creuzer, per il quale il mito

²²⁸ Cfr. B. STASI, *Il sacerdote scettico. Pirandello mitografo in Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture* (a cura di F. CURI e N. LORENZINI), Bologna, Pendragon, 1995, pp. 277-318

²²⁹ Significativa in questo senso è l'analisi che aveva iniziato, se non altro, a svolgere Furio Jesi sullo studio mitografico della letteratura. Cfr. F. JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002.

²³⁰ Cfr. almeno G. MORETTI, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo* [1984], Brescia, Morcelliana, 2013; ID., *Hestia. Interpretazione del romanticismo tedesco*, Roma, IANUA, 1988; ID., *Nichilismo e romanticismo. Estetica e filosofia della storia fra Ottocento e Novecento*, Roma, Cadmo, 1988. Cfr. anche, P. D'ANGELO, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

²³¹ Essenzialmente tutti e tre gli autori posero, con le loro prime elaborazioni teoriche, le basi degli sviluppi successivi della scuola di Heidelberg: significativa è in questo senso l'attenzione sia di Schiller che di Goethe per il valore estetico del concetto di natura, pur nutrito con impostazioni notevolmente differenti; da essa prenderà le mosse Bachofen - altro grande, e tra gli ultimi, esponente del romanticismo di Heidelberg - per affrontare la problematica spinosa dei miti della maternità, nella sua opera più famosa, *Il matriarcato* [*Das Mutterrecht*], apparsa nel 1861.

²³² Per una storia dell'apporto dei romantici di Heidelberg alla fondazione della disciplina, Cfr. G. FILORAMO, *Religione e ragione tra Ottocento e Novecento*, Bari, Laterza, 1985: i fenomeni artistici antichi venivano studiati, e riletto invero, tenendo fede alla loro prima impostazione la quale, essendo spesso rituale, era massicciamente implicata in questioni di ordine religioso.

²³³ Una delle grandi innovazioni del romanticismo di Heidelberg, in particolare della riflessione herderiana, fu l'attenzione che esso dedicò a culture diverse da quella greca, come, ad esempio, quella egizia, traendone l'idea, fondativa di sviluppi altrui e posteriori, di estetiche e metafisiche impostate su valori diversi da quelli greci fino ad allora ritenuti assoluti e assolutamente validi.

²³⁴ Cfr. G. LUKÁCS, *Estetica 2*, Milano, Ghibli, 2015, pp. 1473-1515.

antico altro non è che «simbolo raccontato».²³⁵ Una inchiesta sul mito pirandelliano deve partire e inserirsi su queste coordinate, le più prossime all'autore e per formazione e per cronologia, almeno quando s'intenda chiedersi la rilevanza dell'apporto di una riflessione mitica non solo nell'ultima, ma anche nella prima produzione: la domanda centrale, infatti, è quanto significativamente il concetto di mito possa avere collaborato alla geminazione dell'estetica e della prassi narrativa pirandelliana, le cui date d'avvio possono con una certa esattezza avanzarsi già agli ottanta dell'Ottocento.²³⁶

È nell'*Umorismo*, tuttavia, che compaiono i primi, significativi ed espliciti, riferimenti estetici al romanticismo tedesco, del quale Pirandello disegna una costellazione che, se non esaurisce la serie degli autori più iconici della scuola di Heidelberg, si colloca comunque in essa: nell'ambito della discussione sul concetto cardine, per il romanticismo tout court, dell'ironia, posta quasi in incipit del saggio, Pirandello sostiene che

Un altro senso, dicevamo, e questo filosofico, fu dato alla parola *ironia* in Germania. Lo dedussero Federico Schlegel e Ludovico Tieck direttamente dall'idealismo soggettivo del Fichte; ma deriva in fondo da tutto il movimento idealistico e romantico tedesco post-kantiano. L'io, sola realtà vera, spiegava Hegel, può sorridere della vana parvenza dell'universo: come la pone, può anche annullarla; può non prender sul serio le proprie creazioni. Onde l'ironia: cioè quella forza - secondo il Tieck - che permette al poeta di dominar la materia che tratta; materia che si riduce per essa - secondo Federico Schlegel - a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale. Trascendentale più d'un po', osserveremo noi, questa concezione dell'ironia: né, del resto, se consideriamo per poco donde ci viene, poteva essere altrimenti.²³⁷

La posizione di Schlegel è tutta connotata negativamente, come dimostra la citazione seguente per cui, scrive Pirandello, «al solito, Federico Schlegel non fece altro qui che esagerare idee e teorie altrui: oltre all'idealismo soggettivo del Fichte, la famosa teoria del giuoco esposta dallo Schiller nelle 27 lettere *Über die aesthetische Erziehung des Menschen*».²³⁸ Sulla stessa linea, sempre riprendendo la «teoria del giuoco» schilleriana, Pirandello continua

Il Fichte aveva voluto, in fondo, compire la dottrina kantiana del dovere: dicendo che l'universo è creato dallo spirito, dall'«Io», che è anche divinità, l'anima dell'essenza del mondo, che genera tutto ed è impersonale, che è volontà infaticabile, la quale racchiude in sé ragione, libertà, moralità; aveva voluto dimostrare il dovere dei singoli uomini di sottomettersi al volere della totalità e di tendere al culmine dell'armonia morale. Ora quest'«Io» del Fichte diventò l'«io» individuale, il piccolo «io» strambo del signor Federico Schlegel, che con un cannellino e un po' d'acqua saponata si mise allegramente a gonfiar bolle di sapone: vane parvenze d'universo, mondi; e a soffiarsi su. E questo era il giuoco. Povero Schiller! Non poteva esser falsato in modo più indegno il suo *Spieltrieb*.²³⁹

²³⁵ Cfr. almeno, A. BÄUMLER, F. CREUZER, J.J. BACHOFEN, *Dal simbolo al mito. II. Simbolica e mitologia. Il matriarcato*, (a cura di G. MORETTI), Milano, Spirali, 1983.

²³⁶ Lo dimostrano con evidenza le lettere inviate alla famiglia da Palermo e da Roma a partire dal 1886, nelle quali, a più riprese, Pirandello già accenna a temi che saranno poi sviluppati nei saggi o negli interventi critici (Cfr. a questo proposito, ad esempio, la lettera alla futura sposa, Antonietta, del 5 gennaio 1894, in E. PROVIDENTI, *Lettere della formazione, 1891-1898*, Roma, Bulzoni, pp. 188-190). L'inizio dell'attività novellistica, databile invece al 1894 (anno di composizione di *Capannetta*) per quanto concordemente verista, si produce nello stesso periodo che vede lo svilupparsi delle prime riflessioni estetiche ed è quindi anch'esso, almeno in potenza, da ipotizzare non del tutto estraneo alla elaborazione teorica; al contrario quando Pirandello inizia a comporre in prosa, aveva già maturato una sua bozza più o meno coerente della futura sistemazione teorica: ne dà prova, oltre alle lettere familiari, lo scambio epistolare con Jenny, ora in L. PIRANDELLO, *Un amore primaverile. Inediti di Pirandello e Jenny* (a cura di G. FAUSTINI), Firenze, Mauro Pagliai, 2019. Questo scambio è significativo perché dimostra anche la conoscenza da parte di Pirandello di quella temperie, di fatto vivissima a Bonn negli anni della sua permanenza, in cui accademicamente si affrontavano le questioni sollevate dal romanticismo di Heidelberg.

²³⁷ L. PIRANDELLO, *L'umorismo in Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 22-23.

²³⁸ Ivi, p. 23.

²³⁹ Ivi, p. 24.

La centralità che nella revisione pirandelliana dell'ironia romantica prende la questione dell'io e le sue matrici fichtiane sono ricondotte in ultimo, e sempre nello stesso intorno di pagine, a quella problematica «più vasta e complessa», ma egualmente relata alla prima,

della differenza dell'arte moderna dall'arte antica, lungamente agitata durante la lotta tra classicismo e romanticismo, per un verso; e, per l'altro, del romanticismo considerato dalle genti anglo-germaniche come una rivalsa contro il classicismo delle genti latine. Vedremo in fatti ripresi nelle varie dispute su l'umorismo tutti gli argomenti della critica romantica, a cominciare da quelli dello Schiller, il quale, col saggio famoso *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, fu, a dire del Goethe, il fondatore di tutta l'estetica moderna.²⁴⁰

Quest'ultima precisazione contiene, in nota, il riferimento all'opera del Goethe ripresa nel testo, ovvero *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen*, in rapporto alla quale Pirandello specifica «ma il Goethe non tenne conto che prima dello Schiller lo Herder aveva distinto *Natur-poesie* da *Kunst-poesie*. Vedi anche V. Basch, *op. cit.*». L'opera citata di Victor Basch è *La poétique de Schiller* edita per la prima volta nel 1902 a Parigi,²⁴¹ da cui (come si avrà modo di dimostrare altrove)²⁴² Pirandello trae la più parte delle sue cognizioni sul romanticismo di Heidelberg, cognizioni dettagliate, ma non di prima mano, impostate, invece, su una rilettura kantiana delle principali proposizioni di Schlegel, Schiller e Herder, che è la stessa di Basch,²⁴³ e sulla critica alle posizioni schlegeliane egualmente ripresa da Basch ed evidente già nei passi riportati.²⁴⁴ Si è riflettuto sulla possibilità che la conoscenza del romanticismo pervenisse da un'altra fonte a Pirandello,²⁴⁵ anch'essa ripresa in nota nell'*Umorismo*,²⁴⁶ ovvero il compendiarario del Muoni,²⁴⁷ ma quest'ultimo si presenta così approssimativo nella disamina delle teorie degli autori citati e così strutturato, invece, in termini di una rapida elencazione manualistica di contenuti, da non poter essere seriamente considerato fonte per la maturazione di un pensiero critico-estetico. Il testo del Basch, al contrario, è una elaborazione coerente e organica che fornisce a Pirandello una nota dirimente per questioni che altri autori, come il Séailles,²⁴⁸ o lo stesso Capuana,²⁴⁹ avevano sollevato alla sua coscienza d'artista:²⁵⁰ quella del mito e del simbolo è una di queste, invero

²⁴⁰ Ivi, p. 25.

²⁴¹ V. BASCH, *La poétique de Schiller*, Paris, Alcan, 1902.

²⁴² La questione è stata largamente affrontata nella tesi dottorale.

²⁴³ Basch aveva già affrontato l'estetica di Kant in un volume a essa esclusivamente dedicato: V. BASCH, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, Paris, Ancienne Librairie Germer Baillière, 1896.

²⁴⁴ Anche quando si supponga l'apporto di un'altra fonte, in questo senso, egualmente citata nel saggio, ovvero di A. Biase autore del *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen*, ci si dovrà avvedere dell'evidenza di una citazione indiretta, sempre attraverso il testo del Basch, dove il titolo dell'opera di Biase viene riportato con lo stesso errore con cui si presenta nel saggio pirandelliano.

²⁴⁵ Cfr. B. STASI, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 127-129. A questo proposito, invece, certamente più significativo fu il contributo che alla maturazione dell'estetica pirandelliana di matrice romantica apportò il Leopardi, canale largo anche per la conoscenza pirandelliana del romanticismo d'oltralpe: vale in questo senso per il romanticismo quanto tendenzialmente, e forse arbitrariamente, si è sostenuto per la filosofia tedesca in genere, ovvero che una buona parte delle cognizioni su di essa derivassero a Pirandello dallo studio maniacale di alcuni classici italiani contemporanei, il Leopardi, appunto, in primis. Non si può con coerenza critica essere assolutamente convinti di questo: come dimostrano almeno le lettere a Jenny Schultze Lander, Pirandello conosceva il tedesco tanto bene da poterci comporre versi e lettere, anche se certamente goffi. Ciò non toglie che, nella composizione dei saggi, egli si sia servito perlopiù di compendiari, opere altrui, riassunti teorici e filosofici, come quello del Basch; tuttavia, affermarlo non implica che Pirandello non avesse anche una conoscenza diretta delle fonti.

²⁴⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit., p. 26.

²⁴⁷ G. MUONI, *Note per una poetica storica del romanticismo*, Milano, Società Editrice Libreria, 1906.

²⁴⁸ Cfr. almeno, G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966, pp. 142-222.

²⁴⁹ Cfr. almeno, M. POMILIO, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 41-46.

²⁵⁰ Per una panoramica coerente e aggiornata, in cui le posizioni della critica più avveduta vengono riviste sulla base dei ritrovamenti posteriori e della loro pubblicazione, cfr. C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985.

centralissima.²⁵¹ Nelle riflessioni del Basch, come in quelle del suo autore e dell'Herder, lettore a sua volta del Müller e di Görres,²⁵² il concetto di mitologia simbolica o simbologia mitica è dirimente per comprendere proprio la «differenza» fra l'arte antica e quella moderna chiamata in causa da Pirandello, lì dove la prima, contrariamente alla seconda, è esplicitazione «spontanea», diretta e «naturale» del sentimento che l'«io» nutre nel suo rapporto con il mondo esterno e interno: sulla base di un concetto di Herder che Pirandello ritrova nello Schiller baschiano, ovvero quello di «materia plastica», gli «antichi» avrebbero avuto la capacità poetica di performare la materia fisica onde renderla, nell'arte, depositaria ma anche trasparente manifestazione di una percezione soggettiva. Pirandello riutilizza questa idea all'interno di tutto l'*Umorismo* arricchendo di essa posizioni affini derivategli dalla lettura, in particolare, della produzione saggistica capuaniana sulla «naturalità» dell'arte: il concetto, ritornante in tutto il saggio e poi capillare nella prassi autoriale, per cui l'io dell'autore crea «sinceramente»²⁵³ da sé stesso i suoi personaggi dotati di «vita» «autonoma», è la trasposizione moderna, riletta nell'ottica binnettiana e marchesiniana,²⁵⁴ di un «io» fichtiano capace di modellare in «verità» artistica la «finzione vissuta»²⁵⁵ servendosi di una «forma» che, in polemica col Croce, è per Pirandello perfettamente coincidente al «contenuto».²⁵⁶ La «forma» pirandelliana, che, *mutatis mutandis* coincide con la «plastica» di Herder, è il «simbolo», schilleriano, di una kantiana «idea-madre» interna all'io,²⁵⁷ condensata ed esteriorizzata nel personaggio. Essendo quest'ultimo, la «persona viva, libera, operante»²⁵⁸ all'interno dell'opera artistica, esso si pone come forza performante²⁵⁹ l'interezza della narrazione, la quale, a sua volta, si lascia leggere, fin dalle prime prove, come simbolo narrato. Se sono queste le premesse teoriche – sulle quali non si ha ora modo di dilungarsi – nasce spontaneo il chiedersi se l'idea pirandelliana di trasparenza dell'idea nella forma dell'arte e coincidenza, invero, tra le due, non renda mitica, esteticamente per definizione e in senso romantico, ogni realizzazione artistica «vera»: ne dà risposta il dottor Leandro Scoto, protagonista proprio della novella *Personaggi*,²⁶⁰ il quale

²⁵¹ Il caso non è mai stato indagato, ma nell'opera saggistica pirandelliana, il termine simbolo e i suoi derivati compaiono un numero notevole di volte: in una buona parte dei casi l'impegno è spregiativo, utilizzato contro l'arte simbolista, mal vista da Pirandello perché «insincera», ma questa non è la regola e al contrario il termine può assumere anche un valore positivo. In una dichiarazione tarda Pirandello affermerà che la vera opera d'arte è «simbolo per forza», con ciò intendendo che dietro ogni opera d'arte degna di questo nome giace una «idea» espressa in maniera trasparente attraverso un «corpo d'immagini».

²⁵² Anticipatori entrambi di tutte le prossime riflessioni sul mito e fondatori, di fatto, almeno in prospettiva moderna e quindi romantica, della associazione fra fatto naturale e fatto estetico che poi basa la distinzione tra arte ingenua e arte sentimentale dello Schiller.

²⁵³ Come noto, Pirandello, sulle pagine di «Ariel», il 24 aprile 1898, promosse la definizione di «arte sincera», o «sincerismo», in maniera invero parodica e in linea con le proposizioni espresse da Capuana negli «*Ismi contemporanei*»: il concetto di «sincerità», già espresso altrove e poi ripetutamente ripreso, consiste in nient'altro che nella petizione di principio per cui la forma artistica debba essere perfettamente aderente al sentimento autoriale che la genera, senza pervertirsi a scopi, estetici o meno, che non le pertengono in quanto diretta espressione dell'io. Cfr. L. PIRANDELLO, *Sincerità* in ID., *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, («I Meridiani»), pp. 284-287.

²⁵⁴ Cfr. C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, cit., pp. 119-121. Cfr anche C. DI LIETO, *Pirandello Binet e «Les altérations de la personnalité»*, Napoli, Ellissi, 2008.

²⁵⁵ Il concetto di «finzione vissuta» è tutto pirandelliano, ma la centralità che riveste nella elaborazione estetica è stata ampiamente discussa da G. CORSINOVI, *La finzione vissuta. Percorsi pirandelliani: tra filosofia, psicologia, drammaturgia*, Genova, Geko, 2018.

²⁵⁶ La dicotomia forma-contenuto è spesso definita da Pirandello come la più classica e forse la più triviale delle dispute romantiche, ritenuta canonica e priva di fondamento, ma di fatto centrale punto di partenza per la sua estetica della forma, per cui, attraverso una inversione gigantesca, l'autore afferma che se nell'arte qualcosa è esterno questo è l'idea, interna la forma.

²⁵⁷ Il concetto di «idea-madre», che Pirandello poi ritrova anche in Séailles come «idée maîtresse», è presente anche nel Kant di Basch ripreso attraverso Schiller.

²⁵⁸ L. PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori* in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 643.

²⁵⁹ Il concetto di «performatività» è ripreso da Austin e permette di inquadrare l'attività di creazione poetica autonoma del personaggio in senso di fatto mentale agente che opera direttamente sulla storia creandola senza l'ausilio volontario dell'autore. Cfr. J.L. AUSTIN, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

²⁶⁰ La novella, pubblicata su il «Il Ventesimo», il 10 giugno 1906, non fu poi inclusa nella edizione definitiva delle *Novelle per un anno*.

«dottore in scienze fisiche e matematiche», presentandosi all'«udienza» per chiedere a Pirandello di lasciarlo nascere personaggio «imperituro», gli fornisce il gancio per dare concretezza “pseudo”-scientifica alle posizioni troppo nebulese dell'idealismo romantico. Questo gancio lo presta la teosofia,²⁶¹ in particolare il concetto di «forma-pensiero» espresso nel *The astral plane* di Charles W. Leadbeater:²⁶² un passo del testo teosofico inglese viene citato e tradotto alla lettera dal dottor Leandro Scoto nella novella; si tratta del momento in cui il Leadbeater spiega che l'essere umano genera – condensando la materia plastica chiamata «elemental essence» – continuamente «thought-forms», le quali, quando la sua «will» vi si sia concentrata continuativamente (come accade per la «volontà» pirandelliana), diventano esseri autonomi. Scoto suggerisce che sia questo il meccanismo attraverso cui l'autore genera i suoi personaggi e Pirandello non lo smentisce, al contrario narrativizza questo processo in numerosi suoi testi, anche di molto posteriori a *Personaggi*. Caso emblematico è quello di *Lo spirito maligno*, novella pubblicata per la prima volta nel 1910,²⁶³ in cui il protagonista Carlo Noccia si presenta al lettore come un io performante, che, continuamente, genera «thought-forms» e attraverso di essa influenza e modula il suo e l'altrui destino, creando in questo modo il filo della storia narrata:²⁶⁴ con una sovrapposizione sorprendente la novella porta a far coincidere «destino» e «karma» teosofico,²⁶⁵ inducendo a credere che, in accordo con il dettato della teosofia besantiana e pascaliana,²⁶⁶ Pirandello vi simbolizzi il modo attraverso cui la «forma-pensiero», di cui parlava Macchia, produce il fato dell'io. L'autore non è nuovo a questi esperimenti che mette in scena già, anche, ne *La paura del sonno*, pubblicata nel 1900,²⁶⁷ e nella quale il protagonista si presenta come un «mago»-artista teosofo che, in un atto quasi demiurgico, è in grado attraverso l'attività performativa del suo pensiero di produrre una scena-mondo che è simbolo esplicitato della sua fichtiana monade.²⁶⁸ Così come avviene nella novella *Lo spirito maligno* anche in questa ultima la dizione teosofica si presenta frammista con quella cristiana,²⁶⁹ in specie per quanto concerne il tema della incarnazione della idea nella forma, tema che è cardinale nella riflessione neo-cristica dei romantici, ma, in vero, già nel dettato originale della teosofia:²⁷⁰ così come Cristo rappresenta il *Logos* divino che prende corpo e si materializza manifestandosi nella figura di un uomo, allo stesso modo, o perlomeno secondo gli stessi processi, in queste novelle la «forma» del testo artistico si presenta come diretta emanazione e incarnazione di

²⁶¹ Sui rapporti tra Pirandello e la teosofia Cfr. G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981; A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Città di Castello, Vallecchi ed., 1982; U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989 e ID., *Pirandello allegorico, i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Bari, Laterza, 2001; A. R. PUPINO, *Pirandello maschere e fantasmi*, Roma, Salerno ed., 2000; A. SICHERA, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005; D. TENERELLI, *Ai limiti della vita. Storia e letteratura nella Roma occulta di Luigi Pirandello (1891-1907)*, Bari, Giuseppe Laterza, 2020.

²⁶² C. W. LEADBEATER, *The astral plane*, London, Theosophical Publishing Society, 1895, presente anche nella biblioteca romana di Anselmo Paleari, lì nella edizione francese.

²⁶³ Cfr. G. CUCUGLIATO, *La grazia agostiniana in una novella teosofica di Pirandello. Spunti critici per un'esegesi de Lo spirito maligno (1910)* «Critica Letteraria» 194, 1, 2022, pp. 106-123.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Il riferimento è in particolare ai testi di A. BESANT, *Karma*, London, Theosophical Publishing Society, 1895 e T. PASCAL, *Che cos'è la teosofia*, Milano, Ars Regia, 1907; i testi sono citati entrambi ne *Lo spirito maligno*.

²⁶⁷ La novella fu pubblicata «Roma Letteraria», il 25 marzo 1900.

²⁶⁸ Cfr. G. CUCUGLIATO, *Pirandello «critico fantastico»: la poesis drammaturgica come attualizzazione di una legge cosmica in una novella giovanile* «Esperienze letterarie», 4, 2019, pp. 101- 118.

²⁶⁹ In Pirandello, in maniera diretta o indiretta, polemica o meno, il cristianesimo è un'ombra costante e spesso più di un'ombra, un tema ispiratore di riflessioni metafisiche: famosissima in questo senso la novella dal titolo esplicito *Il vecchio dio*. Sul cristianesimo pirandelliano sono intervenuti, distesamente, E. LAURETTA (a cura di), *Pirandello e la fede*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000; P. JACHIA, *Pirandello e il suo Cristo. Segni e indizi dal «Fu Mattia Pascal»*, Roma, Ancora, 2007.

²⁷⁰ La teosofia, fin dai primi testi di H. P. Blavatsky riprese il dettato cristiano in ottica esoterica e orientalizzante, come dimostra uno degli esempi forse più noti in questo senso, ovvero la reinterpretazione che la Blavatsky fece in ottica esoterica del Vangelo di Giovanni in H. P. BLAVATSKY, *The key to theosophy*, New York, The Theosophical Publishing Company, 1889, pp.186-196. Esemplificativo, in questo senso, e fin dal titolo, è A. BESANT, *The Esoteric Christianity or the Lesser Mysteries*, London, Theosophical Publishing Society, 1901.

un'idea trascendentale e noumenica, infine, nella sua ultima essenza. Poieticamente e teoreticamente, cristianesimo romantico e teosofia moderna si presentano frammiste nel collaborare alla creazione pirandelliana di una estetica e di una poetica: ne dà prova, più di tutto, il dettato di un'altra novella, che permette di chiudere il cerchio su questa disamina. La novella in questione è *Il corvo di Mizzaro*, edita nel 1902, nella quale, sulla scorta dello stesso retroscena mitico, il protagonista Calanca-Cichè simbolizza l'autore che, cristianamente, combatte contro le potenze ctonie rappresentate dal corvo del titolo, gli «spiriti mali» dice il testo, vincendole e così portando a realizzazione narrativa il suo «io».²⁷¹ nel caso di quest'ultimo testo la lotta parodiata tra il corvo e il protagonista mette in scena, servendosi di un palinsesto simbolico tratto dal mitraismo,²⁷² lo scontro macrocosmico e microcosmico tra il *Nous* o *Logos* e la Materia o Forma. Si ritraccia così l'ultima significativa coordinata della mitopoiesi giovanile di Pirandello: così come gli studi del romanticismo di Heidelberg aprirono la strada alle ricerche sulle mitiche occidentali e orientali – significativa l'analisi fatta da F. Cumont, proprio sul mitraismo,²⁷³ che Pirandello sembra conoscere - allo stesso modo il confronto con alcune estetiche romantiche – quasi certamente tutte approciate dall'autore attraverso la scuola francese - si approfondisce e specifica per Pirandello tramite la conoscenza delle mitologie solari, tra cui la cristiana, e solari-teosofiche, ovvero quelle mitologie in cui il Grande Demiurgo opera e agisce sul cosmo esattamente come fa il *Nous* incarnato in figure demiurgiche minori (Osiride, Cristo, Krishna) o attraverso l'autore-mago: quest'ultimo, in particolare, è per Pirandello la trasposizione moderna, il «piccolo padreterno», del Grande Io, autore romantico, o «genio», padrone e creatore del suo microcosmo artistico.

L'impostazione del problema estetico in questi termini mette in discussione la validità dell'utilizzo della categoria del fantastico per Pirandello, che pure è stata, in specie ultimamente, utilizzata:²⁷⁴ un esempio fra tutti basterà a denunciare la problematicità dell'impiego di questa categoria.²⁷⁵ Uno dei cardini del genere fantastico è la rottura dell'ordine spazio-temporale, per cui il tempo e lo spazio si deformano e diventano entità mentali più che oggettuali, ma, allo stesso momento, fattori stranianti in grado di mettere in discussione la validità del valore di verità attribuito al mondo fenomenico:²⁷⁶ giustamente Pedullà ha notato che la stessa cosa avviene anche in alcuni testi pirandelliani, ma, altrettanto giustamente la dichiarazione non è pacifica. In Pirandello, infatti, la rottura dell'ordine esperienziale condiviso, non si presenta con la forza straniante con cui si presenta invece nei testi fantastici propriamente intesi (compresi i primi esempi del genere in Italia, Tarchetti, Dossi, lo stesso Capuana del *Marchese di Roccaverdina* o il Fogazzaro di *Malombra*, etc.) quanto piuttosto, come una realtà che, come tale, naturalmente, si impone al lettore non come alternativa a quella comune, ma al contrario, invece, come la sola esistente. Lo spazio e il tempo deformati, in Pirandello, sono, invero, lo spazio e il tempo «naturali», non nati in maniera contrastiva rispetto a un ordine dato: essi sono perlopiù esperienze soggettive e come tali proposte, «vere» anche se meno «reali» – per usare il binomio concettuale classico di Pirandello – onnipervadenti e strutturanti tutto l'insieme della narrazione. È congruo, in un palinsesto di discussione mitico, che, se l'io giganteggia e diventa la sola «realtà vera» della storia, tutte le altre funzioni di questo io, spazio e tempo compresi, si presentino come unica verità, deprivando il fatto del suo effetto straniante appunto: l'universo della storia non è più un «fatto», ma un «simbolo», ovvero una formalizzazione naturale e spontanea dell'io che di volta in volta viene posto come autore.

²⁷¹ Cfr. G. CUCUGLIATO, *Tracce di simbologia esoterica ne Il corvo di Mizzaro di Luigi Pirandello*, «Pirandelliana», 16, 2022, pp. 59-69.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ F. CUMONT, *Les Mystères de Mithra*, Paris, Fontemoing, 1902.

²⁷⁴ Cfr. F. ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Firenze, Cesati, 2014; Cfr. anche G. PEDULLÀ, *Introduzione* in LUIGI PIRANDELLO, *Racconti fantastici*, Milano, Einaudi, 2010.

²⁷⁵ La categoria in questione è quella canonica elaborata da Todorov, su matrice freudiana.

²⁷⁶ Cfr. V. RODA, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996 e ID., *Studi sul fantastico*, Bologna, CLUEB, 2009.

ARIELE SECONDO RODÓ: IL MITO E L'IDEALE NEL MODERNISMO ISPANOAMERICANO²⁷⁷

di Miriam Cuscito

Agli albori del XX secolo, nel febbraio dell'anno 1900, lo scrittore e critico uruguayano José Enrique Rodó pubblica con l'editore Dornaleche y Reyes, a Montevideo,²⁷⁸ la prima di una lunga serie di edizioni di uno snello saggio dedicato «a la juventud de América» e intitolato *Ariel*, in diretto riferimento allo spiritello shakespeariano che figura come personaggio nella celebre opera teatrale *The Tempest*, cui prima pubblicazione figura nel *First Folio* del 1623.²⁷⁹

Fatto curioso, ma assolutamente in linea con il più puro spirito *rodoniano* che si scorge incapsulato nell'opera, è quello riportato da Carlos Real de Azúa (2001), il quale sottolinea l'attivo e importantissimo impegno dell'autore nella distribuzione dell'opera per sua stessa mano, «con ánimo verdaderamente apostólico».²⁸⁰ Impegno civico e quasi militante, il suo, che durò fino alla pubblicazione delle due edizioni²⁸¹ che segnarono la piena fama di un'opera ormai divenuta la più consumata proprio tra la gioventù ispanoamericana in quanto a temi e a innovazione ideologica.

Il nuovo panorama di modernità che illuminava l'Europa e gli Stati Uniti d'America tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo fu caratterizzato dalla nascita di numerose avanguardie e sperimentalismi e, contestualmente, rese palese la necessità di una ridefinizione del ruolo dell'artista, il quale si vide chiamato sempre più urgentemente ad affrontare i nuovi temi sociali tramite un'altrettanto nuova modalità di rappresentazione di quel caratteristico e dilagante senso di alienazione novecentesco. Data la sua distanza geografica e la lunga sua esclusione dal tavolo dei protagonisti della storia, l'Ispanoamerica²⁸² ebbe una specificità stilistica e contenutistica tutta propria,²⁸³ seppur ammettendo varie convergenze e contaminazioni provenienti dalla realtà europea.²⁸⁴ Nei paesi ispanofoni del continente americano si stava assistendo a una sempre più graduale necessità di creazione e/o affermazione di una nuova identità nazionale,²⁸⁵ di uno spirito che andasse a contrapporsi alla subordinazione coloniale e alla cosiddetta *nordomanía*, la tendenza a glorificare l'immagine degli Stati Uniti d'America caratterizzata da una volontà di adesione a usi

²⁷⁷ Riguardo il termine, López Fonseca (2007) suggerisce che «Podría decirse que el Modernismo es la respuesta literaria a la incursión de Hispanoamérica en la modernidad», Jiménez (1985) informa che «Rubén Darío [...] dará al movimiento su partida de integración y su centro de irradiación» e ne riassume la tendenza artistica come «un rescate del espíritu, que comportaba el aunar la función del arte y el ejercicio de la palabra artística por encima de las teorías rebajadoras del realismo, el naturalismo y el positivismo». Per maggiori riferimenti, si consultino R. GULLÓN (1963), R. GUTIÉRREZ GIRARDOT (1983), L.Í. MADRIGAL (1999), S. YURKIEVICH (1976).

²⁷⁸ B. CASTRO MORALES (2010) e C. REAL DE AZÚA (2001).

²⁷⁹ A.L. ZAZO, 1991.

²⁸⁰ In *Medio siglo de Ariel. Su significación y trascendencia literario-filosófica*, REAL DE AZÚA (2001), p. 51.

²⁸¹ *Ibid*, Real de Azúa segnala l'edizione spagnola del 1908 e l'edizione uruguayana del 1911.

²⁸² Il termine *Ispanoamerica* per i fini dello studio è stato scelto per permettere una definizione quanto più specializzata possibile, geograficamente precisa e una riflessione linguistica appropriata. Il termine, infatti, comprende tutti i paesi ispanofoni del continente americano escludendo i paesi lusofoni e francofoni che pure sono compresi nella cosiddetta *América Latina*. A riguardo, si vedano *Génesis de la idea y el nombre de América Latina* (Ardao 1980) e *El origen del nombre América Latina y la tradición católica del siglo XIX* (AYALA MORA, 2013).

²⁸³ A titolo esemplificativo, si vedano la commistione tra tradizione e progresso, paesaggio natio e urbe, apprezzabile in *Fervor de Buenos Aires* dell'argentino Borges del 1923, lo sviluppo del realismo magico di García Márquez e Còrtazar e, infine, il romanzo indigenista di Alegría e Lopez y Fuentes.

²⁸⁴ Si vedano gli influssi in Rubén Darío, padre del Modernismo poetico ispanoamericano, provenienti dal simbolismo francese, come l'esotismo estremo-orientale, la tendenza all'astoricità, l'esaltazione del mito greco, e dal parnassianesimo, l'uso di un bestiario tra il fantastico e il realistico con l'adozione di un famigliaio "pseudo-baudelairiano", il cigno.

²⁸⁵ Energia propulsiva a questa necessità si creò anche grazie al cosiddetto *disastre del '98*, il quale segnò la fine del periodo coloniale per la Spagna, con la perdita delle sue ultime colonie: Cuba, Portorico e le Filippine. *Ibid* Ardao.

e costumi propri del Paese con l'obiettivo di acquisirne il prestigio di cui col tempo si era ritrovato investito.

Rodó, in questa cornice storica, si inquadra come uno dei padri fondatori e primi promulgatori del nuovo spirito identitario.²⁸⁶ L'autore riprende il personaggio shakespeariano, modellandolo secondo le necessità del suo tempo e crea una lettura pedagogica che racchiude tutti i principi secondo cui guidare la società a lui contemporanea. Il Prospero²⁸⁷ uruguayano istruisce una gioventù rappresentativa sugli urgenti temi da affrontare e le prospettive con cui progettare la costruzione di un nuovo ordine sociale, attraverso un saggio diviso in otto parti, di cui un prologo e un epilogo. Lungo il suo lavoro, si ha occasione di osservare una caratteristica che, da lì a qualche decennio, diverrà sempre più importante per lo sviluppo della letteratura ispanoamericana, in particolare nel romanzo apertamente antimperialista²⁸⁸ e in quello *indigenista*: il riposizionamento del poeta, il quale diviene *comprometido, engagé*; ora egli cura la forma tanto quanto il valore civico del contenuto.²⁸⁹ Rodó, tramite la figura di Ariele, sceglie di *armare* la gioventù attraverso un discorso di commiato intriso di raccomandazioni per affrontare una rivoluzione socio-politica, le quali tendono verso idee connotate positivamente come comunità, forza unitaria, fede, intelletto, e rifuggono le idee tendenziose come nazionalismo, odio, violenza, emulazione.

A soli ventinove anni, con atteggiamento bonariamente paternalistico, Rodó si pone in posizione didattica, collocandosi dal lato autorevole di una metaforica cattedra e parla all'unica forza propulsiva che egli ritiene sia in grado di immaginare, costruire e alimentare una nuova Nazione, senza confini geografici, unita dall'ideale: la gioventù. L'autore, che si identifica al contempo come narratore esterno e come il personaggio principale (Prospero), si pone in una posizione dinamica che tende al liminare; è ancora al centro della storia in quanto insegnante, maestro, ma la sua esclusione da essa è progressiva e incoraggiata da egli stesso, per lasciare spazio all'azione giovanile, di cui lui in definitiva è promulgatore ma non attore. Il suo allontanamento dal centro dell'azione, tuttavia, non è legato a un discorso generazionale: sosterrà, infatti, che la gioventù nulla ha a che vedere con l'età, piuttosto si riferisce all'entusiasmo, tipicamente giovanile, che ogni individuo deve conservare in sé e alimentare fino alla morte. Rodó prepara il terreno per il suo addio alle arti, cura con dovizia i germogli che andranno ad alimentare la nuova terra promessa. Come lo Shakespeare-Prospero, il quale affida all'amore dei giovanissimi Miranda e Ferdinando la creazione di un nuovo ordine e chiede di essere liberato dal suo ruolo scenico e dal suo ruolo sociale di *playwright*²⁹⁰ tramite «*the indulgence*» del pubblico, similmente Rodó-Prospero prepara la sua uscita di scena, istruendo la sua gioventù ed affidandole il proprio futuro e quello dell'Isipanoamerica stessa.

L'opera rodoniana viene inaugurata mediante un discorso variamente tinteggiato di sfumature religiose che introduce la conclusione di un anno di lavoro scolastico:²⁹¹

²⁸⁶ Nonché uno dei padri della prosa modernista ispanoamericana.

²⁸⁷ Personaggio principale dell'opera *The Tempest* di Shakespeare.

²⁸⁸ L'*Ariele* stesso è considerato uno dei primi lavori ispanoamericani apertamente antimperialisti, o antinordamericani; i due romanzi *La sombra de la Casa Blanca* di Máximo Soto Hall del 1927 e *Canal Zone* di Demetrio Aguilera Malta del 1935, tra altri, vengono riconosciuti come pietre miliari del genere.

²⁸⁹ Sarà questa una delle caratteristiche principali che distanzieranno il primo modernismo ispanoamericano, dedito all'arte per l'arte, dal secondo modernismo e dal periodo postmodernista, che saranno tesi all'impegno civico e militante dell'artista.

²⁹⁰ *La Tempesta* è considerata l'addio alla scena londinese da parte di Shakespeare, il quale farà ritorno al luogo di nascita, Stratford-Upon-Avon, dove rimarrà fino alla sua morte.

²⁹¹ Nonostante Rodó fosse dichiaratamente agnostico, riconosceva alla figura storica e spirituale di Gesù Cristo e all'insegnamento cristiano un importantissimo valore morale. A riguardo, degne di menzione sono le sue rimostranze durante il processo di secolarizzazione avvenuto in Uruguay a partire dai primi anni del 1900; in particolare, in occasione dell'eliminazione dei crocifissi dagli ospedali, misura che egli condannò, apostrofandola come «*giacobina e anti-liberale*» nella sua raccolta *Liberalismo y Jacobinismo* del 1906.

Aquella tarde, el viejo y venerado maestro, a quien solían llamar Próspero, por alusión al sabio mago de La Tempestad shakesperiana, se despedía de sus jóvenes discípulos, pasado un año de tareas, congregándolos una vez más a su alrededor.²⁹²

Questo incipit, facente parte del prologo, racchiude tutte le informazioni utili alla decodifica del tenore dell'opera. Il maestro che richiama i suoi giovani discepoli è una suggestiva immagine ricorrente nella *Tempesta* shakespeariana²⁹³ oltre che appartenente alla dottrina religiosa e più specificatamente cattolica, con tinte di vago ricordo peripatetico. Parallelamente, fa capolino l'anticipazione di una delle future tendenze della poesia ispanoamericana d'*avantgarde*: la nuova immagine, di netto sapore *huidobriano*, pienamente avanguardista del letterato che diviene il nuovo Cristo.²⁹⁴ Si possono quindi già da subito identificare almeno quattro influenze principali presenti nell'opera rodoniana: 1) l'opera shakespeariana, 2) la dottrina cristiana, 3) la Grecia classica, 4) la nascente rivoluzione poetica coeva.

L'autore presenta il suo saggio attraverso un narratore esterno che apre la scena su di un pomeriggio, su *quel pomeriggio* di ultimo commiato tra «*el viejo y venerado maestro*» e «*sus jóvenes discípulos*». Ci si trova immediatamente dinanzi a una enorme ambiguità: la forma deittica *quel pomeriggio* pone il lettore nella condizione di non avere precisi riferimenti relativi al tempo della storia; ciò rende la lettura al contempo atemporale e ciclica. *Quel pomeriggio* sarebbe stato l'incipit della rivoluzione cui aspirava Rodó-Prospero. Chi può dire, tuttavia, di quale pomeriggio si tratti? E se, ancora, proprio *quel pomeriggio* non sia il pomeriggio in cui il lettore legge l'opera? L'espedito narrativo attualizza il discorso e lo incanala sempre più verso l'urgenza attiva del movimento e in una dimensione estremamente ricorsiva e metaletteraria. Ancor più attualizzante è l'uso alternato delle tipologie di narrazione. Come si è detto, prologo ed epilogo vengono codificati nel testo tramite il racconto al tempo passato portato avanti dalla voce di un narratore esterno; i cinque capitoli centrali, invece, vengono sviluppati tramite il discorso diretto, lasciando che l'anziano e venerato maestro della storia prenda parola.

Se il riferimento temporale è ambiguo, la spazialità è resa immediatamente chiara da Rodó. Il commiato ha luogo nel regno della cultura, simbolo più autentico della trasmissione del sapere, dotato di natura scevra d'ogni rimando al consumismo e per questo intimamente anticapitalistica: la sala studi di una biblioteca. Il legame tra il Prospero shakespeariano e quello rodoniano è ancora una volta evidente tramite l'uso dell'ambientazione; sebbene in Shakespeare non figurino mai fisicamente una biblioteca, abbiamo conoscenza della vita dotta e dedita allo studio che Prospero conduceva in precedenza all'esilio e del suo legame con i libri, fonte di acquisizione continua, di esercizio per l'intelletto e di elevazione dello spirito.

L'ambiguità temporale e la determinatezza spaziale suggeriscono un'indicazione nel sottotesto riguardo alle condizioni ideali per l'*azione*: non viene fissato un tempo del compimento per permettere a essa di venire ripetuta in ogni occasione divenga necessaria, ma sempre attraverso la conoscenza, attraverso il sapere, lo studio. Che si protragga nei secoli il fare, sempre potenziale, e che esso avvenga sempre dov'è il sapere, tramite esso o in sua virtù.

Ed ecco che, accanto al moderno Prospero-Cristo e ai suoi studenti-discepoli, si trova immediatamente la eponima figura dell'opera, la quale viene descritta come intenta a «*dominar en la sala – como numen de su ambiente sereno*».²⁹⁵

²⁹² In *Ariel y Proteo selecto*, p. 3.

²⁹³ Nella sua prima apparizione in scena, Prospero si identifica come unico maestro della figlia Miranda e, lungo l'opera, verrà identificato come insegnante rinnegato del selvaggio Calibano.

²⁹⁴ Il poeta cileno Vicente Huidobro già nella sua poesia *Arte Poética*, raccolta in *Espejo de Agua* pubblicato nel 1916, enuncia anzitempo i principi fondamentali del movimento avanguardista del Creazionismo, da lui fondato quasi dieci anni più tardi e dichiara il nuovo ruolo del poeta, che dev'essere un piccolo Dio. Nel suo *Altazor o el viaje en paracaídas*, del 1931, l'autore riposiziona il poeta per una precisa esigenza di rinnovamento della poesia, usando toni fortemente messianici e dando l'immagine non più di creatore-piccolo Dio, ma di un nuovo Messia, un nuovo Cristo.

²⁹⁵ In *Ariel y Proteo selecto*, p. 3.

Il primo punto d'analisi dell'approccio rodoniano al mito shakespeariano nasce da una riflessione circa la natura della rappresentazione del personaggio: esso viene descritto come intento a dominare la stanza, ed è subito presentato come Ariele, «genio del aire» che «representa [...] la parte noble y alada del espíritu», la «razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad»,²⁹⁶ ma in lui alberga anche Calibano. L'Ariele shakespeariano è l'intelletto, è la magia, la poesia, l'elevazione umana dello spirito per mezzo della conoscenza,²⁹⁷ tutte caratteristiche a cui Rodó aderisce pienamente e di cui investe il suo personaggio. Tuttavia, questo spirito alato, immateriale ed evanescente, nell'opera rodoniana altro non è che una statuetta di bronzo²⁹⁸ posata su di un tavolino al lato del quale il maestro soleva sedere e, senza fare eccezione, sedeva *quel pomeriggio*. Ariele di Rodó si presenta fisico, pesante, di bronzo. La lega raffigura materialmente lo spirito, lo tira verso il terreno, verso la presenza profonda di un peso e di un colore inconfondibilmente concreti. In lui, etereo e terreno convergono. Nel bronzeo Ariele di Rodó alberga anche l'irrazionalità di Calibano, la sua fisicità e l'appartenenza alla terra; in esso si realizzerebbe perciò l'equilibrio cosmologico che in Shakespeare viene ricercato dapprima come suggestione²⁹⁹ e, successivamente, in conclusione all'opera drammatica quando, con la celeberrima frase «*this thing of darkness I acknowledge mine*»³⁰⁰, Prospero riconosce a Calibano il diritto di esistere e di appartenergli, ristabilendo così l'armonia nel microcosmo umano che si riflette nel macrocosmo della trama, in cui l'ordine degli elementi originariamente alterato viene finalmente recuperato – o costruito *ex novo*?³⁰¹

Tuttavia, se Calibano viene assorbito nel personaggio di Prospero e così l'ordine delle cose viene ristabilito, Ariele, nella *Tempesta*, ritorna libero nella fina aria, verso la natura elementale cui appartiene, dopo aver compiuto i comandi dei suoi padroni. L'Ariele shakespeariano non è mai appartenuto a Prospero, né alla strega Sycorax; ne è sempre stato prigioniero e servo. Ariele sarebbe assimilabile a un catalizzatore di energie mistiche: potentissimo personaggio destinato, tuttavia, a essere sottomesso per riconquistare la propria libertà; un antico genio della lampada incapace di esercitare liberamente la sua evanescenza. Non è mai stato assimilato ai maghi della storia, ma ne è sempre stato dipendente, oscuramente legato. Con una visione postcolonialista e marxista, si potrebbe parlare di rappresentazione *ante litteram* del rapporto hegeliano servo-padrone³⁰² che era riscontrabile nella società elisabettiana ma, più in generale, nelle società di corte.³⁰³ Se, alla fine del dramma, ciò che a Prospero rimane è Calibano, da cui non si divide mai definitivamente, Ariele, finiti i suoi compiti, è libero nell'aria, forse in attesa di un altro (s)fortunato incontro con il padrone successivo. Ariele rappresenterebbe la potenzialità dello spirito, la perfezione a cui tendere e contemporaneamente i mezzi attraverso cui raggiungere questa completezza dell'essere?

Rodó, con il suo caratteristico ottimismo, sceglie il personaggio alato come simbolo dell'ideale di cui impregna tutta l'opera. Anche in questo caso, Ariele è un elemento narrativo fortemente strumentale legato a concetti astratti. Secondo l'autore, l'ideale, che di per sé appartiene alla sfera più alta dell'essere umano, in primo luogo, cambia nel tempo: «*no bien la eficacia de un*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Riguardo le interpretazioni allegoriche del personaggio, si vedano *Characters of Shakespeare's Plays* (Hazlitt 1838), *The Crown of Life* (Knight 1947), *The Genesis of Ariel* (Johnson 1951), *Among my Books* (Lowell 1970).

²⁹⁸ La scelta del bronzo potrebbe far riferimento ai bronzi della Grecia classica, luogo che per l'autore diviene espressamente il modello da emulare, in quanto vitalistico e rappresentativo della gioventù, contrapposto al mito dell'Antico Egitto, simbolo di senilità.

²⁹⁹ Nel II atto dell'opera, in cui Calibano si scopre essere necessario per accendere il fuoco.

³⁰⁰ *The Tempest*, V. 1.

³⁰¹ In merito, si veda LUCKING, 2019.

³⁰² G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, 1807.

³⁰³ Si noti la differenza tra il rapporto Prospero-Ariele e il rapporto Prospero-Calibano: quest'ultimo non si esaurirà mai, sarà sempre presente e concluderà l'opera; il primo rapporto, invece, si interrompe nel momento della conclusione dei servizi. Si osserva che la struttura dei rapporti di potere potrebbe divergere per il grado di subalternità: nel caso di Ariele, potremmo parlare di servilismo basato sulla classe sociale; nel caso di Calibano, invece, confidiamo di poterlo definire un rapporto di acculturazione e schiavismo, tipico dei moti colonialisti.

ideal ha muerto, la humanidad» un'altra volta si prepara per «*esperar la realidad del ideal soñado con nueva fe*». ³⁰⁴ L'ideale è dipendente da precise condizioni storico-politico-sociali a cui si piega secondo le specifiche necessità; è perciò storicamente determinato. Tuttavia, rimane un elemento onnipresente, ciclico. L'autore precisa che esso non viene mai meno, muta solo nella sua manifestazione esteriore, si rigenera e si sviluppa tramite tinte sempre più concrete sino a esaurirsi nel proprio compimento e ritornare alla natura astratta cui deriva. La suggestione di questo processo ciclico di concretizzazione dell'ideale tramite diverse rappresentazioni può essere ritrovata nella scelta del bronzo come materiale prediletto che, pur avendo colore e forma definiti, tende a essere variamente soggetto all'influenza di agenti ambientali, cambiando tinte, espandendosi e riducendosi, ossidandosi e così via.

Ecco che la scelta di rappresentare lo spirito alato, il quale incarna facoltà astratte, tramite un *medium* più che concreto, sembra essere estremamente rilevante. L'autore racchiude il cuore dell'opera in una statuetta di bronzo, forse per avvicinarlo all'azione il più possibile, sganciandolo dalla mera potenzialità (astratta) per avviarlo alla sua piena realizzazione (concreta), forse per renderlo un elemento eterno, seppur estremamente variabile a seconda delle circostanze. Rodó definisce fisicamente il concetto di ideale, rendendolo in questo modo raggiungibile, alla portata di tutti e tutte. Così facendo, amplia il pubblico a cui si rivolge, puntando al maggior numero di individui, di popoli «*que son algo más que muchedumbres*» ³⁰⁵ per il raggiungimento del rinnovamento anelato, del nuovo spirito identitario.

Altro punto interessante rispetto all'uso della figura di Ariele da parte di Rodó è il riferimento diretto al legame tra ragione e sentimento. Com'è noto, anche durante la prima modernità, la sfera emotiva veniva contrapposta alla sfera intellettuale; ³⁰⁶ questa contrapposizione diviene la stele di rosetta per la decodifica della fitta trama di rapporti di genere, preesistenti e lungamente sostenuti nel corso della storia, secondo cui alla forza irrazionale della donna emotiva viene accostata e contrapposta la virilità del razionale uomo. ³⁰⁷ La presente bipartizione concettuale, solo apparentemente lineare, rivela comunque una visione della *donna/irrazionalità* fortemente ambigua: su di essa coesistono un sentimento di meraviglia per la sua vicinanza alla potente natura, misteriosa e terribile, e un sentimento di disgusto per il potere di soverchiare l'intelletto e riuscire a ridurre l'uomo all'imbestiamento. ³⁰⁸ Shakespeare offre molti spunti riguardo i rapporti di genere lungo le sue opere. Per i fini di questo studio, se ne citeranno solo un esiguo numero, tutt'altro che esaustivo, ma ben rappresentativo. Nell'*Amleto*, il lutto prolungato del principe di Danimarca per la perdita del padre viene rimproverato dallo zio Claudio in quanto «*unmanly grief*» ³⁰⁹, aggettivo che suggerisce poco velatamente l'insensatezza della costante intensità del dolore protratto nel tempo; non è *ciò* che si sente di per sé a essere collocato nelle sfere di *manly* e *womanly*, piuttosto *quanto*: sembra che a una maggiore intensità della reazione emotiva corrisponda una minore capacità di gestione della stessa e, come conseguenza, una maggiore distanza dalla razionalità. Nel *Macbeth*, similmente, Malcolm ammonisce Macduff per la reazione emotiva ³¹⁰ all'apprendere della morte di moglie e figli per mano di alcuni sicari inviati dal Conte di Glamis e Cawdor, invitandolo esplicitamente ad affrontare il lutto «*like a man*». ³¹¹ In quest'opera, il rimando al femminile è

³⁰⁴ In *Ariel y Proteo Selecto*, p. 6.

³⁰⁵ *Ibid*, p. 5.

³⁰⁶ A riguardo, si vedano ALLEN (1997) e (2002), ELLIOTT (1998), ERLER, KOWALESKI (2003), SCHAUS (2006).

³⁰⁷ Si noti come l'Inghilterra prima e poi gli Stati Uniti spesso si raffigurassero in relazione ai territori da conquistare come un uomo a cui la morale impone la conquista di una donna-nazione per la salvezza civica di quest'ultima.

³⁰⁸ A riguardo, si veda DOYLE (2019).

³⁰⁹ *Hamlet*, I. 2.

³¹⁰ La reazione di Macduff, il quale improvvisamente adotta un linguaggio circolare ed assillante, ridondante, suggerisce uno profondo e fulmineo stato di shock emotivo. Il ruolo di Malcolm nella vicenda è quello di riportarlo alla lucidità, di essere ciò che Horatio è stato per Amleto, ristabilendo una razionalità di pensiero, strappandolo al discorso emotivo da cui Macduff era stato travolto e suggerisce di sostituire la disperazione-femminile alla rabbia-maschile: «let grief / Convert to anger; blunt not the heart, enrage it».

³¹¹ *Macbeth*, IV.III. 218.

decisamente più esplicito; qualche verso dopo, infatti, Macduff dirà: «*I could play the woman with mine eyes / and braggart with my tongue!*». ³¹² Così come esplicito riferimento viene fatto da Lady Macduff:

Whither should I fly?
I have done no harm. But I remember
now
I am in this earthly world; where to do
harm
Is often laudable, to do good sometime
Accounted dangerous folly: why then,
alas,
Do I put up that womanly defence,
To say I have done no harm?³¹³ [...]

E dove fuggo, io?
Non ho fatto male a nessuno. Ah,
ma ricordo adesso:
in questo basso mondo fare il
male
è merito e agire bene
è rischiosa follia. Dio mio,
e tu ti difendi dicendo che sei
innocente,
povera donna?³¹⁴ [...]

La riflessione di Lady Macduff rimanda al mondo della guerra, al valore della battaglia, l'orgoglio nella vittoria, il codice morale del condottiero, accostati al potere virile; parallelamente, aggettiva la femminilità come incapace di ferire e la esclude per questo dal panorama dell'azione. Essere donna, non «*fare del male*» indica una posizione di eccezionalità rispetto alla normalità del «*mondo terreno*», intrinsecamente di dominio maschile.³¹⁵ Dichiarare di non aver fatto del male sarebbe addirittura controproducente in quanto non fungerebbe da giustificazione, quanto da vera e propria colpa: una difesa femminile, irrazionale, da *folli*. L'accostamento tra ruoli di genere (macrocosmo) e mondo interiore (microcosmo) suggerisce ancora una follia/irrazionalità tutta femminile ed una sanità/razionalità tutta maschile, riproponendo il concetto di divisione tra pensiero e passione.

La rappresentazione rodoniana, invece, si sofferma sulla coesistenza armonica di ragione e sentimento all'interno dello stesso individuo. La manifestazione più emblematica di questa sublimazione delle antiche dicotomie è sicuramente la prima spiegazione che l'autore dà dell'approccio all'ideale:

La humanidad [...] hacía pensar a Guyau en la obsesión de aquella pobre enajenada cuya extraña y conmovedora locura consistía en creer llegado, constantemente, el día de sus bodas. Juguete de su ensueño, ella ceñía cada mañana a su frente pálida la corona de desposada y suspendía de su cabeza el velo nupcial. Con una dulce sonrisa, disponíase luego a recibir al prometido ilusorio, hasta que las sombras de la tarde, tras el vano esperar, traían la decepción a su alma. Entonces, tomaba un melancólico tinte su locura. Pero su ingenua confianza reaparecía con la aurora siguiente; y ya sin el recuerdo del desencanto pasado, murmurando: Es hoy cuando vendrá, volvía a ceñirse la corona y el velo y a sonreír en espera del prometido. Es así como, no bien la eficacia de un ideal ha muerto, la humanidad viste otra vez sus galas nupciales para esperar la realidad del ideal soñado con nueva fe, con tenaz y conmovedora locura.³¹⁶

³¹² *Ibid*, 229-230.

³¹³ *Ibid*, IV. 2. 75-81.

³¹⁴ *Ibid*, trad. Vittorio Gassman.

³¹⁵ Sarebbe interessante soffermarsi sulla misura in cui il sottotesto rivelerebbe un posizionamento divino della donna, che potrebbe dominare un possibile mondo *ultraterreno*, per opposizione semantica al *mondo terreno* maschile.

³¹⁶ In *Ariel y Proteo Selecto*, pp. 5-6. «L'umanità [...] ricordava a Guyau l'ossessione di quella povera alienata la cui strana e commovente pazzia consisteva nel credere costantemente arrivato il giorno del suo matrimonio. Trasognata, cingeva ogni mattina la sua fronte pallida con una coroncina da sposa e indossava sul capo il velo nuziale. Con un dolce sorriso, si disponeva ad accogliere il promesso immaginario, fino a che l'ombra della sera, dopo la vana attesa, portava la delusione nella sua anima. Allora, la sua pazzia si tingeva di malinconia. Però la sua ingenua fiducia riappariva con l'aurora seguente; e senza più il ricordo del disincanto passato, mormorava: è oggi che verrà, tornava a cingersi della corona e del velo e sorrideva in attesa del promesso. È così che, non appena l'efficacia di un ideale muore, l'umanità si

Seguendo il pensiero rodoniano, l'umanità tenderebbe per sua natura verso la continua ricerca dell'ideale e, al suo esaurirsi storico, ecco che essa si muoverebbe con «*tenace e commovente pazzia*» in un moto di continuo rinnovamento intellettuale. È chiaro come il concetto di ideale, per Rodó, non può esistere all'interno di una realtà che divide nettamente razionalità e irrazionalità; piuttosto, la fioritura del suo pensiero avviene all'interno di un contesto che le pone in posizione dialogica. L'autore definisce la prima come «*facoltà alta dell'essere umano*» e la seconda come «*fede*» e «*pazzia*» e crea tra di loro una relazione di inevitabile commistione. La fede/pazzia sarebbe per lui la *conditio sine qua non* per il rinnovamento intellettuale, la coesistenza e collaborazione tra le due caratteristiche dell'essere umano sarebbe alla base del rinnovamento sociale in quanto solo tramite la loro tensione si genererebbe ancora ed ancora il nuovo volto di quell'astratto e dinamico ideale che si concretizza nelle sue diverse raffigurazioni storiche cristallizzanti. Con il potere dell'irrazionale, dell'incoscienza, si è capaci di aprire il mondo immaginativo delle possibilità; una volta addentratisi, sarà il razionale, l'intelletto a guidarne l'esplorazione: questo lavoro simbiotico darà quindi vita alla rigenerazione continua dell'ideale.

In quest'ottica, si osserva un importante cambiamento d'approccio: gli squilibri provocati dall'irrazionalità mostrati nelle opere del Bardo e dei suoi coevi, in Rodó vengono demistificati e rimaneggiati: se ancora durante la prima modernità era l'equilibrio degli elementi ad avere una priorità rappresentativa, ponendo l'intelletto come facoltà inibitoria degli istinti, nell'opera rodoniana è invece proprio l'istinto/fede/pazzia a essere la molla propulsiva per il rinnovamento, in perfetta ottica modernista. L'antica demonizzazione della potenza dell'irrazionalità viene smantellata, vengono presi e rimescolati gli elementi di un paradigma ormai vetusto e ciò che viene generato è un perfetto livellamento delle caratteristiche umane; non un elemento soverchia l'altro, non uno ha il maggior impatto, ma entrambi rientrano in un atto generatore in continuo divenire ed in continuo nutrimento reciproco.

Infine, il terzo punto di interesse per questa analisi è il rapporto tra Ariele e l'elemento religioso. In Shakespeare, egli viene utilizzato come veicolo di enorme disordine: causerà la terribile tempesta su richiesta dello stesso Prospero, scatenando il naufragio che inaugura il piano di vendetta del padrone. Il tono con cui si presenta Ariele per la prima volta al pubblico è oscuro: si incontra un potentissimo spirito che agisce per conto di un bene più alto ma con un atteggiamento di compiaciuto scherno: «[...] *The king's son Ferdinand, / With hair up-staring – then like reeds, not hair – / Was the first man that leaper; cried, “Hell is empty, / And all the devils are here!”*».³¹⁷ L'immagine dei diavoli in terra è direttamente collegata al personaggio di Ariele, responsabile della tempesta che infuria; ciò lo rende comprensibilmente ambiguo già dalla sua prima apparizione, trovandolo rappresentato con tinte positive tramite associazione alla magia bianca (l'intelletto) e tinte estremamente negative tramite associazione alla magia nera (i diavoli),³¹⁸ immaginandolo come il quarto cavaliere dell'apocalisse, colui che apre i varchi degli inferi.

Ecco invece che Rodó depura la figura di Ariele da ogni tipo di ambiguità, ecco che ne cristallizza il ruolo ispiratore, donandogli una dimensione fisica, comprensibile, ma mai deforme o spaventosa, e lo posiziona al centro di una riflessione pedagogica piuttosto che nell'occhio di un ciclone. Il tono religioso è presente nell'interezza dell'opera, ma è forse nell'epilogo che Rodó si appropria di tutta la potenza del discorso cristiano per i suoi fini comunicativi. L'incipit dell'ottavo e ultimo capitolo del saggio «*Así habló Próspero*»³¹⁹ riprende l'incipit del diciassettesimo capitolo del Vangelo secondo Giovanni, «*Così parlò Gesù*», il quale sancisce esattamente la fine del

veste nuovamente dei suoi panni nuziali per aspettare la realtà dell'ideale sognato con fede rinnovata, con tenace e commovente follia». Trad. mia.

³¹⁷ «Con i capelli dritti come paglia, / Ferdinando, il figlio del re, urlava / lanciandosi per primo: / “l'inferno è vuoto e i diavoli son qui!”» trad. Salvatore Quasimodo, a cura di A.L. ZAZO, Milano, Mondadori, 2019.

³¹⁸ Riguardo la rappresentazione bivalente sacro-profano degli spiriti durante l'Early Modern, si veda *The genesis of Ariel*, Johnson (1951).

³¹⁹ In *Ariel y Proteo Selecto*, p. 67.

discorso del Cristo ai suoi discepoli e l'inizio della sua preparazione spirituale, giunto il momento della sua morte, al patibolo. L'epilogo contiene l'ultima apparizione di Ariele, la quale risulta quasi performativa:

Un rayo del moribundo sol atravesaba la estancia, en medio de discreta penumbra, y, tocando la frente de bronce de la estatua [...] Prolongándose luego, el rayo hacía pensar en una larga mirada que el genio, prisionero en el bronce, enviase sobre el grupo juvenil que se alejaba.³²⁰

La visione del raggio del moribondo sole, ultimo riferimento a *quel pomeriggio* giunto quasi al termine, che dalla statuetta bronzea si riflette sui giovani lì presenti, è la chiave che Rodó usa nella disambiguazione del personaggio, inquadrandolo abbondantemente nella sfera del cristianesimo e, in particolare, nel concetto di trinità. Il passo citato, infatti, è legato a filo doppio alla tradizione della Pentecoste che figura nel II capitolo degli Atti degli Apostoli: «*Mentre stava compiendosi il giorno della Pentecoste*»,³²¹ infatti, lo Spirito Santo scese sugli apostoli sotto forma di lingue di fuoco «*e tutti [ne] furono colmati [...] e cominciarono a parlare in altre lingue, nel modo in cui lo Spirito dava loro il potere di esprimersi*»³²² allo scopo di evangelizzare i popoli.

In conclusione, l'Ariele shakespeariano nell'opera rodoniana è un personaggio centrale, come si è potuto leggere lungo questo breve studio. Rodó adotta e rimaneggia la *dramatis personā* in modo che risulti depurata d'ogni ambiguità e resa simbolo di ispirazione e guida ideale in un contesto di profondo cambiamento storico. L'incessante presenza sulla scena narrativa rinforza la funzione simbolica e didattica e, malgrado la scelta del bronzo gli conferisca una certa staticità, Rodó riesce a svincolare il personaggio da questa, trasformandolo in oggetto di riflessione, figurativa e fisica. Così facendo, lo rende un potente mezzo comunicativo proprio della sfera divina, quella delle possibilità, la quale trasmette per mezzo della statuetta di bronzo alla sfera umana, quella dell'azione, il dono della parola, rendendo così gli studenti-discepoli pronti all'opera di evangelizzazione. Essi, infatti, in conclusione all'opera si disperderanno per le strade del paese, tra la folla che «*aunque [...] no mira el cielo, el cielo la mira*»³²³ e già su di essa, su questa «*masa indiferente [...] algo descende de lo alto*»,³²⁴ come se la rivoluzione auspicata e veicolata attraverso gli insegnamenti del maestro fosse stata messa in moto nell'istante esatto in cui la gioventù, illuminata dallo spirito bronzeo, varca le soglie dell'azione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

P. ALLEN, *The concept of woman: The aristotelian revolution, 750 bc-ad 1250* Cambridge, W. B. Eerdmans, 1997, 1nr.

P. ALLEN, *The concept of woman: The early humanist reformation, 1250-1500. Part 1* Grand Rapids Michigan, Beedermans, 2002, 2.1, nr.

A. ARDAO, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas 1980, https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/57306/1/genesisdelaideayelnombredeamericalatina_ardao_romulogallegos_1980.pdf.

E. AYALA MORA, *El origen del nombre América Latina y la tradición católica del siglo XIX*, «Anuario Colombiano De Historia Social Y De La Cultura», 2013, 40, 1, pp. 213–241, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38769C>. REAL DE AZÚA, *Medio siglo de*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *La Sacra Bibbia*, testo CEI2008, *Atti degli Apostoli*, capitolo II, v. 1.

³²² *Ibid.*, v. 4.

³²³ *Ibid.*, p. 68.

³²⁴ *Ibid.*

- Ariel: Su significación y trascendencia literario-filosófica*, Montevideo, Uruguay, Academia Nacional de Letras, 2001.
- W.M. AYCOCK, *Shakespeare and Rodó*. Texas Tech University, Texas 1965. Disponible online in http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Jose_Enrique_Rodo/lib/exe/fetch.php?media=aycock_w._shakespeare_and_rodó.pdf.
- C.C. BACHELLER, *An Introduction for Studies on Rodo*, «Hispania», 1963, vol. 46, 4, p. 764, <http://www.jstor.org/stable/337206>.
- M. BENEDETTI, *Genio y figura de José Enrique Rodó*, Buenos Aires, Universitaria, 1966.
- H. BLOOM, *Shakespeare: The invention of the human* New York, Riverhead Books, 1998.
- B. CASTRO MORALES, *El mundo de José Enrique Rodó (1871-1917)*, Editorial del Cardo, Tenerife, 2010. Disponible online in <https://biblioteca.org.ar/libros/154247.pdf>.
- CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA, *La Sacra Bibbia*, Roma, Città del Vaticano, Fondazione di religione santi Francesco d'Assisi e Caterina da Siena; Libreria editrice Vaticana, 2008.
- F. DIEZ, V.D. BAEZ, H.C. THOMSON et al., *Los cuatro Evangelios: tr. del original griego, y cotejados diligentemente con muchas y diversas traducciones*, Nueva York, Sociedad bíblica americana, 2007, <https://books.google.com.tr/books?id=7IENAAAAYAAJ>.
- S. DOYLE, *Dead blondes and bad mothers: Monstrosity, patriarchy, and the fear of female power* Brooklyn, Melville House, 2019, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=6071028>.
- D. ELLIOTT, *Fallen bodies: Pollution, sexuality, and demonology in the middle ages* Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1998.
- M.C. ERLER, M. KOWALESKI, *Gendering the master narrative: Women and power in the Middle Ages* Ithaca-London, Cornell University Press, 2003.
- J. FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana: A partir de la independencia*, Barcelona, Ariel, 2006.
- S. GREENBLATT *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- R. GULLÓN, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963
- R. GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- W. HAZLITT, *Characters of Shakespeare's Plays. Third edition. Edited by his son*, 1838, <https://books.google.it/books?id=0WVZAAAACAAJ>.
- M. HENRÍQUEZ UREÑA, *Rodó y Rubén Darío*, La Habana, Cuba Contemporanea, 1918.
- W.S. JOHNSON, *The Genesis of Ariel*, «Shakespeare Quarterly», 1951, 2, 3, p. 205.
- G.W. KNIGHT, *The crown of life: Essays in interpretation of Shakespeare's final plays*, London, Oxford University Press, 1947
- A. LEGGATT, *The Cambridge companion to Shakespearean comedy*, Cambridge U.K., New York, Cambridge University Press, 2002.
- J.R. LOWELL, *Among my books*, New York, Cambridge University Press, 1970.
- D. LUCKING, "The Elements so Mix'd": Empedoclean Cosmology in *The Tempest*, «SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies», 2019, vol. 5, 1, pp. 23–43, <https://skenejournal.skeneproject.it/index.php/JTDS/article/download/229/220/778>.
- L.Í. MADRIGAL (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- L.Í. MADRIGAL, *Bibliografía del modernismo literario hispanoamericano*, en L.Í. MADRIGAL (coord.), 1999, pp. 549-559.
- M.T. MARNIERI, *Prospero's Magic and the Role of the Four Elements: A Reading of The Tempest*, «Revista De Lenguas Modernas», 2013, vol. 18, pp. 13–44, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/download/12354/11734/>.
- J.M. OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana: De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2012, vol. 4.

- J.M. OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana: del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 2012, vol. 2.
- J.M. OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana: Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, vol. 3.
- P. RACKIN, *Shakespeare and women* Oxford, Oxford University press, 2005.
- C. REAL DE AZÚA, *Medio siglo de Ariel: Su significación y trascendencia literario-filosófica*, Montevideo, Uruguay 2001.
- J.E. RODÓ, *Ariel y Proteo selecto*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- J.E. RODÓ, *Ariele*, a cura di M. CANFIELD. trad. di D. SÍMINI, Firenze, Alinea 2006.
- M. SCHAUS, *Women and gender in Medieval Europe: An encyclopedia* New York, London, Routledge, 2006.
- W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, a cura di A.L. ZAZO. Con G. STREHLER, trad. di S. QUASIMODO. Milano, Oscar Mondadori, 2019.
- W. SHAKESPEARE, *Macbeth*. a cura di A.L. ZAZO. Con P. BERTINETTI E Y. BONNEFOY. trad. di V. GASSMAN, Milano, Mondadori, 2016.
- S. YURKIEVICH, *Fundadores de una nueva poesía latinoamericana (Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde)*, Barcelona, Ariel, 1971.
- S. YURKIEVICH, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.

MEMORIA DI BEATRICE: IL MITO E LA SUA NARRAZIONE. VERSO IL MODERNISMO

di Elena Grazioli

Vorrei aprire questa finestra per Beatrice, e lasciarla aperta
per sempre. Se potessi avere ora in mano il mio sigaro,
infatti, io lo userei per mandarle dei segnali di fumo.
MASSIMO ONOFRI, *Benedetti Toscani. Pensieri in fumo*

«We should be in heaven, / and this is only earth».³²⁵ Questi versi della poesia *Dead Love* di Elizabeth Siddal, o Lizzy, musa ispiratrice di Dante Gabriel Rossetti, mi paiono emblematici di quel cambiamento che si sviluppa a partire dall'epoca romantica e che può esserci utile come chiave interpretativa per le riletture novecentesche che investono la figura di Beatrice. In autori come Giorgio Caproni, Franco Fortini, Giovanni Giudici – ben diverso il caso di Montale –, fino ad arrivare a Umberto Eco, Stefano Benni e Massimo Onofri, non riscontriamo né una Beatrice musa né una Beatrice salvifica, quanto piuttosto una creatura sempre più desublimata, umanizzata e, sopra tutto, terrena. Analizzare l'interpretazione del personaggio di Beatrice a cavaliere fra Otto e Novecento ci porta a prendere coscienza di come progressivamente ci si allontani dalla sua *verità* originaria sapienziale e allegorica, di come venga privata del suo spessore etico e immobilizzata nell'unico ruolo di musa ispiratrice.³²⁶ Solo grazie a determinate riscritture prodotte nel XIX secolo potremo identificare le radici di quella metamorfosi ulteriore che si risconterà in piena epoca contemporanea.

È tuttavia necessaria una precisazione: in ciascuna delle riletture discusse in questa sede, siamo collocati a una distanza abissale da ciò che Beatrice era e ha significato per Dante che nella *Commedia* ha condensato tutta l'esperienza di lei e ha spiegato dove quell'amore ha finalmente potuto condurlo, secondo la chiosa di Robert Hollander al verso «Oh Bèatrice, dolce guida e cara!» di *Par.* XXIII v. 34: «In a single verse Dante culminates his long and varying experience of Beatrice in this recognition of what her guidance has meant and where it has finally led him».³²⁷ La nuova fase che si apre dopo la morte di Beatrice è per Dante religiosa, spirituale e letteraria insieme, siamo di fronte a un tutto coeso: l'amore per la donna è al tempo stesso scala verso Dio, via privilegiata per la scoperta della verità dell'esistenza ed esige di essere raccontato (la *Commedia*) perché occasione eccezionale di superamento dei propri limiti. E, del resto, alla fine – mi riferisco al congedo di Beatrice da Dante: «e quella, sì lontana / come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò a l'eterna fontana» (*Par.* XXXI vv. 91-93) – nulla ha più a che vedere con il mondo terreno. Dopo quel sorriso, sottolinea Momigliano, è la terra a essere dimenticata: «in sé [questi versi] sono più riflessione che poesia, sono necessari per dar rilievo alla miracolosa nitidezza di questo così remoto sorriso e così remoto sguardo,

³²⁵ L'impossibilità su questa terra dell'amore, amore che acquista significato soltanto in un'altra vita è tema centrale del romanzo *Il mistero del poeta* di Antonio Fogazzaro, pubblicato nel 1888 (si veda ora A. FOGAZZARO, *Il mistero del poeta*, a cura di L. MORBIATO, prefazione di F. FINOTTI, Venezia, Marsilio, 2017). Il compito di Violet non differisce punto da quello di Beatrice: il ruolo di entrambe è rinnovare la vita dei loro amanti e conformare le loro menti a un'idea più alta dell'amore, a un concetto di «amore eccelso» che avvicina il sentimento fra le creature all'amore della creatura per il Creatore.

³²⁶ Si legga in proposito *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, Atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990, a cura di M. PICCHIO SIMONELLI, con la collaborazione di A. CECERE e M. SPINETTI, Firenze, Cadmo, 1994.

³²⁷ DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, translated by R. and J. Hollander, introduction and notes by R. HOLLANDER, New York, Doubleday, 2007 (le chiose di Hollander sono state verificate attraverso The Dartmouth Dante Project: <https://dante.dartmouth.edu>).

per permettere una così piana brevità e intensa significazione in questo quadro d'addio. [...] dopo, tutto è contemplazione e preghiera, e la terra è finalmente dimenticata».³²⁸

A partire dal romanticismo tedesco,³²⁹ ma in maniera più incisiva nella cultura italiana tardo-ottocentesca, sulla scia di un differente approccio alla tradizione, l'interpretazione del personaggio di Beatrice viene progressivamente mutando di segno, quasi attualizzandosi e conformandosi alle esigenze della sensibilità e del gusto contemporanei: a un interesse critico prevalentemente rivolto alla *realtà* di Beatrice – fra De Sanctis e Croce si collocano i due opposti fronti della linea interpretativa storicista (D'Ancona, Del Lungo, Barbi, Imbriani)³³⁰ e della linea allegorica (inaugurata da Biscioni e seguita poi da Rossetti e Perez),³³¹ senza dimenticarci dei dantisti d'oltralpe, mi riferisco alle lezioni tenute alla Sorbona prima da Fauriel e poi da Ozanam (rispetto al suo maestro, considerava Beatrice allegoria) – si affianca l'immaginario lirico e narrativo tardo-romantico, che trasforma Beatrice nel *topos* letterario della vicenda interiore di ricerca spirituale.³³²

Sarà dunque necessario focalizzare la nostra attenzione sulla fortuna che ebbero, a quell'epoca, alcune biografie dantesche, a cui affiancherei anche il continuo moltiplicarsi di racconti e novelle a scopo divulgativo,³³³ quasi una sorta di storia “minore”, senza dimenticare il formarsi di una vera e propria iconografia: dal celeberrimo illustratore della *Commedia* Gustave Doré, passando per i

³²⁸ Così Momigliano chiosa i vv. 91-92 di *Par.* XXXI cfr. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. MOMIGLIANO, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 831-832.

³²⁹ Sono, per primi, gli esponenti del romanticismo tedesco a cancellare dalle loro opere quello che per Dante era l'orizzonte fondativo e sostanziale della *Commedia*, quel contesto di salvezza nell'eterno che orienta essa stessa e il ruolo di Beatrice. In tale concezione si dissolve conseguentemente un concetto essenziale, Beatrice trae Dante verso Dio in quanto persona beatificata, o, quantomeno, per esprimerci in termini speculari, a permanere è unicamente il tema del tramite, dell'eterno femminile in grado di innalzare l'animo umano. La morte dell'amata, così per Dante e per i romantici, sancisce l'inizio di un nuovo percorso per l'amante, in questo Beatrice è assimilabile ai personaggi femminili del romanticismo tedesco, figure che Hinterhäuser delinea nel suo articolo *La figura di Beatrice all'insegna del Romanticismo e del simbolismo*; Margherita di Goethe, Sophie di Novalis e, aggiungerei, per quanto riguarda l'ambito della letteratura italiana, Teresa di Foscolo, vengono tutte elevate a ideale *via amoris*. La nuova fase che si apre dopo la morte di Beatrice è, però, per Dante, religiosa, spirituale e letteraria insieme. Se nel poema sacro questi tre aspetti sono strettamente interconnessi e inscindibili l'uno dall'altro, i romantici si spostano dall'orizzonte dell'aldilà a quello terreno, agendo in uno spazio immanente per cui la dimensione divina viene, con questa premessa, a condensarsi tutta nell'eterno femminile, basti ricordare le parole di Jacopo Ortis a seguito del bacio con Teresa: «Mi ama – lasciami, Lorenzo, lasciami tutta l'estasi di questo giorno di paradiso. Dopo quel bacio io son fatto divino».

³³⁰ Una panoramica generale relativa alla critica dantesca dell'Ottocento può ravvisarsi in A. VALLONE, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958; in particolare si indicano i capitoli *L'età romantica* (pp. 65-171) e *Le correnti dell'ultimo trentennio* (pp. 173-226). A proposito degli autori nominati si ritengono emblematici i seguenti volumi: A. D'ANCONA, *La Beatrice di Dante: studio*, Pisa, Tipografia Nistri, 1865; I. DEL LUNGO, *Beatrice nella vita e nella poesia del secolo XIII*, in ID., *La donna fiorentina del buon tempo antico*, Firenze, Bemporad & figlio, 1926, pp. 111-164; M. BARBI, *La questione di Beatrice [1905]*, in ID., *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 113-139; V. IMBRIANI, *Sulle canzoni pietrose di Dante*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1882 (in particolare: «Che potevan sapere i biografi dell'Alighieri, di tanto posteriori a lui, che potevan sapere di siffatti pettegolezzi? Oh della Bice di Ricovero Portinari han pur parlato! Già, commisero la rapata di prendere un personaggio allegorico, l'allegorica Beatrice, per un essere reale», p. 13).

³³¹ Cfr. *Prose di Dante Alighieri e di messer Giovanni Boccacci*, a cura di A.M. BISCIONI, Firenze, Giovanni Gaetano Tartini & Santi Franchi, 1723 (nella *Prefazione*, pp. IV-XXXVIII, Biscioni vi enuncia la sua teoria sulla inconsistenza storica del personaggio di Beatrice e una interpretazione meramente simbolica della *Vita Nova*); G. ROSSETTI, *La Beatrice di Dante. Ragionamenti critici*, Londra, stampato a spese dell'Autore, 1842; F. PEREZ, *La Beatrice svelata. Preparazione all'intelligenza di tutte le opere di Dante Alighieri*, Palermo, Stabilimento tipografico di F. Lao, 1865.

³³² Una trasformazione della funzione del mito si riscontra con il modificarsi del genere biografia in epoca romantica (si veda, in proposito, M. GUGLIELMINETTI, *Biografia ed Autobiografia*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, vol. V *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 829-886): la narrazione della vita di Dante si sottrae progressivamente alla sua aura agiografica per costituirsi come paradigma di un'esperienza atemporale, al di là della storicità del testo in cui e da cui i personaggi erano nati, dunque strutturandosi come possibilmente ripetibile e anche moderna.

³³³ Per una panoramica sulla letteratura di divulgazione e consumo, in riferimento all'arco cronologico qui preso in esame, si legga L. CLERICI, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, Bari-Roma, Laterza, 2018.

preraffaelliti e i simbolismi del già ricordato Dante Gabriel Rossetti.³³⁴ Aldo Vallone, nel capitolo *Dante e la Commedia come tema letterario dell'Ottocento*, all'interno del volume *Studi sulla Divina Commedia*, uscito per Olschki nel 1955, chiariva come nel XIX secolo l'aspetto biografico di personaggi illustri, in particolare di Dante, fosse diventato ispirazione di nuova letteratura: «La biografia, che oggi sembra più naturalmente intendersi sul piano storico, nell'Ottocento si insinua nel romanzo, nella novella, nella poesia e, in modo più insistente, nel teatro. Si guarda sì all'opera, ma attraverso di essa è l'uomo che si ricerca, che si idoleggia e si assume a modello».³³⁵ Dante, in epoca Risorgimentale, diventa simbolo di vita concreta, reale e umana, come appare manifesto in una serie di racconti scritti fra il 1839 e il 1873, qui elencati in ordine di pubblicazione: *La visione del figlio di Dante* di Gaetano Buttafuoco (1839), *Dante a Ravenna* di Erasmo Pistolesi (1844), *Dante Pellegrino* di Agostino Verona (1850), *Dante e Beatrice* di Cesare Scartabelli (1852), *L'amore di Dante* di Luigi Capranica (1864), *La Badia di Santa Croce al promontorio del Corvo e Dante Alighieri* di Fedele Luxardo (1865), *Dante e Bice* di Cesare Da Prato (1873). Ho volontariamente escluso i due volumi dal titolo *Vita di Dante* di Melchiorre Missirini e Cesare Balbo,³³⁶ usciti in quegli stessi anni, poiché si tratta di vere e proprie biografie, utilizzate tra l'altro come fonti proprio da questi racconti. Peculiarità comune a queste narrazioni è invece la riscrittura della vita del poeta, opera di autori di discreta cultura, al servizio di una letteratura di larga fruizione e consumo. Nella maggior parte di queste, che, in linea con gli attuali studi di contemporaneistica, chiamerei *biofiction*,³³⁷ Beatrice viene rappresentata come persona reale, più vicina al personaggio della *Vita Nova* che a quello ultraterreno della *Commedia*. La critica dantesca, le cui linee dominanti abbiamo tracciato appena sopra, ha avuto ripercussioni anche sul campo della ricezione creativa: è il *Trattatello* di Boccaccio a portare negli studi danteschi dell'Ottocento la considerazione di una Beatrice doppia, un personaggio letterario, ma anche una donna realmente esistita. Nel racconto *Dante a Ravenna* la figura di Beatrice è svelata proprio attraverso una lunga citazione della *Vita di Dante Alighieri* del certaldese (curata da Bartolomeo Gamba e uscita a Venezia nel 1825),³³⁸ corretta sotto l'egida del volume pubblicato da Giuseppe Pelli, *Memorie per servire alla vita di Dante*, uscito nel 1759 – in particolare, il riferimento riguarda il capitolo *La Beatrice celebrata da Dante non fu un essere fantastico*.³³⁹

A partire da queste riletture ottocentesche si fa strada nell'immaginario comune una Beatrice terrena, sempre benigna e sorridente ma anche risoluta nell'allontanare Dante – come accade nel racconto di Capranica – e descritta in momenti di vita quotidiana, nell'adempimento delle faccende domestiche, tanto che «non v'era di lei più esperta massaia». Quando ci prefiggiamo uno scopo divulgativo, la scelta narrativa è diretta all'allargamento del pubblico, dunque è necessario l'utilizzo di un linguaggio più abituale e familiare, più facilmente comprensibile; non solo, occorre talvolta

³³⁴ Si tratta di processi rilevati con maggiore frequenza dagli storici dell'arte. Si rimanda, in particolare, a A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955 e alle indicazioni di metodo presenti in C.G. ARGAN, *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965. In merito alle rappresentazioni figurative della *Commedia* cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Da Reynolds a Rodin*, in ID., *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 155-209.

³³⁵ A. VALLONE, *Studi sulla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1955, p. 131.

³³⁶ M. MISSIRINI, *Vita di Dante Alighieri*, Firenze, Stabilimento artistico tipografico Fabris, 1840; C. BALBO, *Vita di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1853.

³³⁷ Con il termine *biofiction* si intendono le finzioni biografiche, cioè le vite di persone reali raccontate nei modi specifici della fiction letteraria. Cfr. R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, pp. 19-20.

³³⁸ G. BOCCACCIO, *La vita di Dante Alighieri. Testo di lingua...*, a cura di B. GAMBA, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1825. L'identificazione di Beatrice nella vicenda umana e biografica di Dante risale al Boccaccio, al *Trattatello in laude di Dante*, e la corrispondenza della donna con la teologia, ivi avanzata, si completa nelle *Esposizioni sopra la Comedia* (entrambi i testi sono leggibili in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori: *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, vol. VI, a cura di G. PADOAN, 1965; *Trattatello in laude di Dante*, a cura P.G. RICCI, vol. III, 1974, pp. 423-538); per Boccaccio non v'è dunque alcun problema di coesistenza fra Beatrice donna e Beatrice teologia.

³³⁹ G. BENCIVENNI PELLI, *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri ed alla storia della sua famiglia raccolte da Giuseppe Pelli. Seconda edizione notabilmente accresciuta*, Firenze, presso Guglielmo Piatti, 1823 [1759].

semplificare sul piano strutturale e del significato semantico per avvicinarsi alla tangibile concretezza dell'esperienza comune. Molti dei racconti sono costruiti sulla vicenda dell'amore per Beatrice, ispirazione per il poeta, ritratto come valoroso guerriero, giusto politico e poeta amoroso, in piena sintonia con gli ideali degli spiriti risorgimentali che ne rileggono l'esistenza.

Sulle basi di queste premesse non ci stupiamo se, in occasione della conferenza su Beatrice tenuta da Matilde Serao nel 1895, al Circolo Filologico di Napoli, troviamo una perfetta anticipazione della percezione novecentesca di questa figura.³⁴⁰ La questione centrale, per la Serao, è l'identificazione della funzione di Beatrice rispetto all'ispirazione poetica, momento generatore di poesia:

Ah voi l'abitate ancora, Firenze, o Beatrice, eternamente congiunta in paradiso al vostro Poeta: voi, bellezza, voi, amore, voi, candore, voi, musa, voi, ispiratrice, siete sempre l'anima muliebre dove si assorbe e si esplica la verginalità, la grazia, la mitezza fiorentina: voi lasciate vagare la vostra ombra amorosa e familiare, in queste vie ove egli vi adorò, perché noi conoscessimo ancora, sempre, la verità profonda e fulgida, la sola verità, che non vi è di poeta senza amore e che nulla vi è di grande, nel mondo, senza la donna, senza la ispiratrice.³⁴¹
L'ispiratrice, la Musa! Nessun più invidiabile destino, per una donna: nessuna vita meglio vissuta che compiendo pienamente il dolce e alto incarico, per cui il Signore presceglie le sue creature predilette.³⁴²

In questo senso, come accennavo in apertura del discorso, ci allontaniamo dalla *verità* di Beatrice, dalla sua *verità* originaria sapienziale e allegorica, la priviamo del suo spessore etico immobilizzandola nell'unico ruolo terreno di musa ispiratrice.³⁴³

Dell'anno successivo, il 1886, è il racconto storico di Armando Dominicis, *Amori di Dante Alighieri con Beatrice Portinari*.³⁴⁴ Da un lato, l'opera si inserisce nella linea delle narrazioni risorgimentali (Dante viene messo in scena come poeta innamorato e guerriero valente), dall'altro, in maniera del tutto singolare, la finzione narrativa ci restituisce una Beatrice che ricambia l'amore del poeta, quasi avessimo fatto un passo ulteriore verso una *commixtio* fra Beata Beatrix e Francesca da Rimini. Figura, quest'ultima, che vanta numerose riletture e rappresentazioni finzionali in epoca pre-modernista, partendo dalla tragedia eponima scritta da Gabriele D'Annunzio – con Eleonora Duse nei panni di Francesca – messa in scena al teatro Costanzi di Roma nel dicembre 1901. Sebbene venga avvalorato questo abbassamento della donna della salute, che, molto umanamente, arrossisce alla presenza di Dante – non occorre sottolineare la distanza dalla Beatrice «ammiraglio» di *Purg.* XXX, pronta ad ammonire il suo poeta –, ella non si conforma completamente alla peccatrice del V canto: ricambia l'amore dell'Alighieri senza dissimularlo nelle parole,³⁴⁵ ma nulla indica che i due arrivino ad avvicinarsi con slancio o, per dirlo con le parole della *Commedia*, a compiere quel «doloroso passo». Il racconto termina in perfetta sintonia con i drammi romantici: apoteosi di un destino infelice di amore e morte, Beatrice spira pronunciando il nome di Dante.³⁴⁶ In chiusura della vicenda viene

³⁴⁰ La data è restituita in B. CROCE, *Appunti bibliografici. Intorno al Carducci, al Fogazzaro, al De Amicis, al Verga, alla Serao e al Di Giacomo*, «La Critica», 1, 1903, pp. 426- 441: precisamente Croce elenca le letture tenute da Matilde Serao a p. 437.

³⁴¹ M. SERAO, *Beatrice*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1895* (secondo indicazione di Benedetto Croce), pp. 18-19. Ci pare non privo di significato che Irma Brandeis descriva Beatrice, alla sua apparizione nell'Eden, come una «offended muse» (cfr. I. BRANDEIS, *The Ladder of Vision. A study of Dante's Comedy*, London, Chatto & Windus, 1960, p. 114).

³⁴² Ivi, p. 21.

³⁴³ Filippo Linati, nei quattro sonetti dedicati a Beatrice, le attribuisce più volte questo carattere di musa ispiratrice: «altrui fa grande, mentre resta umile» (I); «Poteva allora la tua beltà sublime / Esser di forti sensi ispiratrice, / E renderti immortale in prose e in rime» (II); «Donne, che avete intelletto d'amore, / Onorate costei ch'è così grande / Per quel che pose in petto al suo cantore, / Ch'oggi il suo nome in terra e in ciel si spande» (IV). Cfr. F. LINATI, *Pel sesto centenario della morte di Beatrice Portinari. Sonetti*, Parma, Tip. Ferrari e Pellegrini, 1890.

³⁴⁴ A. DOMINICIS, *Amori di Dante Alighieri con Beatrice Portinari. Racconto storico*, Firenze, Tipografia Adriano Salani, 1886.

³⁴⁵ «Nulla v'è di più prezioso della vita di Dante» e, poco più oltre, «Dante è vivo?... oh Guido, la mia vita è attaccata a questo debole filo di speranza»: DOMINICIS, *Amori di Dante Alighieri con Beatrice Portinari*, cit., p. 75 e pp. 77-78.

³⁴⁶ «La felicità mi viene incontro per meglio deridermi... Potevamo mai esser felici...»: ivi, p. 88.

ribadito un concetto fondamentale – che risale, come abbiamo già ricordato, agli studi danteschi di quegli anni e sembra essere l’assunto destinato a maggior fortuna in queste *biofiction* –, ovvero la esibita critica nel considerare Beatrice come allegoria, esplicita nelle ultime pagine del romanzo di Dominicus quando scrive: «la grandezza di quello amore, che molti, non giungendo a comprenderlo, chiamarono immaginario».³⁴⁷

Un altro insieme di testi che merita la nostra attenzione, e qualche nota di commento, è quello delle conferenze tenute in occasione del VI centenario della morte di Beatrice, «Beatrice, in cui e per cui l’idea del Poema nasce, s’incarna, piglia figura e vita e moto, e intorno a lei, come a suo perno, s’aggira, da lei, come da suo principio, muove, a lei mirando come a suo ultimo termine».³⁴⁸ Queste le parole di Carlotta Ferrari, presidentessa della «Giunta Letteraria Ordinatrice per VI centenario di Beatrice Portinari», nel *Manifesto e Invito alle donne italiane*, divulgato nel 1890 a Milano, allo scopo di incoraggiare l’adesione alle iniziative promosse dal comitato per le celebrazioni. Un primo insieme di relazioni, discusse in Firenze nel 1890, possiamo trovarlo raccolto nel volume *La donna italiana descritta da scrittrici italiane*, pubblicato quello stesso anno.³⁴⁹ Interessante, a mio parere, non si rivela tanto il punto di partenza trecentesco,³⁵⁰ quanto piuttosto le differenti voci che propongono una specola sulla modernità: *Le eroine e le patriotte* di Giovanna Vittori, *Le operaie italiane* di Carolina Invernizio, *Le scienziate italiane* di Emma Tettoni, *Gli studi della donna* di Maria Bobba, *L’avvenire della donna italiana* di Emilia Mariani e *La donna nell’igiene pubblica* di Giuseppina Le Maire. Tutti questi testi mostrano come Beatrice possa trasformarsi in opportunità per mettere a fuoco – e finalmente offrire – uno spazio scientifico a riflessioni “al femminile”, ma non per questo meno dotte ed erudite, anche e soprattutto per affrancare la donna dalla concezione profondamente limitante di «musa e ispiratrice». Emerge qui una visione moderna e riformista rispetto a quella di Matilde Serao: il miglior destino muliebre non è certo quello di «ispirare la poesia», ma di porsi in condizione di parità rispetto alle figure maschili, ecco dunque una donna che possa essere patriota, operaia, scienziate, una donna in grado di emanciparsi attraverso l’istruzione.

Queste dichiarazioni d’avanguardia, e in tal senso esemplificative di una visione emancipata della donna, aprono la conferenza di Giuseppina Le Maire:

Tutti i grandi pensatori riconobbero nella servile sottomissione della donna un ostacolo al progredire dell’umanità nella sua educazione civile, e ne propugnarono una qualche emancipazione. Più che mai nel nostro secolo è dominante l’alto concetto di fare la donna conscia del suo valore, della sua potenzialità, dell’influenza ch’essa può esercitare nel consorzio sociale, e si mira all’intento di svincolarla da una soggezione cieca e passiva all’uomo, portandola ad una conveniente indipendenza di pensiero e di azione. Ma come svolgere quel concetto, come raggiungere quell’intento? Aprire alla donna un varco nel mondo intellettuale è il primo mezzo giudicato indispensabile per riabilitarla.³⁵¹

Solo traguardando tali asserzioni è possibile parlare di modernità. E che essa venga mediata attraverso una figura a suo modo “moderna” come quella di Beatrice non pare secondario. Mi spiego soffermandomi un istante sulle affermazioni di Teodolinda Barolini, contenute nel volume *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, pubblicato nel 2006, e su quanto vi era di innovativo, rispetto

³⁴⁷ Ivi, pp. 101-102. Come abbiamo ricordato, Dominicus non è il solo: nell’introduzione di Carlo Grasso al suo volume *La Beatrice di Dante* (cfr. C. GRASSO, *La Beatrice di Dante*, Palermo, Alberto Reber, 1903) vengono ricordati tutti gli studiosi che sostennero la realtà storica di Beatrice, partendo da Scartazzini fino a Pasquaglio, Bartoli, Renier, Beck, Gietmann, Earle... ecc.

³⁴⁸ C. FERRARI, *Il VI centenario di Beatrice Portinari. Manifesto e invito alle donne italiane*, Milano, Stabilimento A. Vallardi, 1890.

³⁴⁹ *La donna italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all’Esposizione Beatrice in Firenze*, a cura di A. CONTI, Firenze, Stabilimento G. Civelli, 1890.

³⁵⁰ Alinda Bonacci Brunamonti, *Beatrice Portinari e l’idealità della donna nei canti d’amore in Italia*; Filippina Rossi Gasti, *Le donne nella ‘Divina Commedia’*; Maria Savi Lopez, *La donna italiana nel trecento*; Virginia Fornari, *Sante italiane*. Si tratta dei primi capitoli del volume dedicati all’epoca medievale (cfr. ivi, pp. 1-74).

³⁵¹ Ivi, p. 401.

alla tradizione cortese, nella Beatrice dantesca: «Dante [...] ended life as the author of the *Commedia*, a text in which women act, speak, and possess moral agency»³⁵² e, più oltre, continua: «this youthful female figure is invested with an authority that is rarely associated with females in narratives, unless they be allegorical figures like Boethius's Lady Philosophy».³⁵³ Si parla di autorità, concessa a una donna reale, a una *mulier carnea* come aveva già intuito Benvenuto da Imola;³⁵⁴ rivendicazione che è propria di questa brigata tutta al femminile, pronta a salire sul pulpito per avvalorare non solo la figura di Beatrice ma il proprio ruolo sociale sul finire del secolo.

Una Beatrice pienamente “modernista” fa capolino, poco più tardi, fra le righe del *Berretto a sonagli* (1918) di Luigi Pirandello, in quanto protagonista della commedia in due atti.³⁵⁵ Condensate in queste pagine, ecco alcune delle caratteristiche che abbiamo individuato finora: Beatrice Fiorica denuncia il marito per averla tradita con Nina, la moglie del suo scrivano, il signor Ciampa, affermando con estrema fermezza agli astanti, la madre Assunta e la sorella Fifi – poco dopo entrerà anche il vicecommissario Spanò –, la necessità di volerlo punire e gridando di aver guadagnato con il suo arresto la libertà: «Che? Ma questo! Ecco! (*Tira un gran respiro di sollievo.*) Ah! – che posso rifiutare... – così! E che gli ho dato la lezione che si meritava! – Sono libera! sono libera!».³⁵⁶ Vista la collocazione temporale a inizio secolo, la commedia si chiude necessariamente con Beatrice costretta a dichiararsi pazza per salvaguardare la rispettabilità del cavalier Fiorica, e mettere a tacere lo scandalo.

Ben più oltre, come è normale che sia, si spingeranno le riletture degli anni Settanta del Novecento. Nelle liriche di Giudici *Alla beatrice* e *O beatrice* – collocate all'interno del volume eponimo *O beatrice*, uscito nella collana «Lo Specchio» Mondadori nel 1972³⁵⁷ – non troviamo né la Beatrice musa, né la Beatrice salvifica, ma addirittura una Beatrice a tratti avvenente o tenera, molto umanamente in pensiero per il suo poeta.³⁵⁸ E, diversamente, nel *Male dei creditori* (1977), con la poesia *Omaggio a Baudelaire*, si legge invece una eco tutta terrena e moderna della Beatrice superba di *Purg. XXX*:

Protervamente mi additavi rivolta

A quella connivente tua corte di miracoli
Che comprendeva il noto Afgano e l'Orbo
E il Gobbo brandenti flauti e osceni pinnacoli

Tutti i mostri che una laida grazia raccoglie
Nel tuo sabbatico paradiso
Che ti circonda ghignante di voglie

³⁵² T. BAROLINI, *Notes toward a Gendered History of Italian Literature, with a Discussion of Dante's 'Beatrix Loquax'*, in ID., *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, Fordham University Press, New York, 2006, p. 362.

³⁵³ Ivi, p. 365.

³⁵⁴ Mi riferisco alla sua chiosa di *Inf. II vv. 52-54*: «Nec videatur tibi indignum, lector, quod Beatrix mulier carnea accipiatur a Dante pro sacra theologia» (cfr. *Benvenuti de Rambaldi de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum*, a cura di J.PH. LACAITA, Florentiae, G. Barbèra, 1887).

³⁵⁵ La commedia, dapprincipio, era stata scritta in dialetto per la compagnia teatrale di Angelo Musco, nel 1916, con il titolo *'A birritta cu i ciancianeddi*; in questa versione fu messa in scena, al Teatro Nazionale di Roma, il 27 giugno 1917. Nell'estate del 1918 Pirandello terminò la versione in italiano, pubblicata sulla rivista «Noi e il mondo», e rappresentata il 15 dicembre 1923 al Teatro Morgana di Roma dalla compagnia di Gastone Monaldi. Cfr. L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, a cura di V. TABAGLIO, Milano, BUR Rizzoli, 2018, *Introduzione*, pp. 5-6.

³⁵⁶ Ivi, atto secondo, scena seconda, p. 73.

³⁵⁷ G. GIUDICI, *O beatrice*, Milano, Mondadori, 1972.

³⁵⁸ «O beatrice senza manto / senza cielo né canto. // Beatrice tutta di terra / attraversata in guerra. // Beatrice costruttrice / della mia distruzione felice. // [...] // O beatrice senza santi / senza veli né oranti. // Beatrice tutta di furore / di febbre e tremore. // [...] // Beatrice che si spezza / per troppo di tenerezza. // O beatrice mia apprensiva. O beatrice viva»: Ivi, pp. 110-111. Per un approfondimento relativamente alla Beatrice di Giovanni Giudici, si legga E. GRAZIOLI, *Dalla Beatrice di Dante alla «beatrice» di Giudici: una beatitudine infelice e interamente terrena*, «Studi Novecenteschi», 105, 2023, in corso di pubblicazione.

Sì che dovetti piantarmi con gli occhi contro il muro
Per pietà di me stesso del mio sentirti umiliare
Che ti spogliavano a forza ti fotografavano di culo³⁵⁹

Dall'altra parte, Umberto Eco, che interroga Beatrice in occasione di una sua intervista impossibile, la adatta al tempo presente, quasi strizzando l'occhio alle nuove sensibilità femministe:

BEATRICE: [...] E allora guardi, l'è stato meglio finire da questa parte... che per fortuna non l'è proprio come l'ha descritta lui... È un po' noiosa, certo, al sesso non ci si pensa più, ma mi sento più libera, indipendente... Mi occupo un pochino delle cose delle mi' compagne, stiamo organizzando il fronte di liberazione dei puri spiriti femminili, ho ritrovato una ragion di vivere... ovvia, almeno so chi sono! E se per caso 'quello' forse un giorno ci viene davvero, sarà un bel divertimento... perché io, la Francesca, la Matelda e qualcun'altra gli abbiamo preparato un bello scherzetto...

ECO: Cosa, cosa?

BEATRICE: Eeh, gli facciamo uno di quei servizietti che non è venuto in mente manco a lui nel suo inferno... E sarà solo l'inizio... perché la crociata contro il Maschio l'è appena cominciata! Vita nova! Vita nova!

Sullo stesso solco si colloca Stefano Benni con lo spettacolo-laboratorio intitolato *Le Beatrici* – tenutosi al Teatro dell'Archivolto, a Genova nel 2010, e confluito poi in un libro edito da Feltrinelli³⁶⁰ – in cui cinque giovani attrici di talento hanno messo in scena suoi monologhi inediti. Prendiamo, a titolo esemplificativo, una battuta di Gisella Szaniszlò nel ruolo di Beatrice: «E chi l'ha detto che devono scegliere loro? Basta col poeta che si sceglie la donna ispiratrice, d'ora in avanti i poeti ce li scegliamo noi. Tu a me non mi canti. Mi faccio cantare dal De André. Va bene?».³⁶¹

Nel più recente romanzo di Massimo Onofri, uscito per La nave di Teseo nel 2017, *Benedetti Toscani. Pensieri in fumo*, troviamo invece una visione speculare rispetto a quella di Eco e Benni: Beatrice viene mostrata «al guinzaglio e persino con la museruola».³⁶² Dopo un momento iniziale in cui Beatrice, pur rappresentata nella sua carnalità («E tu, Beatrice, mi chiedi con insistenza quanti baci mi potrebbero bastare e, magari, avanzare»),³⁶³ richiama alla lontana l'irraggiungibile Beatrice dantesca («una Beatrice che scantona di lato, che elude e illude, che delude»),³⁶⁴ ci spostiamo via via verso una Beatrice non più desiderata, perché di nuovo accanto all'inconsistente compagno di sempre: «Beatrice non appartiene più al mondo della poesia. La poesia, lo sai, è degli innamorati».³⁶⁵

Tutte queste riletture, seppur affrontate in maniera corsiva, ci mostrano come la figura di Beatrice continui a colpire l'immaginario contemporaneo, come la riusabilità poetica della sua figura – che consiste nel conservare a un tempo la sua essenza, il suo significato simbolico, il suo prestigio speculativo – venga adattata alla sensibilità e al gusto della modernità letteraria. Beatrice diventa via via più terrena, più laica, né musa né donna della salvezza, ma rimane la donna amata da Dante, rimane di lei ciò che per Dante ha significato. Col nome di Beatrice ci si confronta necessariamente con un amore che perdura oltre la presenza fisica, un amore in grado di orientare un'intera esistenza verso il meglio: «E l'idea? che cosa diviene l'ideale che abbiamo in lei collocato?».³⁶⁶

³⁵⁹ G. GIUDICI, *Il male dei creditori. 1971-1976*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 31-32.

³⁶⁰ S. BENNI, *Le Beatrici*, Milano, Feltrinelli, 2011.

³⁶¹ Ivi, pp. 12-13.

³⁶² M. ONOFRI, *Benedetti Toscani. Pensieri in fumo*, Milano, La nave di Teseo, 2017, p. 389.

³⁶³ Ivi, p. 105.

³⁶⁴ Ivi, p. 100.

³⁶⁵ Ivi, pp. 153-154.

³⁶⁶ F. DE SANCTIS, *Lezione IX. Beatrice*, in ID., *Opere*, vol. XI *Lezioni sulla Divina Commedia*, Bari, Laterza, 1955, p. 68.

«MATERADA» DI FULVIO TOMIZZA;
ANALISI DELLA RIEVOCAZIONE DELLA TERRA D'ORIGINE
ATTRAVERSO LA MEMORIA E LA NARRAZIONE COLLETTIVA ISTRIANA

di Diana Njegovan

Con il presente contributo si intendono prendere in analisi le tendenze moderne contenute nel romanzo *Materada* di Fulvio Tomizza: partendo dalla tesi di Mariangela Pareti che ha sottoposto a un'accurata disamina *La miglior vita* di Tomizza, si giunge alla conclusione che quest'ultimo fu e può ancora oggi essere considerato a tutti gli effetti un autore modernista, uno scrittore migrante del Novecento in grado di superare le barriere geografiche e culturali. Il presente contributo intende inoltre sottolineare la presenza nel romanzo di elementi neorealisti, a partire dalla presentazione della vita contadina e dall'attenzione nell'opera al linguaggio dei personaggi.

Materada presenta la realtà istriana dopo la Seconda guerra mondiale: in essa si espone la storia di un popolo che rifiutava il regime comunista jugoslavo e che di conseguenza è stato riconosciuto e trattato come l'Altro, finendo per essere costretto all'esodo. La biografia di Tomizza presenta a sua volta tutti questi eventi in quanto lo scrittore è spinto a scrivere proprio dal trauma vissuto. Il romanzo tomizziano mostra un forte legame dei protagonisti con la terra, che rispecchia l'amore dell'autore verso la propria terra natia, malgrado i protagonisti siano poi costretti, come vedremo, ad abbandonare la patria.

Infine, *Materada*, attraverso la presentazione di una micro e di una macrostoria, e in parallelo di una descrizione della vita contadina, unita all'amore verso la terra, illustra la drammaticità dell'esodo istriano avvenuto dopo la Seconda guerra mondiale. L'opera presenta un ricco materiale interpretativo, che consente una lettura in chiave modernista.

1. Introduzione

Fulvio Tomizza ha iniziato la sua carriera letteraria con il romanzo *Materada*, pubblicato nel 1960 da Mondadori. Il romanzo è stato apprezzato sia dalla critica italiana che da quella internazionale. Non a caso, è stato subito riconosciuto che Tomizza presentava l'esodo istriano senza parole d'odio.³⁶⁷

Dato che il romanzo è stato pubblicato in un periodo di forti tensioni tra l'Italia e la Jugoslavia, i romanzi di Tomizza sono stati necessariamente oggetto di interpretazioni politiche. Il suo primo romanzo è stato considerato «anti-jugoslavo» dal regime, mentre gli esuli istriani avrebbero voluto che Tomizza seguisse l'esempio di altri scrittori istriani emigrati in Italia, scrivendo opere in esplicita opposizione agli Jugoslavi, quando invece egli desiderava promuovere la coesistenza e il dialogo culturale tra i popoli: secondo Bernardi, infatti, «i libri di Fulvio Tomizza sono strumenti preziosi per l'educazione all'interculturalità», perché in essi si propone «la convivenza con l'altro».³⁶⁸

Il presente contributo intende porre l'accento sull'importanza del concetto di alterità, dato che l'opera è collocata nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, quando molti Istriani sono percepiti come l'Altro e costretti a un esodo forzato.³⁶⁹ Viene preso in esame anche il concetto di «terra» presente nel romanzo *Materada*, al fine di verificare l'ipotesi secondo cui la terra d'origine

³⁶⁷ Cfr. F. TOMIZZA, *Destino di frontiera*, p. 63. Vedere anche S. ROIĆ, *Fulvio Tomizza*, pp. 145-146.

³⁶⁸ U. BERNARDI, *Valori e identità*, p. 31.

³⁶⁹ Per approfondire la conoscenza sull'esodo istriano, si prega di consultare D. NJEGOVAN, «*Materada*», pp. 233-234, 239, e per approfondire la conoscenza sul concetto dell'alterità, vedere D. NJEGOVAN, «*Death and the Dervish*» by Meša Selimović and «*The Tree of Dreams*» by Fulvio Tomizza, pp. 40-41, 45-46; ID., *The Experience of a Frontier Man*, pp. 126, 129, 141.

costituirebbe un mito, ovvero un elemento di fondamentale importanza ma al contempo inaccessibile, che gli esuli sono costretti a richiamare alla memoria solo mediante la narrazione. Questo ci condurrà all'analisi del romanzo, del suo linguaggio e del suo significato, allo scopo di confermare o confutare l'idea che Fulvio Tomizza sia uno scrittore modernista.

2. «Materada» di Fulvio Tomizza

Nella stesura di *Materada*, Tomizza presta una grande importanza al linguaggio del romanzo, perché, come scrive egli stesso, esso è «un fatto che non soltanto colorava il mio paesaggio, ma era la componente del mio paesaggio e dalla mia anima e dall'anima dei miei personaggi».³⁷⁰

Doina Condrea Derer sostiene che «*Materada* si propone come racconto semplice, alla buona, da contadino medio. Tutto è intonato alla colloquialità: rare le frasi lunghe; fitto lo scambio di battute; non mancano le citazioni di frasi altrui».³⁷¹

Sanja Roić, con le proprie ricerche, ha dimostrato che nel testo italiano del romanzo sono inserite una ventina di parole e di espressioni croate³⁷² e ha notato altresì la presenza del «plurilinguismo» tomizziano, considerando che il romanzo è stato arricchito grazie alle seguenti lingue: «lo sloveno, il croato e la realtà dialettale čakava istriana».³⁷³ È interessante notare che i critici italiani e anche quelli croati abbiano prestato attenzione alle parole croate presenti nel testo italiano dell'opera di Tomizza.³⁷⁴

Sebbene *Materada* non sia un romanzo autobiografico, come afferma lo stesso Tomizza,³⁷⁵ il nesso tra il contenuto dell'opera e l'esperienza vissuta dall'autore è evidente. Ciò emerge dal legame con la terra, dal bilinguismo istriano e dalla dimensione psicologica del protagonista: egli è un istriano che è chiamato a prendere una risoluzione cruciale, dovendo scegliere se rimanere nella propria terra oppure lasciarla definitivamente. Questa decisione è stata presa da molti Istriani dell'epoca, e lo stesso Tomizza ne ha conosciuto il peso.

Secondo Cristina Benussi, «il protagonista di *Materada* è un intellettuale di tradizione contadina, cioè legato ai valori della propria collettività; il senso della proprietà e della famiglia, della solidarietà e della trascendenza».³⁷⁶

Il romanzo *Materada* narra i falliti tentativi del protagonista istriano, Francesco Kozlović, intento a rivendicare i propri diritti sulla terra che ha lavorato per tutta la vita insieme con la sua famiglia. Il romanzo si apre infatti con la notizia che sua moglie, durante la malattia dello zio, trova il testamento e scopre così che egli intende lasciare l'intera terra al proprio figlio, il quale è già emigrato a Trieste. Successivamente, lo zio guarirà e Francesco e il fratello cercheranno inutilmente di convincerlo a dare loro la metà delle terre, riservando l'altra metà al figlio. Successivamente, Francesco ricorrerà anche alle vie legali e si rivolgerà a un giudice, che confermerà tuttavia che di fatto le terre appartengono allo zio, pur cercando a sua volta di convincerlo a intestare la metà delle terre ai nipoti. Anche questo tentativo fallirà e allora Francesco chiederà consiglio ai propri compaesani e alle autorità locali, che gli riveleranno che l'unico modo per riavere le terre sarebbe accusare lo zio di tradimento, visto che egli mandava i soldi al proprio figlio che aveva già optato

³⁷⁰ T.M. BILOSNIĆ, *Materada mojih uspomena*, p. 30. Cfr. F. TOMIZZA, *Le mie estati letterarie*, p. 124.

³⁷¹ C. DERER, *Fulvio Tomizza*, pp. 28-29.

³⁷² S. ROIĆ, *Fulvio Tomizza*, p. 18.

³⁷³ S. ROIĆ, *L'imagologia*, pp. 37-38. Vedere ID., *Fulvio Tomizza*, pp. 40-52.

³⁷⁴ D. NJEGOVAN, «*Materada*», p. 238. Per approfondire la conoscenza delle traduzioni di *Materada* in sloveno e croato, e delle parole croate utilizzate nel romanzo, si suggerisce di fare riferimento a LJ. AVIROVIĆ, *La traduzione*, pp. 39-45. Per quanto riguarda la lingua e il plurilinguismo tomizziano, si invita a consultare le seguenti fonti: B. BILETIĆ, *Vježbanje boljeg života*, p. 64; F. TOMIZZA, *Destino di frontiera*, p. 61; ID., *Le mie estati letterarie*, p. 124; M. DEGANUTTI, *Fulvio Tomizza*, pp. 6, 70, 75-79, 83-92, 97, 129, 133, 154; T.M. BILOSNIĆ, *Materada mojih uspomena*, pp. 29-30; R.M. GSCHWEND, *Tradurre Tomizza in tedesco*, p. 30.

³⁷⁵ Cfr. F. TOMIZZA, *Destino di frontiera*, p. 43. Sanja Roić fa riferimento a questa affermazione. (S. ROIĆ, *Stranci*, p. 173).

³⁷⁶ C. BENUSSI, *L'Istria e lo stile*, p. 41. Cfr. anche F. TOMIZZA, *Destino di frontiera*, p. 80.

per Trieste. Francesco respinge tuttavia tale suggerimento, decidendo quindi di trasferirsi a Trieste insieme al fratello e alle rispettive famiglie. La notte prima della partenza, durante la festa, incontra Femia, il suo primo amore, con cui trascorre la notte. Il romanzo si conclude con un episodio ambientato nel cimitero locale, nel giorno della Santa Madonna della Neve, patrona di Materada: gli Istriani in partenza onorano i propri defunti e simbolicamente salutano la propria terra, visto che il sacerdote preposto a benedire i terreni non si presenta.

3. L'alterità

L'ipotesi da cui partiamo è che *Materada* offra molteplici spunti di riflessione sull'alterità, ovvero sul fatto che il popolo istriano è considerato come l'Altro dal regime comunista e per tale motivo ha subito una forte marginalizzazione ed è stato costretto all'esodo. Ciò è confermato dalle affermazioni di Fulvio Tomizza, il quale sostiene di parlare «a nome di un piccolo popolo» proponendo «un'indagine» per presentare i «tormenti di un uomo che cerca la sua identità».³⁷⁷

Le ricerche dei critici letterari croati corroborano la tesi iniziale: Sanja Roić afferma che Tomizza in *Materada* descrive l'Altro, ovvero introduce i protagonisti slavi nella letteratura italiana, e questi protagonisti nel corso dei grandi eventi delle guerre mondiali sono «innocenti, incompresi e deboli»,³⁷⁸ quindi senza alcun potere di cambiare il proprio destino. Tonko Marovec nota che i personaggi tomizziani sono stati umiliati³⁷⁹ dalle vicende storiche, mentre Živko Nižić nota che questi personaggi perdono la vita a causa degli interessi altrui.³⁸⁰

Il romanzo *Materada* descrive una serie di conflitti legati alla terra e alle vicende storico-politiche del territorio istriano. I coloni che lavoravano le terre istriane e che sono stati visti come l'Altro dai proprietari terrieri, diventano i nuovi proprietari delle terre stesse, mentre Francesco e suo fratello, insieme alle loro famiglie, visti dallo zio come l'Altro, sono rimasti senza le terre che avevano lavorato per tutta la vita. Francesco esprime così questo concetto:

Ci aveva tenuti servi fin da ragazzi, sempre correre a lavorare, mai una parola bella, solo ordini e brutte maniere; e poi metteva tutto sotto chiave, lasciava quel tanto per vivere di anno in anno e qualche soldo per la domenica. Noi lo si compativa e in parte lo si temeva; mio fratello aveva provato a dargli contro un paio di volte quando era ancora ragazzo e lo aveva visto allungare le mani su mio padre, suo fratello, debole e buono come uno stupido.³⁸¹

Il periodo successivo alla Seconda guerra mondiale e all'affermazione del comunismo jugoslavo nel territorio istriano vede crescere le contrapposizioni tra la tradizione e i nuovi costumi, e anche tra ateismo e cattolicesimo,³⁸² unite alle opposizioni tra jugoslavi e altri popoli, tra le lingue slave e l'italiano, e infine tra la guerra e la pace.

Le tensioni politiche, dopo la Seconda guerra mondiale, generano la percezione dei comunisti jugoslavi come l'Altro presso la «memoria collettiva italiana» e per questo motivo il termine «foibe», che indica le grotte carsiche nelle quali «tutti i partecipanti della guerra seppellivano le vittime», è

³⁷⁷ F. TOMIZZA, *Destino di frontiera*, p. 37.

³⁷⁸ S. ROIĆ, *Istočno i zapadno od Trsta*, p. 200; ID., *Stranci*, p. 207. Al tema dell'«Altro» Sanja Roić ha dedicato il contributo «*Drugi*» *na sjeveroistočnoj granici talijanske književnosti* ovvero «*L'altro*» *sul confine nordorientale della letteratura italiana* (ID. «*Drugi*» *na sjeveroistočnoj granici*, pp. 91-100).

³⁷⁹ T. MAROVIĆ, *Borgesov čitatelj*, p. 175.

³⁸⁰ Ž. NIŽIĆ, *Kolizijske kulture*, p. 39

³⁸¹ F. TOMIZZA, *Materada*, pp. 9-10.

³⁸² Per approfondire la conoscenza dell'ultimo episodio di *Materada* e gli elementi cattolici presenti nell'opera, si suggerisce di fare riferimento alle seguenti fonti: M. ACTIS-GROSSO, *Epopea corale*, p. 162; M.C. BELLUCCI, *La produzione letteraria*, p. 40; M. NEIROTTI, *Invito*, p. 50; T. MAROVIĆ, *Borgesov čitatelj*, p. 163; Ž. NIŽIĆ, *Kolizijske kulture*, pp. 35, 38, 66, 84, 138-139, ID., *Pier Paolo Vergerio il Giovane*, pp. 109-110.

identificato con i delitti compiuti dai comunisti jugoslavi durante la Seconda guerra mondiale.³⁸³ Ciò si nota nella seguente frase, sarcasticamente messa in bocca nel romanzo alle autorità jugoslave: «Le nostre foibe ancora non sono piene; c'è ancora posto nelle nostre galere!».³⁸⁴

Le tensioni tra l'Italia e la Jugoslavia dopo la Seconda guerra mondiale hanno causato l'esodo istriano,³⁸⁵ e nel romanzo è visibile l'opposizione tra quelli che partono e quelli che restano. Il popolo istriano, in partenza, comprava monete, vestiti e mobili nuovi, mentre coloro che avevano deciso di rimanere, secondo Tomizza, provavano rimorso ed erano intimiditi:

In breve, presentare la domanda, portare i dinari a Capodistria oppure comperarsi vestiti o mobili nuovi, caricare le proprie robe sul camion, aiutarsi gli uni con gli altri, salutare quando l'autista aveva già messo in moto, era diventata una moda: la nuova moda di Giurizzani e degli altri paesi che non avevano mai visto campanile più lontano di quello di Buje, né strada più larga, né monte più alto.³⁸⁶

E la gente che restava, quasi si scusava di non essere già partita e, anche quelli che sarebbero rimasti sempre qui a maledire il troppo caldo d'estate e il troppo freddo d'inverno, salutavano i "partorienti" e allargavano le braccia dicendo «tanto, ci vediamo dall'altra parte» e correvano dietro una siepe o dentro una stalla ad asciugarsi le lagrime.³⁸⁷

Il fatto che il protagonista abbia deciso di partire alla ricerca di una migliore vita in Italia documenta l'esistenza di un contrasto tra la gente di campagna e la gente delle città, e tra analfabetismo e istruzione, tra poveri e ricchi e, non ultimo, tra servi e padroni. Lo mette ben in luce la seguente frase: «Sono contenta, Francesco. Per i figli, lo sai. È per loro, Cesco mio. In campagna sarebbero sempre dei poveri servi, senza testa, senza istruzione. È per loro, credi».³⁸⁸

L'opposizione tra ricchi e poveri ha causato la fine della relazione tra Francesco e il suo primo amore, Femia. Nel periodo in cui Francesco combatteva la Prima guerra mondiale, sua madre aveva accusato l'amata di averlo tradito; Francesco le aveva creduto e l'aveva abbandonata. Decenni dopo i due giovani si incontrano nuovamente e Femia parla a cuore aperto con Francesco, la notte prima della sua partenza, rivelandogli che sua madre gli aveva mentito: Femia era povera e la madre del ragazzo voleva una donna ricca accanto al proprio figlio. Quindi, è causa della povertà che la ragazza è stata percepita come l'Altro dalla madre, anche a causa dei pettegolezzi che erano giunti alle sue orecchie. Alla fine, anche Francesco cade in disgrazia, rimane senza terre e viene visto come l'Altro da parte dello zio.

Il romanzo dimostra che gli eventi successivi alla Seconda guerra mondiale hanno introdotto l'alterità e la marginalizzazione nella penisola istriana e alcune parti della società sono state percepite come estranee, altre e sono state escluse e costrette all'esodo. Questo elemento autobiografico dell'opera porta a ritenere che le contrapposizioni sono state descritte in modo autentico e fedele.

4. La terra istriana

In questo paragrafo intendiamo mettere in luce come la terra istriana diventi un mito nel pensiero tomizziano e un ideale per gli esuli. Vera Glavinić afferma che «Tomizza mitizza la terra che ha generato una cultura e un'etica ormai prossime all'estinzione, se non già estinte, la fine di un minuscolo mondo che va documentato»; inoltre, «quando [un esule] abbandona questa terra [la terra istriana], ne porta in cuore l'immagine idealizzata e trasfigura oltre i limiti della sua reale

³⁸³ N. BADURINA, *Strah, fantastično i političko*, pp. 212-213.

³⁸⁴ F. TOMIZZA, *Materada*, p. 93.

³⁸⁵ Si rimanda alla nota 369.

³⁸⁶ F. TOMIZZA, *Materada*, p. 117.

³⁸⁷ Ivi.

³⁸⁸ Ivi, p. 140.

consistenza».³⁸⁹ Le tesi di Glavinić possono essere riscontrate nelle interviste tomizziane e nei suoi scritti autobiografici, ovvero nei volumi *Il destino di frontiera* e *Le mie estati letterarie*.³⁹⁰

Živko Nižić percepisce l'Istria come il territorio dello «scontro di macromondi (i Romani, gli Slavi e i Germani)» e della «collisione di macroideologie (macroeconomie) capitalismo-fascismo-socialismo-capitalismo balcanico nelle guerre, prima e dopo le guerre, poi lo scontro tra religioni e religioni eretiche, e ateismo».³⁹¹ La collisione tra macro e microstrutture, secondo Nižić, si potrebbe vedere in *Materada*, dove sono rappresentate le tensioni tra l'Istria e la macrostruttura dello stato Jugoslavo e anche tra i fratelli Koslović e lo zio.³⁹²

Inoltre, Nižić vede le descrizioni tomizziane dell'Istria in modo strettamente simbolico, introducendo il concetto di istro-geocentrismo, in quanto l'Istria è rappresentata come una terra mitica, equivalente all'Eden o al Paradiso Terrestre, dalla quale gli esuli istriani sono stati esiliati.³⁹³ Il termine Gea, frequentemente usato da Nižić quando spiega il legame tomizziano con la terra, trova la sua origine mitologica nell'interpretazione di Vera Glavinić: Gea è una divinità in grado di generare un eroe invincibile, il cui potere deriva proprio dal contatto con la terra.³⁹⁴

La terra costituisce un elemento molto significativo in quest'opera tant'è che Maria Claudia Bellucci la considera il motivo principale del romanzo:³⁹⁵ secondo Vera Glavinić, Marco Neirotti e Živko Nižić, sarebbe proprio la protagonista del romanzo.³⁹⁶ Sanja Roić vede a sua volta «il paesaggio locale e concreto» come il luogo indispensabile della narrazione³⁹⁷ di questo romanzo.

In *Materada* le terre istriane di Valletta, Pizzuro, Salia sono il territorio all'origine del conflitto tra Francesco e suo fratello Berto con lo zio. Quando Francesco viene a conoscenza della decisione dello zio di non lasciare loro la terra lavorata per tutta la vita, si diffonde in pensieri che sottolineano la sua immersione nella vita contadina, ovvero il legame con i propri animali: «Se il vecchio dunque moriva, neanche le bestie erano più mie; le mie vacche, i manzi, il vitello che ogni volta mi avvicinavo allungava il collo per leccarmi la mano».³⁹⁸

Successivamente, Francesco ribadisce il desiderio di diventare padrone di quella parte di terra che sarebbe dovuta essere sua di diritto, visto che, prima di appartenere allo zio, essa apparteneva al suo defunto padre: «Io chiedevo il mio e basta. Ma che fosse terra mia, intestata a mio nome, nell'ufficio tavolare, per poterla vendere un giorno che ne avessi voglia, o farne donazione o lasciarla in eredità».³⁹⁹

Tomizza nel romanzo utilizza la tecnica della personificazione: il protagonista percepisce infatti la terra come un essere umano, che invece di fiorire, si sveglia: «Avevamo piantato i pomidori, le zucche, le bietole, i meloni. La terra ora si svegliava, oltre le graie che accompagnano i due lati tutte le nostre strade, e dava profumi di foglie e di erbe».⁴⁰⁰

Tomizza si avvale anche di un linguaggio figurativo, che si esprime attraverso la metafora del «mangiarsi la terra», per indicare che dopo l'esodo di Francesco e Berto, lo zio rimarrà solo, senza una famiglia che lo possa aiutare: ««[Lo zio] Non merita [“un salutino prima di partire”]. Arriveranno anche per lui le sue disgrazie, quando sarà solo come un cane e non potrà certo mangiarsi la terra. Quello” dissi “si seppellisce da sé.”»⁴⁰¹

³⁸⁹ V. GLAVINIĆ, *Fulvio Tomizza*, p. 22. Anche Marco Neirotti scrive sul «mito della terra» (M. NEIROTTI, *Invito*, p. 42).

³⁹⁰ Vedere F. TOMIZZA, *Destino di frontiera*, pp. 21-26; ID. *Le mie estati letterarie*, pp. 12-13, 83, 124.

³⁹¹ Ž. NIŽIĆ, *Fulvio Tomizza*, pp. 91, 99. Vedere anche ID., *Kolizijske kulture*, p. 188; ID., *Tomizza i Slovenci*, p. 46.

³⁹² ID., *Kolizijske kulture*, p. 39.

³⁹³ ID., *Fulvio Tomizza*, pp. 89-90, 105, 109; ID., *Kolizijske kulture*, pp. 38, 188; ID., *Pier Paolo Vergerio il Giovane*, pp. 95, 109-110; ID., *Tomizza i Slovenci*, pp. 46, 52, 57. Vedere anche C. BENUSSI, *L'Istria e lo stile*, p. 44.

³⁹⁴ V. GLAVINIĆ, *Fulvio Tomizza*, p. 23.

³⁹⁵ M.C. BELLUCCI, *La produzione letteraria*, p. 33.

³⁹⁶ M. NEIROTTI, *Invito*, p. 116; V. GLAVINIĆ, *Fulvio Tomizza*, p. 21.

³⁹⁷ S. ROIĆ, *L'imagologia*, p. 32.

³⁹⁸ F. TOMIZZA, *Materada*, pp. 10-11.

³⁹⁹ Ivi, p. 14.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 24. La frase è stata citata anche da Vera Glavinić, vedere V. GLAVINIĆ, *Fulvio Tomizza*, p. 22.

⁴⁰¹ F. TOMIZZA, *Materada*, p. 138.

Vera Glavinić ha notato che nei romanzi tomizziani la terra «è rappresentata in senso fisico, come proprietà individuale, e come simbolo», come il paese che si abbandona.⁴⁰²

Molti Istriani dopo la Seconda guerra mondiale hanno dovuto valutare bene se rimanere in Istria o abbandonarla definitivamente, e questo romanzo presenta la tesi che coloro che possedevano le terre non partivano, mentre per chi era senza terre era più facile lasciarla.⁴⁰³

Questo romanzo, che dà importanza alla terra e alla vita contadina, offre precise e puntuali informazioni su quali prodotti agrari e su quali e quanti animali una famiglia poteva portare con sé lasciando l'Istria e optando per l'Italia: «Permettevano qualche quintale di patate, una botticella di olio, parecchia farina, anche il maiale e due bestie per ogni famiglia».⁴⁰⁴

Il romanzo offre inoltre informazioni su cosa era stato messo a disposizione degli immigrati istriani una volta raggiunto il territorio italiano: «Una baracca, due pasti, il sussidio - pensavo - e la terra; e mietere il grano e togliere l'uva e per San Martino avere già i soldi in tasca e il frumento che già cova di nuovo sotto la terra, e allora si può andare da Gelmo per la partita».⁴⁰⁵

Alla fine, anche Francesco e Berto optano per l'Italia, realizzando che fanno parte della gente povera, gente comune, senza terre: «Partiamo, Franz. Saremo sempre disgraziati, come quegli altri. Partono proprio adesso che la campagna si fa ogni giorno più bella. Te la ricordi un'annata così?»⁴⁰⁶

La decisione di Francesco Kozlović di partire, pur essendo legato alla propria terra, dimostra la sua grande umanità e ciò lo si evince dalla seguente citazione: «La terra non è tutto Berto. Se fosse tutto, noi avremmo fatto veramente di tutto per riaverla. Invece a certo punto ci siamo fermati».⁴⁰⁷

Gli esuli istriani, pronti a partire, nell'episodio finale avvertono un forte rimpianto sapendo che dovranno lasciare tutto, anche se poco e niente alle loro spalle, e guardando il cimitero, dove non sarebbero stati sepolti né loro né i loro figli, piangono il proprio destino: «Mezzo ettaro di quella terra senza pietre era bastata per tutti; poteva bastare anche per noi e i nostri figli».⁴⁰⁸

Secondo Cristina Benussi «perdere terra significa perdere identità».⁴⁰⁹ I protagonisti di *Materada*, pronti ad abbandonare i pochi averi, salutano simbolicamente le persone defunte. Il rito è un modo di salutare la propria vita passata e la propria patria natia.⁴¹⁰

In sintesi, la terra si propone come il motivo centrale di questo romanzo. Il protagonista è molto legato alla terra rossa istriana, però è consapevole del fatto che non la può possedere senza sacrificare la libertà dello zio. Francesco Kozlović, il protagonista, il capofamiglia, mostra grande umanità e coraggio: egli decide di abbandonare il poco di cui disponeva e di avviarsi verso l'ignoto cercando un futuro migliore per sé stesso e per l'intera famiglia.

5. Fulvio Tomizza come modernista

Molti critici hanno scritto su *Materada* cercando di contestualizzare l'opera nel periodo in cui è stata creata. Cristina Benussi ha paragonato l'opera alla produzione di Verga, visto che anche Tomizza utilizza proverbi che illustrano il suo paese, utilizza anche diverse similitudini che illustrano la vita nei campi, e tutti i cicli temporali sono legati ai cicli della terra.⁴¹¹ Sull'influenza esercitata dal

⁴⁰² V. GLAVINIĆ, *Fulvio Tomizza*, p. 22.

⁴⁰³ Cfr. F. TOMIZZA, *Materada*, pp. 39, 136.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 118.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 143.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 137.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 136. La frase è citata anche da C. BENUSSI, *L'Istria e lo stile*, p. 42; F. RUSSO, *Linguaggio e tono*, p. 90; M.C. BELLUCCI, *La produzione letteraria*, p. 34.

⁴⁰⁸ F. TOMIZZA, *Materada*, p. 175.

⁴⁰⁹ C. BENUSSI, *L'Istria e lo stile*, p. 42.

⁴¹⁰ L'episodio al cimitero va menzionato e interpretato anche da A. SACCONE, *L'esodo istriano*, p. 34; C. ALIBERTI, *Fulvio Tomizza*, pp. 34-35; N. FABRIO, *Štavljenje štiva*, p. 181; N. FABRIO, *Eseji II*, p. 329; M. NEIROTTI, *Invito*, pp. 44-45, 51; T. MAROVIĆ, *Borgesov čitatelj*, p. 163; Ž. NIŽIĆ, *Kolizijske kulture*, pp. 41-42.

⁴¹¹ C. BENUSSI, *L'Istria e lo stile*, p. 41.

modello verghiano in *Materada* scrivono anche Maria Claudia Bellucci, Marco Neirotti e Irene Visintini.⁴¹² Nedjeljko Fabrio evidenzia invece il neorealismo contadino dell'opera.⁴¹³

D'altra parte, Živko Nižić sostiene che *Materada* costituisce una novità in quanto presenta il comunismo come causa, a livello ideologico e politico, della tragica conclusione del romanzo, mentre il neorealismo italiano era caratterizzato da un orientamento antifascista e comunista.⁴¹⁴ Nižić considera *Materada* uno dei migliori romanzi realistici, con un perfetto equilibrio «tra la finzione soggettiva dello scrittore e l'analisi neopositivistica della storia, da una parte, e le etnie obbligatorie, i *milieu*, il momento e tutto ciò che accompagna questo tipo di intervento letterario nella rappresentazione della realtà».⁴¹⁵

Sanja Roić afferma che la tematica dell'esodo istriano rappresenta una novità, in contrasto con la produzione letteraria italiana tradizionale e tale novità sarebbe stata successivamente approfondita nella letteratura migrante.⁴¹⁶

Mariangela Parenti, scrivendo un saggio su *La miglior vita*, afferma che Fulvio Tomizza è un modernista abile nell'«azzerare le differenze geografiche e culturali» nella sua produzione letteraria.⁴¹⁷ Parenti verifica la sua tesi prendendo esempio dalla città di Umago, la quale costituisce «un vero e proprio microcosmo, che rispecchia i grandi eventi della Storia attraverso il filtro della vita di una piccola comunità».⁴¹⁸ Tomizza stesso presenta la città di Umago come un luogo di convivenza tra popoli che, a volte, sono coinvolti in conflitti nazionali provocati dai conflitti globali della Seconda guerra mondiale.

Il romanzo, nella sua complessità esposta attraverso i conflitti tra Francesco e Berto da una parte e lo zio dall'altra, spinge i due fratelli all'esodo, illustrando la drammaticità delle scelte che i contadini istriani dovevano affrontare, essendo marginalizzati nel corso dei grandi eventi storici. Ed è ciò che permettere di definire il romanzo un'opera modernista.

La Storia non dà voce alla gente comune. Fulvio Tomizza si è fatto conoscere invece dal pubblico letterario italiano, croato e internazionale per aver dato voce alla gente sofferente e marginalizzata, di cui condivideva un vissuto fatto di traumi e dolori causati dall'esodo. Il frutto dell'esperienza vissuta, accompagnata dal dolore reale, ma priva di parole d'odio, ha ispirato le pagine di questo romanzo, facendolo apprezzare dalla critica letteraria italiana e internazionale.

6. Conclusione

Il romanzo scritto da Fulvio Tomizza rappresenta la sua opera più celebre. *Materada* è anche il nome del borgo natio istriano dell'autore. Pur non essendo autobiografico, il testo è stato arricchito dalle esperienze vissute dallo scrittore, il quale descrive fedelmente la drammaticità dell'esodo istriano e la propria terra d'origine, con una particolare attenzione per il linguaggio dei personaggi.

La terra istriana è il motivo centrale dell'opera e, secondo alcuni critici, la terra è la protagonista stessa del romanzo: il conflitto tra i fratelli Koslović e lo zio nasce proprio dal fatto che lo zio vuole privarli dei possedimenti che hanno lavorato per tutta la vita con immenso sacrificio. Caduti in disgrazia, i fratelli Koslović optano per l'esodo, seguendo il destino del popolo istriano nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale.

⁴¹² M. NEIROTTI, *Invito*, p. 61; M.C. BELLUCCI, *La produzione letteraria*, p. 37; I. VISINTINI, *Appunti per uno studio*, p. 127. Cfr. *ivi*, p. 128. Cfr. S. ROIĆ, *Fulvio Tomizza*, p. 15; ID., *Istočno i zapadno od Trsta*, p. 200.

⁴¹³ N. FABRIO, *Eseji II*, p. 281.

⁴¹⁴ Ž. NIŽIĆ, *Kolizijske kulture*, p. 29.

⁴¹⁵ Ž. NIŽIĆ, *Fulvio Tomizza*, p. 121.

⁴¹⁶ Cfr. S. ROIĆ, *Fulvio Tomizza*, p. 16; ID., *Istočno i zapadno od Trsta*, pp. 200-201.

⁴¹⁷ M. PARENTI, *Confini esterni ed interni*, p. 11.

⁴¹⁸ *Ivi*.

Quindi, il conflitto privato tra i famigliari Koslović è una microstoria, che si colloca nella macrostoria dell'esodo istriano, e da ciò deriva la modernità del romanzo, che riesce a rappresentare una problematica comune attraverso la storia di una singola famiglia.

La fine della Seconda guerra mondiale e il dominio jugoslavo nel romanzo di Tomizza offrono molti spunti per la discussione sul concetto di alterità.

In sintesi, l'attenzione di Tomizza alla rappresentazione della vita contadina del proprio borgo natio, attraverso i conflitti privati che rispecchiano le sofferenze del popolo istriano nella seconda metà del Novecento, segnato dall'esodo, rende questi temi universali: *Materada* illustra i problemi che i conflitti e le guerre portano all'umanità. Ed è questo che rende l'opera tomizziana moderna.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- M. ACTIS-GROSSO, *Epopea corale e cosmogonia dicotomica ne La ragazza di Petrovia di Fulvio Tomizza*, in *Rileggendo Fulvio Tomizza*, a cura di M. DEGANUTTI, Roma, Aracne, 2014, pp. 147-174.
- C. ALIBERTI, *Fulvio Tomizza e la frontiera dell'anima*, Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 2001.
- LJ. AVIROVIĆ, *La traduzione quale fonte della ricezione e dei «qui pro quo»* in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 2*, a cura di N. FANUKO, Umago-Capodistria, Università popolare aperta «Ante Babić», 2001, pp. 39-45.
- N. BADURINA, *Strah, fantastično i političko u talijanskom pamćenju istarskog egzodusa*. Umjetnost riječi, 62 (2), 2018, pp. 209-230, <https://hrcak.srce.hr/233313>, consultato il 19 aprile 2023
- M.C. BELLUCCI, *La produzione letteraria dei primi quindici anni di Fulvio Tomizza*, Salò, Tipografia Bortolotti Arti Grafiche, 2000.
- C. BENUSSI, *L'Istria e lo stile*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 3*, a cura di M. MARINUCCI, LJ. AVIROVIĆ, I. URBIČ, N. FANUKO, Trieste-Capodistria-Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2002, pp. 40-48.
- U. BERNARDI, *Valori e identità nell'impegno di Fulvio Tomizza*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 1*, a cura di N. FANUKO, Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2000, pp. 30-34.
- B. BILETIĆ, *Vježbanje boljeg života. Podudarnost predmetno-tematske razine romana. «Bolji život» Fulvija Tomizze i «Vježbanje života» Nedjeljka Fabrija*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 1*, a cura di N. FANUKO, Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2000, pp. 61-68.
- T.M. BILOŠNIĆ, *Materada mojih uspomena. Razgovor s Fulviom (sic!) Tomizzom*. Zara, Udruga 3000 godina na dar, 2003.
- D.C. DERER, *Fulvio Tomizza in versione romana*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 3*, a cura di M. MARINUCCI, LJ. AVIROVIĆ, I. URBIČ, N. FANUKO, Trieste-Capodistria-Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2002, pp. 24-29.
- N. FABRIO, *Eseji II*, Zagabria, Profil International, 2007.
- N. FABRIO, *Štavljenje štiva*, Zagabria, Znanje, 1977.
- V. GLAVINIĆ, *Fulvio Tomizza: il mito della terra istriana*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 1*, a cura di N. FANUKO, Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2000, pp. 20-24.
- R.M. GSCHWEND, *Tradurre Tomizza in tedesco*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 3*, a cura di M. MARINUCCI, LJ. AVIROVIĆ, I. URBIČ, N. FANUKO, Trieste-Capodistria-Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2002, pp. 30-34.
- T. MAROEVIĆ, *Borgesov čitatelj. Portreti i prikazi*. Zagabria, Izdanja Antibarbarus, 2005.
- M. NEIROTTI, *Invito alla lettura di Tomizza*, Milano, Mursia editore, 1979.
- Ž. NIŽIĆ, *Fulvio Tomizza - lo scrittore e i suoi confini*, Fiume, Edit, 2003.
- Ž. NIŽIĆ, *Kolizijske kulture u prozi Fulvija Tomizze*, Fiume, Edit, 1996.
- Ž. NIŽIĆ, *Pier Paolo Vergerio il Giovane apostata rinascimentale e Fulvio Tomizza legittimista*

- istriano dell'istirogeocentrismo, in *Rileggendo Fulvio Tomizza*, a cura di M. DEGANUTTI, Roma, Aracne, 2014, pp. 95-115.
- Ž. NIŽIĆ, *Tomizza i Slovenci - Predrasuda i ljubav u romanima L'Amcizia i Franziska*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 1*, a cura di N. FANUKO, Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2000, pp. 46-60.
- D. NJEGOVAN, “Death and the Dervish” by Meša Selimović and “The Tree of Dreams” by Fulvio Tomizza as Novels Inspired by the Authors’ Personal Experiences, *Croatian Studies Review*, 18-19 (1), 2023, pp. 39-59, <https://hrcak.srce.hr/314616>, consultato il 21 marzo 2024
- D. NJEGOVAN, «Materada» by Fulvio Tomizza - a novel with Croatian expressions integrated into the narrative that offers an image of the Istrian world after the Second World War, in *Zbornik radova 1. Međunarodne znanstvene konferencije: Jezik, prijevod i međukulturna komunikacija*, a cura di I. MIKULACO, Pola, Filozofski fakultet u Puli, 2023, pp. 231 – 241, <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:303628>, consultato il 23 aprile 2023
- D. NJEGOVAN, *The Experience of a Frontier Man Who Weaves into His Historical Literary Production: the Links Between the Sixteenth and the Twentieth Century*, *History in Flux*, 5(5), 2023, pp. 123-145. <https://doi.org/10.32728/flux.2023.5.6>, consultato il 21 marzo 2024
- M. PARENTI, *Confini esterni ed interni: la paura della dimenticanza e dello sradicamento nella “Miglior vita” di Fulvio Tomizza*, https://www.academia.edu/41482873/Confini_esterni_ed_interni_la_paura_della_dimenticanza_e_dello_sradicamento_nella_Miglior_vita_di_Fulvio_Tomizza, consultato il 19 aprile 2023
- M. RAKOVAC, *Sinovi Istre*, Pola, Društvo hrvatskih književnika - Istarski ogranak, 2009.
- S. ROIĆ, *Fulvio Tomizza i sudbina granice*, Zagabria-Umago, Hrvatska sveučilišna naklada - Gradska knjižnica Umag, 2019.
- S. ROIĆ, *Istočno i zapadno od Trsta: interkulturalni dijalozi*, Zagabria, Hrvatska sveučilišna naklada, 2013.
- S. ROIĆ, *L’imagologia di Fulvio Tomizza*, in *Rileggendo Fulvio Tomizza*, a cura di M. DEGANUTTI, Roma, Aracne, 2014, pp. 31-46,
- S. ROIĆ, *Stranci: portreti s margine, granice i periferije*, Zagabria, Hrvatska sveučilišna naklada, 2006.
- S. ROIĆ. «*Drugi*» na sjevernoistočnoj granici talijanske književnosti, *Književna smotra*, 49 (186(4)), 2017, pp. 91-101, <https://hrcak.srce.hr/191607>, consultato il 19 aprile 2023
- F. RUSSO, *Linguaggio e tono dei processi nelle ricostruzioni narrative di Tomizza*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 3*, a cura di M. MARINUCCI, LJ. AVIROVIĆ, I. URBIČ, N. FANUKO, Trieste-Capodistria-Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2002, pp. 80-91.
- A. SACCONI, *L’esodo istriano e l’esordio narrativo di Fulvio Tomizza*, in *Visioni d’Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana*, a cura di G. BARONI & C. BENUSSI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2020, pp. 31-34.
- F. TOMIZZA, *Destino di frontiera. Dialogo con Riccardo Ferrante*. Genova, Marietti, 1992.
- F. TOMIZZA, *Le mie estati letterarie. Lungo le tracce di memoria. Introduzione di Cesare de Michelis*. Venezia, Marsilio, 2009.
- F. TOMIZZA, *Materada*, Milano, Mondadori, 1961.
- I. VISINTINI, *Appunti per uno studio sul realismo e la psicanalisi nell’opera narrativa di Fulvio Tomizza*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 3*, a cura di M. MARINUCCI, LJ. AVIROVIĆ, I. URBIČ, N. FANUKO, Trieste-Capodistria-Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2002, pp. 127-130.
- C. ZLOBEC, *Fulvio Tomizza, pisatelj in prijatelj*, in *Tomizza e noi – incontri di frontiera 1*, a cura di N. FANUKO, Umago, Università popolare aperta «Ante Babić», 2000, pp. 6-8.

METODO MITICO E *BRICOLAGE*:
PRONTUARIO ALL'ANALISI E PROSPETTIVE D'INDAGINE

di Luca Padalino

Non sempre la ricerca intorno ai rapporti tra mito e modernismo ha preso le mosse dal concetto, pur fondante, di *bricolage*.⁴¹⁹ Persuasi dell'utilità di una simile disamina, intendiamo qui restituire le fondamentali connessioni che intercorrono tra i concetti di metodo mitico, pensiero mitico e pratica compositiva del *bricoleur*. Si tratterà di un vaglio cursorio, limitato cioè a due soli testi, e sia pure paradigmatici, dei rispettivi campi a confronto: *La pensée sauvage* e *Ulysses, Order, and Myth*, al fine di fornire un inquadramento atto a successive, più ampie ricognizioni.

I. Bricolage e pensiero mitico

Una premessa in apertura: nell'ambito della ricerca strutturalista due sono gli approcci generali sviluppatisi intorno allo studio del mito, l'uno di orientamento diacronico, l'altro sincronico. Nel primo caso, il mito è considerato «lo stadio della coscienza che precede storicamente l'avvento della cultura scritta, successiva ad essa sia dal punto di vista stadiale che da quello cronologico reale».⁴²⁰ Secondo tale prospettiva la letteratura contemporanea entra in rapporto solo con tracce residuali del mito, in una logica di tenere oppositivo e consequenziale. Nel secondo caso il mito è inteso nei termini di *pensiero mitico*, modalità metastorica d'interpretazione del reale da cui consegue, specie in ambito estetico, una specifica prassi compositiva. Sebbene il pensiero di Lévi-Strauss prenda le mosse da una prospettiva diacronica, il suo impegno sfocerà presto in una confluenza tra i due orientamenti, proficua, vedremo, a una comparazione con il metodo mitico d'ambito modernista. Ma per meglio intenderne la portata è inevitabile partire dal primo capitolo di *La pensée sauvage*, interamente dedicato al delineamento dei concetti di bricolage e pensiero mitico. Nel ripercorrerne l'argomentazione ne abbiamo isolato tre momenti essenziali: a) disparità di forze in gioco; b) natura non indifferente dei materiali convocati; c) identità interstiziale del bricoleur. Proseguiamo in tal senso:

a) *disparità delle forze in gioco*

Levi-Strauss:

Propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi

⁴¹⁹ Cfr. in merito, tra i contributi più recenti: J. RAMAZANI, *Modernist Bricolage, Postcolonial Hybridity*, «Modernism/Modernity»; Baltimore Vol. 13, Fasc. 3, (Sep 2006), pp. 445-463.; K. HARACK, *Temporal, mnemonic, and aesthetic 'eruptions': recontextualizing Eliot and the modern literary artwork* «Yeats Eliot Review», vol. 26, no. 2, summer 2009; di bricolage si parla pochissimo invece in S. HOBSON e A. RADFORD (a cura di), *The Edinburgh companion to modernism, myth and religion*, Edinburgh University Press, 2023, così come nei meno recenti – ma fondamentali – libri di M. BELL, *Literature, modernism and myth*, Cambridge University Press, 1997, M. LEVENSON, *Modernism*, Yale University Press, 2011 e T. HARRISON, *1910. The emancipation of dissonance*, University of California press, 1996. Caso di ampio uso del concetto, invece, si ha in F. MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

⁴²⁰ J.M. LOTMAN, *Letteratura e mitologia*, in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo tra le strutture pensanti*, Milano, La Nave di Teseo, 2022 (1985), p. 166.

comme un sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu'on observe entre le deux.⁴²¹

Una delle condizioni essenziali al riconoscimento del pensiero mitico è la sua manifestazione in contesti caratterizzati da limitate risorse materiali e cognitive. Levi-Strauss pone a esempio il *Palais idéal du facteur Cheval*, composto da sassi trovati in loco, le scenografie di Georges Méliès, il castello di John Wemmick in *Great Expectations* di Charles Dickens, frutto di materiali eterogenei, riadattati per l'occasione.⁴²² Questa pratica di adeguamento a quanto disponibile viene definita da Levi-Strauss «bricolage intellettuale», per analogia alla pratica artigianale di chi «si arrangia con i mezzi di bordo, ossia un insieme in ogni momento finito di attrezzi e materiali».⁴²³ Pure, le ambizioni del *bricoleur* appaiono spropositate rispetto ai mezzi a disposizione: egli può ambire a «raggiungere, con i mezzi più scarsi possibile, una comprensione generale dell'universo – e una comprensione non solo generale, ma anche totale».⁴²⁴ Tensione cosmogenetica dunque, o, per dirla con Lévi-Strauss, *mitopoietica*, tendente cioè a creare modelli compiuti di mondo, governati da una logica relazionale in cui ogni frammento di realtà è convertito in componente e sussunto al progetto d'insieme.

b) *Natura non indifferente dei materiali convocati*
Prosegue Lévi-Strauss:

Ces possibilités demeurent toujours limitées par l'histoire particulière de chaque pièce, et par ce qui subsiste en elle de prédéterminé, dû à l'usage originel pour lequel elle a été conçue, ou par les adaptations qu'elle a subies en vue d'autre emplois.⁴²⁵

I materiali utili al *bricoleur* e al suo progetto mitopoietico non sono solo di numero limitato, ma anche inidonei allo scopo cui si intende piegarli. Sono, diremo, materiali di fortuna, scarti di impieghi trascorsi di cui pur conservano lineamenti e tracce di prensione.⁴²⁶ La loro natura è, con Èjzenštejn, “non indifferente” a nuovi impieghi, o, per restare a Lévi-Strauss, pre-vincolata, «già depositaria cioè di un senso che restringe la libertà di manovra»⁴²⁷ del nuovo enunciatore. Ne deriva un effetto di semi-particolarizzazione: «sufficientemente a che il *bricoleur* non abbia bisogno di tutto l'equipaggiamento e del sapere possibili; non abbastanza a che ogni elemento sia costretto a un impiego preciso e determinato».⁴²⁸ A concorrervi, diremo, la natura semiotica di detti materiali, il cui casuale congregarsi può generare variegati *bric-a-brac* di forme e combinazioni eterogenee: da testi verbali a visivi, passando per i più screziati conglomerati mediali, la cui opacità formale si fa così ineludibile. Convivono in essi, pertanto, l'immediato rimando all'utilità prima e uno scarto d'arbitrarietà che fa gioco a successive risemantizzazioni. Rimando alla cosa, da una parte, e autonomia del significante, dall'altra. In una parola, *identità segnica*⁴²⁹ del materiale, tra il quale il *bricoleur* è chiamato a sapersi far strada.

⁴²¹ C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, p. 30 [qui e altrove, salvo dove opportunamente segnalato, la traduzione è mia].

⁴²² Cfr. *ivi*, pp. 30-31.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ C. LÉVI-STRAUSS, *Mito e significato. Cinque conversazioni*, Milano, Il Saggiatore, 2016 (1978) p. 31; per un affondo ulteriore in merito, restando all'ambito strutturalista, basti rimandare alla posizione di Algirdas Julien Greimas, per cui il mito è anzitutto un meccanismo d'ordinamento dell'immaginario sociale, o meglio «una sorta di metalinguaggio per parlare della polis, della sua organizzazione, in maniera figurativa» (A.J. GREIMAS, *Miti e figure*, Bologna, Esculapio, 1995, p. 77).

⁴²⁵ C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, op. cit., pp. 32-33.

⁴²⁶ Cfr. a tal riguardo Jean Marie Floch: «Disponendo e ridisponendo in modo diverso i materiali e le figure che gli offrono i segni collezionati, il *bricoleur* produce del significato [...] altrimenti detto, il *bricoleur* fa del nuovo con del vecchio», in *Identità visive*, Milano, Franco Angeli, 2016 (1996) p. 15.

⁴²⁷ C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, op. cit. p. 32.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴²⁹ Cfr. *ibid.* p. 32.

c) *Identità interstiziale del bricoleur e rifiuto del non-senso*

Il “far di necessità virtù” del *bricoleur* implica la messa in pratica di un saper-fare individuale, una competenza, riconoscibile non tanto per tramite di un organico risultato, bensì attraverso le scelte di assemblaggio di volta in volta realizzate, di cui questo conserva e tradisce tracce più o meno evidenti. L’identità del *bricoleur* si manifesta, così, man mano che vanno consumandosi le sue decisioni di selezione e combinazione della materia, in un percorso narrativo da cui emerge *in fieri* tutta l’efficacia di una prefigurazione strategica. Egli si determina così in relazione sia all’oggetto di valore ultimo cui ambisce (la risemantizzazione di qualsivoglia materiale), sia in opposizione a una tendenza antagonista, la depauperazione progressiva del senso verso il non-senso, cui l’opera umana è soggetta. Proprio del pensiero mitico è infatti elaborare insiemi strutturati (le nuove opere) a partire da residui e detriti d’usi pregressi, che possono intendersi anzitutto come testimoni fossili di decorsi storici individuali e collettivi. È in tal senso che è possibile parlare (lo si accennava in apertura) di prassi ordinatrice sia diacronica – il motore generatore stesso dei materiali impiegabili resta il divenire storico – che sincronica – il nuovo sistema in cui sono inseriti i sedimenti, che al decorso storico si oppone.⁴³⁰ Il progetto mitopoietico del *bricoleur* si emancipa in tal modo dalle ristrettezze delle circostanze: da una condizione di apparente subalternità a eventi ed esperienze passate, che si limita a riassemble, all’attualizzazione di un senso celato, in un impegno di liberazione e redenzione autentica del divenire.

II. Bricolage e metodo mitico

Restituiti i perni fondamentali del concetto di *bricolage*, passiamo a riportare, sulla base di *Ulysses, Order, and Myth*, le contiguità più rilevanti con la poetica del mito modernista ivi tratteggiata da Eliot. Al fine di evidenziare punti di contatto e carica euristica dell’apporto levi-straussiano, azzardiamo un’articolazione tripartita che interroghi il testo eliotiano sulla base dei medesimi concetti messi a fuoco nella prima sezione:

a) *disparità delle forze in gioco*

Le condizioni di partenza presso cui si concreta il *mythical method* sono, anzitutto, connotate dalla medesima sproporzione di mezzi in rapporto a un obiettivo altrettanto ambizioso. Nel suo legittimare la centralità dell’Odissea nell’economia di senso generale dello *Ulysses*, Eliot la sussume infatti a una prassi compositiva di vertiginosa ambizione, atta a proporre: «a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history».⁴³¹ Un impegno di ordinamento universale per il tramite di un’opera che sappia strutturarne e modellarne ogni increspatura, di contro al progressivo offuscarsi dell’assetto socioculturale del XIX secolo e del ruolo in esso preposto alla pratica intellettuale. Stato di cose adeguatamente espressosi per tramite della forma romanzesca e del suo robusto profluvio narrativo, che Eliot non esita ora a liquidare come «a form which will no longer serve», dinnanzi a «the need of something stricter».⁴³² “Something stricter”, appunto: a dire dispositivo affabulatorio stringente e *restrittivo*. L’artista novecentesco, per farsi credibile, deve muovere dal riconoscimento di una condizione di minorità, riflesso della sua delegittimazione sociale («a world which offers very little assistance»), farla propria («won their own discipline») e tradurla in concreto impulso creativo («making the world possible for art»)⁴³³.

⁴³⁰ C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, op. cit. p. 36.

⁴³¹ T.S. ELIOT, *Ulysses, Order, and Myth*, «The Dial», Vol. LXXV n. 5. November 1923, p. 483.

⁴³² Ivi, p. 482.

⁴³³ Ivi, p. 483.

b) *Natura non indifferente dei materiali convocati*

Afferma Thomas Eliot che «in creation you are responsible for what you can do with material which you must simply accept».⁴³⁴ L'artefice eliotiano, proprio come il *bricoleur*, è impegnato in una prassi compositiva fondata su materiali indocili, mai scelti a proposito, la cui origine è, ancora, storica:

One can be "classical", in a sense, by turning away from nine-tenths of the materials which lies at hand, and selecting only mummified stuff from a museum [...] or one can be classical in tendency by doing the best one can with the material at hand.⁴³⁵

Essere classici, dunque, vale a dire, nel lessico eliotiano,⁴³⁶ legittimati a un dialogo credibile con il passato ereditato, la tradizione, «a goal toward which all literature strives, so far as it is good», e ciò sempre, come visto, «according with the possibilities of his place and time».⁴³⁷ A occorrere qui è, a ben vedere, il grande problema modernista dell'intransitività di un passato che si vuole ricolmo di «mummified stuff from a museum»,⁴³⁸ prodotto cioè della frenesia ordinatrice protrattasi lungo tutto il XIX secolo, e contro il quale la generazione emergente è armata fin dai tempi della seconda inattuale di Nietzsche.⁴³⁹ Il *bricoleur* modernista giace all'intersezione tra un presente governato da "futility and anarchy" e un metastatico conglomerato di documenti ed ombre del passato, la cui ragion d'essere rispetto alle istanze del presente gli sfugge. Sedimenti storici che, di pari ai materiali levi-straussiani, possono descriversi viepiù in termini di semi-particolarizzazione: da una parte indissolubilmente legati al loro referente d'origine, il contesto storico-sociale di prima enunciazione, che l'impegno storicista e positivista ha ormai fissato; dall'altra massa indistricabile la cui co-presenza sincronica concilia pratiche atte a manipolare «a continuous parallel between contemporaneity and antiquity».⁴⁴⁰ A far la differenza, in questo sostare sulla soglia tra due tempi l'un con l'altro armati, non è che il proposito irripetibile del soggetto creatore, il talento individuale appunto, che può parlare e riordinare con il proprio ethos combinatorio parte della *langue* ereditata.

c) *Identità interstiziale e rifiuto del non-senso*

Per realizzare il suo progetto, l'enunciatore modernista procede a una prassi poetica prettamente levi-straussiana, fatta di retrospezione orientata a comporre il corpus del caso, della sua combinazione in un modello credibile, della restituzione di un'identità autoriale rintracciabile per differenza e sulla base delle scelte compiute.⁴⁴¹ Il problema è, insomma, non soltanto «how much living material does he deal with», ma anche «how does he deal with it»,⁴⁴² gravoso impegno, come visto, che necessita dei più adeguati modelli di riferimento. Eliot ne fornisce diversi, desunti (al di là di *Ulysses* e del

⁴³⁴ Ivi, p. 482.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ Cfr. a tal proposito, ovviamente, T.S. ELIOT, *Tradition and individual talent*, in *The Sacred Wood*, London, Methuen & Co, 1920 (1919), pp. 42-53.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Cfr. su tale punto H. WHITE, *Modernism and the sense of history*, «Journal of Art Historiography», Glasgow, Fasc. 15, (Dec 2016) che scorge in tale stato di cose una notazione di ascendenza freudiana: «large part of progeny of both genders who felt that their fathers had squandered their legacies and who felt that they had been 'passed over' (preterited) and deprived of their heritage, left with promises and contracts unfulfilled, and fed on doctrines and ideals which bore little relevance to the world they inhabited» p. 3.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 483. Essenziale a tal proposito anche Ernst Robert Curtius: «Quest'anima non vive soltanto nel nostro tempo, ma in tutti i tempi e se non trova una eco nel rumore della nostra epoca, accosta l'orecchio alla conchiglia che risuona dal canto di età perdute, per sentire la voce della sua nostalgia», in *Letteratura della letteratura. Saggi critici*, Bologna, Il Mulino, 1984 (1954), p. 128 (ma si vedano sul tema anche pp. 126-127).

⁴⁴¹ Cfr. in merito F. MORETTI, per cui la prassi del bricolage si fonda «sulla sperimentazione retorica più libera e irresponsabile: più cieca» del suo enunciatore, che è mosso da estro e capacità improvvisativa ben più che da progetti concreti, al punto che «il rapporto tra mezzi e fini è esattamente capovolto: gli strumenti, le concrete possibilità tecniche, sono tutto: il progetto, l'ideologia, la poetica – niente» (F. MORETTI, *Opere mondo*, op. cit. pp. 18-19).

⁴⁴² Ivi, p. 482.

mero campo letterario) dalla psicologia, dall'etnologia e dall'antropologia, com'è il caso di *The Golden Bough* di James Frazer.⁴⁴³ La portata del metodo mitico realizzato per *bricolage* si irradia così su regimi discorsivi diversi: e non potrebbe essere altrimenti, visto il suo afflato di riscatto universale di qualsivoglia residuo storico. Ciò che conta, infatti, non è la natura monosemiotica dei materiali, ma la possibilità di fornire «capacità espansiva in ordine al senso e capacità connettiva in ordine alla sintassi»⁴⁴⁴ al defluire incontrollato del senso attraverso un modello composito e a maglie larghe, il *bricolage* appunto, lì dove lo schema narrativo ottocentesco perde di credibilità. Forza centripeta di tale *silva*, sempre a rischio di deflagrare,⁴⁴⁵ è l'individualità creatrice, che si insinua *sub specie passionis* nell'opera stessa: «the emotions and feelings of the writer himself» afferma infatti Eliot, «are simply material which he must accept – not virtues to be enlarged or vices to be diminished». Il lavoro del *bricoleur* modernista si pone ancora all'insegna della più stringente necessità: anche il proprio io, piuttosto che farsi feticcio e coagulo di mitografie più o meno personali (e personalistiche), si modula anzitutto come materiale tra i tanti necessari all'impresa, da oggettivare e funzionalizzare. L'identità del *bricolage* modernista si colloca così, proprio come asserito da Lévi-Strauss, tra gli interstizi dell'opera stessa: caleidoscopio di frammenti e ombra patemica coagulante le parti in gioco, le cui tracce diversamente celate si disseminano in un percorso isotopico tra i tanti possibili.

III. In conclusione

Chiudiamo il cerchio. Abbiamo voluto riportare, a partire da alcune rapide incursioni, la pratica del *bricolage* al cuore della sensibilità modernista, sulla base di quanto asserito da Eliot intorno al mythical method joyciano. Pur se circostanziata, dunque, l'analisi pretende a una portata generale su tutto il campo modernista. Ne deriva una messa in primo piano delle modalità di funzionamento della sua poiesi, intesa come prassi enunciativa votata alla selezione di materiale eteroclitico e all'assemblaggio di oggetti compositi. Ciò non significa ovviamente che la grande temperie del moderno si presenti come uniforme progetto collettivo votato a tale scopo, bensì che la prassi del *bricolage* rappresenta il modello compositivo dominante nella semiosfera modernista. Tutte le sue componenti, in tale ottica, entrano in dialogo variamente conciliante con questa pratica, che esprimono a proprio modo e secondo la propria natura mediale, semiotica e letteraria.⁴⁴⁶ Far propria una tale visione permette dunque di intravedere nel *mare magnum* testuale dei primi decenni del secolo attualizzazioni eterogenee del principio di *bricolage*, non sempre afferenti allo stretto ambito letterario. Pensiamo alle pratiche di assemblaggio delle riviste moderniste, delle raccolte di racconti e dei libri di poesia⁴⁴⁷ ad esempio, in cui il riuso gioca un ruolo di messa in forma decisivo, o ai testi medialmente e semioticamente ibridi, in cui cioè la contiguità tra le parti, suo tratto distintivo, è

⁴⁴³ Sulla portata esemplare della grande opera di Frazer per lo sviluppo del metodo mitico, rimando a F. DEI, *James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Roma, Carocci, 2021: «Da Frazer, Eliot prende in prestito non specifici personaggi, ma più profonde strategie discorsive. Ho già ricordato quella che possiamo chiamare l'interstualità delle rispettive opere, entrambe costruite attraverso l'incorporazione (potenzialmente illimitata) di frammenti avulsi di altri testi; una tattica di "inclusione enciclopedica", che non dev'essere soffocata da alcuna cornice teorica troppo ristretta» (p. 264).

⁴⁴⁴ G.P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 19.

⁴⁴⁵ Emblematica a riguardo la posizione di Richard Aldington riferita da Eliot, per cui *Ulysses* sarebbe, anzitutto, «an invitation to chaos, and an expression of feelings which are perverse, partial, and a distortion of reality», ivi, p. 481.

⁴⁴⁶ Seguiamo qui la posizione di Jurij Lotman, che definisce tale eterogeneità sistemica con il termine di *interieur*, ossia «legame diretto tra oggetti e opere d'arte diversi all'interno di un determinato spazio culturale. Questo legame diretto riflette il reale funzionamento delle diverse arti in questa o quella comunità (storicamente data). E per ogni epoca e ogni tipo di cultura è caratteristica l'esistenza di nessi particolarmente assodati e tipici, ma anche di specifiche incompatibilità» (J.M. LOTMAN, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in *Il girotondo delle muse*, Milano, Bompiani, 2022 (1998) p. 173).

⁴⁴⁷ Un tentativo in merito è di M. TORTORA, *Le raccolte di racconti in età modernista: Pirandello, Tozzi, Svevo*, in L. SOMIGLI e E. CONTI, *Oltre il canone: problemi autori e opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 65-77.

garantita anzitutto dalla de-coincidenza strutturale tra diverse modalità di articolazione del significato. Ancora, la presa coscienza della portata pervasiva del *bricolage* può legittimare allo studio critico componenti d'opera altrimenti trascurate, il cui gioco nel regime poetico complessivo può tuttavia farsi dirimente.⁴⁴⁸ Ci riferiamo, ad esempio, alle pratiche di riuso della forma almanacchistica settecentesca condotte da vari gruppi intellettuali italiani attivi nella prima metà del secolo, a dire l'avanguardia fiorentina e poi strapaesana. Il ruolo che in esse giocano tratti materiali quali l'usura simulata della carta e delle legature, la scelta del formato e la qualità degli inchiostri si fa distintivo in rapporto al pieno concretarsi della mitizzazione del folklore rurale italiano, cui questi attori ambiscono. Soluzioni tra le più diverse, certo, il cui principio guida resta bensì il medesimo: rintracciare un'alternativa credibile alla messa in forma *sub specie narrationis* del reale, o, per dirla con Thomas Eliot, forgiarsi i mezzi atti a rendere il mondo moderno possibile per l'arte.

⁴⁴⁸ Cfr. a riguardo G. BORNSTEIN, *Material modernism. The politics of the page*, Cambridge University Press, 2001.

DUE MITI DELLA *RECHERCHE*

di Enrico Palma

*Wie bestürzt ist eins, das fliegen muß
Und stammt aus einem Schooß [...]*

Nella grande critica proustiana mi sembra che un solo interprete sia riuscito a cogliere un'identità che in Proust rimane spesso celata o non indagata a fondo. Pietro Citati, nel suo *La colomba pugnata*, afferma *apertis verbis* l'esigenza di rintracciare nello scrittore francese un substrato gnostico. È ben noto quanto le spinte religiose e sacrali siano presenti nella *Recherche*. Dire che Proust fosse consapevole di essere uno gnostico o che avesse, seppure per vie traverse, tra le sue letture testi gnostici risulta assai arduo da provare. Cionondimeno l'ipotesi di Citati ha una sua profonda ragion d'essere. Egli infatti afferma che «in una parte profonda di sé, Proust è uno gnostico».⁴⁴⁹ I caratteri principali della gnosi, sia come filosofia e antropologia che come credenza escatologica e soteriologica, possono articolarsi nei seguenti punti: il mondo è male ed è stato creato da divinità maligne, da cui proviene l'immane e spesso inspiegata sofferenza umana; rigetto della corporeità; nostalgia di una realtà luminosa da cui siamo caduti (il Pleroma) e verso la quale aspiriamo a ricongiungerci; categorizzazione antropologica in ilici, psichici e pneumatici.⁴⁵⁰ Alcune di queste ragioni sono rintracciabili senza alcun dubbio nella *Recherche* e sono sintetizzabili nei seguenti elementi: diffidenza verso la corporeità; rifiuto del mondo; numerosi riferimenti a realtà anteriori al soggetto; nostalgia di una luce originaria spettante all'artista e che solto l'arte rende possibile ottenere. Con buona approssimazione, si può affermare invece che il mito è una rappresentazione in forma estetica (laddove per forma estetica è da intendere più precisamente la forma artistica o letteraria) di un contenuto primordiale che affonda nella palude archetipica da cui proveniamo. In altre parole, una rappresentazione plastica di un'origine, un *quid* radicato e profondo nell'esserci umano e nella relazione che intrattiene con il mondo nel tentativo di attribuirvi un senso.⁴⁵¹ Un mito, per essere tale, deve dunque attingere a ciò che è originario e allo stesso tempo intercettare le vibrazioni di verità del mondo: il *sacro*. Un discorso su un'origine, sul senso dell'esistenza, su una sua spiegazione e sulla direzione verso la quale sarebbe eventualmente in cammino.

Seguendo dunque l'indicazione di Citati, ci sono due episodi nella *Recherche* che per «dignità e potenza»⁴⁵² possono andare al di là del Romanzo e ben figurare come le opere di grandi pittori o compositori che, pur non conosciute nella loro interezza, rimangono esemplari per via di alcune

⁴⁴⁹ P. CITATI, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, Milano, Adelphi, 1995, p. 346.

⁴⁵⁰ Recepisco la lezione gnostica dai seguenti testi: *Testi gnostici in lingua greca e latina*, a cura di M. SIMONETTI, Milano, Valla-Mondadori, 2009; H. JONAS, *Lo gnosticismo (The gnostic religion, 1972)*, trad. di R. FARINA, Torino, SEI, 1991; H.-C. PUECH, *Sulle tracce della Gnosi. I. La Gnosi e il tempo. II. Sul Vangelo secondo Tommaso*, ed. it. a cura di F. ZAMBON, Milano, Adelphi, 1985; G. FILORAMO, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, Roma-Bari, Laterza, 1990; A.G. BIUSO, *Platone a Colmar. Una lettura gnostica de L'essenza della verità di Heidegger*, «InCircolo. Rivista di filosofie e culture», IV, 4, dicembre 2017, pp. 111-129; A. SICHERA, *La carne e la gnosi. Ermeneutiche del corpo nella scrittura letteraria*, in ID., *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Leonforte, Euno Edizioni, 2019, pp. 19-38; L. FAVA, *Un itinerario nel mito gnostico*, «Vita pensata», IX, 18, febbraio 2019, pp. 26-37.

⁴⁵¹ Facendo un calco della famosa recensione all'*Ulisse* in cui Eliot (cfr. T.S. ELIOT, *Ulysses ordine e mito*, in ID., *Opere 1904-1939*, a cura di R. SANESI, Milano, Bompiani, 1992, pp. 645-646) definisce il cosiddetto metodo mitico, benché Proust abbia preferito il metodo analogico-metaforico, si può dire che «la *Recherche* è dunque anche un memorabile tentativo di dare un senso a quanto di futile e accidentale c'è nelle esistenze comuni. Di dargli un significato dopo che è venuto meno il Grande Senso che la religione garantiva», in S. BRUGNOLO, *Dalla parte di Proust*, Roma, Carocci, 2022, p. 78.

⁴⁵² PLATONE, *La Repubblica (Πολιτεία)*, VI, 509 B, trad. di F. SARTORI, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 445.

loro parti, e penso per esempio al primo tempo della *Mondscheinsonate* o ad alcune scene della Volta della Sistina.⁴⁵³ E tali «due grandiosi miti gnostici che Proust elaborò nella *Recherche*»⁴⁵⁴ sono la morte di Bergotte⁴⁵⁵ e il *Septuor* di Vinteuil, ed è sulla loro analisi che intendo soffermarmi.

1. *Mort à jamais?* La morte di Bergotte

Ci sono pochi brani nella storia della letteratura universale così ricchi ed emozionanti, in cui essa mostra la sua superiorità intangibile e ineffabile. La morte di Bergotte è tra questi. È un luogo testuale scivoloso e al contempo ermeneuticamente fecondo: rappresenta uno dei rarissimi casi, forse l'unico, in cui Proust sembri abbattere la barriera che separa la vita dalla sua Opera e la realtà dall'innalzamento teoretico-artistico, ovvero il «simbolo di Proust in persona, della sua opera e della sua vita»;⁴⁵⁶ ci sono evidenti congruenze con la sua biografia, anche supportate da alcune testimonianze dirette. Avvolto in un sudario di *plaid*s Bergotte non usciva più di casa, non leggeva, né mangiava per tenersi in forze. Riceveva inoltre solo gli amici da cui ricavava sincero piacere e soprattutto quelle belle ragazze che tenevano vivo quel desiderio amoroso con cui facilitare la scrittura dei suoi libri. Il romanziere, che aveva già conosciuto il grande successo in vita, aveva un debole per le giovani fanciulle proprio come il Narratore, e spendeva milioni per il piacere di averle accanto a sé e per poterle anche soltanto ammirare o parlare con loro.

Perché uno scrittore tanto alla moda, acclamato dalla critica e accolto in tutti i migliori salotti della città a un certo punto decide di non uscire più di casa e rinserrarsi in una fortezza? Se dovessimo per un momento retrocedere al vissuto di Proust, compiendo un gesto di cui lo scrittore stesso ci taccerebbe di ignominioso tradimento ermeneutico, la ragione, prima di leggere le righe successive, dovrebbe risiedere nella scrittura del Libro che il Tempo gli ha rivelato e nell'idea di un'esistenza trasfigurata ma ora minacciata da una morte mutata di senso. Dovremmo dunque trovare un Bergotte immerso come Proust nella tenebra della sua dimora, intento a convertire il suo male in arte. Invece, con grande sorpresa, veniamo a conoscenza di un uomo divenuto la burla di se stesso. L'unico svago, necessario del resto per il suo lavoro, erano come detto alcune ragazzine alle quali chiedeva soltanto un po' di compagnia, imbarazzate per il fatto di ricevere, per uno sforzo così esiguo, regali tanto generosi. Per di più, questo tipo di desiderio, aggiunge Proust, non ci porta alla felicità né ce la nega, perché l'infelicità e la delusione sono le sorelle gemelle del sogno e dell'aspettativa, il destino dei quali è condurci, sempre, alla caduta. «Et les rêves bien entendu ne sont pas réalisables, nous le savons; nous n'en formerions peut-être pas sans le désir, et il est utile d'en former pour les voir échouer et que leur échec instruisse».⁴⁵⁷

Tale è una delle maggiori acquisizioni teoretiche ed esistenziali della *Recherche*: quando questi sogni deluderanno, poiché la delusione è inscritta nella loro natura, si sarà comunque imparato qualcosa, e sarà proprio questo insegnamento, ovvero la *caduta* e quello che ne è derivato, ciò con cui riempire i libri. La *Recherche* è anche per questa ragione il grandioso racconto di una caduta seguita al crollo del sogno ottimistico riguardante un mondo troppo inferiore per poter reggere il paragone con quello artistico. A mio parere sta qui il germe del grande fallimento di cui

⁴⁵³ È doveroso riportare a questo proposito l'immagine con cui Benjamin conclude il suo breve scritto su Proust, istituendo un parallelo tra il Michelangelo della Sistina e il letto da malato di Proust. Cfr. W. BENJAMIN, *Zum Bilde Prousts*, in *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a. M., Surhkamp, 2018, p. 21.

⁴⁵⁴ P. CITATI, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, cit., p. 137.

⁴⁵⁵ Riporto il giudizio di E. WILSON per cui tale episodio sia «forse il passo più nobile del romanzo», in ID., *Il castello di Axel. Studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930 (Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature, 1931)*, trad. di M. e L. BULGHERONI, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 168.

⁴⁵⁶ R. FERNANDEZ, *Proust o la genealogia del romanzo moderno (Proust ou la généalogie du roman moderne, 1979)*, trad. di R. MAINARDI, Milano, Bompiani, 1980, p. 200. Cfr. anche C. STRINATI, *Caravaggio e Vermeer. L'ombra e la luce*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 137-143.

⁴⁵⁷ M. PROUST, *La prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. TADIÉ, Paris, Gallimard, 2019, p. 1740. D'ora in avanti PR seguito dal numero di pagina e dalla traduzione.

è metafora Bergotte, la premessa del suo inevitabile colpo apoplettico, il quale, lungi dall'essere un mero artificio letterario, va invece inteso sotto una luce esclusivamente teoretica. Probabilmente Bergotte non aveva mai vissuto questi sogni e alla fine della sua vita, quando ormai ogni cosa aveva smesso di importargli, grazie a questa disposizione sperimenta entrambe le cose, il sogno e la caduta, fino a morire. I medici non gli servono più, men che meno i loro futili e malsani consigli, sicché abbandona del tutto l'ipotesi di una guarigione.

E tuttavia, illudendosi che qualche narcotico potesse sortire l'effetto sperato, ne prova in grande numero, fiducioso che la sua tremenda sofferenza venisse lenita e i suoi incubi attenuati. In quali nuvole quelle sostanze l'avrebbero fatto librare, in quali mari navigare, in quali paradisi finalmente abitare?

In lui ogni voluttà aveva finito per atrofizzarsi, sicché l'indolenza generata da un acuto sconforto, la disillusione e la malattia sembravano aver preso il sopravvento nel suo animo. Ma la nota di un critico sulla *Veduta di Delft* di Vermeer, quadro che Bergotte credeva di conoscere molto bene, riguardo a un *pan de mur jaune* che invece non ricordava, lo incuriosisce al punto da vincere la sua claustrofilia e a incamminarsi verso l'esposizione. Il *pan de mur* è esattamente come la narrazione di questo episodio, ovvero, con un'espressione almeno per me assai oscura ma tutta da indagare, «d'une beauté qui se suffirait à elle-même». ⁴⁵⁸ È veramente curioso che l'unica opera di Vermeer espressamente menzionata da Proust non sia uno dei celebri quadri a soggetto femminile, bensì un dipinto cittadino (anche questo un *unicum* nella produzione del pittore) raffigurante la città natale dell'artista.

Il quadro è *troppo perfetto*. Esso è una raffigurazione idealizzata di una Delft con molta probabilità trasfigurata dal pennello e dall'immaginazione dell'artista, e con ciò la sua tecnica si attesta straordinariamente simile a quella proustiana. A essere rappresentato è il divenire che si arresta su una città immortalata in un dipinto ma che non smette per questo di comunicare il suo dinamismo. Tra il *dentro* degli interni di casa Vermeer e il *fuori* di una veduta cittadina c'è un perfetto isomorfismo. La *Veduta* è la rappresentazione della materia fatta spirito e in virtù di ciò per sempre ritrovata, una città sotto la luce che esprime il cosmo come questa stessa luce, come tempo. C'è infatti un senso di pace immensa, che forse Bergotte, nella vibrazione della vita che si spezza all'irrompere della morte, può aver provato, la condizione estrema che Vermeer ha generato e che lo scrittore coglie prima di accasciarsi al suolo. «È la felicità, in effetti, il benessere interiore, il senso profondo che promana da questi quadri. È la condizione dello stare a proprio agio nell'esistenza. Pare niente ed è tutto». ⁴⁵⁹ Esattamente: nel niente di quel *pan de mur*, nella cornice di un quadro, avviene infatti il mistero dell'arte, della trasfigurazione del mondo in essenza e del trionfo dell'idea sulla vita.

Cosa vuol dire che una bellezza *può bastare a se stessa*? Significa che l'opera da cui essa promana non ha bisogno di un occhio che la interpreti e ne dica il segreto, perché questo è già evidente a chiunque dal suo mostrarsi? Che è talmente perfetta da non necessitare di un commento, pena il suo imperdonabile svilimento? O, più semplicemente, che quel *pan de mur* aveva un'esistenza autonoma anche a prescindere dal quadro nella sua interezza, quel dipinto che il maestro di color che criticano, Roberto Longhi, aveva definito *natura morta di città*, e dunque tutt'altro che defunta ma ben presente e viva, tanto da risucchiare la vita di chi ardisca a coglierne l'enigma? Una cosa però resta certa: Bergotte ha una visione, un *sogno*. Solo in quel momento, davanti a quel quadro così vivido e ben fatto, comprende che la sua opera si era nutrita di un sogno di soddisfacimento artistico che un qualsiasi pezzo di muro giallo stava adesso facendo crollare.

La storia di Bergotte è quella di una caduta, più precisamente della caduta in mille pezzi di un'illusione che solo alla fine si rivela con il suo volto terribile. Aveva scambiato, sulla bilancia celeste che pesa le anime dei morti, la sua vita per questa verità: «Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échaippait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des

⁴⁵⁸ PR, p. 1743.

⁴⁵⁹ C. STRINATI, *Caravaggio e Vermeer. L'ombra e la luce*, cit., p. 143.

plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune». ⁴⁶⁰ La materia di quella pittura, il suo essere perfettamente dipinta, forse l'illusione di un'arte sublime, com'è quella di Vermeer, gli avevano provocato un'emozione così forte che il suo corpo estenuato non poté reggere. «“C'est ainsi que j'aurais dû écrire,” disait-il. “Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couler, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune”». ⁴⁶¹ Scoperta la realtà del tempo perduto, lo scrittore si accascia a terra senza averlo ritrovato. Vede il dipinto e muore.

Direi che il senso della sua morte vada rintracciato in ciò: Bergotte aveva avuto la piena visione che un'arte migliore della sua fosse possibile, un'arte cioè che, seppur materiale, aveva istituito qualcosa di ideale ed eterno, un frammento di una perfezione che la sua opera, di un qualche valore ma in fondo frivola e superficiale come il mondo che tanto l'apprezzava, non aveva saputo raggiungere. E la differenza sostanziale tra il beniamino letterario nella *Recherche* e il Proust autore sta proprio sui piatti di tale bilancia. Bergotte aveva reso *imprudemment* la sua vita per avere almeno una volta, proprio alla sua morte, la visione di quella perfezione celeste che spetta ai veri artisti, abitatori di una città di luce la cui chiave di accesso è nel sacrificio di sé, per costruire un tesoro etero in cui ogni goccia di sangue o di divertimento evitato diventa un tocco in più di giallo nella propria imperitura tomba oltremondana. Il senso più corretto per intendere il *pan de mur* mi sembra difatti esattamente questo: una lapide del colore della luce, che Bergotte ha intravisto nell'opera di un artista eccelso ma che non ha saputo costruirsi da sé. ⁴⁶² Lo scrittore comprende in punto di morte di aver sì ottenuto la fama in vita ma non la vita per far durare la sua fama dopo la morte.

«Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire?». ⁴⁶³ Che fosse morto per sempre tuttavia nessuno poteva provarlo con certezza. Le religioni, le convinzioni popolari e le esperienze spiritiche non dimostrano comunque che l'anima sopravviva dopo la morte. Proust sembra alludere a una qualche forma di ipotesi ultraterrena in cui il mondo del giusto e dell'ingiusto, del bene e del male, della colpa e della riparazione sia il mondo precedente da cui tutti noi proveniamo, suggerendo in questa maniera la metempsicosi delle anime o una teoria della reminiscenza (magari di una memoria passata e da ritrovare), un mondo al quale Bergotte poteva essersi all'ultimo avvicinato tramite la sua intelligenza di scrittore. È fuor di dubbio che qui Proust faccia volutamente un calco dall'episodio della *madeleine* nel primo volume, istituendo in questo modo un filo diretto che congiunge quel brano al presente: «Mort à jamais? C'était possible». ⁴⁶⁴ Lì era in oggetto un passato forse mai più disponibile al corpo e alla mente ma a cui il ricordo involontario fornisce nuova vita, qui invece il futuro di un uomo del quale si discute se possa dopo la sua morte vivere ancora e sotto altre forme.

L'elemento degno di nota, più che la domanda in tutto uguale *morto per sempre?*, è invece la risposta: nel primo caso una probabilità quasi vicina alla certezza, l'attestazione cioè di una morte compiuta e irreversibile, nel secondo un'ulteriore domanda, quasi a voler aprire uno spiraglio di possibilità. E vengono citate, sempre per la seconda volta, le stesse credenze religiose che negherebbero una morte definitiva e affermerebbero al contrario un genere diverso di sopravvivenza, una sorta di trasmigrazione delle anime, o di parti di essa, in altri enti. Proust allude a un mondo precedente nel quale avremmo contratto alcuni obblighi da scontare su questa terra, vincoli espressione di leggi che ci governano nella vita senza sospettarlo, poiché, dopo la caduta e l'oblio, ne abbiamo dimenticato l'origine e il significato.

Ma la prova più forte della sua sopravvivenza e della sua trasfigurazione è data dal seguente brano, gravido di una verità intangibile, un respiro nell'ineffabile: «On l'enterre, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux

⁴⁶⁰ PR, p. 1743.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Cfr. E. MARANGONI, *Proust. I colori del Tempo*, Milano, Electa, 2014, p. 23.

⁴⁶³ PR, p. 1743.

⁴⁶⁴ «Mort à jamais? C'était possible», in M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 15.

ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était pas plus, le symbole de sa résurrection». ⁴⁶⁵ Anche a uno scrittore mediocre come Bergotte è concessa la vita dopo la morte, di rinascere in un mondo ordinato e illuminato come le vetrine dei negozi ⁴⁶⁶ – o in modo più romantico della stanza in cui possiamo immaginare fosse stata allestita la sua veglia funebre – nelle quali i libri, talismani di un mondo redento e di una dignità angelica, avevano preso vita con la morte del loro autore: le loro ali erano state aperte dall'ultimo sospiro in direzione del Dio della Luce, la Letteratura.

Proust edifica in parole il sepolcro di Bergotte, un luogo di preparazione alla rinascita. Dai numeri, evidenti di per sé, della disposizione dei libri indicati – tre a tre – si palesa uno scenario di risveglio dalla morte, come un Lazzaro redivivo ricoperto non di bende ma di pagine libresche che illuminano nella notte. Ritornano nuovamente le figure angeliche, i veri custodi che tramite la scrittura rappresentano l'intercessione tra la vita e la morte. Proust vuole sì estendere la propria esistenza all'eterno fuori dal Tempo e a cui solo il rito della scrittura può far approdare, ma vuole gioire del *suo* tempo scrivendolo *vita natural durante*. La scrittura è la consapevolezza in divenire a cui Proust, questo scrittore insieme omerico e beethoveniano, alla fine perviene. Scrivere per comprendere è il gaudium ontologico, l'ascesi di distacco dal mondo per comprenderlo più pienamente e per ripercorrerlo in modo artistico, vergarlo con la materia nebulosa di cui è fatto quel paradiso da cui siamo precipitati, che perdiamo continuamente e che ci si prepara a ritrovare. ⁴⁶⁷ L'Opera, in fondo, è questo paradiso, tale perché perduto e ritrovato.

La sofferenza sarà *sempre* tale e la morte sarà *sempre* ineludibile, ma nel *durante* esistenziale in cui scrittura, arte e comprensione confluiscono, esse, poiché colte, si tramutano in essenza gioiosa. La *Recherche* è una *veduta* sull'apertura artistica del mondo, una dimensione vermeeriana di cui l'Autore ha saputo sopportare la gravità del divenire e progettare una narrazione che infine comprenda il Tempo.

2. *Exsurge Ars!* Il *Septuor* di Vinteuil

L'altro mito raccontato nella *Recherche* si trova a distanza di qualche decina di pagine, e stavolta riguarda un altro artista, il sacerdote di un'arte che, intercettando le vibrazioni dell'universo che generano il divenire, possiede uno statuto più alto. A essere oggetto della narrazione mitica è infatti Vinteuil, il compositore profanato dal sadismo della figlia e autore della tenera e carissima *Sonata* che funge da *Leitmotiv* dell'amore dapprima di Swann e Odette e poi, in modo più maturo e articolato, del Narratore e Albertine.

L'occasione è delle più solenni. Il barone di Charlus, ormai in evidente caduta libera dalle alte sfere in cui era il decisore della mondanità parigina, invischiatosi nella miseria del *club* Verdurin, organizza un concerto per quei nobili e principesse che senza la sua mediazione non avrebbero mai accettato di recarsi in casa della viscida arrivista, in occasione del quale avrebbe dovuto far ben figurare il suo protetto e innamorato Morel. Questo *locus* del romanzo rappresenta allo stesso tempo le vertigini di una mistica artistica e l'abisso della miseria e della turpitudine umana. Ovviamente è presente anche il Narratore, il quale per una sera riesce a staccarsi da Albertine e a sospendere la sua terribile gelosia. Il concerto ha inizio ma egli si sente come smarrito e in preda a un profondo spaesamento. «Le concert commença, je ne connaissais pas ce qu'on jouait: je me trouvais en pays inconnu. Où le situer?». ⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ PR, p. 1744.

⁴⁶⁶ Cfr. su questo A. PIPERNO, *Proust senza tempo*, Milano, Mondadori, 2022, p. 43.

⁴⁶⁷ In questo solco si inserisce ancora BRUGNOLO, discutendo l'indicibile e l'impensabile in Proust sulla scorta di un commento al libro sulla *Recherche* di Curtius, quando afferma: «È evidentemente da quella prospettiva [da quella di un mondo e di una patria perduti] che l'autore ha scritto la *Recherche*. E ciò secondo Proust dimostra che noi non siamo spinti solo da pulsioni egoistiche, bensì siamo capaci anche d'altro. È a questa dimensione a suo modo trascendente che lo scrittore si riferisce quando allude a "un altro mondo"», in ID., *Dalla parte di Proust*, cit., p. 144.

⁴⁶⁸ PR, p. 1790.

Ci si trova dunque in un luogo sconosciuto, una sensazione suscitata da un brano mai ascoltato prima di allora, e sono queste note e il fatto di non averle mai udite a generare in lui un senso di enigma. Incontrare un'opera d'arte sconosciuta è come entrare infatti in un mondo nel quale non abbiamo mai messo piede, pieno di meraviglie che ci attendevano e che l'artista ci ha lasciato in custodia nella speranza che potessimo un giorno non molto lontano finalmente giungervi. Si trattava, come i racconti delle *Mille e una notte*, di una «apparition magique». ⁴⁶⁹ Proprio come con Bergotte si aveva l'impressione di intraprendere un viaggio verso la morte e insieme di fortificare la speranza di una resurrezione, adesso l'esecuzione di quel concerto faceva incamminare su un sentiero incognito, nel quale, alla stregua di segni riconoscibili atti a sostenere la nostra fiducia a procedere oltre, cogliamo improvvisamente tracce familiari.

Si profilano infatti le note dolcissime e al contempo struggenti della *Sonata*, un preludio a qualcosa di più grande che di lì a poco sarebbe apparso in modo trionfale. Infatti: «Sa signification, d'ailleurs, n'était cette fois que de me montrer le chemin» ⁴⁷⁰, poiché, con la sua comparsa, il Narratore comprende che quello in esecuzione è sì un lavoro di Vinteuil ma inedito. La rassicurazione della frase della *Sonata* scompare e ritorna l'inquietudine precedente, la stessa mancanza di solidità. Un nuovo mondo stava sbocciando nella luce di un giorno mai visto prima. In tale «rose d'aurore», è doveroso segnalare per la nostra argomentazione almeno questo passaggio, un colore alla Lorrain, Poussin o addirittura Friedrich, che per il fatto d'essere solo mentale non potrà essere mai rappresentato: «Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux». ⁴⁷¹ È la natura di questa *speranza misteriosa* a essere il vero oggetto d'indagine.

E dunque cosa rivela il componimento inedito di Vinteuil? Verso dove invola? Quale ciclo sembra concludere o propiziare in vista di un sempre nuovo e indefettibile inizio? Come un angelo scarlatto che annuncia l'aurora, questa musica era «quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable mais suraigu, de l'éternel matin». ⁴⁷² Il *Septuor* è l'epifania di una notizia che giace nel buio ma che l'arte di Vinteuil e la scrittura di Proust portano alla luce, l'intramontabile sorgenza della φύσις, la manifestazione incredibile dell'essere, ma più in particolare la rivelazione di un mondo alle altezze del quale solo l'arte può far pervenire, una dimensione di cui questa musica è la «plus sublime des prières». ⁴⁷³ Durante l'ascolto della grande musica il Tempo sembra essere sospeso, pare che il divenire delle cose del mondo sia solo una parentesi accidentale rispetto a qualcosa che possiede una dignità più originaria, un vento possente che tira a sé l'ascoltatore facendogli provare una beatitudine insperata. La Musica e il Tempo sono i due nomi della temporalità umana e universale, nell'incontro delle quali, e nell'essenza colta, scoperta ed espressa dal compositore, accade lo svelamento dell'Eterno. In tal maniera ogni opera assurge a rivelazione di un mondo chiuso in se stesso e che invece l'arte, se è grande arte, porta all'essere e alla conoscenza. E tali mondi, che coincidono con noi stessi e che senza l'arte sarebbero rimasti inchiavardati, sono della stessa natura, dice il Narratore, dei grandi e ponderosi amori che egli aveva avuto nella sua vita, dei quali quello per Albertine, proprio come il *Septuor* è la vetta più alta dei tentativi precedenti di Vinteuil, rappresenta il trionfo, ma con la sostanziale differenza che il mondo rivelato dal compositore sarà infinitamente più intenso rispetto alla tragica disperazione in cui la sua amata lo farà sprofondare.

Se i libri della veglia funebre di Bergotte erano il simbolo della sua resurrezione, durante l'esecuzione Vinteuil «semblait-il être là. On aurait dit que, réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique». ⁴⁷⁴ Vinteuil era quindi ben presente, lì, in quella sala, come gli dèi che, trovandosi nel mondo, esprimono le leggi metafisiche che lo sorreggono, rivestito gnosticamente di un nuovo

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ PR, p. 1791.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ PR, p. 1792.

⁴⁷⁴ PR, p. 1794.

corpo e di una nuova carne, invero di un tempio distrutto dal dolore della materia e ricostruito nella luce, un'opera d'arte alla quale i pellegrini e gli oranti possano accedere per ottenere un'anticipazione della salvezza tanto agognata.⁴⁷⁵ E ogni tempio sarà diverso dall'altro, perché una tonalità di colori irriproducibile, un accordo rivelatore, un verso indimenticato, saranno i tratti tipici di tale differenza, in altre parole dello *stile*.

E se esso sarà incomprendibile per i presenti, l'opera sopravvivendo al suo autore sarà la promessa di comprensibilità futura, essendo il vero artista colui che ha la forza e la divinità dentro di sé per poter colloquiare con ciò che non è ma che è ancora da venire. E a confronto della gioia che il Narratore stava provando tale sgorgo è un «immobile éblouissement de la lumière»⁴⁷⁶, lo stesso moto di felicità che Vinteuil provava nella sua timida riservatezza quando trovava l'accordo perfetto per una delle sue composizioni. Ma essa è solo personale e individuale, racchiusa nel corpo e nella mente che quell'opera hanno concepito: ha bisogno di essere spinta oltre, di essere accompagnata verso altri lidi, spiagge luminose di stelle, firmamenti resi coerenti da percorsi geometrici nella luce e corrispondenti a vere e proprie costellazioni eteree.

«Vinteuil était mort depuis nombre d'années; mais au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie. De sa vie seulement? Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de rien lui sacrifier, n'était-il pas aussi irréel qu'elle-même?»⁴⁷⁷ Se per Bergotte l'ipotesi che non fosse morto per sempre non era del tutto inverosimile, in questo preciso punto del racconto proustiano colgo l'intensificazione decisiva. L'arte è dunque un prolungamento della vita, una sua continuazione sotto un'altra forma, quando ci si frantuma a seguito dell'alienazione nel mondo e a causa degli insopportabili dolori si arretra da esso sempre più, de-creando il proprio sé e, parafrasando una formula luziana, *battezzando tali frammenti* e ri-creandosi in un'opera che duri oltre l'attimo di un'esistenza effimera, quando il calore del nostro sangue stillato in note, pennellate o inchiostro diviene *reine Gestalt*.

Un'anima individuale dunque esiste e prova ne è che da essa deriva un accento inimitabile. Da dove proviene questa unicità che ci definisce e che si manifesta negli artisti? Con una metafora gnostica, certamente da intendere con una tensione teoretica, Proust aggiunge: «Ce chant, différent de celui des autres, semblable à tous les siens, où Vinteuil l'avait-il appris, entendu? Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste. Tout au plus, de cette patrie, Vinteuil dans ses dernières œuvres semblait s'être rapproché».⁴⁷⁸ L'artista, come uno spirituale nella concezione antropologica dello gnosticismo antico, proviene da un Pleroma di luce da cui è caduto e che nella vita terrena deve tentare di rammemorare, una patria che attraverso le opere e la gioia che ne deriva per sé e per gli altri può essere riconquistata. Ciò a cui il Narratore assiste in quella sala è la trasposizione in arte di una patria interiore sprofondata nell'oblio e che l'accento del genio riesce a risvegliare sia in sé che in chi vi si accosti, a condizione che in lui, diversamente da Madame Verdurin e dallo stesso barone di Charlus, giaccia la stessa scintilla e lo stesso ricordo del mondo di luce precedente.

E quindi tale «résidu réel» che si sedimenta, come un precipitato delle reazioni spirituali che avvengono continuamente dentro di noi, non trasmissibile con la conversazione, con un buon discepolato o con l'amore della vita, solo l'arte permette di comunicarlo, «extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaissons jamais».⁴⁷⁹ Sicché, in questa ermeneutica dell'altrove, ha senso solo ciò che è posto in una *Zwischenheit* celeste, in un mondo altro nel quale non servono piume e altri respiri, ma ali di pensiero e nostalgia di un eterno che permettendoci di arrivare al fondo dell'altro

⁴⁷⁵ Su questi temi cfr. E. SPARVOLI, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*, Milano, FrancoAngeli, 1997.

⁴⁷⁶ PR, p. 1794.

⁴⁷⁷ PR, p. 1794.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ PR, p. 1797.

annulla le distanze e provoca il pianto. «Le seul véritable voyage, le seuil bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles».⁴⁸⁰ L'immortalità dunque esiste ed è l'arte a renderla possibile, un bagno in una fonte che mai si esaurisce, un firmamento sempre splendente che brilla in chi sia divenuto consapevole della tenebra e della luce che in essa si annida. E dunque, nelle bende di ignoranza in cui ci troviamo, gli artisti possono condurci al risveglio e al rinsavimento, poiché l'universo è vero per tutti ma diverso per ciascuno di noi, ed è proprio in tale diversità che consiste il nostro tesoro da ritrovare.

Ma cos'è quest'essenza? L'essenza, ricorrendo a Deleuze, è la «Differenza ultima e assoluta».⁴⁸¹ La manifestatività dell'arte, il suo segreto e anche il suo barbaglio stanno nel firmamento dell'intersoggettività, che garantisce l'unica forma di comunicazione possibile tra anime, l'unica forma di conoscenza, come scritto da Proust la vera Fonte di Giovinezza. «Solo le nostre porte, solo le nostre finestre sono tutte spirituali: non esiste intersoggettività se non artistica. Solo l'arte ci dà ciò che avevamo atteso invano da un amico, ciò che invano avremmo atteso da un essere amato».⁴⁸²

Arte-fare il reale è il segreto dell'immortalità, ma si tratta di un'immortalità condivisa: «Ogni soggetto esprime il mondo da un certo punto di vista. Ma il punto di vista è la differenza stessa, la differenza interna assoluta. Quindi, ogni soggetto esprime un mondo assolutamente differente».⁴⁸³ Tali premesse vanno al cuore di una certa ontologia temporale per cui il mondo, che viene prima dei soggetti, è la differenza delle innumerevoli pieghe che il mondo stesso può assumere. L'arte è la festa cangiante della Differenza ed è individuazione, è ciò che specifica il soggetto e lo induce a guardare verso una costellazione o verso un'altra. Anche Proust, dopotutto, ci parla dei *suoi* segni, che ad alcuni dicono tutto, ad altri invece niente restando incomprensibili. «Nello stesso modo, il soggetto artista ha la rivelazione di un tempo originale, avvolto, complicato nella stessa essenza, che stringe in un solo abbraccio tutte le sue serie e le sue dimensioni».⁴⁸⁴ Il tempo originario, il tempo cosmico, si rivela con ciò al soggetto tramite la luce che riceve e che anche lui con la propria opera riesce a promanare. Proust riavvolge il tempo, lo maledice, gli rende grazie, e con un solo, titanico sforzo lo contempla interamente nella sua opera, nel *longtemps* della *Recherche*.

Può esserci allora un tipo di arte che secondo Proust può eguagliare quella di Vinteuil, quella musica che sembra provenire realmente da un mondo celeste da cui siamo caduti, un'arte verso cui incamminarsi ma di cui ancora non si conosce la forma? La risposta, come un'anticipazione di ciò che si leggerà nel *Temps retrouvé*, arriva da uno scambio di battute tra il Narratore, nel frattempo tornato a casa ma ancora sospeso tra quelle luci, e proprio Albertine: «Cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir, peut-être était-ce en cela, disais-je à Albertine, qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même. "Même en littérature? me demandait Albertine. – Même en littérature"».⁴⁸⁵ La letteratura che il Narratore stava spiegando ad Albertine, quella di Hardy, Tolstoj e soprattutto Dostoevskij, è già dunque *in nuce* la forma d'arte più alta, quella a cui si voterà totalmente. Ma altri dolori devono essere provati, amori terminare, anni passare, corpi invecchiare, affinché l'arte vagheggiata da questi miti possa venire alla luce.

Il *Septuor*, ricordando l'*inquietudo* di Agostino, libera il Narratore da ogni incertezza, svelando il mistero di quella gioia così inattesa, inspiegabile e intensa, «ponendosi come esempio

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni (Marcel Proust et les signes, 1964)*, trad. di C. LUSIGNOLI e D. DE AGOSTINI, Torino, Einaudi, 2019, p. 40.

⁴⁸² *Ivi*, p. 41.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 44.

⁴⁸⁵ PR, p. 1885.

di creazione artistica, come modello supremo».⁴⁸⁶ Si tratta di un mormorio, di un vociare nel vento, di uno spirito che si ritrae nel non veduto, che guardano e che ascoltano «quella luce nella luce, / quella musica in fondo alla musica...».⁴⁸⁷ E viene da pensare, in conclusione, al modo in cui Benjamin, *criticando* la morte di Ottilia ed Eduardo, chiude a sua volta il suo celebre saggio sulle *Wahlverwandtschaften*, una perfetta sintesi di quanto si è tentato di dire sul destino dell'arte, nonché della filosofia che vi indugia esteticamente: «Se veri e propri misteri sono racchiusi nella musica, questo rimane un mondo muto, da cui la sua armonia non si leverà mai. Ma a quale mondo è dedicata la musica, se non a questo, a cui promette più che una mera conciliazione: la redenzione?».⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ L. MAGNANI, *La musica in Proust*, Torino, Einaudi, 1978, p. 59.

⁴⁸⁷ M. LUZI, *Il corso dei fiumi*, XVI, in *Frase e incisi di un canto salutare*, in *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2020, vv. 1-2, p. 900.

⁴⁸⁸ W. BENJAMIN, *Le affinità elettive di Goethe (Goethes Wahlverwandtschaften, 1924)*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 2014, p. 242.

ALLE ORIGINI DI UN MITO: L'AMICIZIA TRA ANTONIO RANIERI E GIACOMO LEOPARDI

di Sara Petta

1. Quell'«imbecille» di Ranieri

È vero, Ranieri Antonio era un imbecille; ma non tanto porrei codesta sua pochezza nell'aver taciuto cose che, verosimilmente, Leopardi non gli disse mai; nemmeno nelle meschine esibizioni della propria devozione anche finanziaria; la sua pochezza non è nel cattivo bene di cui fa mostra, ma nell'ignorare il grandioso male di cui era portatore.⁴⁸⁹

Questo è il tono che Giorgio Manganelli usa sull'«Espresso» per recensire nel 1979 la ristampa del libretto di Antonio Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*,⁴⁹⁰ a cura di Giulio Cattaneo e di Alberto Arbasino. La pubblicazione rinnova l'interesse per quel «libro assolutamente repulsivo»,⁴⁹¹ contestato e rifiutato, «di rara e a suo modo complicata sporcizia intellettuale»⁴⁹² a cui, però, non è possibile rinunciare.

La sentenziosità del critico accentua l'immagine dell'«amicissimo»⁴⁹³ di Leopardi come «l'imbecille di Napoli»,⁴⁹⁴ secondo la celebre definizione di Alberto Arbasino, e ci consegna, di fatto, un Ranieri inadeguato di fronte a un genio del calibro del poeta recanatese: «imbecillità» e «pochezza» sono i mali di un uomo moralmente abietto, alla base del detestabile scritto. Giacomo Leopardi diviene infatti «mezzo e fine di un libro»⁴⁹⁵ in cui Ranieri tiene difficilmente a freno il proprio desiderio di autocelebrarsi e di creare intorno alla sorella Paolina un'aureola di santificazione per le cure dedicate all'illustre malato «rappresentato nella dimensione minuscola e riduttiva della sua meschina quotidianità sofferente».⁴⁹⁶

Nei *Sette anni di sodalizio*, l'ampio racconto in quaranta capitoletti, «l'imbecille di Napoli», in realtà, ripercorre, con un resoconto non sempre fedele, l'amicizia senza pari con Giacomo Leopardi.

I due si erano conosciuti a Firenze, nel 1827 presso il salotto culturale del Gabinetto Vieusseux, per il tramite di Alessandro Poerio e si erano incontrati, nella stessa città, nel 1830 a seguito del

⁴⁸⁹ G. MANGANELLI, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 204-206. Il testo uscì come recensione sull'«Espresso» nel 1979 al libro *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* curato da Giulio Cattaneo e Alberto Arbasino di cui si dirà dopo.

⁴⁹⁰ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Napoli, Giannini, 1880. In questo saggio le citazioni dell'opera sono tratte dalla prima edizione del libretto. I *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* uscirono dunque nel 1880, presso l'editore Giannini di Napoli, a cura dello stesso Ranieri, che volle aggiungere, in appendice, la *Notizia intorno alla vita, agli scritti ed ai costumi di Giacomo Leopardi* redatta per l'edizione delle opere dell'amico nel 1845 per Le Monnier, e il *Supplemento alla Notizia* steso nel 1847. Dopo la polemica suscitata dal libretto, Ranieri cercò di ritirare dalla circolazione quante più copie gli fu possibile, e l'opera, divenuta rarissima, fu pubblicata dall'editore Ricciardi di Napoli, in ristampa fedele, nel 1919, con l'aggiunta, in appendice, delle *Lettere non ancora raccolte del Leopardi e del Ranieri*. Nel 1944 usciva a Milano, presso l'editore Gentile, un'edizione curata da Beniamino dal Fabbro; nel 1965, presso Berisio di Napoli, i *Sette anni* erano pubblicati con un'introduzione di Vittorio Russo, che riprendeva l'edizione Ricciardi. Le due più recenti ristampe, del 1979 e del 2018, sono state edite rispettivamente l'una con un'introduzione di Giulio Cattaneo e una nota di Alberto Arbasino, l'altra con la curatela di Raffaella Bertazzoli.

⁴⁹¹ G. MANGANELLI, *Laboriose inezie*, op.cit., p. 204.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ G. LEOPARDI, *Epistolario*, in *Tutte le opere*, a cura di W. BINNI, Firenze, Sansoni, 1969, vol. I, p. 1352.

⁴⁹⁴ A. ARBASINO, *Sette anni di guai*, in A. RANIERI, op. cit., p. 153.

⁴⁹⁵ R. BERTAZZOLI, *Introduzione*, in A. RANIERI, op. cit., p. 6. Un discorso a parte merita questo intervento introduttivo in cui la studiosa opportunamente riprende il discorso dei *Sette anni*, ma lo inserisce in una più ampia visione dell'opera di Ranieri tanto da farlo dialogare con il romanzo giovanile della *Ginevra o l'orfana della Nunziata*.

⁴⁹⁶ W. DE NUNZIO-SCHILARDI, *Leopardi-Ranieri: un dialogo durato sette anni (e oltre)*, «La Nuova ricerca», XII, n. 12, 2003, p. 58.

rientro in patria di Ranieri, che tanto aveva girovagato tra Inghilterra, Francia e Belgio.⁴⁹⁷ Da quel momento, Antonio si legò a Giacomo in un rapporto di amicizia, che, di lì a poco, si consolidò nel settennale sodalizio destinato a durare fino alla morte del poeta nel 1837.

L'«eccezionale convivenza»⁴⁹⁸ con un genio inquieto come Leopardi, inizialmente, nel racconto di Ranieri, dà avvio a una «vita nuova».⁴⁹⁹ Ma il rinnovamento interiore, di dantesca memoria, si trasformerà ben presto, per Ranieri, in un percorso negativo.

2. I *Sette anni*: tra mistificazione e realtà

Ranieri incontra Leopardi «disperato» in un piccolo «quartierino» di Via del Fosso a Firenze: il «fiochissimo lume della sua tetra lucerna»,⁵⁰⁰ le sue lacrime capaci di strappare «un'inenarrabile commozione»,⁵⁰¹ i discorsi che parlano solo di Recanati o morte diventano tutti elementi accuratamente selezionati per presentare il poeta come vittima del Fato. Il giovane napoletano che si trova di fronte il genio, il poeta dell'*Infinito*, assume subito, così, il ruolo di salvatore, di colui che, unendo la propria vita a quella del grande infelice, può strapparli da una sorte orrenda, ma anche indirizzare sé stesso sulla strada dell'immortalità.

Ranieri giura a Leopardi, con parole solenni, che non si sarebbero mai più separati e che la sua ospitalità gli avrebbe permesso di non far più rientro al «natio borgo selvaggio».⁵⁰² Nei *Sette anni* la promessa è concisa ed efficace:

Leopardi, tu non andrai a Recanati! Quel poco onde so di poter disporre, basta a due come ad uno, e come dono che tu fai a me, e non io a te, non ci separeremo più mai.⁵⁰³

Nel disegno generale tuttavia la convivenza «unica piuttosto che rara»⁵⁰⁴ con Giacomo Leopardi comincia a rovesciarsi nel corso della narrazione e a cedere a un «continuo e scrupoloso bollettino medico»,⁵⁰⁵ come osserva Cattaneo, che informa i lettori sui malanni d'«un infermo cronico e manifestamente incurabile»,⁵⁰⁶ anche agli occhi dei più valenti medici. Fin dall'inizio, come unico rimedio per tutelare la salute del poeta, i dottori propongono lo spostamento verso città dalle temperature più miti. Per sfuggire al rigido e imminente inverno fiorentino, dunque, a Ranieri è consigliato di spostarsi quanto meno da Firenze a Roma.

⁴⁹⁷ Sulla vita di Antonio Ranieri si vedano almeno i seguenti contributi: M. MONNIER, *L'Italia è la terra dei morti?*, Napoli, Stabilimento tipografico di A. Morelli, 1860; G. PITRÉ, *Profili biografici di contemporanei italiani*, Palermo, Stab. Tip. di F. Lao, 1864; F. CHIECO, *Antonio Ranieri. Saggio biografico*, Bari, Tip. dei Socii Cannone, 1864; A. DE GUBERNATIS, *Antonio Ranieri*, in *Ricordi biografici. Pagine estratte dalla storia contemporanea letteraria italiana*, «Rivista Europea», anno 3°, vol. 4, nov. 1872; M. RASCAGLIA, *Antonio Ranieri. Documenti per una biografia intellettuale*, in AA.VV., *Giacomo Leopardi. Catalogo della Mostra napoletana*, Napoli, Macchiaroli, 1987. Più in particolare, per una ricostruzione del quadro d'insieme degli anni controrivoluzionari del 1821-30, 1848-60 e sul Ranieri storico: B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimono*, Bari, Laterza, 1964. Nuova luce sulla vita di Ranieri è offerta poi dai contributi di A. PINTO, A.S. LUCIANELLI e M. RASCAGLIA in *Ranieri inedito. Le notti di un eremita. Zibaldone scientifico e letterario*, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1994 a cui si aggiunge quello di F. BRANCALEONI, *Ranieri Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86, 2016 (ora al link https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ranieri_%28Dizionario-Biografico%29/).

⁴⁹⁸ C. DIONISOTTI, *Leopardi e Ranieri in Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 198.

⁴⁹⁹ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 10.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 9.

⁵⁰¹ Ivi, p. 26.

⁵⁰² G. LEOPARDI, *Le ricordanze*, in *Tutte le opere*, op. cit., p. 27.

⁵⁰³ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 9.

⁵⁰⁴ C. DIONISOTTI, *Leopardi e Ranieri*, in *Appunti sui moderni*, op. cit., p. 179.

⁵⁰⁵ G. CATTANEO, *Introduzione*, in A. RANIERI, op. cit., p. 21.

⁵⁰⁶ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 14.

L'infermo, intanto, sputava sangue. Ebbe una fiera vomica; e la sua cameruccia era più che mai deserta. Corsi allora pei medici. [...] Tutti si stringevano nelle spalle; tutti accennavano, benché con delicato garbo, alla doppia e deforme curvatura, ed alla conseguente discrasia; tutti si protestavano che né la scienza né l'arte potevano nulla; tutti concludevano che la vernata di Firenze era poco fatta per lui.⁵⁰⁷

Nonostante il trasferimento a Roma, benché l'aria fosse «incommensurabilmente più dolce di quella di Firenze», «gli sputi sanguigni e le bronchiti purulente»⁵⁰⁸ del recanatese non cessano, tanto che, dopo un breve rientro nella città toscana, i due sodali decidono di trasferirsi definitivamente a Napoli. La città che ospita Leopardi per la prima volta nel 1833, il tepore del nuovo clima e le cure di Paolina, sorella di Antonio, sembrano riaccendere nel poeta quel «barlume di letizia»⁵⁰⁹ e serenità. Ma, ben presto, più di una «immedicabile impressione risorge a guastare»⁵¹⁰ la gioia del nuovo sodalizio e a rimarcare il «mostruoso disordine»⁵¹¹ delle giornate leopardiane.

Durante tutta la sua vita, egli fece, appresso a poco, della notte giorno, e viceversa; e ne lasciò, dovunque stette, una non amabile memoria. La pugna di questi, per così dire, due mondi avversi, di tenebre e di luce, che si combattono le ventiquattr'ore della trista giornata umana, se non moderata, e quasi governata, dalla umana prudenza, diventa causa di gravi ed irreparabili disordini fisici e morali. Quando gli uomini e gli animali tutti si adagiavano al riposo, Leopardi si levava; quando gli uomini e gli animali tutti si levavano, Leopardi si adagiava al riposo!⁵¹²

Le stranezze, le abitudini, gli «incredibili eccessi» del poeta di *A Silvia*, via via, prendono il sopravvento fra i tanti episodi di sapore aneddótico che costellano il racconto.

In somma tutta la vita sua altro non fu che una serie, non mai discontinua, di subite ed opposte vicende; se non che le apprensioni e le vicende cessavano, quando i medici vietavano, con meraviglioso accordo, fino a un certo punto, le cose dolci, ed assolutamente, i gelati. Bramosissimo delle une e degli altri, egli, lasciata dall'uno dei lati ogni apprensione, perseverava i più incredibili eccessi: il caffè, sciropo di caffè; la limonea, sciropo di limone; il cioccolato, sciropo di cioccolato (e non senza le vainiglie, rigorosamente vietategli); e così via. E quanto ai gelati, era un furore: forse che il morbo stesso lo spingeva! Più i medici minacciavano sputi sanguigni, bronchiti e vomiche, e più il furore cresceva; talchè spesso la povera infermiera se ne trovò fra l'uscio e il muro, insino che, disperatasi d'un'angoscia sì fatta, si risolse di cedere al sentimento anzi che alla ragione, e dispense qualsiasi altra opposizione nel proposito.⁵¹³

Di contro alle prescrizioni mediche, durante tutto il soggiorno napoletano, pare dunque che Giacomo Leopardi «sorbi[sse] con la consueta avidità»⁵¹⁴ caffè, granite e cioccolato. Non desiderava altro pane che quello di un'«ottima donna genovese, che tutti chiamavano Madama Girolama»;⁵¹⁵ era golosissimo di «tarallini zuccherati», di confetti cannellini di Sulmona e dei gelati confezionati dall'artigiano Vito Pinto, il «celebre venditor di sorbetti» che, «divenuto ricco, comperò una baronia, e fu domandato il barone Vito».⁵¹⁶

⁵⁰⁷ Ivi, p. 11. Ranieri in questo passo si sofferma sulla malattia di Leopardi. Il poeta era affetto da «fiere vomiche», nonché emissioni della bocca di sostanze purulente che si raccoglievano all'interno dei polmoni e dei bronchi. Con il tempo, alla più nota deformazione giovanile della colonna vertebrale, si aggiunse una «doppia e deforme curvatura», ovvero una seconda gobba sullo sterno, che provocò a Giacomo non pochi problemi cardiaci, circolatori e gastrointestinali.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 18.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 39.

⁵¹⁰ Ivi, p. 41.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ Ivi, p. 44.

⁵¹⁴ Ivi, p. 61.

⁵¹⁵ Ivi, p. 58.

⁵¹⁶ Nota di A. RANIERI a *I nuovi credenti*, in G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. DONATI, Bari, Laterza, 1917, p. 161.

L'impetoso processo di demitizzazione del recanatese metteva a nudo, con una *gradatio* di volgare aneddotta, gli aspetti più intimi dell'«ospite sacrosanto». ⁵¹⁷ Nulla era stato trascurato: «il beneficio quotidiano del ventre», ⁵¹⁸ la «continua guerra che il poeta moveva alla sua sanità», ⁵¹⁹ la «resistenza indomita» ⁵²⁰ che opponeva per cambiarsi «le camicie e le altre biancherie tempestate tutte dagli orribili parassiti» o il terrore per il colera che «oltrepassava i confini del credibile». ⁵²¹ Giacomo Leopardi veniva, insomma, rappresentato nella dimensione minuscola del quotidiano alla quale di solito si sottraggono i «venerati Immortali». ⁵²²

3. «Amicitia, non negotiatio» ⁵²³

Il destino, si sa, ama gli accostamenti bizzarri, mette a fianco di grandi artisti personalità del tutto impensabili: così accadde a Giacomo Leopardi. Egli finì la sua vita a Napoli perché lì lo aveva ospitato, come si è ricordato, l'amico Antonio Ranieri, noto alle cronache letterarie italiane proprio per aver rievocato nel 1880, con maldestri e inopportuni tratti polemici, la convivenza con il poeta.

A oggi, però, non siamo del tutto certi che il libricino sul *Sodalizio* sia soltanto un ricordo ingeneroso e lesivo del recanatese sebbene, come si è visto, dal XIX secolo fino ad anni piuttosto recenti, a questo libro di memorie sia legata la fortuna, spesso negativa, di Antonio Ranieri, accusato di aver ignorato un ingegno portentoso come Giacomo Leopardi.

Sul declinare della sua lunga vita, Ranieri, con la pubblicazione dei *Sette anni*, più che a una profanazione del poeta, ci sembra mosso dal desiderio di rivendicare il primato di questa amicizia, che tra tanti silenzi, omissioni e allusioni cela, per più lustri, l'importante lascito leopardiano che includeva, tra le altre carte, lo *Zibaldone*. ⁵²⁴ Non va trascurato infatti che, alla morte del recanatese, Antonio aveva custodito, come sottolinea Benedetto Croce, da «ogni occhio indiscreto», ⁵²⁵ i vari manoscritti lasciati dal poeta inediti. Ne aveva pubblicato, grazie all'editore Felice Le Monnier nel 1845, ⁵²⁶ una parte significativa per sistemare definitivamente l'opera di Leopardi secondo le sue ultime volontà e impedendo che la censura e gli editori più frettolosi potessero «maculare la purità». ⁵²⁷ Nei trent'anni successivi, nonostante la strenua resistenza del napoletano a render note le carte in suo possesso, Giordani prima e Viani poi pubblicavano inediti leopardiani, abbozzi e lettere in particolare, vanificando tutti gli sforzi indirizzati a salvaguardare l'opera dell'amico. ⁵²⁸

⁵¹⁷ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 10.

⁵¹⁸ Ivi, p. 39.

⁵¹⁹ Ivi, p. 48.

⁵²⁰ Ivi, p. 51.

⁵²¹ Ivi, p. 54.

⁵²² Così proprio a proposito di Leopardi si esprimeva C. E. GADDA, *I grandi uomini*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da D. Isella, vol. III, Milano, Garzanti, 1993, p. 979.

⁵²³ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 18. La citazione è ripresa dal capitolo X del *Sodalizio*. Ranieri per consolare Leopardi, afflitto dai pettegolezzi romani sui recanatesi, gli ricorda di poter fare affidamento sulla sua amicizia disinteressata citando un passo delle *Lettere a Lucilio* di Seneca: «io ti ricordo il brano di Seneca che ti leggevo pur ieri sera, dove, parlando di certa maniera di essere amico, grida: *ista...negotiatio est, non amicitia*: e sai che il sentimento che ci legò per sempre, è: *amicitia, non negotiatio*».

⁵²⁴ Cfr. M.T. IMBRIANI, *Torraca, De Sanctis, e lo Zibaldone di Leopardi*, «Studi desanctisiani», 5, 2017, pp. 141- 152.

⁵²⁵ B. CROCE, *Le lezioni del De Sanctis sul Leopardi e Antonio Ranieri*, «Quaderni della "Critica" diretti da B. Croce», n. 13, 1949, p. 111.

⁵²⁶ G. LEOPARDI, *Opere di Giacomo Leopardi. Edizione accresciuta, ordinata e corretta, secondo l'ultimo intendimento dell'autore, da Antonio Ranieri*, Firenze, Le Monnier, voll. II, 1845. I due volumi furono pubblicati dopo un periodo di gestazione di circa un anno e mezzo, dall'ottobre 1843 al marzo 1845. La storia editoriale dei primi due volumi è nota fin dalla fine dell'Ottocento, quando Francesco Paolo Luiso ne ripercorse le fasi principali attraverso alcune lettere del carteggio Ranieri-Le Monnier in F.P. LUISO, *Ranieri e Leopardi. Storia di un'edizione*, Firenze, Sansoni, 1899.

⁵²⁷ B. CROCE, *Le lezioni del De Sanctis sul Leopardi e Antonio Ranieri*, op.cit., p. 111.

⁵²⁸ Ai due volumi delle *Opere* curati da Antonio Ranieri per l'editore Le Monnier nel 1845, fecero seguito gli *Scritti filologici giovanili* (1845) raccolti da Pietro Giordani e Pietro Pellegrini, il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*

E dunque, non sarà che il conoscitore e frequentatore dell'officina leopardiana con il *Sodalizio* nasconda una sottile risposta alle invidie di tutti quei «prezzolanti editori à sensation»,⁵²⁹ e che ricorra a una *deminutio capitis* del poeta, non tanto per sminuirne l'ingegno, ma per esaltare la sua personale immagine di fedele amico ed editore, oltre che di intimo e unico conoscitore delle private abitudini del sacro ospite? E non sarà che Ranieri voglia ancora difendere, in nome dell'amicizia, Leopardi dall'ambiente angusto che tanto l'aveva afflitto in vita, a cominciare da Recanati?

Significativo, a tal proposito, diventa l'episodio ricordato da Ranieri nei *Sette anni*. I due amici si erano da poco trasferiti a Roma, suscitando immediatamente la subdola curiosità, di un vecchio concittadino del recanatese, il parrucchiere Piersantelli. Questi, dopo essersi allontanato da Recanati, aveva avviato la sua attività in Via dei Condotti e, nel momento in cui Ranieri si era recato da lui per un taglio di capelli non perse l'occasione per giudicare in maniera spiacevole e pettegola la nuova sistemazione di Leopardi. Ricevette però, per tutta risposta, un severo rimprovero da parte del napoletano.

Arruffato un poco dal non breve viaggio, io, dopo qualche dì, mandai per lui [Piersantelli], e mi sedetti nel salotto a farmi tostare. Io sono, mi disse, di Recanati; anzi ne sono tornato, non ha guari, dalla mia gita dell'ottobre. Com'è ch'ella ha con sé il figliuolo del conte Monaldo? Percosso dalla improvvisa ed inattesa interrogazione, io levai su il capo, e lo guardai! E scorgendogli una certa ciera maliziosa, n'ebbi un momento di stupore! Poscia, raccolto l'animo: Con me?... risposi, con severità. Non so che cosa vogliate intendere. Vuol dire, che siamo due amici che s'è preso un quartiere insieme. [...] egli replicò, sorridendo: Ho detto così, perché conosco assai bene le cose di colà; gli umori del padre e del figliuolo; l'odio implacabile di costui al clima ed agli abitatori di quel paese:... E soggiunse, con importuna loquacità ch'io repressi raddoppiando di severità, assai altri particolari, i quali o io conosceva assai meglio di lui, o non m'importava né punto né poco di conoscere. Appena tosato, lo congedai.⁵³⁰

In questa sede, quindi, lungi dal tessere le lodi dell'anziano Ranieri, ci pare opportuno provare ad approfondire alcuni passi del libricino, che, sebbene sia spiaciuto a molti,⁵³¹ potrebbe rivelarsi non del tutto carente, sul piano biografico, di informazioni preziose sulla personalità e le abitudini del genio recanatese.

Seppure Ranieri conduca buona parte della narrazione sul leitmotiv biografico-aneddotico, ricordando Leopardi come una presenza bizzarra e fisicamente scostante, relegato in un mondo di vizi e di eccessi culinari, apparentemente più avido di gelati che di poesia, non passano sotto silenzio alcune notizie relative all'attività poetica e prosastica e al fecondo periodo napoletano, ancora poco indagato, del «giovane favoloso».⁵³²

Nel quarto capitolo dei *Sette anni*, il richiamo alla correzione di bozze dell'edizione fiorentina dei *Canti* leopardiani e la necessità di scendere a compromessi con la censura diventa, da subito, a nostro parere, una spia significativa di un sodalizio scambievolmente, tutt'altro che sordo agli «altissimi e

(1846) e l'*Epistolario*, in due tomi, a cura di Prospero Viani (1849). Nel 1878, sempre Viani pubblicò per Barbera l'*Appendice all'epistolario e agli scritti giovanili di Giacomo Leopardi*.

⁵²⁹ Così Ranieri si pronunciava in una lettera a D'Ancona del 31 luglio 1880, in F. MORONCINI, *Il retroscena e il supplemento del libro del Ranieri sul «Sodalizio»*, «Nuova Antologia», LXVIII, 1933, p. 392.

⁵³⁰ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., pp. 16-17.

⁵³¹ I riferimenti vanno almeno a G. PIERGILI, *Nuovi documenti intorno agli scritti e alla vita di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1882 (ampliata nel 1889 e, con ampia introd., nel 1892); G. MESTICA, *Studi leopardiani*, Firenze, Le Monnier, 1901; F. RIDELLA, *Una sventura postuma di Giacomo Leopardi*, Torino, Clausen, 1897; G. TAORMINA, *Ranieri e Leopardi. Considerazioni e ricerche con documenti inediti*, Milano-Palermo, Sandron, 1899; F. MORONCINI, *Epistolario di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1940. Per il dibattito critico più recente si veda anche la n. 1 e la n. 2.

⁵³² La definizione, ripresa da Mario Martone nel titolo del suo film dedicato a Giacomo Leopardi (2014), compare nell'intervento *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, che apparve sulla «Gazzetta di Venezia» il 14 febbraio 1939. Ora lo si può leggere in A. M. ORTESE, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, a cura di M. FARNETTI, Milano, Adelphi, 2011, pp. 11-19.

quasi più che umani concetti»,⁵³³ che Ranieri ebbe modo di udire da Leopardi. I due molto probabilmente già a Firenze ragionavano, scrivevano e correggevano insieme.

Il libraio Piatti stampava, o piuttosto, ristampava, quel piccolo volumetto di poesia: ma Leopardi non aveva né occhi per correggere le bozze, né forza e sanità per combattere le difficoltà che incontrava il Padre Mauro; eccellente e dabbene scolio, ma, pur finemente, censore. Il vecchio libraio strabiliava e tempestava dell'uno e dell'altro indugio. Io mi messi all'opera. Corressi le bozze; attesi non so quante volte, il buon Padre alla sua cella; [...] mi venne fatto di dileguargli presso che tutti i suoi, più o meno seri, terrori teologici: ed il volumetto fu stampato, o piuttosto, ristampato.⁵³⁴

Ranieri, una volta a Napoli, non smette di discorrere con Leopardi di progetti letterari, ma continua ad affiancarlo nelle vesti di «umile amanuense», «partecipe e complice»⁵³⁵ nella stesura di lettere e versi dopo che la malattia del poeta l'aveva costretto a servirsi «degli occhi e della mano d'altri».⁵³⁶

Salvo qualche lettera che di rado gli perveniva, Leopardi non potette mai leggere nei sett'anni. Scrisse solamente alcune lettere, a tre o quattro versi il dì, come egli ci diceva; e spesso a molto più grandi distanze. Noi, dunque, gli si leggeva, leggeva, leggeva; e su per giù, e l'un per l'altro, eravamo non dispregevoli lettori in tutte le lingue ch'egli conosceva; servizio, che allora, per verità, ci pareva di niun momento, ma del quale ora, che ho gli occhi stracchi ancor'io, sento tutta l'inestimabile importanza.⁵³⁷

All'ambiente domestico di casa Ranieri si deve accostare, poi, la vivace scuola del Marchese Basilio Puoti, dove, come ricorda il giovane De Sanctis, il Conte Leopardi fu invitato per incontrare gli studenti e dialogare in maniera critica con loro. Di quella giornata, l'irpino restituiva un ricordo vivissimo negli appunti della *Giovinanza*, opera edita postuma per il decisivo intervento di Pasquale Villari, rammaricandosi per non essere mai più riuscito a incontrare «quell'uomo che avea lasciato un così profondo solco nell'anima [sua]».⁵³⁸

Nella scuola dell'acuto Marchese, oltre allo studio dei trecentisti italiani, non mancava l'approfondimento sui classici, in particolare i greci, grazie all'insegnamento di rinomati docenti come l'esule Costantino Margaritis.⁵³⁹ Quest'ultimo, ben presto, divenne maestro di greco di Paolina e Antonio Ranieri e, quindi, di Giacomo Leopardi. Il ricordo riaffiora, nel ventitreesimo capitolo del libretto, con la descrizione dei numerosi e piacevoli pomeriggi trascorsi in compagnia.

L'adorabile Margáris passava spessissimo la seconda parte del giorno con noi, la sera, quasi sempre. Si ragionava degli autori antichi, intorno ai quali la suora di carità [Paolina] già cominciava a darci, come si dice, suggestione. E mi sovviene, e mi par di udir ancora dalle labbra dell'aureo maestro quel grazioso «*παρακαλῶ*», ch'era il suo ritornello per farsi udire, e correggere i nostri spropositi, quando ci veniva fatto di cinguettare il greco odierno.⁵⁴⁰

Un'altra immagine non meno interessante ritrae Leopardi, ancora con il Margaritis, appoggiato sul loggione del teatro Mercadante, allora chiamato del Fondo, mentre assiste all'opera buffa del *Socrate Immaginario* dell'abate Galiani, scrittore brillante oltreché studioso illuminato e riformatore.

⁵³³ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 122.

⁵³⁴ Ivi, p. 10.

⁵³⁵ C. DIONISOTTI, *Leopardi e Ranieri*, in *Appunti sui moderni*, op. cit., p. 184.

⁵³⁶ G. LEOPARDI, *Agli amici suoi di Toscana*, in *Tutte le opere*, op.cit., p. 53.

⁵³⁷ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 39.

⁵³⁸ F. DE SANCTIS, *La giovinanza*, pubblicato da P. Villari, Napoli, Morano, 1889, p. 102.

⁵³⁹ Per un profilo di Costantino Margaritis si veda almeno il contributo di M. MINNITI COLONNA, *Costantino Margaritis*, in *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, [s. n.] 1987, 471- 486 e A. RANIERI, *Elogio di Costantino Margaritis*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle arti di Napoli», 1863, pp. 102-106.

⁵⁴⁰ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 39.

Il premio delle nostre (voglio pur dirlo) ineffabili cure, era cresciuto a tal segno, che, *incredibile dictu*, si poteva, non di rado, benché con ogni possibile precauzione, condurlo la sera al teatro detto allora del Fondo, ora Mercadante, nel palco di mia sorella Ferrigni, dove mi par di vederlo ancora, appoggiato del gomito destro sul parapetto, farsi il solecchio pe' i lumi che lo ferivano, ed, insieme con Margáris, che gli era in piedi alle spalle, godersi amendue il famoso *Socrate Immaginario* dell'abate Galiani, musicato da Paisiello e cantato da Lablache, ed il famoso coro, veramente aristofaneo.⁵⁴¹

L'interpretazione satirica dell'operetta che si contrapponeva all'immagine illuministica di Socrate «eroe» della speculazione e «santo» del paganesimo⁵⁴² poteva risultare particolarmente intrigante per Leopardi, che, negli anni Trenta, si accingeva a schernire con tono beffardo e canzonatorio i *Nuovi credenti*⁵⁴³ di quel «secol superbo e sciocco».⁵⁴⁴

La riflessione sui costumi e sulle condizioni di quella speciale e contraddittoria società napoletana non poteva non ridestare l'ingegno del grande scrittore. Negli intervalli concessi dalla malattia, la produzione leopardiana si intensificò e, come Ranieri sottolinea, confluì in poesie e prose di straordinaria bellezza. Non tutti gli scritti, però, ottennero il *publicetur* da parte della censura borbonica laica ed ecclesiastica tanto che, negli anni tra il 1835 e il 1836, Giacomo assisteva all'interruzione della stampa delle sue *Opere* per l'editore Starita.

Ranieri che nello stesso periodo vedeva sospendere la pubblicazione della *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, il romanzo giovanile più interessante della sua produzione letteraria, si rivela, nei *Sette anni*, oltre che solerte aiutante, anche attento conoscitore delle peripezie e dei successi editoriali dell'amico:

nei sett'anni che fu con noi, egli compose (oltre i *Paralipomeni della Batracomiomachia*, ch'è un poemetto bello e buono, e quegli sparsi frammenti ch'io poscia chiamai *Pensieri*), quasi poco meno d'un'altra metà dei suoi *Canti*, forse la più bella, perché, quattro o cinque di essi, sono veramente quanto di più nuovo e di non ancora tentato, possa trovarsi nella poesia italiana. Di questi secondi *Canti* (credo montino a tredici) egli ne aveva in pronto undici nel Trentacinque; e giustamente smaniava di pubblicarli. [...]. Si stamparono i *Canti* (fra i quali non erano, perché non per anco nati, i due più belli); e si cominciarono a stampare le *Operette Morali* [...]. L'edizione poi ne rimase interrotta.⁵⁴⁵

Durante l'inverno del 1835, tuttavia, gli affanni del «venerato ospite»⁵⁴⁶ si acuiscono e i medici consigliano, come unico rimedio, l'aria campagnola di Torre del Greco così da poter scongiurare anche il rischio di contrarre il colera, che in quegli anni imperversava. I tre del sodalizio, Antonio, Paolina e Giacomo si spostano così presso l'ospitale villetta sulle falde del Vesuvio del cognato di Ranieri, Giuseppe Ferrigni, «esimio giureconsulto, ed elegante scrittore, poi Vicepresidente del Senato».⁵⁴⁷ La dimora, con il podere intorno, offre a Leopardi conforto e nuovi spunti di riflessione suggeriti da un panorama al contempo armonico e devastante: da una parte, il sirenico profilo di Capri, dall'altra lo «sterminator Vesevo».⁵⁴⁸ Ma se il sublime si rivela per Leopardi sommamente poetico, non si può trascurare un altro fugace ricordo rievocato da Ranieri, che ci fa immaginare, in

⁵⁴¹ Ivi, p. 40.

⁵⁴² Cfr. M. RAGO, *Introduzione*, in *Socrate immaginario: opera buffa napoletana*, Roma, Editori riuniti, 1986, p. 32.

⁵⁴³ I *Nuovi credenti* furono composti da Leopardi a Napoli tra il 1835 e il 1836. È interessante notare, però, che Antonio Ranieri non accolse la satira nell'edizione delle *Opere* di Giacomo Leopardi del 1845, forse perché temeva che l'invettiva, diretta a personaggi e contesti troppo facilmente riconoscibili nel mondo napoletano, avrebbe potuto suscitare non pochi risentimenti.

⁵⁴⁴ G. LEOPARDI, *La ginestra o il fiore del deserto*, in *Tutte le opere*, op. cit., p. 42.

⁵⁴⁵ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 50.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 66.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 52.

⁵⁴⁸ G. LEOPARDI, *La ginestra*, in *Tutte le opere*, op. cit., p. 42.

continuità con il giovanissimo poeta, sempre teso ad ascoltare il canto delle canzonette popolari, un Leopardi che continua a lasciarsi affascinare dai racconti napoletani sul Vesuvio.

Quivi egli ascoltava, con piacevole attenzione, i racconti e le leggende vulcaniche del fattore, Giuseppe, della moglie, Angiola Rosa, dei figliuoli e delle figliuole, gente patriarcale, ed antica di quei luoghi e di quel podere, della quale è oramai rotta la stampa; e quivi egli andò vie più sempre non mediocrementemente migliorando.⁵⁴⁹

Da quando giunse a Napoli, nel 1833, la coscienza dell'antica civiltà del popolo meridionale sedimentava operosa nel cuore del poeta, che, passeggiando tra le rovine di Pompei, la marina e il «formidabil monte»,⁵⁵⁰ con attenzione visiva, uditiva e fantastica, seppe cogliere nell'essere delle cose, negli atti e nelle voci, nei comportamenti meno esteriori degli uomini, l'attenzione per il reale.

La villetta era a cavaliere di Torre del Greco e di Torre Annunziata. Lo menavamo ora all'una ora all'altra, ora al delizioso lido, e, non di rado, a Pompei [...]. Spesso, ancora, si montava, a piedi, verso le falde superiori del monte, dove, al bordone di un telaio, si compiaceva di udire il canto di una giovinetta, fidanzata ad un figliuolo del fattore, e che aveva ancor essa il nome di Silvia.⁵⁵¹

Come non avvertire, dalle pagine di Ranieri, quel rimando alla visione idillica e popolare che Leopardi riproponeva nel canto sublime della *Ginestra*?

In filigrana si intravede, infatti, l'immagine del poeta che prima osserva e poi descrive, con minuzia di particolari, la semplicità di quel «villanello»⁵⁵² che di fronte alla discesa travolgente della «funerea lava»⁵⁵³ del Vesuvio, ignara dell'uomo e della storia, non rinuncia al sentimento di *pietas*, di virgiliana memoria, e «desta i figliuoli, | desta la moglie in fretta»⁵⁵⁴ per provare a resistere come l'odorosa ginestra.

È a Napoli, dunque, che Leopardi «ebbe forza e quiete da comporre sia il *Tramonto della Luna* e la *Ginestra* che sono le bellissime fra le sue belle cose, sia i *Paralipomeni* e que' *frammenti* o *pensieri*». ⁵⁵⁵ La città che offrì al nobile ingegno la sua ultima residenza diventa, non a caso, scenario privilegiato per il regista Mario Martone che, nel film *Il giovane favoloso*, attinge quasi esclusivamente al libricino dei *Sette anni* per ripercorrere il soggiorno partenopeo di quel Leopardi, che, in quei luoghi, scorgeva un universo realistico, popolare e poetico, per noi del tutto nuovo, ma di certo rispondente alle nuove interpretazioni critiche sulla lirica leopardiana.

A suo modo, quell'«imbecille» di Antonio Ranieri, aveva rievocato, attraverso una prosa elaborata e complessa, che oscilla tra racconto e visione, realtà e menzogna, verità e mistificazione, il profondo meditare e l'alto poetare dell'«ospite adorato»⁵⁵⁶ a cui sperava di ricongiungersi «in quegli Spazi Eterni, dove volontà e verità sono tutt'uno». ⁵⁵⁷

⁵⁴⁹ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., pp. 52-53.

⁵⁵⁰ G. LEOPARDI, *La ginestra*, in *Tutte le opere*, op. cit., p. 42.

⁵⁵¹ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 53.

⁵⁵² G. LEOPARDI, *La ginestra*, in *Tutte le opere*, op. cit., p. 44.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio*, op. cit., p. 55.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 39.

⁵⁵⁷ *Ivi*, p. 67.

IL FLUSSO DELLA COSCIENZA E LE TRAME DELLA STORIA. MODERNISMO E SCRITTURA STORIOGRAFICA NEL SECONDO NOVECENTO⁵⁵⁸

di Roberto Rossi

1. Introduzione: Virginia Woolf, Hayden White e l'evento modernista

Nella seconda scena di *Between the Acts*⁵⁵⁹ – romanzo di Virginia Woolf scritto tra il 1938 e il 1940, pubblicato postumo nel 1941 – una delle protagoniste, Isabella Giles, vaga nella biblioteca della casa di famiglia, nel cuore della campagna inglese. Passata in rassegna una vasta lista di titoli e autori di poesia, biografie, archeologia e scienze, l'attenzione di Isa si concentra sul numero del *Times* lasciato a terra dal suocero. E, siccome «per la sua generazione il giornale è un libro», la protagonista comincia a riconoscere nei frammenti di un articolo diversi generi letterari: «“Un cavallo con una coda verde...” che era fantastico. E poi, “il cambio della guardia a Whitehall...”, che era romantico». Finché l'occhio non ricomponesse questi passaggi nella notizia di uno stupro, che «era una cosa reale», al punto da divenire una vivida scena proiettata dall'immaginazione di Isa sulle ante della porta in mogano della biblioteca. L'immagine perde consistenza al sopraggiungere dell'altro personaggio femminile del romanzo, la signora Swithin, che entra nella stanza per riporre un martello.⁵⁶⁰

La composizione meta-retorica della realtà dello stupro attraverso i generi letterari dell'articolo di giornale; il potere sovrachiarante della sua immagine sull'esperienza percettiva di Isabelle; il suo dissolversi nella scena ordinaria e però estraniata della signora Swithin: sono tutti elementi che, in un intervento del 1992, il teorico statunitense Hayden White evidenzia a sostegno della presenza di un'«ambiguità» dello statuto di realtà tra percezione, narrazione e immagine nel flusso di coscienza woolfiano.⁵⁶¹ A partire da questa ambiguità – trasposta agli scritti di testimonianza di eventi traumatici come la Shoah, o alle registrazioni video dell'assassino di Kennedy – White elabora così una teoria che delinea una forma “modernista” di alcuni eventi storici.⁵⁶²

In questa concezione modernista dell'evento, i fenomeni classicamente “soggettivi” della memoria, del trauma e dell'immaginazione diventano temi d'analisi equipollenti, se non sovrastanti, rispetto a quelli “oggettivi” delle cause materiali, dei processi sociali, o dei contesti politici tipici di forme di storiografia più tradizionali.⁵⁶³ In quello che classicamente viene identificato come il contesto «postmoderno» della «svolta linguistica» della storiografia di Secondo Novecento,⁵⁶⁴ lo stile narrativo modernista diventa lo strumento attraverso cui autori come White ridiscutono criticamente un implicito valore mitico della rappresentazione storiografica, a dispetto del suo fondamento probatorio di natura documentale.⁵⁶⁵ Viene così messa in dubbio la possibilità d'intendere gli eventi del passato come l'oggetto di un sapere scientifico esterno alle tensioni desiderative della coscienza. È così rifiutata ogni normativa discorsiva che ne imponga la rappresentazione mediante i soli tropi descrittivi del romanzo realista ottocentesco.⁵⁶⁶ Tuttavia, come ebbe a sottolineare Carlo Ginzburg in

⁵⁵⁸ Questa ricerca è stata finanziata dal Dipartimento di Filosofia “Piero Martinetti” dell'Università degli Studi di Milano nell'ambito del progetto “Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027” attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR)

⁵⁵⁹ V. WOOLF, *Tra un atto e l'altro*, in ID., *Romanzi*, a cura di N. FUSINI, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1109-1267.

⁵⁶⁰ Per il passo integrale, cfr. *ivi*, pp. 1122-1124.

⁵⁶¹ H. WHITE, *L'evento modernista*, in ID., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. TORTAROLO, Roma, Carocci, 2006, pp. 103-123; qui, pp. 114-116.

⁵⁶² Vedi anche H. WHITE, *Le strutture d'intreccio nelle rappresentazioni storiche della realtà e il problema della verità*, in ID., *Forme di storia*, cit., pp. 87-102; qui, pp. 99-101.

⁵⁶³ H. WHITE, *L'evento modernista*, cit., p. 116.

⁵⁶⁴ D. BONDÌ, *Filosofia e storiografia nel dibattito anglo-americano sulla svolta linguistica*, Firenze, Firenze University Press, 2013; S. LORIGA, J. REVEL, *Une histoire inquiète. Les historiens et le tournant linguistique*, Paris, Gallimard, 2022.

⁵⁶⁵ H. WHITE, *La politica dell'interpretazione storica: disciplina e desublimazione*, in ID. *Storia e narrazione*, a cura di D. CARPI, Ravenna, Longo Editore, pp. 65-69.

⁵⁶⁶ H. WHITE, *Teoria letteraria e scrittura storica*, in ID. *Forme di storia*, cit., pp. 61-86; qui, pp. 82-83.

un celebre intervento polemico contro White, tra gli anni '70 e '80 la rivendicazione di questo carattere ambiguo della fattualità storica rischiava di dar adito a revisionismi che, in virtù di velleità meramente politiche, andavano mettendo in dubbio la portata, se non l'esistenza, del genocidio degli ebrei perpetrato durante la Soluzione finale dai nazisti.⁵⁶⁷

Ci sarà modo di approfondire meglio le implicazioni epistemiche della teoria di White. Quel che per ora preme sottolineare è che, letti attraverso questa sua interpretazione, i temi della memoria, della narrazione e del mito che danno il sottotitolo al tema delle *Rencontres* sono riconducibili alle proprietà letterarie dello stile modernista prima evidenziate. È tuttavia evidente che, in questo contesto, l'aggettivo "modernista" travalichi i confini della mera tassonomia critico-letteraria, per andare a costituire un paradigma ermeneutico che si distingue da altre operazioni di comprensione, se non di significazione, del passato.

L'intento di questo intervento è quello di restituire gli aspetti tipici di tale paradigma al di là della sola lettera whiteana, analizzandone i precursori teorici e le esemplificazioni letterarie. Attraverso questa analisi intertestuale, intendo mostrare come il modernismo così inteso non sia un'invenzione estemporanea di White, bensì un riferimento teorico di lungo corso, tanto radicato nelle sue stesse fonti letterarie quanto operante nella tradizione della filosofia della storia di secondo Novecento. Esso sconfinerebbe dunque dall'essere espressione esclusiva di quella che viene classicamente intesa, in senso stretto, come la cultura postmoderna.

2. La finzione tra modernismo e postmoderno: una tassonomia indicativa

Prima di procedere, occorre una parentesi terminologica rispetto alla parola "postmoderno" e – se ne vedrà presto il motivo – riguardo a una presunta concezione postmoderna della finzione, al fine di distinguerla da quella che, per comodità, verrà qui chiamata "finzione modernista". Per quanto condotta attraverso l'opera di studiosi di letteratura, nel corso di questa operazione sarà inevitabile incorrere in alcune categorie care alla tradizione filosofica. Bisogna inoltre specificare che, nel panorama di una più vasta storia culturale, una definizione di "postmoderno" rischierebbe di risultare quantomeno vaga.⁵⁶⁸ In questo contesto, ci si limiterà perciò a utilizzare il termine per indicare una serie di caratteri teorici che la critica recente tende ad attribuire alle posizioni di White.⁵⁶⁹

Tra queste posizioni critiche, spicca un'accusa ripresa negli ultimi anni dalla studiosa di teoria della letteratura Françoise Lavocat, vale a dire quella secondo la quale White tenderebbe a «minimizzare la differenza tra fatto e finzione».⁵⁷⁰ L'annullamento della differenza tra opere storiche e opere di finzione inteso secondo questa chiave ontologica – cioè sulla base di un'analisi incentrata sui criteri di esistenza degli oggetti di un discorso – porta Lavocat a sostenere che nella teoria modernista dell'evento «è tutt'altro che chiaro in che cosa potrebbe consistere uno stile modernista», al punto che «vari esegeti di White hanno sostenuto che bisognasse parlare di "postmoderno"».⁵⁷¹ Inoltre – sempre stando alla ricostruzione di Lavocat – assimilando lo stile «antirealista» del modernismo alla nozione di «voce media» proposta da Roland Barthes, White «trascende, o dovrebbe trascendere, la distinzione tra storia e finzione».⁵⁷²

⁵⁶⁷ C. GINZBURG, *Unus Testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in ID. *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 205-24.

⁵⁶⁸ Come scrivono Sabina Loriga e Jacques Revel, «"Postmoderne" est une étiquette instable et ambiguë» (S. LORIGA, J. REVEL, *Une histoire inquiète*, cit. p. 39). L'intero primo capitolo del loro recente libro offre tuttavia una vasta storia culturale relativa al termine (ivi, pp. 39-77). Un altro recente saggio in chiave filosofica è invece E. ZARU, *Crisi della modernità. Storie, teorie e dibattiti (1979-2020)*, Pisa, ETS, 2022.

⁵⁶⁹ In particolare, il riferimento va a C. GINZBURG, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 52; L. MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la 'non-fiction'?*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 11-23; F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Roma, Del Vecchio, 2021, pp. 69-144.

⁵⁷⁰ F. LAVOCAT, *Fatto e finzione*, cit., p. 80.

⁵⁷¹ Ivi, p. 106.

⁵⁷² *Ibid.*

In questo quadro critico, White e Barthes vengono trattati come gli autori di un discorso pressoché sovrapponibile. La postmodernità delle loro posizioni è identificata con la dissoluzione di qualunque potere referenziale del linguaggio, a vantaggio delle sue funzioni creative di significazione, nonché dell'«effetto di reale» dei suoi regimi descrittivi in contesti narrativi.⁵⁷³ Nel sostenere questa diagnosi, la finzione postmoderna messa sotto accusa viene però dissociata – o, forse, serve ai suoi detrattori che lo sia – dalla rivendicazione modernista di White. Lavocat lo fa al prezzo di considerare la compatibilità logica tra la finzione degli intrecci narrativi e il riferimento a eventi accaduti, assunta e ribadita da White, come una pretesa sostanzialmente incoerente.⁵⁷⁴

Ciò non deve stupire. L'intento di Lavocat è quello di porre un limite alla nozione di “finzione” rispetto a un clima culturale che per decenni l'ha rivendicata come una categoria onnipervasiva.⁵⁷⁵ Pur in buona fede, la tendenza che emerge nel testo dell'autrice francese è però di indicare, attraverso la nozione di finzione, una posizione ben più radicale di quella sostenuta quantomeno da White. Potremmo infatti dire che la nozione di finzione whiteana si limiti ad ammettere *la liceità del parlare o scrivere di qualcosa a prescindere dal suo essere una cosa esistente nel mondo*, rendendo così non necessaria l'identificazione diretta tra i simboli della rappresentazione linguistica e l'ordine ontologico della realtà.⁵⁷⁶ Lavocat sembra invece adottare una concezione per cui la “finzione” corrisponderebbe a una più radicale *negazione assoluta di star parlando relativamente al mondo esistente*, cioè di stabilire qualsivoglia rapporto referenziale, foss'anche indiretto o plurivoco, tra le invenzioni simboliche del linguaggio e il mondo del parlante.

Questa potenziale incomprensione mostra come la diagnosi anti-postmoderna di Lavocat sia perciò sostenibile solo fintanto che le categorie di “verità”, di “riferimento”, di “esistenza”, di “cosa”, di “realtà” e di “fatto” vengano intese come co-implicate logicamente le une dalle altre secondo uno schema di deduzione lineare, volto a sostenere l'accettazione di norme obiettive e certe dei saperi.⁵⁷⁷ Attraverso l'analisi delle origini del paradigma modernista di White e di un concetto più vasto di “finzione modernista”, questo intervento si propone di rilevare, di controcanto, l'influenza filosofica di uno stile letterario capace di educare i propri lettori a ramificazioni concettuali più complesse e, di conseguenza, a un più complesso rapporto con il mondo esistente.

3. Flusso di coscienza e trame della storia: l'impronta di Isaiah Berlin

Come già accennato, l'ispirazione modernista e la dissoluzione del realismo mimetico delle scienze storiche e sociali non sarebbero un'esclusiva della concezione whiteana. A sostegno di questa ipotesi di lavoro, va sottolineato come già a partire dagli anni '50 del Novecento la crisi della promessa emancipatoria delle scienze sociali e della loro metodologia descrittiva fosse idealmente associata alla crisi del romanzo realista sancita dall'avvento dello stile modernista in letteratura.⁵⁷⁸ Si

⁵⁷³ C. GINZBURG, *Unus Testis*, cit.; L. MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., p. 17n; F. LAVOCAT, *Fatto e finzione*, cit., pp. 73-78. L'espressione «effetto di reale» è qui un chiaro riferimento a uno dei saggi più celebri di Barthes (R. BARTHES, *L'effetto di reale*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, pp. 151-160)

⁵⁷⁴ F. LAVOCAT, *Fatto e finzione*, cit., pp. 104-106.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 9.

⁵⁷⁶ Ci si rifà, in tal senso, alla lettura offerta dal filosofo della letteratura Peter Lamarque, che sostiene che la parola “fiction” in White sia da intendersi piuttosto come più prossima a quella della “opacità referenziale” sostenuta da Willard O. Quine (P. LAMARQUE, *The Opacity of Narrative*, London-New York, Rowman&Littlefield, 2014).

⁵⁷⁷ Per una ridefinizione articolata che distingue i concetti di “realtà”, “obiettività” e “verità” alla luce della svolta linguistica, si veda S. LORIGA, J. REVEL, *Une histoire inquiète*, cit. pp. 344-354. Per una maggiore articolazione filosofica dei rapporti tra “verità”, “certezza” e pratiche di “verifica”, alla quale consegue una tassonomia teorica che non si limita a definire «relativista» o «scettico» chi non assuma l'evidenza di tali criteri obiettivi nella formazione dei saperi, si veda D. MARCONI, *Per la verità. Relativismo e filosofia*, Torino, Einaudi, 2007.

⁵⁷⁸ I. BERLIN, *Il riccio e la volpe*, in ID., *Il riccio e la volpe e altri saggi*, a cura di H. HARDY e A. KELLY, Milano, Adelphi, 1986, pp. 69-157; I. BERLIN, *L'inevitabilità storica*, in ID., *Quattro saggi sulla libertà*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 106-184; I. BERLIN, *Il senso della realtà*, in ID., *Il senso della realtà. Studi sulle idee e la loro storia*, a cura di H. HARDY, Milano, Adelphi, 1998, pp. 29-84

pensi, a titolo di esempio, quando Isaiah Berlin tra il 1948 e il 1953 individuava nella contrapposizione tracciata da Tolstoj tra «l'esperienza vera, diuturna, "viva" degli individui»⁵⁷⁹ e le ambizioni universalistiche degli storici di secondo Ottocento un'anticipazione profetica dell'accusa di materialismo che, cinquant'anni dopo la stesura di *Guerra e pace*, la stessa Woolf avrebbe scagliato contro Shaw, Wells e Bennett in *Modern Fiction* (1919-1925).⁵⁸⁰

La poetica modernista, nel quadro epistemico e politico delineato da Berlin, è l'analogia ideale per rivelare la vacuità delle pretese scientifiche di ogni analisi sociale offerta a sostegno delle ambizioni utopiche delle ideologie di fine Ottocento e inizio Novecento – il positivismo progressista di Comte, lo Spirito hegeliano riletto dalla frastagliata galassia del neoidealismo europeo, finanche il materialismo storico di Marx ed Engels deformato sotto la lente della dottrina sovietica.⁵⁸¹ La tela delle cause, sostiene infatti Berlin, è *a priori* «opaca»,⁵⁸² indecifrabile, al punto che nessun individuo potrà mai autodeterminarsi consapevolmente in piena corrispondenza degli ingranaggi minuti del fato. Gli attori storici sono ciechi, brancicano in un mondo per loro caotico; tuttavia, la stessa cecità colpisce gli ingegneri sociali che vorrebbero descrivere in forma trasparente e definita le vere leggi soggiacenti alla storia umana.⁵⁸³ Questa cecità si riflette in una vaghezza simbolica del linguaggio. Scrive infatti Berlin:

se, nella vita reale [...], cominciamo ad armeggiare con i concetti fondamentali – continuità dello spazio, divisibilità del tempo e simili –, arriveremo presto a uno stadio in cui i simboli non funzionano più, i nostri pensieri si confondono e si paralizzano.⁵⁸⁴

Di fronte della crisi mimetica delle sedicenti scienze sociali, sembra dunque naturale pensare allo stile modernista nei termini di un contro-esempio stilistico al distacco, alla precisione e all'obiettività che queste stesse scienze spartivano, più o meno consapevolmente, con gli stilemi del romanzo ottocentesco. D'altra parte, come scriveva Woolf nelle pagine menzionate da Berlin:

La vita [ci] sfugge [...] Far uso di un'immagine come questa significa dover confessare una certa vaghezza di espressione, ma miglioriamo solo di poco la situazione se parliamo, come i critici sono più inclini a fare, di realtà. [...] Che la si voglia chiamare vita o spirito, verità o realtà, questa, – che è la cosa essenziale –, si è allontanata, o ci è passata davanti, restia a lasciarsi costringere più a lungo negli abiti stretti che le offriamo.⁵⁸⁵

La riflessione esistenziale di Woolf investe l'arte della scrittura, al punto che le trame del romanzo realistico sono intese come l'imposizione di un tiranno, cucite secondo un grado di definizione davanti al quale il lettore avverte «un dubbio momentaneo, uno spasmo di ribellione», chiedendosi: «Ma la vita è veramente così? È così che devono essere scritti i romanzi?».⁵⁸⁶ Pur se le figure della mente scrittrice di Woolf devono trovare una qualche «incarnazione» nella concretezza della vita reale, esse devono farlo senza mai imporsi come la forma unica e definitiva del suo inafferrabile decorrere⁵⁸⁷.

⁵⁷⁹ I. BERLIN, *Il riccio e la volpe*, cit., p. 91.

⁵⁸⁰ *Ibid.*; V. WOOLF, *Il romanzo moderno*, in ID. *Ore in biblioteca e altri saggi*, a cura di P. SPLENDORE, Milano, La Tartaruga edizioni, 1991, pp. 25-34.

⁵⁸¹ I. BERLIN, *L'inevitabilità storica*, cit.

⁵⁸² I. BERLIN, *Il riccio e la volpe*, cit., p. 136; I. BERLIN, *Il senso della realtà*, cit., pp. 81; 83.

⁵⁸³ I. BERLIN, *Il senso della realtà*, cit., p. 82.

⁵⁸⁴ I. BERLIN, *Il riccio e la volpe*, cit., p. 141.

⁵⁸⁵ V. WOOLF, *Il romanzo moderno*, p. 28, trad. mod. [trad. or. «La vita gli sfugge»]. L'originale inglese, «Life escapes», resta una massima generale, mentre la curatrice italiana fa sì che la frase si riferisca ai soli romanzieri materialisti.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ Vedi N. FUSINI, *La foresta della prosa*, in V. WOOLF, *Saggi, prose, racconti*, Milano, Mondadori, 1998, pp. xi-llii; qui, pp. xxiii-xxiv. In questo senso, come scrive Fusini, per Woolf «*Poiesis e mimesis* debbono [...] cooperare, congiungersi» (ivi, p. xxv).

Davanti alla dissoluzione di ogni figura o messa in intreccio atta a rappresentare il flusso degli eventi, diventa allora interessante considerare il modernismo nei termini con cui nel 1923 T. S. Eliot descriveva la «metodologia mitica» di un altro caposaldo della letteratura modernista, l'*Ulysses* di Joyce.⁵⁸⁸ Per Eliot, lo stile narrativo del capolavoro joyciano è infatti uno strumento di ricerca attraverso cui, sfruttando il potere simbolico e divergente delle figure mitiche della tradizione classica, l'autore può sperimentare in forma inedita «a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history».⁵⁸⁹ Alla triade della memoria, della narrazione e del mito va così ad aggiungersi, anche su un piano filologico e non esclusivamente speculativo, il tema della storia e della sua sostanziale indecifrabilità.

A dispetto della rara occorrenza di citazioni reciproche, tra le posizioni di White e quelle di Berlin sussiste un'evidente continuità, o se non altro un dialogo. Tuttavia, questo scambio si muove perlopiù all'insegna di comuni studi vichiani.⁵⁹⁰ Se il riferimento a Woolf tradisce dunque una sensibilità condivisa da questi due teorici del panorama anglosassone,⁵⁹¹ non è in esso che bisogna cercare la spiegazione dell'attenzione di White per questo stile letterario del Novecento. Al riguardo, i riferimenti espliciti di White sono infatti altri due, entrambi indipendenti dagli studi di storia delle idee di Berlin.

4. Roland Barthes: la «voce media» e la voce del narratore proustiano

In ragione della sua ricorrente associazione alle tesi di White, il primo riferimento da approfondire è quello già menzionato a Roland Barthes. Come sottolinea Lavocat, nel tratteggiare la sua concezione modernista dell'evento storico White cita infatti esplicitamente la teoria della «voce media» del critico francese.⁵⁹² Qual è però il legame tra questa particolare diatesi⁵⁹³ – alternativa ai registri transitivi della voce attiva e della voce passiva – e lo stile letterario modernista?

Barthes esplora questa nozione linguistica durante un intervento con il quale nel 1966 ebbe occasione di presentarsi al pubblico statunitense, proponendo una riflessione incentrata su una riscoperta del carattere «intransitivo» del verbo scrivere.⁵⁹⁴ Il suo obiettivo era di sottolineare come gli usi linguistici volti a rappresentare questa pratica della produzione culturale occidentale stessero, nella modernità letteraria più recente, abbandonando una forma verbale per l'appunto transitiva, cioè incentrata su rapporti nitidi e distinti di trasmissione degli effetti di un'azione dal soggetto dell'azione a un complemento oggetto a essi esterno.⁵⁹⁵ Barthes apriva così alla possibilità di formulazioni alternative dell'azione rispetto all'espressione classica per cui: «L'autore scrive *un testo*», come pure

⁵⁸⁸ T.S. ELIOT, *Ulysses, Order, and Myth*, «The Dial», LXXV, n. 5, 1923, pp. 481-483.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 483.

⁵⁹⁰ Nonché delle analoghe riflessioni condotte a partire dal pluralismo culturale di Johan Gottfried Herder (G. TAGLIACOZZO, H. WHITE, (a cura di), *Giambattista Vico. An International Symposium*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1969; I. BERLIN, *Vico e Herder. Due studi di storia delle idee*, Palermo, Armando, 1978; H. WHITE, *Metahistory. Retorica e storia*, Voll. I-II, 2019; Milano, Meltemi, 2019). Sono considerazioni che, al momento, porterebbero troppo lontano dalla traccia modernista appena evidenziata. Tuttavia, la traccia vichiana attraverserebbe anche altri degli autori qui e in seguito citati, tra cui lo stesso Joyce, Erich Auerbach e, attraverso l'opera di Jules Michelet, Barthes (vedi J. Mali, *The Legacy of Vico in Modern Cultural History; from Jules Michelet to Isaiah Berlin*, Cambridge (USA), Cambridge University Press, 2012).

⁵⁹¹ A ulteriore testimonianza della stima filosofico-letteraria di Berlin per Virginia Woolf, si veda la sua breve recensione a *A Writer's Diary* (1953) (I. BERLIN, *Virginia's Woolf Genius*, «Sunday Times», 20 dic. 1953, p. 6)

⁵⁹² H. WHITE, *Le strutture d'intreccio nelle rappresentazioni storiche della realtà*, cit., p. 98.

⁵⁹³ «La diatesi designa il modo in cui il soggetto del verbo è coinvolto nel processo» (R. BARTHES, *Scrivere, verbo intransitivo?*, in ID. *Il brusio della lingua*, cit., pp. 13-22).

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ Ivi, p. 20.

il suo inverso passivo per cui, trasformando il complemento oggetto in soggetto e il precedente soggetto attivo in complemento d'agente: "Il testo è scritto *dall'autore*".⁵⁹⁶

Cosa succede però quando i testi in questione mirano a trattare della vita umana? Secondo Barthes, in termini di poetica letteraria, da questa domanda emergerebbe un contrasto emblematico, che contrappone le scritture romantiche della soggettività allo stile autoriflessivo ed erratico della *Recherche* proustiana.⁵⁹⁷ Barthes reputa difatti che, in questi due stili di scrittura, il rapporto tra scrivente e linguaggio muti radicalmente. Nella poetica romantica «chi scrive non vi scrive per sé, ma, per una sorta di indebita delega, per una persona esterna e antecedente»⁵⁹⁸, vale a dire il soggetto come ente naturale già definito in tutti i propri caratteri. Nella voce del narratore proustiano, invece, «il soggetto si costituisce in quanto immediatamente contemporaneo alla scrittura»,⁵⁹⁹ secondo una «biforcazione»⁶⁰⁰ per la quale, nello scrivere il testo, il soggetto stesso dell'azione viene riconfigurato nella sua essenza mnemonica e cognitiva dalle strutture non convenzionali dell'opera così prodotta. In questo senso è perciò più corretto dire soltanto "l'autore scrive", senza poter riversare gli effetti di tale azione su un oggetto a lui totalmente esterno.⁶⁰¹

Il grado di coinvolgimento del soggetto negli effetti della sua stessa azione non è tuttavia quello di una voce passiva, tale da rendere tale operazione un effetto di una finzione testuale autonoma dal proprio autore. Il mondo e i suoi eventi, anzi, interagiscono con la ridefinizione del soggetto scrivente. Nel collocare i caratteri del narratore della *Recherche* al di fuori degli usi transitivi del verbo scrivere, Barthes opta dunque per la particolare relazione tra soggetto e oggetto dell'azione della cosiddetta «voce media», presente già in alcune forme verbali del greco antico e riproponibili in alcune variazioni nei verbi ausiliari delle lingue contemporanee. Nel suo costituirsi attraverso la scrittura, il soggetto assorbe infatti aspetti inconsci di sé e del mondo tali per cui egli non *ha* dunque solo *scritto qualcosa*, ma è anzitutto *stato scritto* nel decorso della propria azione.⁶⁰² Barthes osserva così che, attraverso questo registro che si pone a metà tra l'esecutore della scrittura e il mondo, «nello scrivere medio la distanza tra scrivente e linguaggio diminuisce asintoticamente».⁶⁰³

5. Dal Proust di Barthes alla Woolf di White: un'interpretazione auerbachiana

Come già evidenziato, Lavocat riconosce nel reimpiego della teoria barthesiana della voce media da parte di White la prova di una poetica sostanzialmente postmoderna. La dissoluzione della distinzione tra soggetto scrivente e oggetto scritto, pur se nella forma di una parziale sovrapposizione, è sufficiente per classificare questo tipo di diatesi tra gli elementi stilistici che inducono a «minimizzare la differenza tra fatti e finzione». Enfatizzando però l'accento sull'esemplificazione proustiana dell'argomento di Barthes, sembrerebbe fuorviante intendere lo scrivente come un soggetto individuale secondo il modello romantico e, conseguentemente, il linguaggio come un mero artificio solipsistico delle sue facoltà simbolico-immaginative, privo di ogni presa referenziale sul mondo.

Nel suo trasporre le considerazioni proustiane di Barthes alla prosa dei romanzieri del modernismo inglese, White ricorre infatti a un secondo riferimento teorico, non sufficientemente sottolineato dai suoi critici di area letteraria: Erich Auerbach.⁶⁰⁴ In particolare, la citazione di White

⁵⁹⁶ Ivi, p. 19

⁵⁹⁷ Ivi, pp. 20-21.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 20.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ «Lo scrittore non è più chi scrive qualcosa, ma chi scrive, assolutamente» (ivi, p. 19). Non siamo distanti dalla differenza tra «author» e «writer» che Fusini individua per descrivere la pratica critico-letteraria di Virginia Woolf (vedi N. FUSINI, *La foresta della prosa*, cit., p. xiii)

⁶⁰² R. BARTHES, *Scrivere, verbo intransitivo?*, cit, p. 20.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ H. WHITE, *Le strutture d'intreccio nelle rappresentazioni storiche della realtà*, cit., pp. 99-100.

concerne l'ultimo capitolo del capolavoro del critico tedesco, vale a dire *Mimesis* – opera incentrata, come rivela il sottotitolo, sulla storia del «realismo nella letteratura occidentale».⁶⁰⁵ In queste pagine dedicate a un celebre passo di *To the Lighthouse* di Virginia Woolf – la scena del «calzerotto marrone», con protagonista il personaggio della Signora Ramsay⁶⁰⁶ – Auerbach osserva infatti come:

l'intento di avvicinarsi a una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive avute da molte persone [...] è una caratteristica essenziale del procedimento moderno qui trattato, che si distingue così dal soggettivismo personale.⁶⁰⁷

Auerbach parla, nel caso del flusso di coscienza con cui Woolf rappresenta il mondo e i pensieri della signora Ramsay, di «rapporti stretti» tra «la rappresentazione della coscienza unipersonale e quella pluripersonale mirante alla sintesi».⁶⁰⁸ Dopodiché, riconosce proprio nella *Recherche* di Proust l'opera che, attraverso l'intreccio di questi due generi mimetici, dà esempio per la prima volta del procedimento moderno in questione.⁶⁰⁹ Al di là delle letture proustiane della stessa Woolf,⁶¹⁰ è perciò questo passo di *Mimesis* che permette con tutta probabilità a White di estendere con disinvoltura la teoria barthesiana della voce media alla propria teoria modernista dell'evento senza dover mai citare direttamente la *Recherche*⁶¹¹.

Per White è infatti sufficiente evidenziare attraverso le parole di Auerbach su Woolf come, secondo lo stile modernista, «l'autore, quale narratore di fatti obiettivi, passa quasi completamente in secondo piano; quasi tutto ciò che è detto, è il riflesso nella coscienza dei personaggi»,⁶¹² sicché i «resti di una realtà obiettiva sono brevi indicazioni, riferentisi a piccoli avvenimenti esteriori, che costituiscono la cornice».⁶¹³ Auerbach sottolinea inoltre come «l'azione viene descritta obiettivamente; ma, quanto all'interpretazione, risulta dal tono che l'autore osserva la signora Ramsay non con occhi che sanno, ma con occhi che dubitano e domandano [...]».⁶¹⁴ La voce narrante non si pone più all'esterno del racconto, ma si autoritrae come una figura liminare, in bilico tra mondo rappresentato e azione rappresentante, «quasi che la verità sui suoi personaggi non fosse più nota a lui che a loro stessi o al lettore».⁶¹⁵ Il critico tedesco osservava perciò come, sul terreno letterario del modernismo di Woolf, ci fosse un radicale cambiamento rispetto al realismo letterario ottocentesco di Goethe, Dickens, Balzac, o Zola. A mutare, infatti, era:

la presa di posizione dell'autore di fronte alla realtà che ritrae, la quale appunto è completamente diversa dall'atteggiamento di quegli scrittori che interpretano le azioni, le situazioni i caratteri dei loro personaggi con sicurezza obiettiva, come avveniva prima [...].⁶¹⁶

White identifica dunque queste caratteristiche stilistiche evidenziate da Auerbach con la categoria linguistica della «voce media» di Barthes, dandole un riferimento tutt'altro che finzionalista sul piano ontologico.⁶¹⁷ Più moderatamente, attraverso lo stile modernista egli considera il mondo rappresentabile come “reale” qualora sia figurato secondo la molteplicità dei suoi gradi e modi di

⁶⁰⁵ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Voll. I-II, Torino, Einaudi, 1983.

⁶⁰⁶ Ivi, Vol. II, pp. 305-338.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 320

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ N. FUSINI, *La foresta della prosa*, cit., p. xxiv.

⁶¹¹ Già nel 1988, White aveva trattato dell'opera di Proust, senza tuttavia accostarla né alla categoria critica di “modernismo” né all'opera di Woolf. Cfr. H. WHITE, *Narrative, Description, and Tropology in Proust*, in in ID. *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore (USA), Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 126-146.

⁶¹² E. AUERBACH, *Mimesis*, Vol. II, p. 317.

⁶¹³ Ivi, p. 318.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ H. WHITE, *Le strutture d'intreccio nelle rappresentazioni storiche della realtà*, cit., p. 100.

accesso – l’esperienza individuale e quella interpersonale, il dubbio, la credenza, l’immaginazione. La pluralità di facoltà non è però mai ridotta alle regole di una sola tra di esse. In questo senso la realtà del mondo non può mai essere scissa dalle finzioni attraverso cui la coscienza ne costituisce una significazione che, per quanto aperta, risulta procedere sempre per frammenti parziali, anche qualora non raccordati coerentemente tra loro. Grazie ai tratti distintivi della mimesi modernista, l’esistenza del mondo continua così a sussistere a fianco della dissoluzione del reale entro la miriade di frantumi spesso vaghi di cui si compone il flusso vitale della coscienza.

6. Conclusioni: storiografia e finzione modernista

Quanto scritto non vuole essere una prova delle ragioni di White, ma quantomeno un ritratto più completo del suo argomento, tale da ricalibrare il suo concetto di “finzione” verso una più moderata non corrispondenza univoca tra simbolicità linguistica e un presunto ordine ontologico del reale. Inoltre, nel risalire fino ai nomi di Auerbach e Berlin, per raggiungere quelli di Woolf ed Eliot, si è mostrato come questa idea di non corrispondenza tra mondo e linguaggio sia un aspetto teorico ben antecedente le poetiche postmoderne. Ciò detto, non rimane che una nota conclusiva per comprendere in che senso White prediliga lo stile modernista come lo stile letterario più adatto a rappresentare alcuni tra gli eventi più drammatici della storia novecentesca, senza per questo ricadere nell’apologia di scaltri revisionismi, se non di eclatanti forme di negazionismo.

Da parte sua, White usa infatti l’interpretazione auerbachiana di Woolf e Proust come un modello per salvaguardare la voce dei sopravvissuti – e ancor più la sua espressione letteraria. Le loro testimonianze sono così sottratte a ogni relativizzazione, soprattutto se operata in nome di resoconti storiografici “più obiettivi” tali da sminuire le tracce psicologiche della violenza subita, o di negare ai sopravvissuti la possibilità di storicizzare secondo forme attendibili il trauma vissuto.⁶¹⁸ È infatti solo attraverso la registrazione delle stesse fallacie, lapsus e figurazioni immaginifiche della propria memoria che il testimone rivela a sé stesso il dolore sofferto, spesso rimosso per la sua insopportabilità psicologica o per il biasimo sociale di cui è vittima.⁶¹⁹ Attraverso la voce media, l’evento e la sua violenza – al pari dell’atomo di carbonio del celebre brano de *Il sistema periodico* di Primo Levi⁶²⁰ – partecipano alla scrittura del testo, il quale ne diventa così la più autentica rappresentazione disponibile, se non “la più vera”, che nessun’altra narrazione può travalicare senza violare una morale che rispetti una qualche inintelligibilità del dolore estremo altrui.

In apparente contrasto con il pluralismo etico della topologia whiteana degli anni ’70, l’evento traumatico non è più così un riferimento semplicemente indeterminato nel proprio senso – e perciò sottoponibile a molteplici forme di rappresentazione tra loro alterative.⁶²¹ Per White, avvenimenti storici come la “Soluzione finale”, l’assassino di Kennedy, o il disastro nucleare di Chernobyl sono piuttosto dei casi limite, tali da costituire dei frangenti del passato incapaci di accogliere, nell’indeterminatezza assoluta data dal loro carattere traumatico, qualsivoglia significazione di sé.⁶²² La sola messa in intreccio che ne può essere fatta è allora il disperato tentativo di realizzarne l’impossibile configurazione di senso, attraverso l’atto minimale di giustapposizione della voce diretta delle persone coinvolte nell’evento, lasciando spazio ai loro spontanei e mutevoli esercizi

⁶¹⁸ Nell’attaccare le posizioni dello storico conservatore Andreas Hillgruber, la polemica in sottotraccia all’intervento di White è rivolta contro il revisionismo tedesco degli anni ’80 e le accuse di alcuni suoi esponenti contro lo storico di origine ebraica Saul Friedländer (H. WHITE, *Le strutture d’intreccio nelle rappresentazioni storiche della realtà*, cit., pp. 92-93; E. TRAVERSO, «Le trappole dell’oggettività», in ID. *La tirannide dell’io. Scrivere il passato in prima persona*, Bari-Roma, Laterza 2022, pp. 27-36).

⁶¹⁹ H. WHITE, *Realismo figurativo nella letteratura di testimonianza*, in ID. *Forme di storia*, cit., pp. 125-138; qui, pp. 16-127.

⁶²⁰ P. LEVI, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975; H. WHITE, *Le strutture d’intreccio nelle rappresentazioni storiche della realtà*, cit., p. 102.

⁶²¹ H. WHITE, *Il testo storico come artefatto letterario*, in ID. *Forme di storia*, pp. 15-35.

⁶²² H. WHITE, *L’evento modernista*, cit., pp. 106-109.

narrativi.⁶²³ Alla stregua della lettura che Eliot propone dell'*Ulysses*, le figure retoriche, i simboli, le libere associazioni della memoria sono dunque gli utensili di un gioco semiotico che gira a vuoto, ma non per questo vano. Attraverso di esso, i testimoni riescono infatti a rievocare tanto al lettore quanto al proprio sé presente la traumaticità dell'evento vissuto senza tradirne l'inafferrabilità ultima che, nei termini della finzione modernista qui espressi, costituisce il suo paradossale statuto di realtà.

⁶²³ H. WHITE, *Historical Truth, Estrangement, and Disbelief*, in *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, a cura di C. FOGU, W. KANSTEINER, T. PRESSNER, Harvard University Press, 2016, pp. 53-71.

COMUNICAZIONI
E
SCHEDE

«BIFUR» TRA SURREALISMO E MODERNISMO NELLA FRANCIA DELL'ENTRE-DEUX-GUERRES

di Matteo Bafico

*J'avais souvent pensé que pour les futurs historiens
de la littérature moderne, les revues seraient d'un grand profit
et principalement les revues des jeunes écrivains.*
Valéry Larbaud

Tra il 1929 e il 1931, la rivista «BIFUR», con i suoi otto numeri, un prestigioso comitato di consiglieri internazionali e un vasto gruppo di collaboratori europei e non solo, seppur effimera, rappresenta una sintesi ideale tra le esperienze letterarie ed estetiche degli anni Venti e il clima dell'impegno che progressivamente si afferma a partire dai primi anni Trenta. Fondata grazie all'iniziativa di Pierre Gaspard Lévy – ebreo svizzero di origine alsaziana trapiantato a Parigi –, di Georges Ribemont-Dessaignes – il “fils unique de Dada” della letteratura francese – e di Nino Frank – giovane giornalista dalla carriera franco-italiana e già segretario di redazione di «900» – «BIFUR» si inserisce in quel gruppo di riviste artistiche e letterarie francesi, quali «Le Grand Jeu», «Documents» e più tardi «Minotaure», che segnano “la fin de l'après-guerre”.⁶²⁴

Pierre Lévy, ebreo svizzero di origine alsaziana, era entrato in contatto durante la propria giovinezza prima a Zurigo e poi, dopo il 1921, a Parigi con gli ambienti dadaisti⁶²⁵ e verso la fine del 1928, dopo aver creato le Éditions du Carrefour con l'aiuto di Jeanne Bûcher,⁶²⁶ desiderava affiancare alla casa editrice un periodico bimestrale sullo stile del «Navire d'Argent» di Adrienne Monnier o di «Commerce» di Marguerite Caetani. La sua idea era di creare una pubblicazione di lusso che accogliesse la migliore letteratura contemporanea francese ed europea, affidando la direzione editoriale a dei professionisti del mondo delle lettere e tenendo per sé un ruolo dirigenziale. All'incirca nello stesso periodo, nel corso dell'inverno 1928, Georges Ribemont-Dessaignes aveva proposto a Nino Frank, suo amico da diversi anni ormai, di riflettere alla realizzazione di una nuovo periodico, moderno e in anticipo sui tempi.⁶²⁷ L'incontro fortuito tra Ribemont-Dessaignes e Lévy segnò l'inizio di «BIFUR» e ne determinò tanto la fisionomia quanto il destino di breve durata: Lévy assunse la direzione del periodico restando però quasi totalmente escluso dalle scelte letterarie, mentre Ribemont-Dessaignes occupò il posto di redattore capo e Frank quello di segretario di redazione. Sul mercato dei periodici francesi «BIFUR» si presentò esibendo due caratteristiche eloquenti: un'apertura internazionale ed internazionalista e un rifiuto di ogni linea editoriale univoca.

Il carattere internazionale della rivista è pienamente rappresentato dal prestigioso comitato dei consiglieri. Nino Frank – che aveva affiancato Bontempelli nella creazione e gestione di «900» e che aveva svolto un ruolo fondamentale nel comporre un comitato redazionale europeo –⁶²⁸ con ogni probabilità fu all'origine, in continuità ideale con il progetto italiano, della scelta di costituire un gruppo di consiglieri internazionali e della selezione stessa degli scrittori che dovevano affiancare la redazione parigina nella ricerca e nella scelta dei contributi da pubblicare. Si ritrova in apertura di sette degli otto numeri la lista dei membri del comitato internazionale: James Joyce e il novecentista Ramón Gómez de la Serna, incaricati rispettivamente del dominio inglese e di quello ispanico; per l'Italia Bruno Barilli,

⁶²⁴ L'espressione è presa in prestito da una serie di cinque articoli di Robert Brasillach apparsa nel periodico «Candide» tra il 27 agosto e il 24 settembre 1931.

⁶²⁵ C. LAWTON-LÉVY, *Du colportage à l'édition. BIFUR et les éditions du Carrefour. Pierre Lévy, un éditeur au temps des avant-gardes*, Ginevra, Métropolis, 2003, pp. 78-85 e 118-121.

⁶²⁶ Ivi, pp. 127-130 e 143-150.

⁶²⁷ N. FRANK, *Mémoire brisée 2. Le bruit parmi le vent*, Parigi, Calmann-Lévy, 1968, pp. 159-161.

⁶²⁸ G. MANACORDA, *Nino Frank e “900”*, in C. DONATI (ed.) *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale. Atti del Convegno, Trento, 18-20 aprile 1991*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 205-220.

suggerito a Frank da Valery Larbaud⁶²⁹; per la Russia sovietica il cosmopolita Boris Pil'njak, in rappresentanza della Germania Gottfried Benn, massimo esponente dell'espressionismo degli anni Dieci; e infine William Carlos Williams, coinvolto come consigliere statunitense dietro segnalazione di Joyce.⁶³⁰ Parallelamente il redattore capo fece una scelta netta ma non dogmatica per la linea editoriale: decise che la rivista non ne avrebbe avuta nessuna. L'idea di Ribemont-Dessaignes non era di costruire un'armata intellettuale dall'uniforme visibile e riconoscibile – come invece il suo ex amico e sodale Breton aveva cercato di fare con i surrealisti –, ma di dare vita a uno spazio di riflessione e di analisi attraverso la scrittura e le immagini. La rottura verificatasi in seno al surrealismo proprio nel 1929 – la cosiddetta *affaire* della rue du Château, che vide coinvolti insieme a Ribemont-Dessaignes molti altri surrealisti eterodossi che poi avrebbero scritto per «BIFUR» –⁶³¹ segnò Ribemont-Dessaignes e influenzò la libertà della linea impressa fin da subito alla rivista: un anarchismo intellettuale che permettesse «BIFUR» di non essere apparentata a movimenti o scuole identificabili e di diventare un mezzo di scoperta e di analisi del mondo e dell'uomo nella loro nudità.

Dunque, sia per il suo carattere internazionale sia per la deliberata scelta di rifiutare una linea editoriale rigida, «BIFUR» non conobbe alcun limite né tematico né geografico. Sulle sue pagine trovavano spazio testi provenienti dall'America del Sud, da Cuba, dalla Turchia e scritti da autori francesi, nordamericani, indiani e italiani; a fianco della prosa letteraria e della poesia venivano proposti reportages sulla condizione degli afroamericani, sulla situazione nella Siria francese, sul Piano Young, sulla filosofia contemporanea e sul cinema. E labili erano anche i limiti storico-temporali, perché accanto a Döblin, Michaux, Prévert, Eisenstein, Cendrars, Joyce si trovavano senza distinzione Hölderlin, il buffone di Enrico IV e un mago del XVII secolo arso vivo.

«BIFUR» è stata spesso classificata tra i periodici e le pubblicazioni surrealisti, ma ci si rende facilmente conto dopo questo breve profilo che una tale definizione non può essere considerata corretta. L'etichetta surrealista è stata utilizzata nonostante vi fosse in «BIFUR» una dichiarata rottura rispetto al surrealismo ortodosso di Breton e sebbene Breton stesso rifiutasse categoricamente l'esperienza letteraria della rivista, bollandola come “*remarquable poubelle*”.⁶³² In altre occasioni, alla definizione di surrealista è stata preferita quella di dadaista. È chiaro che l'influenza del movimento dada è presente e non trascurabile; ma è pur vero che il dadaismo di «BIFUR» non si traduce su un piano estetico quanto piuttosto su un piano ideale, incarnandosi in una forma di anarchismo intellettuale di fondo;⁶³³ senza poi contare che il dadaismo venne considerato morto dai suoi stessi animatori francesi, Ribemont-Dessaignes compreso, attorno al 1922. Da un altro punto di vista, «BIFUR» è stata considerata anche un periodico meramente antologico: eppure, una semplice lettura dei sommari e un'attenta riconsiderazione degli intenti dei fondatori⁶³⁴ possono facilmente far capire che la scelta dei testi presentati, per quanto varia e irregolare, è lontana da un puro e casuale principio di accostamento arbitrario. Da ultimo, la rivista è stata giudicata una caotica accozzaglia internazionalista a causa della sua scarsa continuità e della disorganizzazione della redazione, un difetto che in parte venne riconosciuto a posteriori da Ribemont-Dessaignes stesso.

Ci troviamo di fronte a una serie di definizioni contraddittorie e parziali, incapaci di restituire l'esperienza di «BIFUR» e di inquadrarla nel suo contesto. Un fatto curioso è che in questo processo di definizione e classificazione non sia mai stata impiegata, anche solo per rifiutarla, la categoria di modernismo, una categoria che forse potrebbe sintetizzare in maniera efficace numerose caratteristiche del periodico, nonché identificarne il posizionamento nel dibattito letterario dell'epoca. Dunque, un modo efficace per ridiscutere tutte le definizioni fornite, evidentemente

⁶²⁹ V. LARBAUD, N. FRANK, *Correspondance inédite (1926-1936)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011.

⁶³⁰ G. RIBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà jadis*, Parigi, Juillard, 1958, p. 145 e N. FRANK, *op. cit.*, pp. 172-173.

⁶³¹ G. RIBEMONT-DESSAIGNES, *De Dada à Bifur*, «L'Âge d'Or», 1, 1945, pp. 104-105; M. NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Parigi, Éditions du Seuil, 1964, pp. 118-131.

⁶³² A. BRETON, *Second Manifeste du Surréalisme*, Parigi, Gallimard, 2020 [1930], p. 115.

⁶³³ N. FRANK, *op. cit.*, p. 166.

⁶³⁴ Ivi, p. 165.

parziali o inesatte, è osservare «BIFUR» nel contesto delle *petites revues* dei tardi anni Venti. Infatti, nel panorama culturale della Francia dell'epoca vi sono riviste con le quali «BIFUR» condivideva posizioni e punti di vista e con le quali di conseguenza collaborò. Per tracciare uno studio esaustivo a proposito del posizionamento di «BIFUR» nel mondo della stampa periodica, bisognerebbe prendere in considerazione le sue connessioni con altre quattro pubblicazioni coeve, vale a dire «transition», «Le Grand Jeu», «Tambour» e «Documents». Tuttavia, non essendo questa la sede adatta per sviluppare un discorso così ampio, ci limiteremo a osservare i due casi che ci permettono di mettere «BIFUR» in relazione con la cosiddetta crisi del modernismo storico,⁶³⁵ ovvero i casi dei collegamenti e dei punti di contatto con «transition» e «Tambour»: la prima una rivista in inglese fondata a Parigi nel 1927 dal critico e scrittore statunitense Eugene Jolas, la seconda un bimestrale bilingue, in francese e in inglese, fondato ugualmente a Parigi nel 1929 dal giovane giornalista nordamericano Harold J. Salemsen.

Le tre riviste diedero spazio a più riprese agli stessi autori e possiamo notare una contiguità particolarmente stretta fra «BIFUR» e «transition» grazie al riapparire dei nomi di Joyce, Soupault, Vitrac, Desnos, Pierre-Quint, Benn, Leiris, Artaud, Döblin, Williams, Tzara, ecc. Non solo, esse furono anche uno spazio di scrittura per tutto quel gruppo di surrealisti che, dichiarati eretici da Breton e distaccatisi con violente polemiche dal gruppo ufficiale dopo il 1929, cercarono nuovi sbocchi per continuare a pubblicare e per portare avanti la loro ricerca estetica, individuale e collettiva al tempo stesso. Il commercio di collaborazioni appare ancora più evidentemente quando si nota che Jolas e Salemsen scrissero su «BIFUR» (rispettivamente sui numeri 7 e 5), così come Ribemont-Dessaignes su «transition» e Nino Frank su «Tambour». Infine, come è naturale che sia, un intenso scambio di pubblicità si instaurò fra le tre riviste, che si sostenevano vicendevolmente in qualità di giovani e piccoli periodici alla ricerca di un proprio spazio nel panorama letterario ed editoriale francese e internazionale.

Tra il 1929 e il 1930,⁶³⁶ «BIFUR», «Tambour» e «transition» formarono, ciascuna con le proprie specificità e caratteristiche, una costellazione letteraria pulsante, seppur piccola e fragile, nella Francia del pieno *entre-deux-guerres*. «transition» orientò la propria linea editoriale alla ricerca di un'alternativa al modernismo storico⁶³⁷ e propose come uno dei modelli della propria estetica James Joyce. «Tambour» – nella quale Salemsen pubblicò alcuni testi programmatici ostili all'eccessiva ricerca formale di un certo modernismo degli anni Venti e che suggerivano uno spostamento verso posizioni classiciste – seguì la strada della combinazione dello stile polemico ed enfatico delle *petites revues* moderniste con lo stile dei *magazines* a grande tiratura. «BIFUR», che fin dal titolo – ispirato a Ribemont-Dessaignes dai segnali ferroviari che indicavano all'entrata delle stazioni i deviatori e le biforcazioni – riconosceva il sopraggiungere di una rottura culturale e storica tra un decennio e l'altro, recuperò e rielaborò l'eredità delle avanguardie storiche; ma a questa, in polemica con gli eccessi sperimentalistici e con l'idea di una scrittura svuotata di significato e potere, affiancò uno sguardo totalizzante che tenesse unite scrittura e contemporaneità, in modo tale da raggiungere, anche se per un breve momento, un equilibrio tra letteratura, ricerca estetica e impegno. Oltretutto «BIFUR» non si fondò su di un programma di distruzione provocatoria della tradizione e del passato – come era stato invece il caso delle avanguardie storiche –, anzi essa si orientò verso la riforma e la riformulazione parallela della tradizione e della modernità.

La ricerca di equilibrio tra letteratura e impegno, il tentativo di manipolazione della tradizione e della modernità, l'aspirazione internazionale e transnazionale, insieme all'accostamento a riviste che oggi riconosciamo come moderniste, fanno in modo che, sfogliando e leggendo «BIFUR», si abbia l'impressione di osservare un'istantanea del modernismo all'incrocio dell'*entre-deux-guerres*.

⁶³⁵ J.-M. RABATÉ, *La Tradition du neuf: introduction au modernisme anglo-saxon*, «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 19-20, juin 1987, p. 106.

⁶³⁶ «Tambour» cessò le pubblicazioni proprio nel 1930, dopo appena un anno di attività, mentre «BIFUR» continuò a uscire, seppur in maniera irregolare, fino al giugno 1931. «transition» invece, dopo un'interruzione di due anni tra il 1930 e il 1932, tornò in attività nella primavera del 1932: tra questo anno e il 1938, Jolas pubblicò ancora sette numeri.

⁶³⁷ C. MANSANTI, *La revue "Transition", 1927-1938, le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009, pp. 69-95.

L'YMAGIER, REVUE D'IDÉES. PETIT ESSAI D'ORIENTATION

di Alessio Baldini

En octobre 1894, aux bureaux du 9 de la rue de Varenne, à Paris, Remy de Gourmont et Alfred Jarry font paraître le premier numéro de *L'Ymagier*, revue d'art et de littérature à très faible tirage et destinée à un public restreint d'amateurs. Si la fondation d'une revue est une nouvelle expérience pour celui qui sera, un an plus tard, l'auteur d'*Ubu Roi*, il est légitime de penser qu'il s'agit, pour Remy de Gourmont, de la mise en œuvre de son long effort de théorisation autour d'un phénomène typique de la culture littéraire fin-de-siècle: les «petites revues». L'expression, forgée par l'auteur dans son *Essai bibliographique* paru en 1900 et conçu comme outil de repérage aussi bien pour les spécialistes que pour les collectionneurs, dénote un ensemble de revues parues entre 1890 et 1898, «une centaine au moins»⁶³⁸ et fait état de 130 numéros environ. Compte tenu des difficultés de dépouillement de l'époque et de la masse éparse de périodiques ayant souvent une existence brève, l'ouvrage ne vise pas à l'exhaustivité et l'auteur a soin de le préciser dans la préface. Il s'atteste pourtant – au tout début d'un siècle où les revues seront les catalyseurs d'une création littéraire effervescente – comme le premier jalon de l'étude et de la revalorisation d'un support de publication particulier, différent de la revue traditionnelle et situé aux marges de l'édition libraire.

Outre sa production narrative copieuse, l'expérience de Remy de Gourmont au sein des organes de la petite presse littéraire et artistique – en France et à l'étranger – relève de plusieurs activités menées de front: il fonde, en 1904, la *Revue des idées*; il dirige *L'Ermitage* et *La Revue indépendante* aux côtés de Gide et d'Édouard Dujardin; il collabore à *La Plume* et au *Temps*, à la *Revue blanche* et aux *Essais d'art libre*; il s'occupe de la rédaction du *Mercure de France* avec Alfred Vallette. Cette passion revuiste ne se limitera d'ailleurs pas à ce premier essai documentaire, désigné par l'auteur comme un «petit ouvrage curieux que ne pourront dédaigner les futurs historiens de notre époque littéraire».⁶³⁹ En théoricien apprenti et en témoin oculaire des enjeux éditoriaux propres à son temps, il en viendra même à formuler, en évoquant par fragments la constellation des courants symbolistes, une originale «science des revues».⁶⁴⁰ C'est seulement en elles que, d'après l'auteur, l'expression originelle et la signification esthétique du mouvement symboliste peuvent être saisies.

Si, dans les *Promenades littéraires*, Remy de Gourmont reparcourt en passant l'histoire récente dont il a été l'un des acteurs – témoignant de ses rencontres avec Huysmans et Mallarmé entre autres –, c'est en puisant dans un même passé récent que l'auteur, quelques années auparavant, envisage la création de *L'Ymagier*. En effet, l'idée lui vient d'une rubrique qu'il a tenue avec Gabriel-Albert Aurier au sein du *Mercure de France* de février à octobre 1892, interrompue à cause de la mort d'Aurier. Le projet est annoncé dans un «frontispice» servant d'ouverture à la chronique, où peut se lire un patent goût bibliophile. Le «livret de l'Imagier», titre de la chronique, est annoncé à travers l'évocation d'un «petit livret sali, jauni, crasseux, fripé, corné, sans somptueuse reliure et sans miniature», lequel est présenté ainsi:

l'un de ces naïfs et glorieux Imagiers, tailleur de pierres ou colorieur de fresques, enlumineur de parchemin ou orfèvre, ciseleur ès-métaux ou peintre de verrière, sculpteur de chêne et d'érable ou tisserand de trames de haute lie, qui, bien que, déjà, hélas ! vivant en pleine Renaissance, avait pourtant conservé dans son cœur la foi tenace du Moyen Âge, l'ardent spiritualisme de l'art gothique, la haine du matérialisme et du classique pastichisme de la nouvelle école!⁶⁴¹

⁶³⁸ *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 2. Seule la préface est signée par Remy de Gourmont qui présente sa bibliographie comme un ouvrage anonyme.

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ R. DE GOURMONT, *Promenades littéraires*, vol. IV, Paris, Mercure de France, 1912, p. 14.

⁶⁴¹ G.-A. AURIER, «Le livret de l'Imagier. Frontispice», *Mercure de France*, février 1892, t. IV, n° 26, p. 168.

Comme il est laissé deviner par la description initiale de l'*Imagier*, le projet consiste en effet à commenter des œuvres anciennes, œuvres «primitives», au sens large dont cet adjectif relève à cette époque, précisément dans la mesure où les deux auteurs se rattachent à la tradition primitiviste de l'École de Pont-Aven. À propos de celle-ci, Aurier tient aussi une chronique de critique d'art dans le *Mercure de France*. Dans le «livret» seront commentées, pour ne donner que deux exemples, une terre cuite du XVe siècle représentant la Vierge et l'Enfant Jésus et la *Mort de saint Jean-Baptiste* de Fra Angelico. De plus, l'inspiration qu'offrent aux deux chroniqueurs les œuvres d'Émile Bernard, Maurice Denis, Paul Gauguin est justifiée sur un plan plus abstrait grâce à la reprise de la théorie de la déformation que ces peintres empruntent à Schopenhauer, selon laquelle le réel n'est conçu qu'au prisme du regard déformant du sujet. Une compénétration de philosophie, art et littérature est ainsi à l'œuvre dans l'élaboration critique de la chronique créée par les deux écrivains, laquelle relève de deux enjeux principaux: la définition de l'œuvre d'art comme figuration de l'Idée et la confrontation de deux langages qui constitue le propre de la critique d'art. Cette expérience, bien qu'elle n'ait pas une longue durée, nourrit la réflexion de Remy de Gourmont et d'Alfred Jarry présidant à la fondation de *L'Ymagier*. Elle en constitue une prémisse et mérite d'être rappelée en ce qu'elle marque un passage, tout bref qu'il soit, vers une nouvelle forme d'écriture périodique sinon d'écriture tout court. Comme nous l'observerons, les innovations de style en germe dans la revue de Gourmont et de Jarry sont significatives, notamment en ce qu'elles s'avèrent révélatrices d'une théorie novatrice des rapports entre le texte et l'image, théorie à laquelle s'adosse une expérimentation pratique au sein de la revue. Ces explorations témoignent autant des apports des courants symbolistes fréquentés par les deux collaborateurs, autant d'entreprises individuelles. Elles sont, dans tous les cas, dans l'air du temps, car contemporaines d'autres tentatives que l'on peut qualifier de modernistes attestées parmi les revues fin-de-siècle: la *Revue Moderniste*, née en 1884, en est un exemple éloquent. Si l'écriture du «livret» du *Mercure de France* envisage encore l'*ekphrasis* comme la seule forme de critique d'art, en vertu de laquelle, on le sait, l'œuvre devient image par le texte grâce à l'emploi de l'hypotypose; dans *L'Ymagier*, la situation se trouve, comme nous le noterons, inversée.

Le premier numéro, daté du 1^{er} octobre 1894 et tiré à 500 exemplaires, contient *in nuce* de précieux indices esthétiques. Comme on peut le lire dans les deux pages servant d'ouverture, *L'Ymagier*, où la lettre «Y» vaut pour signe purement décoratif de liberté orthographique, s'oriente vers une parution trimestrielle en un fascicule de 64 à 72 pages in-4° écu. La revue est vendue 3 francs 50 et est distribuée au bureau de la rue de Varenne, domicile de Gourmont où il possède une presse à bras, ou bien auprès des dépositaires affiliés du *Mercure de France*. Les responsables promettent quatre éditions de luxe dans le cadre des souscriptions d'abonnement, aussi bien en France qu'à l'étranger. De plus, chaque numéro de *L'Ymagier* invite le lecteur à consulter *Le Mercure de France* en en offrant le sommaire, et vice-versa. La solidarité éditoriale entre les deux organes est ainsi délibérément affichée, dans une sorte de circularité entre les deux. Pourtant, le programme de la nouvelle revue contrevient un peu à cette apparente circularité. Inaugurent le premier fascicule deux miniatures de Filiger représentant la Vierge et l'enfant Jésus en couleur, puis le texte liminaire signé par Gourmont, dont l'incipit résume tout un programme: «des images, et rien de plus, religieuses ou légendaires, avec ce qu'il faut de mots pour en dire le sens et convaincre, par une notion, les inattentifs».⁶⁴² C'est en effet dans le rapport à l'image que la proposition de la revue de Gourmont dépasse l'esthétique en vogue au sein du groupe du café de la Mère Clarisse. Car si dans le *Mercure de France*, du moins jusqu'en 1894, l'image sert d'illustration au texte conformément au traitement conventionnel du commentaire iconographique, dans *L'Ymagier* les mots descendent en grade tant ils sont, dès le début, présentés comme secondaires. Leur fonction consiste maintenant à accompagner l'image. Celle-ci se trouvant extraite et isolée de son contexte d'origine – c'est le cas des miniatures médiévales ou des images d'Épinal tout juste déterrées par Gourmont des albums et des recueils d'antan qu'il chérit –, elle n'est plus dans une position d'assujettissement au domaine du verbal.

⁶⁴² R. DE GOURMONT, «Texte grammatique», *L'Ymagier*, 1^{er} octobre 1894, n°1, p. 5.

L'inversement de la relation entre les deux est scellé non pas tant sous le signe d'une simple iconodoulie récusant le verbal au profit du seul visuel, mais d'une attention grandissante portée vers l'image, qui devient par-là un nouvel espace de possibilité d'invention et de théorisation littéraire. De fait, la revue renvoie à l'art comme à une pure vision, à la manière des Bretonnes dans la *Lutte de Jacob avec l'ange* décrite par Gourmont. À l'art primitiviste Gourmont fait correspondre la tradition littéraire orale, ce qui se traduit dans le choix de publier des textes religieux, en latin ou en français, des contes et des légendes populaires tous orientés vers une dimension ancestrale. Au cours des livraisons, cela permet de présenter l'idée nue sous forme de symbole, dépourvue de toute membrane narrative ou picturale. D'où l'élaboration de la notion d'idée-image que l'auteur continuera, une fois l'expérience de *L'Ymagier* achevée, à prôner: «Tout n'est qu'images dans la parole».⁶⁴³ C'est dire l'intention de la revue de retrouver l'origine mythique des arts formulée dans les mêmes années, comme nous l'avons noté, par Émile Bernard par le biais de la philosophie de Schopenhauer. Dans l'esprit du peintre, mots et images font sens autant par leur sujet que par leur statut d'empreinte. Un texte du premier numéro est en offre une démonstration pratique. Il s'agit de *Tête de Martyr*, gravure sur bois de la main de Gourmont, à laquelle fait pendant le texte de Jarry: «Trop sublimes pour notre atmosphère lourde d'aquarium, ils ne transparaissent, ludions ascendants, qu'à travers les limons superposés. Leurs yeux [...] ne daignent que se laisser apercevoir, double écaille miroitante d'un poisson de cuivre rouge».⁶⁴⁴ De façon analogue, les lignes composant la figure ne sont que vaguement tracées dans le bois, suggérant l'effet d'une idée qui s'efface et qui ne se laisse apercevoir que partiellement: le bois est à son tour doué de la «vertu du mystère», expression traduite par Gourmont de la séquence latine «*LIGNI ditans elementum/virtute mysterii*», déjà évoquée dans le texte programmatique d'ouverture.⁶⁴⁵

Citations latines, images saintes ou d'Épinal, littérature populaire et tirage confidentiel laisseraient entendre dans l'entreprise de Gourmont et de Jarry un cri solitaire appelant à un passé révolu alors que, en France et en Europe, sonne l'heure des expérimentations et des propositions pionnières. Mais le soubassement mythique et le retour aux sources ne figurent nullement le signe d'un arriérisme de la création: c'est sous l'égide de Schopenhauer et, «surtout», de la «sculpture sur bois»⁶⁴⁶ que la nouvelle-née *Revue Moderniste*, en décembre 1884, ouvre ses portes aux futurs collaborateurs et déclare sa soif de nouveauté.

⁶⁴³ R. DE GOURMONT, *Le Problème du style*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 36.

⁶⁴⁴ A. JARRY, «Tête de Martyr», *L'Ymagier*, op. cit., p. 42.

⁶⁴⁵ R. DE GOURMONT, «Texte programmatique», *L'Ymagier*, op.cit., pp. 8-9.

⁶⁴⁶ *La Revue Moderniste*, 1^{er} décembre 1884, n. 1, p. 5.

MONTALE IN SOLMI: UN'«ORIGINALITÀ BUONA»

di Luca Ballati

«Ho visto con gran piacere la tua poesia in *Circoli*, che è tale che a rileggerla ci guadagna e piace sempre di più. Solo il 1° verso, pur bello, ricorda un po' Cardarelli, ma non si può sempre navigare nell'inedito». ⁶⁴⁷ Con queste parole Montale, che non nascondeva un certo affaticamento dovuto alla sua sofferenza psicologica e alle condizioni sempre più precarie del Gabinetto Vieusseux, ⁶⁴⁸ esprimeva un giudizio perlomeno positivo su una poesia del suo caro amico Sergio Solmi, comparsa su «*Circoli*» nel numero di novembre-dicembre del 1932 e composta nel '29. ⁶⁴⁹ La lirica in questione è *Pioggie d'aprile* ⁶⁵⁰ ed effettivamente il primo verso, «A queste *interminabili piogge*», sembra fare eco a una prosa (se non a una poesia 'piovosa' come *Aprile*) di Cardarelli, *Lago*: «le lunghe *piogge* autunnali, simili a un gran pianto diretto, *interminabile*».

Afrìbo, del resto, ha osservato la propensione solmiana, vicina ai rondisti, ad «aggettivare 'pesante' e quasi sempre a mettere l'aggettivo *a sinistra*». ⁶⁵¹ Più avanti – a partire da *Neve*, poesia del '45 – quasi accogliendo il rilievo del suo corrispondente, Solmi preferirà usare la forma “interminato”, sublime tassello leopardiano già attestato nel Montale delle *Occasioni*.

È proprio sullo sfondo del comune ipotesto dell'*Infinito* che si delinea la sorprendente somiglianza tra il v. 12 di *Neve*, «a farne / un chiaro *sonno interminato*, e i *giorni*», e i vv. 19-20 di *Barche sulla Marna*, «Il *sogno* è questo: un vasto / *interminato giorno* che rifonde»: oltre alle evidenti convergenze lessicali, il silenzioso legame semantico (sorta di paronomasia intertestuale) tra “sonno” e “sogno” e, nei dintorni, la rispondenza tra il candore abbagliante, in Solmi, della neve e il «bagliore», come di «fiume solidamente inalveato» ⁶⁵² (Isella), nella poesia di Montale.

Certo l'endecasillabo costituisce per entrambi il perno ritmico-metrico fondamentale; tuttavia, la progressione ritmica del verso solmiano risulta qui più corriva, meno franta o pausata, rispetto a quella dei due montaliani. L'asprezza del dettato tipica del poeta ligure è anche più forte altrove, e, insieme ad altri elementi sostanziali e differenziali, tra cui l'estrema concretezza dei suoi referenti e il «gusto scabro, “vetrino”, della parola, spesso inusitata, tecnica o vocabolariesca» ⁶⁵³ – dove Solmi, per contro, si limiterebbe a un repertorio più comune e astratto, fedele alla sua linea «mentalistica e meditativa» ⁶⁵⁴ – spingerebbe a collocare le due esperienze poetiche quasi agli antipodi.

In un'altra lettera, Montale, che ha sempre mostrato di apprezzare il lavoro poetico dell'amico, lo metteva in guardia da un pericolo, quello, scrive,

che l'indifferenza (in arte) verso la *cosa* non ti porti a volatilizzare le parole, e a creare in certo modo una poesia *prima della* espressione: canto che si innalzi e [...] si compiaccia di sé, si culli nella propria cadenza e si esaurisca. Ma non credo che ciò ti accada. ⁶⁵⁵

⁶⁴⁷ Cfr. E. MONTALE, S. SOLMI, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980* (d'ora in poi *Cart.*), a cura di F. D'ALESSANDRO, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 523 (n. 199, datata 11 gennaio 1933).

⁶⁴⁸ Ivi, p. 524: «sono mezzo rimbacillito e la situazione qui si aggrava ogni giorno». Sulle difficoltà di questi anni, cfr. F. D'ALESSANDRO, *Introduzione*, in *ivi*, pp. LXI-LXVIII.

⁶⁴⁹ Come dichiara lo stesso Solmi nella missiva successiva. Cfr. *ivi*, p. 525.

⁶⁵⁰ Il volume di riferimento per le poesie di Solmi via via citate è S. SOLMI, *Poesie, meditazioni e ricordi*, I, *Poesie e versioni poetiche* (d'ora in poi *Op.* I) a cura di G. PACCHIANO, Milano, Adelphi, 1983. I corsivi in tutte le citazioni sono miei.

⁶⁵¹ A. AFRIBO, *Appunti su Solmi (e Montale)*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di TINA MATARRESE, MARCO PRALORAN e PAOLO TROVATO, Padova, Editrice Antenore, 1997, p. 325.

⁶⁵² E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi, 1996, p. 189.

⁶⁵³ S. SOLMI, *La poesia di Montale*, in S. SOLMI, *La letteratura italiana contemporanea*, I, *Scrittori negli anni* (d'ora in poi *Op.* III) a cura di G. PACCHIANO, Milano, Adelphi, 1992, p. 370.

⁶⁵⁴ P. V. MENGALDO, *Caratteri stilistici della poesia di Solmi*, in *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, 2017, p. 244 (già in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIX, 588, 2002).

⁶⁵⁵ Cfr. *Cart.*, p. 19 (n. 8, datata 10 gennaio 1920).

Questa nota ammonitiva può tornare utile oggi per misurare lo scarto stilistico, almeno virtuale, tra i due poeti. Sono invece indiscutibili le loro affinità sul piano delle idee, la comunanza di atteggiamenti estetici, di concezioni del mondo e di visioni poetico-artistiche; comunanza che sollecita una «comparazione», per esempio, «tra il “leopardismo” di Montale e quello di Solmi». ⁶⁵⁶ In questa sede è sufficiente rimarcare, con Francesca D’Alessandro,

come l’innesto del dettato leopardiano nel tessuto intellettuale e compositivo di Solmi e di Montale non sia tanto da ricercarsi nella comparsa di indicatori lessicali o stilistici [che pure non mancano] sulla superficie testuale, quanto in una reminiscenza più profonda e originaria, [...] passata attraverso la iniziale anteriorità del vissuto esperienziale, rispetto alle esigenze letterarie del momento compositivo. ⁶⁵⁷

La sintonia di pensieri e vedute imporrebbe altresì un confronto particolareggiato tra il “classicismo” di Solmi e quello di Montale. Interprete di un «paradossale classicismo in equilibrio sul vuoto», ⁶⁵⁸ Solmi, che «nell’espone Montale, nel commentarlo, [...] “di sé intende”», ⁶⁵⁹ batte e ribatte più volte sul tasto di una “classicità” montaliana. Se già nel «sapore di compiutezza e d’oggettività, di materia dominata e intimamente esaurita» proprio degli *Ossi* ravvisava «l’unica classicità compatibile colla nostra epoca difficile», ⁶⁶⁰ in una lettera spedita a Firenze si soffermava sulla «forza di definizione acutamente classica» ⁶⁶¹ delle *Occasioni*, controcampo epistolare di affermazioni che vedranno la luce, di lì a poco, nel saggio *Poesie di Montale*, ⁶⁶² apparso su «Primato» nell’aprile del 1940: con *Le occasioni*, «Montale ritrova una disposizione che oseremmo dire inerente alla mente poetica di ogni tempo, e perciò classica: il vagheggiamento supremo di una realtà assente, saturata di una lancinante nostalgia». ⁶⁶³

Eppure, una «solidarietà» anche «espressiva, di linguaggio, tra Montale e Solmi» ⁶⁶⁴ c’è; lo stesso Solmi scopre le carte e, parlando di sé in terza persona, conferma i suoi rapporti «col primo Montale». ⁶⁶⁵ Tra risonanze, coincidenze e prelievi certi, le tangenze intertestuali, non solo (anche se in larga parte) lessicali, tra il Solmi poeta e il Montale degli *Ossi*, insieme a quello «post-*Ossi*», ⁶⁶⁶ risultano infatti piuttosto frequenti e anzi tendono, in alcuni luoghi, a infittirsi. Sicché non è escluso, accanto al processo automatico, rilevato da Ramat, di «memorizzazione in Solmi del modello montaliano», ⁶⁶⁷ un gesto più consapevole: quasi la ‘trasfusione’ di una materia difficilmente trattabile o contenibile in forme più chiuse e tradizionali; le parole di Montale acquistano in Solmi un colore più vago, sono come dilavate dal flusso ragionato di una sospensione neoclassica.

⁶⁵⁶ S. RAMAT, *Da Solmi a Montale a Solmi*, in *Sergio Solmi*, Atti del Convegno, Recanati, 10 dicembre 1999, a cura di G. SINGH, Centro Mondiale della Poesia e della Cultura “G. Leopardi”, Recanati, 2003, p. 39. L’intervento di Ramat è poi confluito nel suo *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito*, Interlinea, Novara, 2002, pp. 121-136. Sull’eredità leopardiana nell’opera e nel pensiero dei due autori, cfr. il capitolo intitolato *La lezione di Leopardi*, in F. D’ALESSANDRO, *Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 141-210.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 166.

⁶⁵⁸ La citazione è tratta dal risvolto di *Op. I*.

⁶⁵⁹ S. RAMAT, cit., p. 41.

⁶⁶⁰ S. SOLMI, *Montale 25*, in *Op. III*, pp. 25-26.

⁶⁶¹ Cfr. *Cart.*, p. 563 (n. XCVI, datata 15 novembre 1939).

⁶⁶² Poi confluito, col titolo di «*Le occasioni*» di Montale, in *Op. III*, pp. 251-263.

⁶⁶³ S. SOLMI, ivi, cit., p. 254.

⁶⁶⁴ S. RAMAT, cit., p. 38.

⁶⁶⁵ S. SOLMI, *La poesia di Solmi*, in *Op. I*, p. 140. Cfr. anche *Come mi vedo* (in ivi, p. 146), in cui Solmi, scrivendo stavolta in prima persona, ammette i suoi rapporti «col giovane Montale».

⁶⁶⁶ Cfr. i pur acuti ‘distinguo’, fatti da Afribo, tra il Montale post-*Ossi* e Solmi, in A. AFRIBO, cit., pp. 326-331.

⁶⁶⁷ A testimonianza di questo processo, Ramat, che prende in considerazione anche le prose liriche, fornisce un regesto di «più o meno vistose contiguità lessicali», in S. RAMAT, cit., pp. 48-52.

Si riporta quindi – sorvolando sugli esempi già censiti da Ramat (cfr. nota 21) e da Simonetti⁶⁶⁸ e trasegliendo da un ampio *corpus* predisposto – una serie di campioni,⁶⁶⁹ non prima di aver osservato che alcuni elementi fanno il percorso inverso, da Solmi passano in Montale. Tra il “malvivo” della solmiana *Se pur fatiche e sogni* (del '24) e il “malvivi” della montaliana *Flussi* (in entrambi *enjambés*) non è certo quale sia la forma ispiratrice;⁶⁷⁰ come non è detto che *Il sogno del prigioniero*, testo conclusivo della *Bufera e altro*, non sia in qualche modo debitore delle esperienze e delle situazioni, tra sogno e reclusione, rappresentate quasi dieci anni prima nel *Quaderno di Mario Rossetti* (che è del '45). Una quartina compresa nella serie che dà il titolo alla raccolta solmiana inizia proprio così: «Sogni della prigionia».

Sul ‘triangolo’ intertestuale in *Organetto* (dove è coinvolto D’Annunzio) ha già detto Afribo.⁶⁷¹

Il processo di astrazione espressiva, di ‘appianamento’ meditativo (e leopardiano) delle punte montaliane, sembra già visibile in *Sole d’ottobre*. La somiglianza tra «teso il tempo scandisce la mia vita» e «Fuscello teso dal muro [...] che scande la carriera / del sole e la mia» è curiosa, quantunque – o proprio per questo – fortuita.⁶⁷²

Sole d’ottobre e *Canto del convalescente*, comparse su «Solaria», sono, tuttavia, particolarmente apprezzate da Montale.⁶⁷³ Nella seconda lirica, i debiti con gli *Ossi* si moltiplicano: tra gli altri, il «vento improvviso che m’investe» ricorda, anche per l’affollamento delle labiodentali sonore, «e nel sole / che v’investe, riviere» della tanto amata *Riviere*, dove Solmi trovava «un canto tanto ‘classicamente’ spiegato quanto esperto e nuovo»;⁶⁷⁴ ancora, le «fievoli parvenze» fraternizzano con le «parvenze, falbe» di *Gloria del disteso mezzogiorno*.

Da *Canto di donna* già Ramat giustamente segnala il lemma “procellosa” (da *Fine dell’infanzia*), che tornerà, al maschile, in *Amore*. Qui, «la vuota attesa dove non è scampo» ricompona la più franta *Arsenio*: «quell’istante / è forse, molto atteso, che ti scampi».

In *Terra natia*, «d’erbe / riarse» replica, anche per mezzo della stessa inarcatura, a «della foglia / riarsa» (*Spesso il male di vivere ho incontrato*). Isolate coincidenze lessicali (tra cui “ansietà”) a parte, «Finito il viaggio» allude al nucleo tematico di *Casa sul mare* («Il viaggio finisce qui») e di *Arsenio* («che ti scampi / dal finire il tuo viaggio»)⁶⁷⁵.

L’attacco di *Momento*, «Oggi m’arde nell’anima / col fuoco estremo d’autunno», potrebbe ricordare un passaggio di *Non rifugiarti nell’ombra*: «tali i nostri animi arsi // in cui l’illusione brucia / un fuoco», mentre «Tutta la vita s’addensa e precipita / al vento si consuma» riecheggia plurimi luoghi montaliani (*Falsetto, Flussi, Marezzo*).

In *Aeroplano*, che Montale giudicava «bellissima»,⁶⁷⁶ è notevole la somiglianza lessicale, sintattica e metrica tra «All’alta tua dimora mi protendo» e «dall’oscuro mio canto mi protendo» (*Crisalide*), altra riprova dell’irriducibile sostrato (neo)classico condiviso dai due poeti; verso la fine, l’ossimorico «slancio immoto» quasi inverte l’«immoto andare» di *Arsenio*.

L’incipit di *Bagni popolari*, «Uomo che sfioro», concorda con le frequenti ‘torsioni’ relative degli *Ossi*, come «uomo che passi» (*Sarcofaghi*), e delle *Occasioni*, mentre «Penso perché t’ho tradito» è

⁶⁶⁸ Cfr. G. SIMONETTI, *Dopo Montale. Le «occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Pisa, Maria Pacini Fazzi, 2002, pp. 48-55.

⁶⁶⁹ L’analisi rispetta l’ordine dei testi stabilito in *Op. I*.

⁶⁷⁰ Già in *ivi*, p. 48.

⁶⁷¹ Cfr. A. AFRIBO, *cit.*, p. 309.

⁶⁷² La data di composizione di *Sole d’ottobre* (1925), che Montale leggerà non prima del 1931, precede infatti quella di *Fuscello* (1926). Cfr. F. D’ALESSANDRO, *Introduzione*, *cit.*, p. XLVI e *Cart.*, pp. 99-101 (n. XXIII datata 17 marzo 1925) e pp. 461-2 (n. 169 datata 26 marzo 1931), con note.

⁶⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 482-3 (n. 179 datata 23 ottobre 1931), con nota.

⁶⁷⁴ *Ivi*, p. 61 (n. XIII datata 14 luglio 1922).

⁶⁷⁵ Cfr. F. D’ALESSANDRO, *Lo stile europeo di Sergio Solmi*, *cit.*, p. 100: «con *Arsenio* [...] comincia a delinearsi l’ipotesi di un ‘viaggio’ che in *Casa sul mare* era negata».

⁶⁷⁶ *Cart.*, p. 543 (n. 210 datata 8 gennaio 1934), con nota.

simile a molte pose meditative tipiche del soggetto montaliano, qui soprattutto a «*Perché? Penso ad un giorno di incantesimo*» (*Quasi una fantasia*).

Oltre alla montaliana (e, prima, dantesca e dannunziana) “fumèa”, già registrata da molti, in *Ricordo* si addensano moltissimi echi: la relazione più sorprendente è forse quella tra «*si schiantano / al passaggio gli arbusti*» e «*un ragnatelo / si squarcia al passo*» (*Egloga*), ma non è meno degna di nota quella tra «*Nel tuo magico cerchio mi riassumi*» e «*Nel puro cerchio un'immagine ride*» (*Cigola la carrucola nel pozzo*), endecasillabi entrambi.

Tra i luoghi delle *Occasioni* riecheggianti in *Ritorno a una città* (cfr. Ramat), è suggestiva soprattutto la ripresa del *Ritorno*, sia nel titolo che nel «*battere fermo delle pale*»; d'altra parte, a Bocca di Magra si recava in vacanza lo stesso Solmi alla fine degli anni '30.⁶⁷⁷ È poi notevole il confronto, anche metrico-sintattico, tra «*scurisce, e tutto / è consumato*» e «*ed ogni cosa / in se stessa pareva consumarsi*» (*Riviere*).

Su *Neve* si è in parte già detto; si aggiunge che il verso «*il rimorso, l'affanno e la speranza*» guarda sì al modello leopardiano, ma non ignora nemmeno il Montale di *Sotto la pioggia*: «*le nude / speranze ed il pensiero che rimorde*».

Passando quindi al *Quaderno di Mario Rossetti*, l'«*ingestione prosastica*»,⁶⁷⁸ deputata alla rappresentazione della violenza bellica e della solitudine visionaria del prigioniero, si avvicina agli usi linguistici delle *Occasioni* e di *Finisterre*, senza però dimenticare il lessico degli *Ossi*, come dimostrano le sei occorrenze, nel Solmi maturo, di “gorgo” (con “sgorgare” e “ingorgare”).

Una è già in *Un sogno*, dove, tra l'altro, «*le spesse muraglie, le sbarre, / i pesanti cancelli*» fraternizzano con «*le mura pesanti che non s'aprono*» – riecco il montalismo – «*al gorgo degli umani affaticato*» (*Carnevale di Gerti*).

Ma è nel *Risveglio dell'evaso* che le consonanze s'infittiscono: «*gli occhi / la luce oggi m'abbaglia*», «*il febbraio dimoia*» e «*un astro in ogni pozza*» sembrano rimodulazioni o semplificazioni classicheggianti di, rispettivamente, «*in un barbaglio che invischia / gli occhi*» (*Non rifugiarti nell'ombra*), «*non muore più il Febbraio*» (*Upupa*) e «*in un putre / padule d'astro inabissato*» (*Stanze*); identici in Montale, oltre alle già notate «*Madri*» di memoria goethiana, i sintagmi «*primo soffio*» (*Nuove stanze*) e, soprattutto, «*in ogni fibra*» (*Tempi di Bellosguardo*).

Tralasciando molto altro, si osserva la presenza di reminiscenze anche metrico-sintattiche. Da *La vita sbaglia i tempi, i modi...*: tra «*ride / pazza sotto la benda*» e «*scrollò / pazza aliando le carte*» (*Vecchi versi*); e da *Aprile a San Vittore*: tra «*cola / tra le sbarre*» e «*cola / tra le chiome*» (*Barche sulla Marna*). Il sintagma «*tra le sbarre*», che ritorna nel quinto frammento del *Quaderno*, è posto all'inizio del verso anche nella montaliana *Accelerato*. Ancora: le rime “traccia-faccia” e “verde-perde” (già dantesche), benché invertite, sono già in Montale (in *Egloga* e in *Elegia di Pico Farnese*).

Per i testi del biennio 1946-1947, basterà esplicitare il nesso importante già individuato da Ramat tra *Lago* e *Punta del Mesco*: cioè tra «*lo riga il frullo a picco / di due pernici*» e «*Nel cielo della cava rigato / all'alba dal volo dritto delle pernici*».

Nelle raccolte successive, nonostante la «*posizione appartata*» di Solmi «*rispetto alle “linee” e agli autori fondamentali del Novecento poetico*»⁶⁷⁹ e il suo marcato anacronismo stilistico, i punti di contatto, anche notevoli, non mancano.

In *Dalla torre Eiffel*, si coglie una perfetta coincidenza ritmica, metrica, sintattica e, in parte, lessicale: tra «*lungo gli aerei dedali d'acciAIO*» e «*sopra l'aereo stollo del pollAIO*» (*Upupa*), due endecasillabi con accenti di 1^a-4^a-6^a-10^a.

A *un girasole* intrattiene rapporti evidenti con le sezioni *Ossi di seppia*, *Mediterraneo* e *Mottetti*, già notati da Ramat; inoltre, il verso «*quel sole che oggi morto in cielo dura*» si riallaccia a «*s'ostina in cielo un sole / freddoloso*», dal mottetto XII.

⁶⁷⁷ Cfr. G. PACCHIANO, *Ricordo di Sergio Solmi*, in *Poesie, meditazioni e ricordi*, II, *Meditazioni e ricordi*, Milano, Adelphi, 1984, p. 310.

⁶⁷⁸ Di «*massiccia ingestione prosastica*» parla lo stesso Solmi in *La poesia di Solmi*, cit., p. 140.

⁶⁷⁹ P. V. MENGALDO, cit., p. 243.

Nell'incipit di *Prato*, «*Qui dove la vita SCUote*», i riferimenti a *Dora Markus* (accanto a *In limine*) sono plateali: «E *qui dove un'antica vita / si SCrezia*».

Nei *Tre paesaggi milanesi*, «*Avrei voluto apprendere cotesta / tua chiarezza*» fa il verso a «*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*» di *Mediterraneo*, mentre «*il tuo sfumato, morbido / alone*» di *Alla bruma* si associa alle «*fumate / morbide*» di *Notizie dall'Amiata*.

Rimodulazioni o inversioni interessanti anche in *Alla figlia*: tra «*ogni speranza darei*» e «*Ti dono anche l'avarata mia speranza*» (*Casa sul mare*); in *Arte poetica*: tra «*gonfi in nube*» e «*una nube / che gonfia*» (*Nel sonno*); in *Ultime notizie*: tra la «*giostra / immota*» e «*immoti, ma più vivi. Era una giostra*» (*Il ventaglio*, ancora da *Finisterre*); qui, l'«*immenso / bianco quadrante*» riecheggia, tra l'altro, il «*quadrante / dell'immenso orologio*» di *Palio*.

A indagini segniche di sapore montaliano fanno riferimento invece diverse parole e sintagmi di *A una farfalla*, tra cui «*non so leggere nei segni / vividi*», simile a «*Lieto leggerò i neri / segni*» (*Quasi una fantasia*).

Da *Levania a I libri*, basta *Ramat* – va però segnalata la correlazione 'interstellare' tra «*sgorgare in bianca vampa*» (*Levania*) e «*sgorga bianca la stella di Canicola*» (di nuovo *Arsenio*).

Della lunga *Dal balcone*, congiungendo in questo caso i riscontri di *Ramat* e di *Simonetti*, si citano solo i versi finali, «*la semiconsunta / puntina d'un esistere che stride / rauca, sul microsolco*», che si avvicinano, oltre all'explicit dell'*Orto*, a quelli di *Palio*: «*finché spunti la trottola il suo perno / ma il solco resti inciso*», versi che *Solmi* oltretutto cita in conclusione del suo saggio sulle *Occasioni*.⁶⁸⁰

Diverse coincidenze confermano poi il rapporto tra *Via delle vele* e il primo mottetto, su tutte quella tra «*la selva delle vele*» e «*Paese di ferrame e alberature / a selva*». Del resto, come osserva *D'Alessandro*,⁶⁸¹ «lo spunto figurativo del primo mottetto montaliano» era contenuto in un passo della prosa solmiana *Incontro col mare*, cioè «le grandi alberature dondolanti sulla superficie oleosa dei porti».

In *Età dei semidei*, gli «*erti / pinnacoli*» rispondono anche metricamente agli «*irti / pinnacoli*» di *Dora Markus*, mentre il *Lamento del vecchio astronauta*, che è del '63, sembra piuttosto preannunciare, per il titolo e l'uso della figura monologante, le imminenti prosopopee caproniane.

La presenza di alcuni lessemi comuni a *Satura* e all'ultima stagione montaliana (da «*Angelo Nero*» a «*oltrevita*») è confermata anche da *Ramat*.

Infine, tra i testi sparsi, accertate, grazie a *Simonetti* e a *Lise*,⁶⁸² le molte corrispondenze tra *Saint Germain Des Prés* e *Lindau*, è notevole, in *A fiore del bianco*, «*il serale brusio*», che inverte 'rondianamente' il «*brusio della sera*» di *Tempi di Bellosguardo*.

Proprio le reinterpretazioni del modello montaliano, tra inversioni, 'mutazioni' formali e assestamenti classicheggianti, insieme al riuso di moduli metrici, sintattici e ritmici, mostrano come *Solmi* si sia fabbricato, negli anni, una nicchia sì tutta sua, ma intagliata sulla linea che separa il vecchio dal nuovo, rimanendo sempre fedele alla sua «originalità buona»; quella che *Montale*, ribadendo i legami poetici dell'amico con *Cardarelli* e con sé stesso, gli riconosceva:

Le poesie mi piacciono molto. In qualche zona sei a contatto di gomito con *Cardarelli*; sarebbe facile sopprimere tale incontro, ma dubito che sarebbe utile. Pensaci su. In fondo la posizione che tu occupi fra *Cardarelli* e *Montale* è una posizione feconda; allontanarsene potrebbe voler dire rinunciare a un'originalità buona per una originalità cattiva. Non so.⁶⁸³

⁶⁸⁰ S. SOLMI, «*Le occasioni*» di *Montale*, cit., p. 263.

⁶⁸¹ Cfr. F. D'ALESSANDRO, *Lo stile europeo di Sergio Solmi*, cit., pp. 56-57.

⁶⁸² Cfr. A. LISE, *Note sull'intertestualità in Solmi*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, vol. II, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 1416-1418, in cui *Lise* integra le considerazioni di G. SIMONETTI, cit., p. 358.

⁶⁸³ *Cart.*, p. 585 (n. 230 datata 26 febbraio 1948).

ANNA BANTI E IL MODERNISMO

di Edoardo Bassetti

Secondo Cesare Garboli, «il rifiuto del tempo» da parte di Anna Banti indirizza la sua opera verso esiti inattuali e al tempo stesso contemporanei: «uno costruttivo, positivo, lo stradone pieno di segnali e di frecce un po' anni Cinquanta, anche un po' ostentate, in direzione Verga, Manzoni, Balzac, Ottocento, realismo, ecc.; l'altro un viale novecentesco più simile a noi, dove cammina un romanziere di luce artificiale e di fissità stralunata, dalle visioni convulse e dai traumi nodosi e irreali». ⁶⁸⁴ È lungo questa zona liminale, su cui Banti avanza con passo leggero senza lasciare orme definitive, che l'articolo intende aggiungere a un tale crocevia anche il sentiero frondoso del Modernismo, raramente percorso dalla critica bantiana, ma che molti studi degli ultimi anni hanno contribuito a diramare.

Fra gli autori affrontati nelle *Rencontres de l'Archet 2022* sono senza dubbio Virginia Woolf e Marcel Proust ad aver influenzato maggiormente (sebbene in maniera diversa, come vedremo) la produzione di Banti, la quale espresse inoltre la sua predilezione per Henry James e Katherine Mansfield, salvo esprimere d'altra parte numerose remore nei confronti del teatro pirandelliano. ⁶⁸⁵ Più che altrove, l'influenza modernista va a mio avviso ricercata nel peculiare trattamento del tempo all'interno dell'opera bantiana, che deve molto anche agli studi storico-artistici dell'autrice. ⁶⁸⁶ non a caso, secondo Banti, con i suoi romanzi Woolf è riuscita a «forzare i limiti del tempo e ricomporlo in una dimensione irrevocabile, esaudita». ⁶⁸⁷

Una prima spia di tale relazione va scorta nell'interesse per l'opera woolfiana che emerge a metà degli anni Quaranta: a guerra non ancora conclusa, Banti inizia a tradurre *Jacob's Room*, ⁶⁸⁸ considerato da Nadia Fusini un romanzo «di iniziazione» ⁶⁸⁹ al Modernismo, scrive un saggio su *Orlando* ⁶⁹⁰ e scopre *A Room of One's Own*, ⁶⁹¹ che influenzerà in maniera evidente l'evoluzione della poetica bantiana ⁶⁹² a partire dalla riscrittura del romanzo *Artemisia*, il cui manoscritto era stato distrutto dai bombardamenti su Firenze del 1944.

⁶⁸⁴ C. GARBOLI, *Anna Banti e il tempo*, in *L'opera di Anna Banti, Atti del convegno di studi*, a cura di E. BIAGINI, Firenze, 8-9 maggio 1992, Firenze, Olschki, 1997, pp. 14-15.

⁶⁸⁵ L'intervento radiofonico *Umor nero* del 1958, che Banti dedica proprio al teatro di Pirandello, è ancora oggi fruibile su Rai Play Sound, <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/09/Radio-3-terzo-programma-78c63e16-e2c1-4dcc-899f-500a901a3106.html>, consultato il 21 marzo 2023.

⁶⁸⁶ Cfr. E. BASSETTI, *Il romanzo metastorico di Anna Banti*, «Paragone. Letteratura», LXXII, 2021, pp. 113-132.

⁶⁸⁷ A. BANTI, *Umanità della Woolf*, «Paragone. Letteratura», III, 1952, p. 53.

⁶⁸⁸ Sulle problematiche che emergono dalla traduzione bantiana, cfr. N. PIREDDU, *Modernism Misunderstood: Anna Banti Translates Virginia Woolf*, «Comparative Literature», LVI, 2004, pp. 54-76.

⁶⁸⁹ N. FUSINI, *Il pennello di Virginia*, in V. WOOLF, *La stanza di Jacob*, trad. di N. FUSINI, Milano, Feltrinelli, 2022, p. 5.

⁶⁹⁰ Pensato per essere pubblicato all'interno di un "omaggio" destinato ai Quaderni della Medusa curato da Enrico Falqui (che non vedrà mai la luce), il testo non sarà pubblicato neppure sulla rivista *Prosa* diretta dalla compagna Gianna Manzini (cfr. nota 6) provocando una certa frizione fra le due scrittrici, come emerge da una lettera che Banti invia a Maria Bellonci il 19 aprile 1945: «Ho mandato a Gianna un soggetto sull'Orlando che le deve aver dato un fastidio notevole – sai, una cosa tutta antiletteraria». Il saggio verrà infine pubblicato su *Paragone* con il titolo *Umanità della Woolf* nel 1952. Relativamente all'influenza di *Orlando* sull'opera bantiana, cfr. M.C. PAPINI, *Artemisia e Orlando*, in *L'opera di Anna Banti*, cit., pp. 119-134.

⁶⁹¹ Cfr. La lettera che Banti invia a Manzini il 16 marzo 1945: «Cara Gianna, ecco il mio piccolo saggio sull'Orlando [...]. Vedrai che il mio punto di vista non è strettamente letterario. Infatti il mio esame dei lavori della Woolf mi ha portato alla conoscenza di un suo saggio, che certo tu avrai letto, "A room of one's own", su cui m'è parso improntata tutta la morale di Orlando. Allora, tu capisci: ho parlato più di questo saggio che dell'Orlando stesso». Relativamente all'influenza di *A Room of One's Own* sull'opera bantiana, cfr. A. BERTOLUCCI, *Fedeltà a una vocazione*, «La Fiera Letteraria», XII, 1957, pp. 3-4; B. MANETTI, *Quella stanza tutta per loro. Le donne e la letteratura negli scritti critici di Anna Banti*, «Paragone. Letteratura», LVI, 2005, pp. 165-181.

⁶⁹² Su come Banti sia stata fra le prime voci della cultura italiana a cogliere il valore sociale e politico degli scritti di Woolf, a lungo confinata secondo l'autrice a una dimensione meramente letteraria dalla «leggenda della prima signora

Nella premessa alla sua traduzione, pubblicata da Mondadori nel 1950 e poi nel 1980, Banti associa la rappresentazione woolfiana della realtà «a un lucidissimo specchio che un sasso lanciato violentemente riduc[e] in innumerevoli frammenti. In ciascuno si riflette e isola un'immagine (o un discorso, o un paesaggio, o una riflessione) che il lettore-collaboratore s'impegna a riconoscere ricomponendo l'insieme della pagina».⁶⁹³ La poetica del frammento, capace di isolare e allo stesso tempo di astrarre una particella del reale per ricavarne condensato il senso profondo, ulteriore, è alla base anche di *Artemisia*, in cui come scrive la stessa autrice «l'impegno del narrare non sosteneva che la forma commemorativa del frammento».⁶⁹⁴ Significativamente, Banti si è affidata proprio al modello woolfiano in un momento cruciale della sua carriera, per riscrivere cioè il romanzo perduto in maniera del tutto differente rispetto alla versione originaria,⁶⁹⁵ segnando un'evidente discontinuità con la prima fase della sua produzione letteraria.

Sin da subito, uno dei primi lettori di *Artemisia* come Emilio Cecchi (intimo della coppia Banti-Longhi) vi colse una chiara influenza woolfiana, tanto che in una lettera a Gianfranco Contini scrive: «Ho ricevuto, e delibato per ora solo in piccolissima parte l'“Artemisia” della Banti, e mi pare (sulle tracce di “Orlando” della Woolf) il suo massimo impegno».⁶⁹⁶ Un'intuizione che assume un ulteriore significato dato che Cecchi, in quegli anni, stava curando la pubblicazione di tutte le opere di Woolf per Mondadori, e alla morte di Alessandra Scalero aveva appunto affidato a Banti la traduzione di *Jacob's Room*, oltre ad aver già scritto la prefazione di *Gita al faro* edito in Italia da Treves nel 1934.

Quella breve ma notevole introduzione al romanzo – che come ci ha insegnato Fusini dovremmo tradurre *Al faro* per preservare la polisemia di un dativo che è al contempo un moto a luogo figurato –⁶⁹⁷ verrà non a caso citata ampiamente da Banti nel suo saggio *Umanità della Woolf*, ideato in contemporanea alla traduzione di *Jacob's Room* e alla riscrittura di *Artemisia*. Qui Banti considera proprio *To the Lighthouse* come la migliore delle opere woolfiane, «la serata di gala» rispetto alla «prova generale» di *Mrs. Dalloway*, d'accordo del resto con la stessa autrice inglese.⁶⁹⁸

Spettacolo davvero eccezionale [...] in cui i propositi e gli intendimenti dello scrittore vengono esauriti nella quieta esaltazione di un volo fermo e come da un'altezza serena in tutto simile al luogo dove, secondo il suo pensiero, l'artista dovrebbe porsi per conquistare il senso di una scena di continuo oscillante. Era questa, per Virginia Woolf, la realtà: un inseguirsi e inserirsi di motivi interiori, legati alla storia di un minuto o di una vita, che prendono le mosse dalle più fugaci e terrestri occasioni: il suono di una parola, il sapore di un cibo, l'ombra di una nuvola sul mare. Come fiocchi di neve, vorticano, questi motivi, con un ritmo tanto diverso dal ritmo proustiano, e finiscono per catalizzarsi in un ritratto di marmo o in un paesaggio assoluto, che la memoria non può mutare. [...] Una vicenda che pare scritta senza l'intervento dell'autore, fluida come la vita usuale: non

delle lettere», cfr. A. BANTI, *Il testamento di Virginia Woolf*, «Paragone. Letteratura», XIV, 1963, p. 100; E. BASSETTI, «Ora bisognerebbe guardare le cose in un'altra maniera». *Genealogie, crisi e svolte poetiche dai carteggi di Anna Banti*, «Studi (e testi) italiani», XLIX, 2022, pp. 203-224.

⁶⁹³ A. BANTI, *Introduzione*, in V. WOOLF, *La camera di Jacob*, trad. di A. BANTI, Milano, Mondadori, 1980, p. 7.

⁶⁹⁴ A. BANTI, *Artemisia*, in *Romanzi e racconti*, a cura di F. GARAVINI e L. DESIDERI, Milano, Mondadori, 2013, p. 245.

⁶⁹⁵ Cfr. Quaderni di Leonetta Cecchi Pieraccini, Fondo Cecchi, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze: «Ha terminato la nuova stesura dell'“Artemisia”»: ma ha fatto una cosa più breve e non biografica come aveva stabilito nel manoscritto perduto nel bombardamento di via S. Jacopo».

⁶⁹⁶ Lettera del 24 dicembre 1947, in E. CECCHI e G. CONTINI, *L'onestà sperimentale*, a cura di P. LEONCINI, Milano, Adelphi, 2000, p. 81. Cecchi tornerà sul legame fra Banti e Woolf anche nella recensione sull'«Europeo» del 25 gennaio 1948, tra le prime ad essere state pubblicate.

⁶⁹⁷ Cfr. N. FUSINI, *Postfazione*, in V. WOOLF, *Al faro*, trad. di N. FUSINI, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 197 sgg.

⁶⁹⁸ Il 23 novembre 1926, Virginia Woolf scrive nel suo diario: «I am re-doing six pages of *Lighthouse* daily. This is not, I think, so quick as *Mrs. D*: but then I find much of it very sketchy and have to improvise on the typewriter. This I find much easier than re-writing in pen and ink. My present opinion is that it is easily the best of my books: fuller than *J.'s R.* and less spasmodic, occupied with more interesting things than *Mrs. D.*, and not complicated with all that desperate accompaniment of madness»; e ancora, il 23 gennaio 1927: «Well Leonard has read *To the Lighthouse* and says it is much my best book and it is a “masterpiece”. He said this without my asking. I came back from Knole and sat without asking him. He calls it entirely new – “a psychological poem” is his name for it. An improvement upon *Dalloway*; more interesting».

comica, non tragica, senza intreccio amoroso, senza catastrofe. [...] La gita al faro è pronta per la memoria, il ciclo è compiuto.⁶⁹⁹

Con estrema lucidità, Banti sembra essere in sintonia nientemeno che con l'Auerbach di *Mimesis*,⁷⁰⁰ e per certi versi anche con lo stesso diario della scrittrice, due testi che all'epoca non poteva ancora aver letto: lo spessore critico del brano è dovuto a mio avviso anche al fatto che l'autrice riconosca (e al contempo proietti) in *To the Lighthouse* molti elementi portanti di *Artemisia*, a partire dalla stretta relazione fra la protagonista bantiana e il personaggio di Lily Briscoe, anch'essa pittrice, di cui ho già avuto modo di occuparmi.⁷⁰¹

Banti coglie come la natura oscillante, o meglio ancora ondivaga, della scrittura woolfiana sia dovuta dall'«inseguirsi e inserirsi» di «motivi interiori» resi intellegibili dalla «storia di un minuto», da gesti «fugaci e terrestri» che a una sensibilità modernista possono rivelare un «senso» inaccessibile, invece, alle potenzialità ermeneutiche di eroiche gesta ottocentesche. Le più minute «occasioni» del quotidiano (siamo nella stessa atmosfera del primo Montale) permettono a Woolf di innescare il suo celebre *tunneling process*, attraverso cui esplora connessioni psicologiche non ancora sondate dal precedente tessuto letterario. Banti percepisce inoltre la natura sfuggente dell'opera, difficilmente etichettabile attraverso i generi della tradizione, ma piuttosto da ricondurre alla matrice formale della «memoria» – proprio con il termine *elegy*, non a caso, Woolf aveva proposto di identificare *To the Lighthouse*.⁷⁰²

Tempo e memoria ci portano anche a Proust, che Banti considerava il «più grande scrittore del secolo»,⁷⁰³ sebbene «tanto diverso» da Woolf. La ricezione bantiana dell'autore francese va inserita in un contesto ben determinato, ovvero quello della rivista *Paragone* fondata dall'autrice insieme a suo marito Roberto Longhi nel 1950: in quest'ambito l'influenza proustiana aveva un valore metodologico prima ancora che narrativo, ed era spesso legata al magistero del Manzoni, altro nume tutelare del pantheon bantiano.⁷⁰⁴ In uno dei suoi rari interventi di carattere teorico, Longhi scrive infatti che il «“metodo” proustiano [...] può servire di eccellente modello al critico (dunque allo storico) dell'arte per meglio intrecciare ad infinitum le cosiddette “biografie spirituali” dei suoi protagonisti, in una vera e propria “recherche du temps perdu”».⁷⁰⁵

Banti associa Proust ad autori che oggi non ci sembrano certo «simili a noi»: intervistata nel 1957, infatti, aveva risposto che in gioventù le sue «letture eran quasi interamente dedicate ad autori vecchi o, almeno, ben stagionati: Manzoni, Balzac, Verga, Proust»;⁷⁰⁶ la sua lezione sembra riferirsi piuttosto allo «stradone» che al «viale» garboliano, fornendole un «metodo» ermeneutico prima ancora che un modello letterario. A riprova di questa lettura “ottocentesca” di Proust all'interno di *Paragone*, vi è inoltre la dichiarazione di una illustre firma della rivista come Giorgio Bassani, allievo di Longhi e autore prediletto da Banti stessa: «come scrittore ho sempre guardato più all'Ottocento che al Novecento; e fra i grandi romanzieri di questo secolo, a quelli che come Proust [...], che derivano direttamente dal secolo scorso».⁷⁰⁷

⁶⁹⁹ A. BANTI, *Umanità della Woolf*, cit., p. 47.

⁷⁰⁰ Cfr. E. AUERBACH, *Il calzerotto marrone*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 317-318.

⁷⁰¹ Cfr. E. BASSETTI, *Scrivere (e dipingere) l'Altrove. Anna Banti, Artemisia e Lily Briscoe: per un'arte “di memoria, non di maniera”*, «Allegoria», XXXIII, 2020, pp. 186-201.

⁷⁰² Il 27 giugno 1925, Woolf annota nel suo diario: «So I am getting pushed into criticism. It is a great standby – this power to make large sums by formulating views on Stendhal and Swift. (But while I try to write, I am making up *To the Lighthouse* – the sea is to be heard all through it. I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant “novel”. A new – by Virginia Woolf. But what? *Elegy*»?

⁷⁰³ A. BANTI, *Marcel Proust in mostra*, «Paragone. Letteratura», XVI, 1965, p. 160.

⁷⁰⁴ Si vedano almeno saggi fondamentali dell'autrice come *Romanzo e romanzo storico, Ermengarda e Geltrude, Manzoni e noi* contenuti nella raccolta *Opinioni* del 1961.

⁷⁰⁵ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone. Arte», I, 1950, pp. 16-17.

⁷⁰⁶ L. PICCIONI, *16 domande ad Anna Banti*, «La Fiera Letteraria», XII, 3 febbraio 1957, p. 2.

⁷⁰⁷ G. BASSANI, *Opere*, a cura di R. COTRONEO, Milano, Mondadori, 1998, p. 173.

Una posizione in linea, del resto, anche con i più recenti esiti della critica: come nota Guido Mazzoni, Proust e i suoi coetanei restarono in realtà fedeli al progetto che, declinato in maniera differente, troviamo già nelle opere critiche di Zola e James, e prima ancora in quelle di Balzac e Stendhal: «rappresentare bene, realisticamente, la vita quotidiana».⁷⁰⁸ Ciò che cambia con il Modernismo non è dunque il fine dell'operazione letteraria, ma il modo di percepire e intendere la vita, che ogni interprete rappresenta in forme narrative differenti.

Woolf illustra una metamorfosi percettiva, un cambiamento gestaltico. I modernisti si soffermano sul pulviscolo di impressioni minute, di movimenti inconsci e preconsoci da cui una mente comune in un giorno comune è percorsa, e considerano importanti dei livelli ontologici che gli scrittori edoardiani non colgono, o ai quali non danno valore. In altre parole, il romanzo modernista cambia l'ordine del discorso, mutando i criteri che separano il significativo dall'insignificante, il primo dal secondo piano, l'essenziale dal contingente. Ma se il passaggio è netto, altrettanto netta è la persistenza di un elemento comune: i modernisti perseguono lo stesso scopo dei realisti del XIX secolo e dei loro continuatori; vogliono rappresentare bene la vita.⁷⁰⁹

La rappresentazione woolfiana, in particolare, sembra aver influenzato in maniera decisiva il «ritmo» della scrittura bantiana. Senza ricercare qui i *loci* di una puntuale filiazione testuale, credo che l'itinerario critico delineato possa già suggerire come il magistero di Woolf, in Banti e non solo, sia stato più prolifico rispetto a quello di Proust ma anche di altri autori modernisti, come ho avuto modo di articolare nel recente volume *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*.⁷¹⁰

Con il suo *scorching method* («metodo dell'incenerimento»),⁷¹¹ Joyce è riuscito a perseguire la propria sperimentazione incendiando la tradizione che l'aveva preceduto, lasciando dietro a sé un terreno esaurito⁷¹² dal quale pochi altri germogli letterari sono fioriti; Woolf, che per certi versi non si è spinta così in là a livello formale, ha invece indicato la scia riflessa di un faro in mare aperto, che continua a illuminare una rotta ancora oggi percorribile.

Non è allora un caso se Lily Briscoe cerchi di *riposizionare* gli oggetti di fronte a sé in modo tale che non «si romp[er] l'unità dell'insieme»,⁷¹³ tentando cioè di *riconciare* l'unità con il tutto; la rivoluzione di Stephen Dedalus non presenta invece una simile preoccupazione, tant'è che non teme di «rimanere solo»:⁷¹⁴ la pittura di Lily illumina un avvenire aperto e futuribile; la speculazione di Stephen, invece, è rivolta solo a se stesso, e non contempla una simile proiezione in avanti.

Di fronte a una modernità destabilizzante, Stephen-Joyce offre come soluzione «il silenzio, l'esilio, la scaltrezza»:⁷¹⁵ una forma letteraria intesa – per dirla con Adorno – come *sedimentazione* del programmatico rifiuto di ogni fede, «si chiami essa famiglia, patria o chiesa»;⁷¹⁶ come per il titolo *Al faro*, Lily-Woolf propone invece una letteratura concepita come *dono e deissi*, verso un *altrove*⁷¹⁷ ancora a venire al di là del «punto di vista maschile che governa le nostre vite»:⁷¹⁸ uno spazio culturale che, appunto, romanzi come *Artemisia* hanno per primi cercato di abitare.

⁷⁰⁸ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 308.

⁷⁰⁹ Ivi, pp. 309-310.

⁷¹⁰ Cfr. E. BASSETTI, «*The mysterious ways of spiritual life*». *La Cenere e il Faro, l'eredità culturale di James Joyce e Virginia Woolf*, in *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*, a cura di M. TORTORA e A. VOLPONE, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 81-107.

⁷¹¹ Cfr. A. VOLPONE, *James Joyce: implosione ed esplosione del romanzo*, in *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, a cura di M. TORTORA e A. VOLPONE, Roma, Carocci, 2019, p. 221.

⁷¹² Cfr. J. BARTH, *La letteratura dell'esaurimento*, in *L'algebra e il fuoco*, Roma, Minimum Fax, p. 63.

⁷¹³ V. WOOLF, *Al faro*, cit., p. 39.

⁷¹⁴ J. JOYCE, *Dedalus*, Milano, Mondadori, 2020, p. 227.

⁷¹⁵ Ivi, p. 228.

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ Relativamente al concetto di *Elsewhere*, cfr. T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

⁷¹⁸ V. WOOLF, *La macchia sul muro*, in *Lunedì o martedì. Tutti i racconti*, Milano, Bompiani, 2017, p. 95.

L'ALBA DEL MODERNISMO: GUSTAVE FLAUBERT
DALL'ÉDUCATION SENTIMENTALE DEL 1845 A QUELLA DEL 1869

di Letizia Carbutto

«I should say that Joyce has taken up the art of writing where Flaubert left it».⁷¹⁹

Che Gustave Flaubert sia tra i più citati, accanto al coevo Charles Baudelaire, negli ancora incerti tentativi di una genealogia del modernismo, si deve in gran parte a molti degli autori tradizionalmente inclusi nel canone modernista. L'eredità della lezione flaubertiana non è soltanto rintracciata dalla critica,⁷²⁰ ma anche richiamata o apertamente dichiarata da Pound, ad esempio, nei cui scritti saggistici il nome tutelare di Flaubert ricorre con notevole frequenza, accostato in genere a quello di Joyce. Quest'ultimo recupera la corrispondenza flaubertiana nel *Portrait of the Artist as a Young Man*;⁷²¹ Eliot lo ritiene «un maître à la fois d'art et de pensée»⁷²² e considera *L'Éducation sentimentale*, accanto all'opera di Eschilo, Shakespeare e Aristotele, un esempio di «permanent literature».⁷²³ Woolf percepisce una comunione artistica con Flaubert, di cui condivide il tormento dello stile – «Few People can be so tortured by writing as I am. Only Flaubert I think»⁷²⁴ –; Proust, è vero, vi accenna a malapena nella *Recherche*, ma gli dedica un saggio in cui gli riconosce un “genio grammaticale” e una maestria nel restituire l'impressione del Tempo (plauso significativo): «Chez [Balzac] ces changements de temps ont un caractère actif ou documentaire. Flaubert le premier, les débarrasse du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire. Le premier, il les met en musique».⁷²⁵

È innegabile che di numerose tecniche e sperimentazioni formali diffuse nel corso del primo Novecento si trovano già evidenti manifestazioni nei romanzi flaubertiani, nonché nelle riflessioni estetiche affidate alla corrispondenza. Si tratta di soluzioni in aperta rottura con il modello romanzesco canonico – che nelle rivendicazioni di Flaubert assume il volto di Balzac⁷²⁶ – verso cui invece le opere giovanili dimostrano un debito. Proprio per questa ragione, l'influsso esercitato da Flaubert sulla poetica modernista emerge con particolare chiarezza dalla lettura parallela delle due

⁷¹⁹ E. POUND, *Paris Letter*, «The Dial», LXXII, 6 (June 1922), pp. 623-629; poi in F. REID (ed.), *Pound / Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, London, Faber, 1967, pp. 194-200, p. 194.

⁷²⁰ «The genius of Proust, of Joyce, of Virginia Woolf, of Kafka and of Faulkner would have not been possible without the lesson of Flaubert», scrive perentorio Vargas Llosa (M. VARGAS LLOSA, *Flaubert, our contemporary*, in T. UNWIN (ed.), *The Cambridge Companion to Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 220-224 p. 222). Bradbury e McFarlane individuano nel ruolo di iniziatori svolto da Flaubert e Baudelaire una delle poche certezze condivise sulla “natura obliqua del Modernismo”: «Although the reports vary increasingly in their detail, as the lore begins to shift, they have in common an emphasis on the Anglo-American achievement following on from the innovations of French symbolism, behind which again stand two prime initiators, Flaubert and Baudelaire» (M. BRADBURY AND J. MCFARLANE, *The Name and Nature of Modernism*, in ID. (eds.), *Modernism 1890-1930*, Sussex and New Jersey, Harvester Press and Humanities Press, 1978, p. 36).

⁷²¹ «The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails» (J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], Jeri Johnson (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 181). Cfr. «L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas» (G. FLAUBERT, Lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 marzo 1857, in ID., *Correspondance*, J. Bruneau e Y. Leclerc (eds.), 5 voll, Paris, Gallimard, 1973-2007, t. II, p. 691).

⁷²² T. S. ELIOT, *Lettre d'Angleterre*, «Nouvelle Revue Française», 11(122) (novembre 1923), pp. 619-25, p. 620.

⁷²³ T. S. ELIOT, *The Possibility of a Poetic Drama*, in ID., *The Sacred Wood* [1920], London, Methuen, 1964, pp. 60-70, p. 65.

⁷²⁴ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf, Volume Five: 1936-1941*, A. Olivier Bell, A. McNeillie (eds.), San Diego, New York, London, A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1984, p. 25.

⁷²⁵ M. PROUST, *A propos du “style” de Flaubert*, «La Nouvelle Revue Française», t. XIV, 1920, p. 72-90, p. 85.

⁷²⁶ Cfr. tra gli altri G. SÉGINGER, *Flaubert lecteur de Balzac. L'Éducation sentimentale ou la réinvention du roman*, in K. MATSUZAWA (ed.), *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Nagoya, Nagoya University Press, 2009, pp. 67-74.

versioni dell'*Éducation sentimentale*, del 1845 e del 1869, che condividono oltre al titolo le premesse – una coppia di amici affronta l'educazione alla vita e all'arte –, ma seguono due percorsi antitetici: se la prima, ultima opera giovanile, conclude in qualche misura la tradizione Ottocentesca, la seconda, grande romanzo della maturità, anticipa l'ideale Novecentesco.⁷²⁷

Tra le più rilevanti differenze tra le due opere spicca, anzitutto, la rinuncia a una trama ben congegnata, volutamente ridotta nel romanzo del 1869 a una spiazzante immobilità. Mentre nella prima versione Flaubert concede ai protagonisti Henry e Jules relazioni amorose e fughe avventurose, tutto ciò che riserva ai loro corrispettivi della maturità, Frédéric e Deslauriers, è un continuo indietreggiare, la totale assenza di reale progressione. La potenza del romanzo Ottocentesco fatta di peripezie e colpi di scena, ancora vitale nella prima *Éducation*, subisce nella seconda un lavoro di *dé-dramatisation*, in cui l'intreccio viene ricondotto a un andamento circolare, e l'azione è soffocata dal moltiplicarsi dei discorsi.⁷²⁸ Cinquant'anni più tardi, Woolf avrebbe invocato il diritto dello scrittore di liberarsi della convenzione della trama: «If a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style».⁷²⁹ È significativo che Flaubert, consapevole dell'effetto destabilizzante che tale assenza di linearità narrativa e di una solida struttura avrebbe provocato nel lettore, esprima a più riprese dubbi nei confronti di tale scelta – «Le dessin général en est mauvais! Ça ne fait pas la pyramide»⁷³⁰ –, e che vi individui infine la ragione della ricezione negativa del romanzo: «Pourquoi ce livre-là n'a-t-il pas eu le succès que j'en attendais? [...] C'est trop vrai et, esthétiquement parlant, il y manque: la fausseté de la perspective. À force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît».⁷³¹

All'istanza formale di svalutazione della trama si accosta quella contenutistica, concepita durante la stesura di *Madame Bovary* ma condotta all'estremo con la seconda *Éducation sentimentale*, vero «livre sur rien»: ⁷³² non ci sono in letteratura *bei soggetti d'arte*, sostiene Flaubert, è lo stile a riscattare la futilità della materia, «et en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit».⁷³³ Sarà ancora Woolf a sostenere con fermezza che «“The proper stuff of fiction” does not exist; everything is the proper stuff of fiction».⁷³⁴

Privata di un *plan* e della materia “propriamente romanzesca” che sostenevano la versione giovanile, *L'Éducation* della maturità finisce per sbarazzarsi parallelamente del prototipo di eroe balzachiano che Henry ancora incarnava. Se questi viene introdotto, nella versione del 1845, nel momento del suo ingresso trionfale a Parigi, Frédéric Moreau è presentato durante un viaggio di ritorno dalla capitale, mentre si lascia trasportare da un battello che risale la Senna verso la provincia. È Flaubert a offrire la più calzante descrizione del secondo protagonista quando afferma di voler tracciare, nell'*Éducation* del 1869, il ritratto della propria generazione, «un livre d'amour, de passion; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive».⁷³⁵ È una passione inattiva a muovere, o piuttosto a immobilizzare Frédéric, avvolto in una spirale immutabile che fa il pari con

⁷²⁷ D'altronde, nella scrittura flaubertiana viene spesso individuata l'origine della moderna coscienza letteraria. Barthes, tra gli altri, scrive che «Ce qui sépare la “pensée” d'un Balzac et celle d'un Flaubert, c'est une variation d'école; ce qui oppose leurs écritures, c'est une rupture essentielle», e che «L'écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage» (R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi des Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, pp. 10-20).

⁷²⁸ G. SÉGINGER, *Flaubert lecteur de Balzac...*, cit., p. 68.

⁷²⁹ V. WOOLF, *Modern Fiction* [1919], in A. MCNEILLE (ed.), *The Essays of Virginia Woolf. Volume 4: 1925 to 1928*. London, The Hogarth Press, 1984, pp. 157-165, p. 160.

⁷³⁰ G. FLAUBERT, Lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 marzo 1857, in ID., *Correspondance*, cit., t. III, p. 318.

⁷³¹ G. FLAUBERT, Lettera a Edma Roger des Genettes, 8 ottobre 1879, in ID., *Correspondance*, cit., t. V, p. 720.

⁷³² «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut» (G. FLAUBERT, Lettera a Louise Colet, 16 gennaio 1852, in ID., *Correspondance*, cit., t. II, p. 31).

⁷³³ G. FLAUBERT, Lettera a Louise Colet, 25 giugno 1853, in ID., *Correspondance*, cit., t. 2, p. 362.

⁷³⁴ V. WOOLF, *Modern Fiction*, cit., p. 164.

⁷³⁵ G. FLAUBERT, Lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 6 ottobre 1864, in ID., *Correspondance*, cit., t. III, p. 409.

la struttura narrativa e lo porta a ripetere eternamente le proprie azioni: mentre Henry raggiunge nella prima *Éducation* una realizzazione sociale, economica e sentimentale, la vaghezza e la mutevolezza della volontà di Frédéric gli impediscono di conoscere qualsiasi tipo di evoluzione. Da epigono del Bildungsroman, il romanzo diventa il precursore del trionfo novecentesco dell'inefficienza, e il titolo assume un'accezione ironica.

L'effetto di distaccata ironia che contraddistingue i romanzi della maturità di Flaubert è in effetti il risultato di un'ulteriore rottura con la tradizione, che passa attraverso due tecniche narrative di ampia fortuna presso i modernisti: l'impersonalità e il discorso indiretto libero. Nella prima *Éducation*, sulla scia dei romanzi contemporanei di successo, Flaubert lascia la parola al più classico dei narratori onniscienti *à la Balzac*; indiscreto (se non invadente), egli si rivolge direttamente al suo "cher lecteur" e non esita a interrompere la narrazione con digressioni, opinioni personali e domande più o meno retoriche. Del tutto antitetica l'impostazione dell'*Éducation sentimentale* del 1869, in cui a tale ingerenza si sostituisce l'illusione di una narrazione affidata esclusivamente ai personaggi, secondo il principio che sarebbe stato ripreso da Joyce per cui «L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. [...] L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement». ⁷³⁶ È pleonastico ricordare l'influenza che la poetica flaubertiana, mediata dalla critica di Remy de Gourmont, ebbe sulla teoria dell'impersonalità di Eliot, ⁷³⁷ pur tenendo conto delle legittime riserve sull'effettiva coincidenza tra le due concezioni e, in entrambi i casi, tra posizioni teoriche e applicazioni pratiche. ⁷³⁸

In effetti, la tanto agognata impersonalità di Flaubert si realizza non tanto in una vera e propria assenza quanto, come egli stesso suggerisce, in una presenza sottile e tuttavia onnipotente. Proprio dalla sovrapposizione che ne risulta, ovvero dallo scarto tra le impressioni dei personaggi e la visione diversa, suggerita ma mai esplicitata, del narratore, scaturisce l'ironia, che fa del discorso indiretto libero il suo mezzo più efficace. Ancora rara e incostante nella prima *Éducation sentimentale*, la tecnica viene perfezionata da Flaubert negli anni che separano le due versioni, ed è quindi impiegata nelle opere della maturità con un'intenzionalità e frequenza tali da determinarne la diffusione nel romanzo moderno. Lo stile indiretto libero segna una prima sparizione elocutoria del narratore, a favore della riproduzione non mediata della banalità del discorso e delle percezioni ⁷³⁹; forma dialogica ibrida per natura, esso è peraltro combinato nell'*Éducation* del 1869 con le altre forme di discorso riportato e con una continua alternanza nella focalizzazione. Ne risultano un'incertezza nell'attribuzione di parole e pensieri ⁷⁴⁰ e un'incompletezza che sarebbero state assorbite ed esasperate dal monologo interiore e dal flusso di coscienza ⁷⁴¹: non è un caso se lo *style indirect libre* viene teorizzato sistematicamente, sulla base della prosa flaubertiana, a partire dai primi decenni del Novecento. ⁷⁴²

Proprio come Baudelaire, Flaubert nasce nel 1821, a quasi un secolo esatto dall'*annus mirabilis* del modernismo: è forse eccessivo definirlo un proto-modernista ⁷⁴³ o un "profeta del modernismo". ⁷⁴⁴ Ancor più irragionevole è d'altra parte interpretare l'istanza di rinnovamento – il «Make it new!» di

⁷³⁶ G. FLAUBERT, Lettera a Louise Colet, 9 dicembre 1852, in ID., *Correspondance*, cit., t. II, p. 204.

⁷³⁷ T. S. ELIOT, *Tradition and Individual Talent* [1919], in ID., *The sacred wood*, cit., pp. 47-59.

⁷³⁸ Cfr. D. WARD, *The Cult of Impersonality: Eliot, St. Augustine and Flaubert*, «Essays in Criticism», 17, 1967, pp. 169-182.

⁷³⁹ R. CHAMBERS, *Mélancolie et Opposition: Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987, p. 190.

⁷⁴⁰ Cfr. F. VANOOSTHUYSE, *Chapitre II. Le langage*, in ID., *Histoire d'un jeune homme: Une lecture de L'Éducation sentimentale*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2017, pp. 51-93, p. 51.

⁷⁴¹ Cfr. tra gli altri A. TOPIA, *Les Affinités sélectives*, in C. JACQUET, A. TOPIA (eds.), "Scribble" 2: *Joyce et Flaubert*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1990, pp. 33-63.

⁷⁴² Cfr. C. BALLY, *Le style indirect libre en français moderne*, «Germanisch-romanische Monatsschrift», IV(11), 1912, pp. 597-606, e M. LIPS, *Le style indirect libre chez Flaubert*, «Journal de psychologie», 18, 1921, p. 644-653.

⁷⁴³ Ma c'è anche chi si è spinto oltre, affermando in maniera provocatoria che «[...] he subverts in post-modern fashion the modernist techniques that he also inaugurates» (J. CULLER, *The Uses of Madame Bovary*, «Diacritics», Autumn 1981, 11(3), pp. 74-81, p. 76).

⁷⁴⁴ V. BROMBERT, *Flaubert and the Temptation of the Subject*, «Nineteenth-Century French Studies», 12(3), Spring 1984, pp. 280-296, p. 285.

Pound – come un rifiuto totale della tradizione ottocentesca e del romanzo realista, in cui al contrario i modernisti trovano (almeno) un predecessore. E d'altronde Flaubert, “padre del realismo”, afferma di scrivere *Madame Bovary* in aperta opposizione a tale etichetta: «On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre; c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman»⁷⁴⁵. Ennesima dimostrazione, assai pertinente al discorso sul modernismo, dell'insufficienza delle categorie critiche.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale* [1845], in ID., *Œuvres de jeunesse*, C. GOTHOT-MERSCH, G. SAGNES (eds.), Paris, Gallimard, 2001.
- *L'Éducation sentimentale* [1869], in ID., *Œuvres*, A. THIBAUDET, R. DUMESNIL (eds.), vol. II, Paris, Gallimard, 1952.
- *Correspondance*, J. BRUNEAU E Y. LECLERC (eds.), 5 voll, Paris, Gallimard, 1973-2007.
- C. BALLY, *LE STYLE INDIRECT LIBRE EN FRANÇAIS MODERNE*, «GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT», IV(11), 1912, pp. 597-606.
- R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi des Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- M. BRADBURY and J. MCFARLANE, *The Name and Nature of Modernism*, in ID. (eds.), *Modernism 1890-1930*, Sussex and New Jersey, Harvester Press and Humanities Press, 1978.
- V. BROMBERT, *Flaubert and the Temptation of the Subject*, «Nineteenth-Century French Studies», 12(3), Spring 1984, pp. 280-296.
- R. CHAMBERS, *Mélancolie et Opposition: Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987.
- J. CULLER, *The Uses of Madame Bovary*, «Diacritics», Autumn 1981, 11(3), pp. 74-81.
- T.S. ELIOT, *The Sacred Wood* [1920], London, Methuen, 1964.
- *Lettre d'Angleterre*, «Nouvelle Revue Française», 11(122) (novembre 1923), pp. 619-25.
- M. LIPS, *Le style indirect libre chez Flaubert*, «Journal de psychologie», 18, 1921, p. 644-653.
- E. POUND, “James Joyce et Pécuchet”, *Mercure de France*, CLVI, 575 (1 giugno 1922), pp. 307-320; poi in F. REID (ed.), *Pound / Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, London, Faber, 1967, pp. 200-211, p. 201.
- M. PROUST, *A propos du “style” de Flaubert*, «La Nouvelle Revue Française», t. XIV, 1920, p. 72-90.
- G. SÉGINGER, *Flaubert lecteur de Balzac. L'Éducation sentimentale ou la réinvention du roman*, in K. MATSUZAWA (ed.), *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Nagoya, Nagoya University Press, 2009, pp. 67-74.
- A. TOPIA, *Les Affinités sélectives*, in C. JACQUET, A. TOPIA (eds.), “Scribble” 2: *Joyce et Flaubert*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1990, pp. 33-63.
- F. VANOOSTHUYSE, *Histoire d'un jeune homme: Une lecture de L'Éducation sentimentale*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2017.
- M. VARGAS LLOSA, *Flaubert, our contemporary*, in T. UNWIN (ed.), *The Cambridge Companion to Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 220-224 p. 222.
- D. WARD, *The Cult of Impersonality: Eliot, St. Augustine and Flaubert*, «Essays in Criticism», 17, 1967, pp. 169-182.
- V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf, Volume Five: 1936-1941*, A. OLIVIER BELL, A. MCNEILLIE (eds.), San Diego, New York, London, A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1984.
- V. WOOLF, *Modern Fiction* [1919], in A. MCNEILLE (ed.), *The Essays of Virginia Woolf. Volume 4: 1925 to 1928*. London, The Hogarth Press, 1984, pp. 157-165.

⁷⁴⁵ G. FLAUBERT, Lettera a Edma Roger des Genettes, 30 ottobre 1856, in ID., *Correspondance*, cit., t. II, p. 643.

«COME UN COLLAGE»
L'EREDITÀ MODERNISTA IN *BREAKTIME* DI AIDAN CHAMBERS

di Elena Guerzoni

*L'essere di ciascuno è come un collage. In movimento, per di più. Un moto moltiplicato di pensieri che prendono senso girando tutto intorno. E nessuno potrà mai registrarli tutti, non contemporaneamente, né presi da soli, mai. Tutta la letteratura è una storia incompleta.*⁷⁴⁶

Nel documento assunto come manifesto dall'Associazione dei Servizi Bibliotecari per Giovani Adulti (YALSA)⁷⁴⁷ nel 2008, lo studioso americano Michael Cart definisce la letteratura cosiddetta *Young Adult* o YA come una letteratura ambigua e dinamica, un genere «che si assume rischi», imponendosi, già a partire dai suoi esordi nel secondo dopoguerra, come territorio privilegiato di sperimentazione contenutistica, linguistica e formale.⁷⁴⁸ Sempre Cart, in un contributo successivo che ripercorre l'evoluzione del genere e ne definisce i valori in ambito educativo, si riferisce alla letteratura YA descrivendola nei termini di un genere «irrequieto», ovvero «un felice esercizio di innovazione e di evoluzione».⁷⁴⁹ Un genere – si potrebbe azzardare – “adolescente”, non tanto in virtù dei suoi giovani destinatari, quanto piuttosto in relazione ad alcuni tratti tipici che lo connotano e che consentono un paragone con la condizione adolescenziale, instabile, metamorfica, incerta e contraddittoria, con le sue proiezioni verso il futuro della condizione adulta e le frequenti regressioni a stati infantili.⁷⁵⁰

All'interno di questa tradizione di rottura rispetto alla narrativa tradizionale e di sperimentazione si colloca l'opera di Aidan Chambers, romanziere e saggista britannico considerato il padre fondatore della letteratura *Young Adult* in Europa (Galli Laforest, 2016). Vincitore di prestigiosi riconoscimenti nazionali e internazionali, tra cui la *Carnegie Medal*, il *Michael Printz Award* e l'*Hans Christian Andersen Award*, Chambers dichiara a più riprese, tanto nella sua opera di saggistica che nei suoi romanzi, il proprio interesse per la forma, la struttura e le tecniche narrative: «Per me», scrive l'autore, «il modo in cui una storia viene raccontata è tanto importante quanto ciò che essa racconta.»⁷⁵¹

Il presente contributo propone alcune riflessioni attorno alle sperimentazioni linguistiche e formali che Chambers opera in *Breaktime* (1978), primo libro della *Dance Sequence*, una serie di sei romanzi che raccontano il complesso passaggio dall'infanzia all'età adulta a cavallo tra il ventesimo

⁷⁴⁶ A. CHAMBERS, *Breaktime*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 160. Trad. it. di G. GRILLI.

⁷⁴⁷ Young Adult Library Services Association, divisione della American Library Association (ALA), fondata nel 1957 con il nome di Young Adult Services Division (YASD) allo scopo di «fornire servizi per adolescenti equi, diversificati e inclusivi» (American Library Association, 15 marzo 2007, <http://www.ala.org/yalsa/aboutyalsa>, consultato il 6 aprile 2023).

⁷⁴⁸ M. CART, *The Value of Young Adult Literature*, American Library Association, 8 maggio 2008, <http://www.ala.org/yalsa/guidelines/whitepapers/yalit>, consultato il 18 aprile 2023.

⁷⁴⁹ M. CART, *Young Adult Literature: The State of a Restless Art*, «SLIS Connecting», Vol. 5: Iss. 1, Article 7, 2016 (<http://aquila.usm.edu/slisconnecting/vol5/iss1/7>, consultato il 18 aprile 2023).

⁷⁵⁰ Con riferimento al compito di sviluppo di costruzione della propria identità tipico della fase adolescenziale, Mancaniello afferma che “l'adolescente passa da tentativi di proiezione verso il futuro imperscrutabile e sconosciuto, ma ammiccante e affascinante, ad atteggiamenti e regressioni a stadi infantili, noti e rassicuranti, ma ormai stretti e inadeguati. [...] La scelta che continuamente si pone davanti è quindi fluttuante tra il lancio nell'ignoto e l'ancoraggio alle certezze di ciò che è già conosciuto.” (M.R. MANCANIELLO, *Per una pedagogia dell'adolescenza. Società complessa e paesaggi della metamorfosi identitaria*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2018, p. 29).

⁷⁵¹ «How a story is told is as important as what it tells.» Da A. CHAMBERS, *The Death of Populism*, luglio 2000, <http://www.aidanchambers.co.uk/journalism1.htm>, consultato il 6 aprile 2023. Trad. it. della scrivente.

e il ventunesimo secolo.⁷⁵² Già il titolo del romanzo contiene l'indizio di una rottura: la pausa (*breaktime*) che il protagonista adolescente Ditto effettua rispetto alla routine quotidiana scolastica e familiare è sospensione iniziatica, rottura necessaria dei legami con la propria infanzia, con i propri genitori e con il proprio sé infantile, e parallelamente ricerca di un nuovo io che si traduce in sperimentazione attiva delle diverse identificazioni del sé; allo stesso tempo, il distacco preannunciato nel titolo si traduce in una rottura con la narrativa lineare tradizionale, nonché con tutta la produzione narrativa precedente dell'autore, che a partire da *Breaktime* non scriverà più "per" gli adolescenti, ma "avendo in mente" gli adolescenti, indagando, con la sua opera, le complesse fenomenologie dell'età di mezzo.⁷⁵³

Il percorso di costruzione dell'identità di un sé in divenire, mutevole, frammentato, continuamente impegnato nel ricongiungimento delle proprie parti disperse, viene narrato in *Breaktime* attraverso una combinazione di tecniche narrative differenti: prosa in prima e in terza persona, conversazioni telefoniche, lettere, poesie, giochi di parole, font differenti, disegni, vignette, note a piè pagina e spazi vuoti che il lettore è chiamato a riempire si alternano senza sosta, restituendo una storia nella quale temi, eventi e ricordi procedono per sobbalzi emotivi e salti temporali, scardinando la linearità cronologica. Non mancano citazioni e rimandi intertestuali, riferiti in particolare a due tra i più esimi rappresentanti del modernismo anglosassone, Thomas S. Eliot e James Joyce. Come già numerosi critici hanno evidenziato,⁷⁵⁴ *Breaktime* richiama per struttura e forma l'*Ulisse* di James Joyce, testo che il protagonista del romanzo conserva nella propria libreria e al quale ammette, in una nota a piè pagina, di essersi ispirato per la scrittura del suo racconto:

*Okay, okay, lo ammetto! Questa idea per il mio racconto l'ho presa da *Una pinta d'inchiostro irlandese* di Flann O'Brien (che ho letto recentemente con, devo aggiungere, un piacere spesso perplessito). Ma in fondo, ad essere giusti, mi aspetto che lui l'abbia rubata a qualcun altro. (Niente è sicuro, di sti' tempi.) Ma a chi? James Joyce, scommetto. Ho scoperto che quasi tutte le cose interessanti che gli scrittori contemporanei fanno le prendono dall'*Ulisse* di Joyce. Che io non sono mai riuscito a leggere oltre pagina 27. (Ci ho provato solo due volte, lo confesso. Ma Midge dice che tutti parlano dell'*Ulisse* e di come sia effettivamente il più grande romanzo del ventesimo secolo ma che di fatto pochissime persone lo hanno davvero letto fino alla fine. Perciò non mi sento così colpevole. Ho ancora alcuni anni davanti per riprovarci.) E comunque, sulla base del principio che non c'è niente di nuovo in questo mondo, da dove ha preso Joyce la sua idea? L'ho chiesto a Midge. Ha detto: «Buona domanda. Forse da Duns Scotus o da uno di quei dimenticati teologi gesuiti che Joyce fu educato a conoscere nella tremenda scuola che frequentò. A me parrebbe un tipo di impostazione del discorso proprio dei gesuiti. Ma va' a scoprirlo da solo, ragazzo. Perché aspettarsi che io sappia sempre tutto o che faccia io il lavoro per voi?» Tipico di Midge!⁷⁵⁵

La scrittura di Ditto procede come anticipato nelle sue premesse: all'amico Morgan, diretto destinatario della sua storia, Ditto dichiara che quest'ultima

⁷⁵² È lo stesso autore ad attribuire la dicitura *Dance Sequence* all'insieme dei sei romanzi pubblicati tra la fine degli anni Settanta del secolo scorso e i primi anni Duemila. Si tratta di romanzi indipendenti, completamente a sé stanti, ma al tempo stesso correlati. Chambers pensa a essi come a una famiglia, i cui membri sono individui differenti, con una propria, specifica personalità, ma contemporaneamente legati gli uni agli altri attraverso relazioni genetiche. In un'intervista all'autore della studiosa americana Betty Greenway, Chambers racconta: «L'immagine che solitamente utilizzo per descrivere la *Dance Sequence* è quella di sei dipinti all'interno di una galleria. Una stanza, con sei dipinti sulla parete. Quando si osservano per la prima volta, si pensa che siano sei opere distinte dello stesso autore. Ma dopo un po', e quando ci si allontana per uno sguardo finale prima di uscire, ci si rende conto che esse costituiscono anche un unico grande dipinto, essendo legate in tutti i modi e attraverso tutte le connessioni possibili, che, a un primo sguardo, non si erano colti.» (Intervista via e-mail con Betty Greenway, 20 giugno 2004, cit. in B. GREENWAY, *Aidan Chambers: Master Literary Choreographer*, Lanham, Scarecrow Press, 2006, p. IX. Trad. it. della scrivente).

⁷⁵³ Cfr. A. CHAMBERS, *L'età sospesa. Dalla letteratura Young Adult alla Youth Fiction: riflessioni sulla letteratura giovanile*, edizione italiana a cura di G. ZUCCHINI, Modena, Equilibri, 2020.

⁷⁵⁴ Cfr. B. GREENWAY, *Aidan Chambers: Master Literary Choreographer*, Lanham, Scarecrow Press, 2006.

⁷⁵⁵ A. CHAMBERS, *Breaktime*, cit., p. 60.

[...] non sarà scritta alla maniera dei racconti logici a cui siamo abituati. Prenderà la forma che le pare in qualunque momento – il che significa qualunque forma io abbia voglia di darle al momento della mia scrittura. Faccio questo dal momento che tu sostieni che la letteratura è artefatta, concepita in modo da corrispondere a certi schemi predeterminati. Userò lo stile in prosa – o in versi, o di qualunque altro tipo – che mi andrà di usare e che mi sembrerà migliore per quello che voglio dire.⁷⁵⁶

Il resoconto del ragazzo avanza, quindi, nel modo in cui procede il suo pensiero, fluttuando tra presente e passato, abbandonando la logica per seguire la coscienza, la percezione soggettiva di un tempo plastico posto in relazione dinamica con l'inconscio umano. Ai ricordi del passato subentrano impressioni del presente che accolgono un turbinare scomposto di pensieri, riflessioni, descrizioni, tutti volti, infine, a trovare risposta a quella domanda impellente che riguarda il sé, quel *chi sono io* pronunciato in precedenza da Eliot, Joyce, Woolf e altri coevi modernisti.⁷⁵⁷ La sperimentazione attiva di un io impegnato nella scelta di una prospettiva di sviluppo procede, così, di pari passo con la sperimentazione linguistica e formale, che assurge, pertanto, a metafora del vissuto scivoloso, sospeso, sconnesso e mai lineare che caratterizza la fase adolescenziale.

In aggiunta alle tecniche narrative sin qui menzionate, viene utilizzato nel testo un ulteriore espediente volto a tradurre la simultaneità di dialoghi e pensieri o azioni e pensieri: servendosi di due colonne all'interno della pagina, Chambers riproduce nell'una un dialogo tra due personaggi oppure una certa azione, mentre nell'altra riporta i pensieri che affiorano alla mente di Ditto. Talvolta, invece, il monologo interiore del protagonista viene distinto da dialoghi o azioni mediante l'uso del corsivo. È, pertanto, un'esperienza visiva, oltre che linguistica, a coinvolgere il lettore nell'avventura iniziatica di ricerca del sé del protagonista adolescente.

Concludendo, la sperimentazione linguistica e formale a cui fa ricorso Chambers in *Breaktime* (così come nei successivi cinque romanzi che compongono la *Dance Sequence*)⁷⁵⁸ testimonia un'eredità, quella del modernismo letterario, che l'autore britannico – e, con lui, tanti altri autori e autrici di letteratura YA – pone al servizio di un genere letterario che racconta l'età sospesa, gli anni per eccellenza liminali nei quali il compito di sviluppo primario del soggetto è la ricerca della propria identità. Accanto a metafore altrettanto potenti ed efficaci, anche la lingua, la forma, la struttura di un'opera narrativa evocano con potenza alcuni tratti caratteristici di quel mosaico esistenziale che è il soggetto adolescente. Le tecniche tipicamente moderniste di Chambers insistono sulle potenzialità caleidoscopiche dell'io adolescente, sul suo smarrimento e il suo inciampare di fronte ad esse, e amplificano l'urgenza della domanda prima e ultima: “Chi sono, dunque, io?”

Chi è, in definitiva, Ditto? «Dov'era lui, in mezzo a tutto ciò? Dov'era il Ditto presente, il vero Ditto, quello in cui scorreva il sangue? CHI era il Ditto presente? Era questo?»⁷⁵⁹ Forse, come comprende Nik, protagonista adolescente di un successivo romanzo di Chambers,⁷⁶⁰ la verità del sé va cercata proprio lì, in quel disordine che però ha un senso, dopotutto: nell'esperienza di smarrimento di Ditto c'è tutta la verità di un passaggio metamorfico doloroso e al contempo esaltante, nel quale si

⁷⁵⁶ Ivi, pp. 42-43. La dichiarazione di poetica di Ditto non può non riportare alla mente un'altra dichiarazione, che l'autore contemporaneo di narrativa YA David Almond – anch'egli, come Chambers, britannico e grande sperimentatore della lingua e della forma – affida alla sua giovane protagonista Mina: «Lascero che il mio diario cresca come cresce il pensiero, come crescono gli alberi e gli animali, come cresce la vita. Chi l'ha detto che un libro deve raccontare una storia seguendo una monotona linea retta? Le parole dovrebbero vagare e serpeggiare. Volare come gufi, saettare come pipistrelli, scivolare furtive come gatti. Mormorare e urlare, danzare e cantare. A volte non dovrebbero proprio esserci parole. Solo silenzio. Solo puro spazio bianco. [...] Del resto la mia mente non è tutta pensieri ordinati. Non è tutta linee rette. È scompiglio e baraonda.» (D. ALMOND, *La storia di Mina*, Milano, Salani, 2011, p. 11).

⁷⁵⁷ Cfr. E. MUNAFÒ, *Il sublime e il modernismo. Eliot, Joyce, Woolf*, Roma, Carocci, 2017; F. FRIGERIO, *Modernismo e modernità. Per un ritratto della letteratura inglese: 1900-1940*, Torino, Einaudi, 2014.

⁷⁵⁸ Per ulteriori approfondimenti: B. GREENWAY, *op. cit.*; A. H. DAVIDSON, *Writing Talk: Constructions of Adolescence in the Early Genesis of Aidan Chambers' Dance Sequence Novels*, Tesi di Dottorato, Università di Anversa, 2022.

⁷⁵⁹ A. CHAMBERS, *Breaktime*, *cit.*, p. 28.

⁷⁶⁰ A. CHAMBERS, *Ora che so*, Milano, Rizzoli, 2014. Trad. it. di Giorgia Grilli. Originale inglese: *Now I Know* (1987; pubblicato negli Stati Uniti con il titolo *NIK: Now I Know*).

assumono molteplici forme, diverse e persino opposte identità, prima di approdare a quella definitiva. Se la vita acquista senso solo quando è in disordine,⁷⁶¹ allora forse, come sostiene la studiosa di letteratura YA Lauren Adams, è proprio «disordinando gli eventi, le immagini e i pensieri [che] gli autori riescono ad avvicinarsi maggiormente alla verità.»⁷⁶²

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA:

- ADAMS, LAUREN, *Disorderly Fiction*, «The Horn Book Magazine», 78, 5, 2002, pp. 521-528.
- AMERICAN LIBRARY ASSOCIATION, <https://www.ala.org/>.
- ALMOND, DAVID, *La storia di Mina*, Milano, Salani, 2011.
- CART, MICHAEL, *The Value of Young Adult Literature*, American Library Association, 8 maggio 2008, <http://www.ala.org/yalsa/guidelines/whitepapers/yalit>, consultato il 18 aprile 2023.
- CART, MICHAEL, *Young Adult Literature: The State of a Restless Art*, «SLIS Connecting», Vol. 5, Iss. 1, Article 7, 2016. Disponibile alla pagina <http://aquila.usm.edu/slisconnecting/vol5/iss1/7>, consultata il 18 aprile 2023.
- CHAMBERS, AIDAN, *Booktalk: Occasional Writing on Literature and Children*, London, The Bodley Head, 1985.
- CHAMBERS, AIDAN, *Breaktime*, Milano, Rizzoli, 2005.
- CHAMBERS, AIDAN, *Ora che so*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CHAMBERS, AIDAN, *The Age Between. Personal Reflections on Youth Fiction*, London, Fincham Press, 2020. Trad. it. *L'età sospesa. Dalla letteratura Young Adult alla Youth Fiction: riflessioni sulla letteratura giovanile*, a cura di G. ZUCCHINI, Modena, Equilibri, 2020.
- CHAMBERS, AIDAN, www.aidanchambers.co.uk.
- DAVIDSON, ANDREA H., *Writing Talk: Constructions of Adolescence in the Early Genesis of Aidan Chambers' Dance Sequence Novels*, Tesi di Dottorato, Università di Anversa, 2022.
- FAETI, ANTONIO, *L'ombra lunga di Vittoria*, in *I diamanti in cantina*, Firenze-Milano, Bompiani, 1995, pp. 133-155.
- FRIGERIO, FRANCESCA, *Modernismo e modernità. Per un ritratto della letteratura inglese: 1900-1940*, Torino, Einaudi, 2014.
- GREENWAY, BETTY, *Aidan Chambers: Master Literary Choreographer*, Lanham, Scarecrow Press, 2006.
- GALLI LAFOREST, NICOLA, *Aidan Chambers: Etologia dell'adolescenza*, in *Dove vanno le anatre d'inverno. Grandi scrittori per giovani adulti*, a cura di HAMELIN ASSOCIAZIONE CULTURALE, Bologna, n. 16, 2016, pp. 14-31.
- GALLI LAFOREST, NICOLA, VARRÀ, EMILIO, *Per un'adolescenza pensosa. Intervista ad Aidan Chambers*, «Hamelin», n. 17, 2007, pp. 15-22.
- GRILLI, GIORGIA, *La verità, vi prego, sui ragazzi. L'opera di Aidan Chambers*, in *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Roma, Carocci, 2012.
- MANCANIELLO, MARIA RITA, *Per una pedagogia dell'adolescenza. Società complessa e paesaggi della metamorfosi identitaria*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2018.
- MUNAFÒ, ELENA, *Il sublime e il modernismo. Eliot, Joyce, Woolf*, Roma, Carocci, 2017.
- TRITES, ROBERTA SEELINGER, *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.

⁷⁶¹ Ivi, p. 9. («Life only makes sense when it's out of order»), *NIK: Now I Know*, New York, Harper & Row, 1988, p. VII).

⁷⁶² L. ADAMS, *Disorderly Fiction*, «The Horn Book Magazine», 78, 5, 2002, p. 528.

MARCEL PROUST: LA FELICITÀ DELLA SCRITTURA IN UN TEMPO FUORI DAL TEMPO

di Luca Elfo Jaccond

Longtemps, je me suis couché... dans le temps. Legando tra loro le prime e le ultime parole de *La Recherche du temps perdu* – un “romanzo cattedrale”, un “opera mondo” che si compone di 2400 pagine (nell’edizione Quarto Gallimard a cura di Jean-Yves Tadié) – si ripropone, in prima battuta, un elemento essenziale del testo proustiano, ovvero l’idea della circolarità del tempo, intesa come conquista esistenziale.

Ma non basta. Scrive infatti Roland Barthes: «L’œuvre de Proust décrit un immense, un incessant apprentissage. Cet apprentissage connaît toujours deux moments [...]: une illusion et une déception; de ces deux moments, naît la vérité, c’est-à-dire l’écriture». ⁷⁶³ Si tratta tuttavia di una verità che – sostiene ancora Barthes – «se joue comme un drame, en trois actes»: ⁷⁶⁴ il primo è l’annuncio da parte del narratore giovane della volontà di scrivere, il secondo tratta l’impotenza di scrivere e il terzo, che si articola lungo tutto il settimo volume della *Recherche* (*Le Temps retrouvé*), ci conduce, attraverso tre reminiscenze accidentali (l’irregolarità del pavé del cortile dei Guermantes dove il protagonista, dopo tanto tempo, si è recato per prendere parte a un ricevimento, il rumore metallico di un cucchiaino, un tovagliolo inamidato offerto al protagonista da un cameriere), all’impressione di un benessere straniante e intenso che richiede, per essere conservato in essenza, di venire innanzitutto compreso. Ed è allora che il narratore capisce che la soluzione consiste nel superare la stessa dimensione temporale, nel consegnare se stesso alla scrittura, nel con-fondersi con essa.

A questo punto si potrebbe dire che la vita dell’autore e quella del narratore – di un «“je” qui n’est pas toujours moi» ⁷⁶⁵ – cessano di essere due vite parallele per coincidere nelle loro durate con la scrittura, e le parole del narratore finiscono per identificarsi con la scrittura dell’autore che infine ha compreso l’ambiguità dei segni che lo hanno a lungo circondato, confuso, distratto: i segni effimeri della mondanità, quelli fallaci dell’amore, quelli sfuggenti delle qualità sensibili. ⁷⁶⁶ Alla fine Marcel è uscito definitivamente dal mondo e, rinchiusosi nella sua arca-stanza, si è trasformato, per dirla con il filosofo Maurizio Ferraris, in «una mano che scrive». ⁷⁶⁷ Non si può più quindi parlare né di un autore, né di un personaggio: non resta che la scrittura.

Al termine di un lungo percorso iniziatico di apprendimento – la *Recherche* è in sostanza un romanzo di formazione – il protagonista, o forse è meglio dire i protagonisti (l’autore e il narratore), vinte le proprie debolezze fisiche e psicologiche, comprendono che proprio il mondo dell’arte è il mondo estremo dei segni, in quanto esso solo risulta in grado di dare un senso autentico, profondo e ideale alla realtà, al mondo che viene così sottratto al suo inesorabile fluire ed esaurirsi: il mondo si prepara a divenire libro e il libro mondo.

Se la memoria con le sue capacità associative (anche nella sua dimensione involontaria) ci offre la possibilità di rivivere, riassaporandoli, momenti del passato, è l’arte, rappresentata nella forma del romanzo, che, smaterializzando la realtà effimera delle cose, riesce a fissare in eterno il tempo ricercato e ritrovato. Si tratta evidentemente di un tempo interiore che si deve cogliere nella sua assoluta soggettività che tuttavia è portatrice di verità.

⁷⁶³ R. BARTHES, *Proust et les noms*, in ID., *Marcel Proust. Mélanges*, édition établie et annotée par B. COMMENT, Paris, Seuil, 2020, pp. 17-29 (20-21).

⁷⁶⁴ Ivi, p. 17.

⁷⁶⁵ Citato in F. LIBASCI, rec. a A. PIPERNO, *Proust senza tempo* (Milano, Mondadori, 2022), «Diacritica», VIII, 4 (46), 30 dic. 2022, pp. 163-168 (167).

⁷⁶⁶ Cfr. G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, trad. di C. LUSIGNOLI e D. DE AGOSTINI, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2001.

⁷⁶⁷ Cfr. <https://www.eduflix.it/it/proust-e-la-memoria-del-tempo>.

I segni dell'arte – dice Deleuze – in quanto segni spiritualizzati ci rimandano alle «essenze, che sono a-logiche o sopra-logiche».⁷⁶⁸ «L'essenza artistica ci rivela un tempo originale [...] e quindi, quando parliamo di un “tempo ritrovato” nell'opera d'arte, si tratta di questo tempo primordiale»,⁷⁶⁹ ovvero di un tempo eterno, di un tempo fuori dal tempo che non si può volontariamente provocare ma soltanto cogliere e che, in quanto tale, consente la persistenza nel tempo storico delle esperienze provocate dai prodotti estetici.

Attraverso la scrittura l'autore (Marcel) fa scoprire al narratore (colui che nella *Recherche* dice *Je*) che quei momenti epifanici in cui si manifesta il senso del tempo attraverso le rivelazioni contingenti della memoria involontaria possono perdere la loro natura aleatoria per divenire «libere produzioni di una produzione artistica».⁷⁷⁰

In conclusione, il senso più profondo dell'opera proustiana non risiederebbe dunque tanto nella memoria, volontaria o involontaria, quanto in una ricerca in cui l'arte e la scrittura si offrono come strumenti di verità, come occasione per un'indagine dei segni che abitano il mondo. La *Recherche*, sostiene ancora Deleuze, «è rivolta verso il futuro, e non verso il passato»,⁷⁷¹ come del resto lo stesso Proust sembra rivelarci in una delle ultime pagine del suo romanzo:

Victor Hugo dit: *Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent*. Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur “déjeuner sur l'herbe”.⁷⁷²

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de J.-Y. TADIÉ, Paris, Quarto Gallimard, 2020.

AA. VV., *Proust-Monde. Quand les écrivains étrangers lisent Proust*, Paris, Gallimard, 2022 («Folio Classique»).

R. BARTHES, *Proust et les noms*, in ID., *Marcel Proust. Mélanges*, édition établie et annotée par B. COMMENT, Paris, Seuil, 2020, pp. 17-29.

G. BOTTIROLI, *Marcel Proust. Il romanzo del desiderio*, Milano, Feltrinelli, 2022.

S. BRUGNOLO, *Dalla parte di Proust*, Roma, Carocci, 2022 («Quality Paperbacks»).

G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, trad. di C. LUSIGNOLI e D. DE AGOSTINI, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2001.

A. ELSNER and T. STERN (ed.), *The Proustian Mind*, London, Routledge, 2023.

J. KRISTEVA, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 2000 («Folio Essais»).

T. LAGET, *Proust et les arts*, Paris, Hazan, 2022.

L.-J. LESTOCART, *Proust et la connaissance esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

B. MORICHEAU-AIRAUD, *Représentation du discours autre et ironie dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Classiques Garnier, 2024.

F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, Milano, Nottetempo, 2022.

⁷⁶⁸ DELEUZE, op. cit., pp. 36-37.

⁷⁶⁹ Ivi, p. 59.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 143.

⁷⁷¹ Ivi, p. 6.

⁷⁷² M. PROUST, *À la recherche du temps perdu – Le Temps retrouvé*, sous la direction de J.-Y. TADIÉ, Paris, Quarto Gallimard, 2020 [1999], p. 2394 (corsivo nel testo).

A. PIPERNO, *Proust senza tempo*, Milano, Mondadori, 2022.
N. RAGONNEAU, *Le Proustographe*, Paris, Denöel, 2021.
J.-Y. TADIÉ, *Proust e la società*, trad. di R. CAPOTORTI, Roma, Carocci, 2022 («Saggi»).
ID., *Proust. La cathédrale du temps*, Paris, Gallimard, 2017 («Découvertes Gallimard»).

Pôle Proust, <https://poleproust.hypotheses.org/>
Proust/emi, <https://www.facebook.com/groups/proustemi>

ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL PROBLEMA DELL'INIZIO

di *Valentina Maurella*

Sebbene il problema dell'inizio sia sempre stato centrale per la metafisica, è soltanto nell'epoca moderna che esso diventa propriamente *idée fixe* e oggetto di rivendicazione all'interno dell'inesauribile dialettica di innovazione e tradizione.⁷⁷³ In effetti, un tratto caratteristico della modernità, messo in rilievo e addirittura esasperato dalla letteratura d'avanguardia e modernista, è l'esigenza di farsi carico della creazione di nuovi inizi, della quale i manifesti futuristi o il celebre motto poundiano «*make it new*» sono espressione emblematica. Poiché, secondo una celebre tesi di Lukàcs, quella circolarità compiuta dalla quale traeva origine l'essenza trascendentale della vita metafisica dei greci si è spezzata, il pensiero dei moderni è destinato a percorrere «la via infinita di un'approssimazione mai perfettamente adempiuta».⁷⁷⁴ Se la totalità stessa costituiva il *prius* formativo della grecità,⁷⁷⁵ la perdita di questo assoluto primitivo mette in moto una spasmodica e sempre approssimativa ricerca di nuovi inizi, della quale, secondo Said, il romanzo rappresenterebbe la forma istituzionalizzata.⁷⁷⁶ Come osserva giustamente Gabriele Guercio, non si tratta tanto del tentativo di sostituirsi al divino, quanto piuttosto della capacità di generare sensi alternativi in reazione alla trasformazione simbolica che investe gli elementi del mondo.⁷⁷⁷ In questo senso, la perdita dell'assoluto si apre alla proliferazione creativa di essere e di senso, soprattutto nella sfera artistica e letteraria. L'ammissibilità di una pluralità di inizi renderebbe perciò gli esseri umani «portatori di infinito», dal momento che varcare la soglia ignota di un inizio «non comporta il compiersi di qualcosa di pregresso o potenziale, bensì un'attualità estranea alla dimensione finita»,⁷⁷⁸ idea sulla quale si fondano tanto le radicali rivendicazioni delle avanguardie quanto le più inclusive istanze del modernismo.

Sulla scorta di una linea filosofica che va da Schelling a Heidegger,⁷⁷⁹ è possibile comprendere l'inizio come il punto di massima tensione tra due pulsioni contrarie: una conservativa-richiudentesi e una generativa-traboccante. Poiché la lotta tra questi due impulsi non è mai dialetticamente superata, non sorprende che essa accompagni fedelmente quella storia della «produttività dello spirito»⁷⁸⁰ nella quale incorniciamo la modernità. La storia del romanzo esprime nella forma più pura gli atti di questa perpetua contesa di forze desideranti. Da un lato, l'esigenza di circoscrivere mondi, sensi, valori; il bisogno di delimitare e di ricostruire totalità significanti. Dall'altro, la tentazione luciferina della sconnessione, della frantumazione, del caos che *sa* il negativo. Questa seconda opzione non può tollerare le pacate unità, le ricostruzioni di senso, le linee che progrediscono indisturbate verso l'orizzonte. Essa non appiana, ma scompagina, cavalcando l'onda lunga di un'epoca privata del proprio centro. Il romanzo, nella sua storia, riflette entrambe le tendenze e, pertanto, impedisce di leggere espressioni come il *nouveau roman* o il *pastiche* postmoderno quali atti di distruzione delle sue strutture classiche. Il genere romanzesco, in quanto «forma istituzionalizzata dell'atto iniziante»⁷⁸¹, accoglie nella propria essenza tanto la linearità genetico-successiva tipica del romanzo di formazione, quanto l'esplosione dinamitarda dei regimi ordinari di

⁷⁷³ Si veda in proposito H. MESCHONNIC, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1980.

⁷⁷⁴ G. LUKÀCS, *Teoria del romanzo*, Milano, SugarCo, 1962, p. 27.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ Cfr. E. SAID, *Beginnings: intention and method*, London, Granta Publications, 1985², p. 100.

⁷⁷⁷ Cfr. G. GUERCIO, *Opere d'arte e nuovi inizi*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 18.

⁷⁷⁸ *Ivi*, p. 13.

⁷⁷⁹ Faccio riferimento ai due autori che hanno dato grande rilievo al problema dell'inizio nella modernità. In particolare, mi riferisco all'opera incompiuta di Schelling, *Le età del mondo* e all'*Origine dell'opera d'arte* di Heidegger. Riferimento imprescindibile è anche l'opera di Massimo Cacciari dedicata a questo problema centrale della storia del pensiero occidentale. Cfr. M. CACCIARI, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990.

⁷⁸⁰ G. LUKÀCS, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁸¹ Cfr. E. SAID, *op. cit.*, p. 100.

temporalità; tanto il bisogno della delimitazione quanto quello della creazione di un eccesso di mondo. Emblematico in questo senso è il romanzo cui guarderanno i grandi autori del modernismo, *Vita e opinioni di Tristram Shandy* di Laurence Sterne. Il riferimento a questa straordinaria opera ci permette di osservare come il problema dell'inizio, declinato su di un piano non soltanto compositivo, ma soprattutto meta-narrativo e speculativo,⁷⁸² assuma centralità e rilievo letterari ben prima del ventesimo secolo.

*

«Indiscusso progenitore di tutti i romanzi d'avanguardia» (Calvino),⁷⁸³ il capolavoro di Sterne costituisce senza dubbio una delle prime tormentate riflessioni moderne sulla questione dell'inizio e della temporalità del romanzo. Il primo capitolo si apre infatti con quello che Tristram chiama ironicamente un *incipit ab ovo*, «come dice Orazio».⁷⁸⁴ Qui, come il lettore spiazzato ha ormai avuto modo di realizzare (ed è proprio dalla complicità del che dipende il doppio senso), l'uovo non è affatto una metafora, bensì l'ovulo fecondato dalle *essenze animali*. Seppur con ironia, il romanzo sembra quindi iniziare rigorosamente: alla descrizione del concepimento seguirà quella della nascita, poi della crescita e delle avventure che porteranno il protagonista verso il compimento, cioè verso la fine del romanzo. Niente di più falso! Ogni ragionevole orizzonte d'attesa viene tradito: il *Tristram Shandy*, scrive Said, è il romanzo che non inizia mai.⁷⁸⁵ L'unico inizio possibile è l'inizio comprensibile nei termini biomeccanici della causa e dell'effetto, cioè dell'accoppiamento e della fecondazione. Ogni altro atto di nascita è avvolto dalla nebbia fumosa dell'inapprensibile, aggirato per mezzo di quelle «digressioni progressive» [*progressive digressions*] che, in realtà, progrediscono soltanto in direzione contraria rispetto a quella del movimento lineare del tempo:

Tutto si dilata e non si muove nell'opera di Sterne, tutto è contro il movimento ineluttabile del tempo, ecco perché ricorre alle digressioni che, invece, uno scrittore come Stevenson, trovava inutili e improponibili, [...] e al procedimento di ordinare gli eventi in modo inconsueto, prima gli effetti e poi le cause.⁷⁸⁶

L'inizio vero e proprio del romanzo, cioè il romanzo che ogni lettore del Settecento si aspetta di leggere, viene costantemente rimandato.

«L'eroe – scriveva Sklovskij – quasi non riesce a venire al mondo perché è costantemente ricacciato indietro dal nuovo materiale che l'autore pigia nel libro».⁷⁸⁷ In questo senso, Sterne denuncia la fallacia di quei mondi possibili e di quegli universi romanzeschi che si strutturano in maniera ordinata come unità compiute e che finiscono col tradire il mondo della vita. Ciò che caratterizza l'esperienza umana del tempo non è l'oggettiva successione di eventi, ma l'intensità e la compenetrazione degli stessi. Come scrive Paolo Zellini, siamo soliti rappresentare il continuo come l'insieme ideale e completo che precede gli elementi discreti.⁷⁸⁸ Tuttavia, già Aristotele spiegava nella *Metafisica* che «il continuo presuppone l'idea di successione, il venire di una cosa dopo un'altra».⁷⁸⁹ Bisogna pertanto porre «un seme iniziale, una monade, un punto»,⁷⁹⁰ un «λόγος

⁷⁸² Cfr. G. ADAMO, *L'inizio e la fine. I confini del romanzo moderno nel canone occidentale*, Ravenna, Longo editore, 2013.

⁷⁸³ Ivi, p. 207. Anche Sklovskij, nella *Teoria della prosa*, considera il romanzo di Sterne «il romanzo-tipo della letteratura mondiale». V. SKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974, p. 215.

⁷⁸⁴ L. STERNE, *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, introduzione di A. Brillì, trad. it. G.A. POMPILI, Milano, Rizzoli, 2016, p. 57.

⁷⁸⁵ Cfr. E. SAID, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁸⁶ G. ADAMO, *op. cit.*, p. 204.

⁷⁸⁷ V. SKLOVSKIJ, *op. cit.*, pp. 170-171.

⁷⁸⁸ Cfr. P. ZELLINI, *Discreto e continuo. Storia di un errore*, Milano, Adelphi, 2022, p. 22.

⁷⁸⁹ Ivi, p. 23.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 31.

σπερματικός»⁷⁹¹ come *prius* di ogni continuità e successione. Se il romanzo classico d'avventura o di formazione esemplificava la successione delle durate attraverso lo spostamento dell'eroe in uno spazio continuo, il *Tristram Shandy* mette in moto un vorticoso movimento temporale il cui vertice è localizzato in un unico punto: Shandy Hall. La tenuta è infatti il luogo dove si dà l'inizio, della vita di Tristram e della scrittura del romanzo. D'altra parte, l'impossibilità di narrare una sequenza ordinata di eventi, il continuo tornare sui propri passi, le pause e le anticipazioni fanno del romanzo di Sterne l'emblema di quella forma d'arte moderna che nasce ed esiste nell'oscillazione tra esaltazione affermativa della libertà creatrice e nostalgia del rimosso, del non detto e dell'immemorabile. L'inizio è qui l'eccedenza di senso donato agli eventi, fondamento e condizione della narrazione, costruzione di un orizzonte di intelligibilità. Tuttavia, la porta che viene aperta su di esso non è mai spalancata, ma resta socchiusa (forse per via di quei cardini cigolanti...).⁷⁹² D'altra parte, anche Calvino si pone un problema simile, seppur in maniera più analitica:

Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio. Ma come potrebbe essere costruito un libro simile? S'interromperebbe dopo il primo capoverso? Prolungherebbe indefinitamente i preliminari?⁷⁹³

Il problema dell'inizio, per Sterne come per Calvino, è anche il problema del limite: un inizio inizia e finisce? In che punto si può dire che inizi e che finisca? E – si chiede Paolo Zellini – «che dire del punto? Possiamo sostenere senza esitazione che esso è parte o componente di qualche tipo di grandezza, oppure dobbiamo considerarlo come una mera creazione astratta della nostra mente?».⁷⁹⁴ Secondo Platone, «il punto non era un elemento costitutivo di qualcosa, ma piuttosto un principio generatore della linea»⁷⁹⁵ e, nella matematica vedica, la *presenza* del punto è assimilata a un'*assenza significativa*, a «uno spazio vuoto che, come notava Aristotele, poteva pur denotare qualcosa di esistente».⁷⁹⁶ L'inizio, inteso come λόγος σπερματικός, come principio generatore di una successione, è qualcosa di inafferrabile: come l'atomo, composto da una particella eterna (protone) e da una particella effimera (neutrone), così anche l'inizio contiene in sé il germe dell'eternità e quello della caducità.

*

Come si è cercato brevemente di mostrare, l'esigenza di creare mondi e linguaggi nuovi, di irrompere nell'aperto (o di andare «au fond de l'inconnu», per dirla con Baudelaire) non è tratto tipico della sola letteratura d'avanguardia e modernista, proprio come la discontinuità e il dissesto della linearità narrativa non sono caratteristiche esclusive del romanzo postmoderno. Al contrario, entrambe le forme esprimono e radicalizzano una tendenza interna alla stessa modernità, istituendo, per fare eco a Rosenberg, una tradizione della rottura.⁷⁹⁷

⁷⁹¹ «La tradizione pitagorica seppe evidenziare l'unità come λόγος σπερματικός, seme iniziale di una progressione di numeri o di figure.» Ivi, p.30.

⁷⁹² Rimando al celebre episodio dei cardini della porta di casa Shandy: L. STERNE, *op. cit.*, libro III, cap. XXI, pp. 234-235.

⁷⁹³ I. CALVINO, *Se una notte di inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 177.

⁷⁹⁴ P. ZELLINI, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 127.

⁷⁹⁶ Ivi, p. 129.

⁷⁹⁷ Cfr. H. ROSENBERG, *The Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1960.

IL CICLO SINBADIANO DI GYULA KRÚDY:
UNA «VIA PECULIARMENTE MAGIARA DELLA NARRATIVA MODERNA»

di Noemi Nagy

«Per quanto tempo ho continuato a camminare? Non ricordo più quando sono partita: il tempo pian piano si confonde, come la sabbia».⁷⁹⁸

«[T]rasognato cantore»⁷⁹⁹ di un'Ungheria ottocentesca ancora segnata da un'arcaica civiltà rurale ma già prossima alla disgregazione, Gyula Krúdy (1878-1933) è stato ormai consacrato dalla critica «come il vero innovatore della prosa ungherese a cavallo tra il XIX e il XX secolo, con infinite propaggini verso il XXI».⁸⁰⁰ Tra le migliaia di pagine che compongono la sua opera, comprensiva di decine di romanzi, centinaia di racconti, articoli e contributi saggistici, si individuano infatti – come ha scritto Gianpiero Cavaglià – «alcune delle tappe principali della moderna prosa narrativa centroeuropea»: ⁸⁰¹ soprattutto, Krúdy si distingue nel coevo panorama letterario ungherese per la capacità di realizzare un'inedita sintesi tra tradizione e innovazione, in particolare a partire dagli anni Dieci, abbandonando la via dell'epigonismo jokiaiano-mikszathiano,⁸⁰² per trovare invece la propria vena originale.

Il punto di svolta si individua nella pubblicazione, tra il 1911 e il 1912, di una sorta di trilogia, composta da due raccolte di novelle e un romanzo – *La giovinezza di Sinbad* (*Szindbád ifjúsága*, 1911), *I viaggi di Sinbad* (*Szindbád utazásai*, 1912) e *Il castello francese* (*Francia kastély*, 1912) –, il cui *fil rouge* consiste nella condivisione di un comune protagonista, Sinbad.⁸⁰³

Prendendo forma, questo plurisecolare *alter ego* dell'autore dà avvio alla «prima fase della maturità»⁸⁰⁴ dello scrittore, per accompagnarlo in seguito lungo tutta la sua carriera, per una totalità di quasi cento racconti,⁸⁰⁵ arrivando fino al romanzo *Purgatórium*, uscito postumo nel 1934; ma anche oltre, per *interposta persona*:⁸⁰⁶ dopo la morte del narratore, sarà infatti Sándor Márai a scrivere l'ultima opera dedicata alle vicende sinbadiane.⁸⁰⁷

⁷⁹⁸ G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, traduzione di V. GHENO, Roma, Elliot, 2012.

⁷⁹⁹ M. D'ALESSANDRO, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, in G. KRÚDY, *Sinbad. Treni, slitte e tappeti volanti*, a cura di M. D'ALESSANDRO, Roma, Biblioteca del vascello, 1993, pp. 5-20, p. 5.

⁸⁰⁰ A. SCIACOVELLI, *Le donne, i cavallier, i sapori. L'aureo passato (ri)costruito da Gyula Krúdy alla vigilia della Guerra Europea* in *Letteratura e cultura d'Ungheria al crepuscolo della monarchia asburgica*, Szombathely, Savaria University Press, 2017, pp. 9-26, p. 9.

⁸⁰¹ G. CAVAGLIÀ, *Gli eroi dei miraggi. La parabola del romanzo ungherese dal Millenario alla Repubblica dei Consigli, 1896-1919*, Bologna, Cappelli, 1987, p. 115.

⁸⁰² Il riferimento è a Mór Jókai (1825-1904) e Kálmán Mikszáth (1847-1910).

⁸⁰³ In Italia sono usciti: G. KRÚDY, *Via della Mano d'oro*, a c. di G. Cavaglià, Torino, La Rosa, 1982; ID., *La carrozza cremisi*, trad. di G. CAVAGLIÀ, Casale Monferrato, Marietti, 1983; ID., *Sinbad. Treni, slitte e tappeti volanti*, a c. di M. D'ALESSANDRO, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993; ID., *Girasole*, trad. di A. SCIACOVELLI, Milano, Bur, 2009; ID., *Il giorno delle donne*, trad. di A. OLIVIERI SANGIACOMO, Roma, Cavallo di Ferro, 2010; ID., *Le avventure di Sinbad*, trad. di V. GHENO, Roma, Elliot, 2012.

⁸⁰⁴ G. KEMÉNY, *Szindbád nyomában. Krúdy Gyula a kortársak között*, Budapest, MTA Nyelvtud Int., 1991, p. 31 (traduzione mia).

⁸⁰⁵ Cfr. G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, cit. Le raccolte di novelle dedicate a Sinbad, in ordine di pubblicazione: *Szindbád ifjúsága* (*La giovinezza di Sinbad*), 1911; *Szindbád utazásai* (*I viaggi di Sinbad*), 1912; *Szindbád: a feltámadás* (*Sinbad: la resurrezione*), 1915; *Szindbád megtérése* (*La conversione di Sinbad*), 1925. I due romanzi, *Francia kastély* (*Il castello francese*) e *Purgatórium*, risalgono rispettivamente al 1912 e al 1934, cfr. M. D'ALESSANDRO, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, cit., p. 19.

⁸⁰⁶ Cfr. A. SCIACOVELLI, *Le donne, i cavallier, i sapori*, cit., p. 16.

⁸⁰⁷ Cfr. S. MÁRAI, *Szindbád hazamegy*, München, Griff, 1979. Cfr. ID., *Sinbad torna a casa*, a cura di M. D'ALESSANDRO, Milano, Adelphi, 2013.

Nell'elaborazione di Krúdy, il mitico avventuriero delle *Mille e una notte*, sradicato dai favolosi paesaggi dell'Oriente, viene trapiantato nelle pianure ungheresi e tra le valli dell'arco settentrionale dei Carpazi. Dismesse le vesti del marinaio, Sinbad si presenta come un «impenitente e malinconico dongiovanni di provincia»,⁸⁰⁸ dedito alle frivolezze della *Belle époque* magiara e tutto teso ad afferrare «voluttà in parte immaginate e in parte vissute»,⁸⁰⁹ all'interno di uno schema narrativo che – pur col variare dei titoli – resta tuttavia inalterato. Le numerose vicende che lo vedono come protagonista si presentano infatti come variazioni su un unico tema, a partire dall'incipit: l'eroe, colto da un'improvvisa irrequietezza, «decide di partire alla volta di una remota cittadina alla ricerca di qualche suo antico amore».⁸¹⁰ Si pensi all'apertura, paradigmatica, di *Viaggio d'inverno* (*Téli út*), nella traduzione di Vera Gheno:

Nelle ore della sera e della notte [...] a Sinbad il marinaio faceva spesso visita nella sua stanza solitaria una piccola attrice mora, in abito e calze di seta neri, con un cappellino dalla penna d'aquila, i capelli dietro l'orecchio morbidi e sciolti, ma pettinati di fresco [...]. L'attrice continuò a frequentarlo nelle ore delle fantasticherie [...] finché Sinbad, il marinaio delle meraviglie, un giorno non decise di andare a cercare questa piccola signora che appariva nei suoi sogni.⁸¹¹

Sinbad si mette così in viaggio, «su treni a vapore, slitte, tappeti volanti o sulle ali della fantasia»,⁸¹² per trovare infine – all'interno di una dimensione che può corrispondere a quella di un incontro reale, dell'immaginazione o del sogno – l'oggetto del proprio desiderio, il quale, comunque, «una volta raggiunto, in un modo o nell'altro si rivela un semplice abbaglio, sicché egli si congeda e riprende il suo cammino».⁸¹³

Ma è nella monotonia di tale disegno – in cui l'intreccio, ridotto ai minimi termini, non rappresenta più di un «tenue accordo iniziale che si volatilizza strada facendo» –⁸¹⁴ che si cela una delle principali chiavi interpretative dell'opera krudyana. Se a susseguirsi sono infatti una serie di vicende analoghe e dunque ugualmente significative tra loro, ciò che ne risulta è l'assenza di un significato complessivo:⁸¹⁵ a partire da tale constatazione diventa così possibile riconoscere in Sinbad «il fratello spirituale di tanti eroi della narrativa primonovecentesca che hanno perso la capacità di coagulare le loro esperienze intorno a un nucleo che dia loro significato»⁸¹⁶ e che per far fronte alla disgregazione identitaria si aggrappano pertanto, in sostituzione di quella esperienziale, alla dimensione memoriale o letteraria. La modernità della narrazione sinbadiana risiede dunque innanzitutto nella forma mediata in cui l'eroe pur conserva le vesti del viaggiatore, una forma cioè filtrata «attraverso una sensibilità [...] che sposta il motivo del viaggio sul piano dell'esperienza interiore».⁸¹⁷

Dal punto di vista strutturale consegue la disgregazione dei tradizionali schemi narrativi: le opere di Krúdy risultano – in virtù della loro apertura – incomplete, nella misura in cui potrebbero tanto interrompersi in un punto qualsiasi del loro svolgimento, quanto proseguire oltre e non trovare una chiusura. István Sótér ha evidenziato come di norma «lo scrittore semplicemente abbandoni i suoi personaggi, e non si preoccupi nemmeno di farne morire uno»:⁸¹⁸ la trama è pertanto irresolubile, o risolvibile ma solo arbitrariamente.

⁸⁰⁸ M. D'ALESSANDRO, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, cit., p. 9.

⁸⁰⁹ G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, cit., p. 59.

⁸¹⁰ M. D'ALESSANDRO, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, cit., p. 10.

⁸¹¹ G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, cit., p. 59.

⁸¹² M. D'ALESSANDRO, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, cit., p. 10.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ M. D'ALESSANDRO, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, cit., p. 18.

⁸¹⁵ Cfr. G. CAVAGLIÀ, *Gli eroi dei miraggi*, cit., p. 116.

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ M. D'ALESSANDRO, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, cit., p. 10.

⁸¹⁸ I. SÓTÉR, *Tiszuló tükrök. A magyar irodalom a két világháború között*, Budapest, Gondolat, 1966, p. 160 (trad. mia).

Sul piano stilistico, in relazione a tale apertura, va osservata nella prosa di Krúdy – oltre all'impiego «rigoglioso e fantasioso»⁸¹⁹ dell'aggettivazione – la generosa profusione di subordinate, spesso aperte da *come se*:⁸²⁰

Era un enorme, solenne ventaglio: le piume di marabù stavano al loro posto con sussiego quasi aristocratico, come se fossero costantemente in attesa di quei delicati e ricercati complimenti che, dietro al ventaglio, gli spasimanti sussurrano all'orecchio della fortunata dama, come se le piume orgogliose aspettassero nel retro del palco il bacio fuggevole, eccitante, e la promessa di donna concessa dopo una simulata lotta interiore⁸²¹

Come anche il ricorso, frequente, all'accumulazione, l'adozione delle movenze proprie del repertorio:⁸²²

Per un pezzo gli vagarono ancora davanti le immagini del sogno – uno di quelli che faceva regolarmente negli ultimi tempi: teste di donna, coperte da cappelli, arruffate, tinte e non tinte; occhi di donna e di ragazza, appesi a lui come se Sinbad fosse l'unico uomo al mondo; spalle scoperte, gambe velate e scarpe dal tacco alto; poi la lunga fila delle donne in sottoveste che Sinbad aveva conosciuto o pensava di aver conosciuto; braccia grasse e magre, che lo stringevano; e sotto la calda coperta, una masnada di donne dal corpo pulsante, che sarebbe stata sufficiente per un'intera generazione, faceva capriole attorno al suo cuore...⁸²³

A questo va poi aggiunta la proliferazione di metafore e similitudini, che non rivestono mai la funzione di condurre il lettore verso un'ulteriore specificazione espressiva ma che, al contrario, diluiscono la narrazione in una maggiore *completezza atmosferica*,⁸²⁴ rendendo così possibile la simultanea coesistenza di personaggi e fatti situati su piani distanti tra loro nel tempo e nello spazio: «[I]e cose e gli eventi non esistono per lui nella loro realtà, ma nella forma e con il valore umorale in cui si riflettono sul piano interiore».⁸²⁵

Alla dissoluzione delle gabbie narrative tradizionali partecipa anche il particolare trattamento del tempo, nella cui mancata linearità Kemény ha individuato uno dei *segreti* dell'immaginario krudyano.⁸²⁶ Il passato s'incorpora o interferisce con il presente, che emerge solo indirettamente, alla luce del passato. Di fatto in Krúdy la dimensione del presente risulta del tutto assente: «ogni azione, sentimento e pensiero si nutre del passato e guarda al passato».⁸²⁷ Sul piano testuale si ha così una continua alternanza e compenetrazione, non soltanto nell'arco di un racconto, ma anche all'interno di uno stesso periodo, di tempi verbali diversi.⁸²⁸ Come nella descrizione di Fáni, protagonista femminile di *Fuga dalla morte (Szökés a halálból)*:

Le lacrime le scendevano copiose, come pioggia calda sui campi seminati. Quelle lacrime avevano quasi una loro melodia, come a volte, in una casa solitaria, si sente all'alba la musica della pioggia, grazie alla quale al tramonto del sole gli alberi, i cespugli e i tetti delle case acquistano luce e giovinezza.⁸²⁹

⁸¹⁹ G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, cit., p. 9.

⁸²⁰ L. CZIGÁNY, *The Oxford History of Hungarian Literature. From the Earliest Times to the Present*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

⁸²¹ G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, cit., p. 164.

⁸²² Cfr. G. CAVAGLIÀ, *Gli eroi dei miraggi*, cit., p. 116.

⁸²³ G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, cit., p. 37.

⁸²⁴ Cfr. G. KEMÉNY, *Szindbád nyomában*, p. 68.

⁸²⁵ *Ibid* (trad. mia).

⁸²⁶ Cfr. Ivi, pp. 67-68.

⁸²⁷ G. KEMÉNY, *Szindbád nyomában*, p. 63 (trad. mia).

⁸²⁸ Cfr. M. D'ALESSANDRO, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, cit., p. 15.

⁸²⁹ ID., *Le avventure di Sinbad*, cit., p. 180.

Si osservi come la comparazione si apra con un verbo al passato, corrispondente al tempo della narrazione, ma come poi da questa prima similitudine ne emerga un'altra e gradualmente si scivoli nel presente, con un effetto di «detemporalizzazione»,⁸³⁰ per usare un'espressione di Rónay György, passando cioè così da un piano temporale oggettivo, realistico e lineare a una dimensione invece interiore e atemporale.⁸³¹

Tale trattamento soggettivizzante dell'esperienza temporale rende senz'altro Krúdy, come ha osservato anche Kemény, un degno contemporaneo delle riflessioni raccolte da Bergson in *Durée et simultanéité* (1922),⁸³² che pure l'ungherese non aveva letto né conosceva: «[q]uesto "paesaggio interiore" corrisponde alla sfera delle associazioni suscitate, dei ricordi, delle atmosfere, all'illimitatezza spaziale e temporale della "durata interiore" (*durée réelle*) in senso bergsoniano».⁸³³

Non di rado accostata dalla critica anche a quella proustiana, per l'elevazione del fattore *tempo* «al rango di elemento autonomo»,⁸³⁴ la tecnica narrativa di Krúdy costruisce così una dimensione di immobile simultaneità nel passato, in cui elementi medievali e Biedermeier si alternano e mescolano in maniera apertamente anacronistica, «creando l'illusione [...] del "c'era una volta"».⁸³⁵ All'interno di tale spazio, «fittizio e lirico»,⁸³⁶ anche lo spessore dei personaggi si assottiglia al punto tale da renderli non più consistenti di profili evanescenti, ombre di fatto intercambiabili e per questo non collocabili in un tempo oggettivo: si pensi alla disinvoltura con la quale Sinbad passa dall'«avere «trecento e passa anni»⁸³⁷ a essere un «giovannotto appena centenario»,⁸³⁸ morto o già «trapassato»,⁸³⁹ come in *Il sogno di Sinbad*, in cui – dopo essersi recato nell'«ufficio di smistamento dove, dopo la morte, a ogni essere umano viene assegnato un compito nell'altro mondo» –⁸⁴⁰ lo si trova incarnato nel grano di legno di un rosario.

A tal proposito va senz'altro menzionato, seppur rapidamente, il ruolo svolto nella formazione culturale di Krúdy – anche per vie polemiche –⁸⁴¹ dalla dottrina psicanalitica e dai suoi rapporti con Sándor Ferenczi, figura che all'epoca contribuì alla diffusione delle idee freudiane a Budapest.⁸⁴² Ed è ancora Cavaglià ad aver sottolineato come alcune delle opere di Krúdy, per essere intese in tutta la loro portata, debbano essere collocate sullo sfondo della psicanalisi, come ad esempio il *Libro dei sogni* (*Álmoskönyv*, 1919), «una sorta di *pastiche* in cui i sogni vengono interpretati sulla base della cabala popolare»,⁸⁴³ ma in cui si trovano altresì osservazioni che l'autore riconduce espressamente alle proprie conversazioni con Ferenczi.⁸⁴⁴ E se quella del sogno, all'interno dell'inesauribile universo sinbadiano, è di frequente la spinta che dà avvio al movimento, insieme spaziale e temporale, delle fantasmatiche figure che lo popolano, innescando la narrazione – «[h]o sognato che voi mi stavate sognando, quindi mi sono messo in viaggio» –,⁸⁴⁵ la stessa narrazione assume nella prosa di Krúdy le qualità oniriche di un luogo privo di un inizio

⁸³⁰ R. GYÖRGY, *Krúdy Gyula. A hídón*, «Literatura», 1, 1974, pp. 120-126, p. 125 (trad. mia).

⁸³¹ Cfr. J. SZAUDER, *Krúdy-hősök*, «Újhold», 1948, pp. 80-89, p. 82.

⁸³² Cfr. G. KEMÉNY, *Szindbád nyomában*, pp. 81-82.

⁸³³ Ivi, p. 67 (trad. mia).

⁸³⁴ M. SÜKÖSD, *Tér és idő a modern regényben*, «Új Írás», 11, 1969, pp. 89-100, p. 97 (trad. mia).

⁸³⁵ G. KEMÉNY, *Szindbád nyomában*, p. 63 (trad. mia).

⁸³⁶ *Ibid.* (trad. mia).

⁸³⁷ G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, cit., p. 23.

⁸³⁸ Ivi, p. 51.

⁸³⁹ Ivi, p. 8.

⁸⁴⁰ Ivi, p. 41.

⁸⁴¹ Cfr. G. CAVAGLIÀ, *Introduzione*, in KRÚDY, GYULA, *Via della Mano d'oro*, Torino, La Rosa, 1982, pp. V-XVIII, p. XVI.

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ Ivi, p. XVII.

⁸⁴⁴ «Un tempo parlavamo molto dei sogni col signor Sándor Ferenczi, il dotto amico budapestino del professor Freud. Lui è un neurologo, io invece sarei una specie di poeta. Naturalmente osserviamo i sogni attraverso lenti diverse. Di tanto in tanto, tuttavia, le nostre interpretazioni si sono incontrate», in M. D'ALESSANDRO, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, cit., p. 16; cfr. anche G. KRÚDY, *Álmoskönyv*, Budapest, Magvető, 1983, p. 303.

⁸⁴⁵ G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, cit., p. 66.

e di una fine, sviluppando questa «via peculiarmente magiara della narrativa moderna»,⁸⁴⁶ lungo cui «illusion and reality, phantoms and human beings are no longer separate entities»:⁸⁴⁷

Sinbad aveva spesso l'impressione che gli si fosse ridestato davanti un intero mondo ritenuto ormai defunto [...]. Anche adesso, al tavolo, era come se fossero seduti gli avi che si perpetuavano nella donna, nei bambini. [...] era del tutto certo che i nonni e gli antenati dipinti, appesi alla parete, non se ne fossero mai andati.⁸⁴⁸

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

CAVAGLIÀ, GIANPIERO, *Gli eroi dei miraggi: la parabola del romanzo ungherese dal Millenario alla Repubblica dei Consigli*, 1896-1919, Bologna, Cappelli, 1987.

ID., *Introduzione*, in KRÚDY, GYULA, *Via della Mano d'oro*, Torino, La Rosa, 1982, pp. V-XVIII.

CZIGÁNY, LÓRÁNT, *The Oxford History of Hungarian Literature. From the Earliest Times to the Present*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

D'ALESSANDRO, MARINELLA, *Le Mille e una notte di Gyula Krúdy*, in KRÚDY, GYULA, *Sinbad. Treni, slitte e tappeti volanti*, a cura di MARINELLA D'ALESSANDRO, Roma, Biblioteca del vascello, 1993, pp. 5-20.

GYÖRGY, RÓNAY, *Krúdy Gyula. A hídon*, «Literatura», 1, 1974, pp. 120-126.

KEMÉNY, GÁBOR, *Szindbád nyomában. Krúdy Gyula a kortársak között*, Budapest, MTA Nyelvtud Int., 1991.

KRÚDY, GYULA, *Álmoskönyv*, Budapest, Magvető, 1983.

ID., *Le avventure di Sinbad*, traduzione di Vera Gheno, Roma, Elliot, 2012.

MÁRAI, SÁNDOR, *Szindbád hazamegy*, München, Griff, 1979.

ID., *Sinbad torna a casa*, a cura di M. D'ALESSANDRO, Milano, Adelphi, 2013.

SCIACOVELLI, ANTONIO, *Le donne, i cavalieri, i sapori: l'aureo passato (ri)costruito da Gyula Krúdy alla vigilia della Guerra Europea*, «Letteratura e cultura d'Ungheria al crepuscolo della monarchia asburgica», Szombathely, Savaria University Press, 2017, pp. 9-26.

SŐTÉR, ISTVÁN, *Tisztuló tükrök. A magyar irodalom a két világháború között*, Budapest, Gondolat, 1966.

SÜKÖSD, MIHÁLY, *Tér és idő a modern regényben*, «Új Írás», 11, 1969, pp. 89-100.

SZAUER, JÓZSEF, *Krúdy-hősök*, «Újhold», 1948, pp. 80-89.

ID., *Szindbád születése*, «Krúdy Gyula: A szerelmi bűvészinás», Budapest, Magvető, 1960, pp. 631-656.

⁸⁴⁶ G. CAVAGLIÀ, *Gli eroi dei miraggi*, cit., p. 116.

⁸⁴⁷ L. CZIGÁNY, *The Oxford History of Hungarian Literature. From the Earliest Times to the Present*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

⁸⁴⁸ G. KRÚDY, *Le avventure di Sinbad*, cit., p. 52.

PIRANDELLO, IL MODERNISMO È (ANCHE?) NEI RACCONTI?

di Anna Palumbo

Quello dei racconti di Pirandello, per meglio dire delle novelle di Pirandello, è spesso considerato il versante meno innovativo della sua opera. Sorpassate e scavalcate dalla vertiginosa sperimentazione del lavoro teatrale, messe in ombra dalla novità filosofica dei romanzi, le ben 225 novelle che accompagnano tutta la storia del Pirandello autore sarebbero invece da rileggere con occhi nuovi.

Già Romano Luperini osserva come il *corpus* delle novelle pirandelliane subisca delle variazioni diacroniche, modulandosi non solo a seconda della maggiore esperienza e scioltezza che l'autore acquisisce nel tempo, ma anche a seconda delle novità letterarie con cui viene a contatto. Tuttavia, Luperini sostiene che, partendo da un impianto realistico, nella stagione di più intensa produzione letteraria (che corrisponde poi agli anni Dieci del Novecento), le novelle di Pirandello abbiano invece caratteristiche che le avvicinano al surrealismo. Gli ambienti diventano più rarefatti e metafisici, le vicende più enigmatiche, i personaggi più stilizzati, le unità di spazio e di tempo sempre meno connotate, fino ad arrivare a vicende che sembrano svolgersi come sospese nel vuoto di un sogno o, al contrario, di un incubo.

Ora, questo è senza dubbio vero, basti pensare a novelle come *Nell'albergo è morto un tale*, dove la crisi irreversibile del realismo è rappresentata dall'assenza di un intreccio, di una storia, e finanche di veri e propri personaggi. La novella è concepita piuttosto come istantanea di un luogo in cui è accaduto un evento gravissimo, definitivo, e al tempo stesso non è successo niente, perché quel tale non è che un puntino tra l'infinità di puntini che compongono l'umanità.

E allora, non ci vengono in mente le fotografie dei *Dubliners* di Joyce? Non sono anche quelli racconti dove *non succede nulla o pochissimo*, tentativi di rappresentare un tempo non più percepito come lineare, e tantomeno circolare?

Quindi, indubbiamente l'elemento surrealismo c'è, ma, forse, nell'ultimo Pirandello novelliere c'è anche quella riflessione sul tempo più specificamente costitutiva del discorso modernista. Del resto, concentrandosi sul Pirandello teatrale, sulle sue novità, nella relazione *Il teatro di Pirandello tra Sterne e Shaw*,⁸⁴⁹ la prof. Beatrice Alfonzetti mette in luce le novità moderniste che si ritrovano nelle sue pièces. Però, se nel discorso teatrale l'innovazione stilistica viene in qualche modo messa in ombra dalla parola, dalla filosofia, le novelle ci danno forse modo di vedere le novità e le evoluzioni e le sperimentazioni sul tempo e sugli spazi in purezza, in quella sorta di cantiere/laboratorio perpetuo che sono le sue novelle. Sempre un passo indietro, sempre un passo avanti al resto dell'opera di Pirandello.

⁸⁴⁹ Lezione tenuta durante il seminario residenziale *Modernismo: memoria, mito, narrazione* (Morgex, Rencontres de l'Archet, 12-17 settembre 2022). Vedi *Parte I. Lezioni* di questi Atti.

GLI OGGETTI NEL ROMANZO DEL NOVECENTO TRA JOYCE E PROUST:
LE EPIFANIE E LE INTERMITTENZE DEL CUORE
SECONDO GIACOMO DEBENEDETTI

di Alessio Rischia

Il Novecento fu a lungo considerato il secolo della morte del romanzo: non più personaggi monolitici e narratori onniscienti, il nuovo secolo inaugurava l'esplorazione delle strade tortuose del conflitto psichico, dell'*Altro* dentro di sé e dell'*Oltre* che si cela dietro la scorza opprimente dell'ordinario. I personaggi si fanno complicati, i narratori inaffidabili, e i labirinti dell'interiorità umana scoprono nel monologo interiore un mezzo di espressione formale. Tutto conduce alla morte della trama romanzesca. Nei quaderni del 1962-1963, Debenedetti rintraccia i mutamenti più significativi della narrativa del Novecento avvenuti in chiave anti-naturalista, prendendo in considerazione *Stephen Hero*, il primo vero romanzo di Joyce.

Nel celebre episodio di Eccles' Street, l'eroe del romanzo si trova casualmente ad assistere a un breve colloquio tra una signorina e un giovanotto – una banale scenetta quotidiana, dalla quale riceve «an impression keen enough to afflict his sensitiveness very severely [...] This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies».⁸⁵⁰ Per la prima volta appare il termine 'epifania', e Stephen ce ne dà subito il significato:

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. He told Cranly that the clock of the Ballast Office was capable of an epiphany.⁸⁵¹

Debenedetti ricorda la didascalia di William York Tindall, secondo cui l'Epifania commemora il giorno in cui i Re Magi arrivarono in una mangiatoia nella quale si trovava un bambino, e: «mentre videro nient'altro che un bambino, videro qualcos'altro».⁸⁵² L'epifania è dunque l'essenza più intima dell'oggetto materiale nel suo rivelarsi. In certi stati quasi soprannaturali dell'anima, come direbbe Baudelaire,⁸⁵³ l'oggetto più ordinario – spogliandosi della scorsa esteriore che lo relega nella banalità dell'ordinario – disvela la sua natura più intima. L'oggetto irradia allora una verità che sembra rimandare a qualcosa di *Altro* (Stephen usa le parole *radiance* e *claritas*), e si riverbera in un piano dell'esistenza più autentico. Questo momento irradiante è possibile grazie a «un accordo tra oggetto e soggetto»,⁸⁵⁴ come scrive Debenedetti, dipendente tanto dall'uno quanto dall'altro. Attraverso le epifanie, Stephen vuole registrare tutti gli oggetti insignificanti che assediano la città di Dublino, e che tuttavia sono carichi di un potere rivelatore.

Gli oggetti per lo scrittore ottocentesco avevano sempre un significato intrinseco: contribuivano a definire un personaggio, un evento, o l'opera nella sua totalità – utili, dunque, alla tessitura generale del romanzo. Si pensi al celebre incipit di *Madame Bovary*: attraverso la descrizione del cappello di Charles, Flaubert descrive Charles stesso:

⁸⁵⁰ J. JOYCE, *Stephen Hero*, New York, New Directions, 2015, ed. Kindle, pos. 166.

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, La nave di Teseo, 2019, p. 250.

⁸⁵³ «Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le Symbole» – CH. BAUDELAIRE, *Journaux Intimes* in: *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 97.

⁸⁵⁴ G. DEBENEDETTI, *Op. cit.*, p. 251.

C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile.⁸⁵⁵

Nel secolo successivo, invece, il «futuro romanziere nuovo»⁸⁵⁶ sembra essere colpito da fatti e oggetti di per sé insignificanti, in un continuo sconfinamento, mediante il loro potere irradiante, in qualcosa che sta oltre la scorsa dura della loro oggettività materiale. Il romanziere che si sforza di far avvertire un significato altro nella superficiale banalità che ammanta gli oggetti quotidiani si fa in qualche modo poeta: la riuscita o meno di un romanzo dipenderà anche dal «dono poetico del romanziere».⁸⁵⁷ L'orologio della Dogana di Dublino – protagonista inanimato di un'altra epifania di *Stephen Hero* – pezzo d'arredamento incolore di una città immersa nella sua paralisi, diviene l'oggetto rivelatore di un significato universale. Come scrive Debedenetti: «attraverso quel momento labile, il narratore ha toccato l'eterno».⁸⁵⁸ Non a caso il critico mette in risalto la vena platonica nel romanzo novecentesco, constatando che già agli inizi di questo secolo «la realtà prima non basti più».⁸⁵⁹

Se Joyce ricerca un significato oltre le apparenze attraverso il miracolo delle epifanie, Proust utilizza un metodo d'indagine analogo: le intermittenze del cuore. Il Narratore della *Recherche* non riesce più a ricordare i giorni lontani a Combray, quando, da bambino, trascorrevano le vacanze con la famiglia nella casa dei nonni. Un passato ormai scomparso che la memoria volontaria può rievocare solo lievemente, con la stessa fiacchezza di un album di fotografie dimenticato in soffitta. Solo attraverso il miracolo della memoria involontaria quei giorni possono tornare con la stessa vividezza e il colore di un tempo. Non è più il presente che si ostina a recuperare una dimensione perduta, ma è il passato a irrompere con tutta la sua forza ricostruendo un paradiso che sembrava perduto per sempre. Combray, la casa dei nonni, il giardino di Swann: tutto rifiorisce da una tazza di tè. Questa è un'intermittenza del cuore: il risorgere di un tempo perduto mediante l'intercessione della memoria involontaria. La madeleine proustiana è l'esempio emblematico di come muta la relazione tra gli scrittori e gli oggetti nel corso del Novecento. Un semplice dolcetto da forno – privo di qualsiasi significato apparente – inaspettatamente, dischiude a una realtà più profonda, celata dietro la superficie della materialità:

Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ?⁸⁶⁰

Per questa ragione, secondo Debedenetti, nel nuovo secolo il romanziere si scopre anche poeta:

Lo sconfinamento di questi oggetti o fatti in qualcosa che sta dietro di loro, di là da loro, e mette intorno ad essi un alone da cui sembrano emanare messaggi: tutto questo dipenderà dal dono poetico del romanziere, non è l'obiettivo della sua specifica ricerca di narratore.⁸⁶¹

La *Recherche* è costellata anche di miracoli minori, come ad esempio la serie di momenti estatici che si susseguono nella matinée Guermantes del *Temps retrouvé*. Samuel Beckett li definisce, non a caso, feticci:

⁸⁵⁵ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001, p. 48.

⁸⁵⁶ G. DEBENEDETTI, *Op. cit.*, p. 254.

⁸⁵⁷ Ivi, p. 253.

⁸⁵⁸ Ivi, p. 254.

⁸⁵⁹ Ivi, p. 255.

⁸⁶⁰ M. PROUST, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Livre de Poche, 1992, p. 89.

⁸⁶¹ G. DEBENEDETTI, *Op. cit.*, p. 260.

La source, l'origine de cet «acte sacré», les ingrédients de la communion, sont fournis par le monde tangible et grâce à un éclair de perception immédiat et fortuit. Le procédé tient presque d'un animisme intellectualisé. La liste des fétiches est la suivante [...].⁸⁶²

La «lista di feticci», come la definisce Beckett, comprende: il dislivello del marciapiede nel cortile dell'hotel sul quale il Narratore rischia di inciampare, un tovagliolino inamidato appoggiato sulle labbra, il rumore di un cucchiaino contro un piatto e quello di una conduttura dell'acqua; infine, il libro di George Sand, *François le Champi* – che la madre gli leggeva da piccolo – trovato casualmente in biblioteca. Similmente all'orologio della Dogana di *Stephen Hero*, questi feticci conducono il Narratore all'epifania finale sull'opera futura. Non a caso, Massimo Fusillo analizza il legame esistente tra il feticcio e la dimensione artistica:

[...] il feticcio sarebbe qualcosa che si adora ma non si dovrebbe, il sostituto simbolico di una pienezza originaria perduta per sempre [...] il legame profondo che sussiste tra feticismo e creatività. È un concetto già abbastanza implicito nella posizione di Freud, che riteneva il feticismo frutto di una negazione ambivalente della realtà [...] controbilanciata da una sostituzione simbolica: quindi da quella creazione di mondi alternativi che è da sempre una delle funzioni precipue dell'arte.⁸⁶³

Nei suoi quaderni, Debenedetti insiste sulle profonde analogie alla base delle due tecniche narrative: le epifanie e le intermittenze del cuore. Secondo il critico, Joyce e Proust: «perseguono, per vie diverse, analoghi metodi di conoscenza della realtà con cui tessono e costruiscono le loro narrazioni».⁸⁶⁴

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

CH. BAUDELAIRE, *Journaux Intimes in Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1908.

G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, La nave di Teseo, 2019.

G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001.

M. FUSILLO, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.

J. JOYCE, *Stephen Hero*, New York, New Directions, ed. Kindle, 2015.

M. PROUST, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Livre de Poche, 1992.

⁸⁶² S. BECKETT, *Proust*, Paris, Minuit, 2013, ed. Kindle, pos. 29.

⁸⁶³ M. FUSILLO, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 7-9.

⁸⁶⁴ G. DEBENEDETTI, *Op. cit.*, p. 260.

«UN EPISODIO DELLA MATERIA»:
IL MITO DELLA MODERNITÀ IN *QUARTIERE VITTORIA* DI UGO DÈTTORE

di Michela Rossi Sebastiano

Il romanzo *Quartiere Vittoria* di Ugo Dèttore viene pubblicato nella collana LETTERATURA di Bompiani nel 1936. La sua rivalutazione da parte della critica contemporanea si lega alle parole chiave di modernismo e sperimentalismo. In particolare, studi dedicati alla narrativa italiana degli anni Trenta del Novecento (Van den Bergh 2015, Biagi 2022, Baldini 2023)⁸⁶⁵ hanno rilevato l'esistenza di un campo letterario vivace e complesso, teso a recepire le novità delle letterature straniere al fine di decifrare, abitare e rappresentare l'avvento della modernità.

Francia, Germania e Stati Uniti esemplificano quindi un modello di vita cui l'Italia attinge e si ispira. In ambito letterario, la rappresentazione del mondo contemporaneo si lega al genere romanzo, che grazie alla sua costituzione "prosaica"⁸⁶⁶ – aperta al dato reale, al dettaglio e alla trasparenza espressiva – si presta a rappresentare la realtà in evoluzione. Il successo dei romanzi tradotti testimonia per l'altro dell'attenzione diffusa e non elitaria al prodotto letterario, nella misura in cui il racconto della modernità attiva il riconoscimento e l'interesse di un pubblico di non specialisti (al punto da spingere le case editrici a investire in nuove e numerosissime collane narrative).⁸⁶⁷ Gli anni Trenta si caratterizzano dunque per l'avvio di alcuni importanti fenomeni sociali: l'industrializzazione (anche della cultura), l'incremento dell'alfabetizzazione, l'ampliamento del pubblico culturale,⁸⁶⁸ l'acquisizione di modelli di vita stranieri e la diffusione di nuovi *media* (tra cui il cinema).

Le forme e i contenuti di *Quartiere Vittoria* rendono pienamente conto del contesto culturale degli anni Trenta. L'intenzione compositiva di Dèttore si regge infatti sulla funzione etica del romanzo, impiegato al fine di cogliere e rappresentare i nessi tra tensioni individuali e ragioni sociali. Questo tipo di configurazione narrativa, nel caso di *Quartiere Vittoria*, rientra nel progetto editoriale di Valentino Bompiani, che a partire dal '34 partecipa al dibattito letterario che anima le riviste dell'epoca promuovendo la sua idea di romanzo "collettivo", ovvero un romanzo capace di superare «l'impianto "biografico e psicologico" del romanzo tradizionale» e integrare «le vicende dei protagonisti in una dimensione sociale e collettiva».⁸⁶⁹

In questa direzione, quindi, il racconto si fa catalizzatore di significati che riguardano la collettività, e l'evidenza narrativa agisce da guida alla comprensione profonda del mondo contemporaneo. La progettualità etica determina l'articolazione complessiva del romanzo: la vicenda è divisa in tre parti, ciascuna delle quali rappresenta tre fasi diverse e successive dell'evoluzione di un quartiere di nuova costruzione alla periferia di Firenze, negli anni che seguono la Prima guerra mondiale. Come nota Van den Bergh, inoltre, «ogni capitolo inizia con una focalizzazione

⁸⁶⁵ Citati per esteso in seguito.

⁸⁶⁶ Definizione che rimanda al titolo e al lavoro di D. BIAGI, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet Studio, 2022.

⁸⁶⁷ Si pensi, per fare un esempio, all'investimento editoriale di Mondadori, che a partire dal '29 inaugura una serie di collane (dai LIBRI GIALLI alla MEDUSA, passando per i ROMANZI DELLA PALMA), e nel 1930 chiama Borgese a dirigere la BIBLIOTECA ROMANTICA. Per un approfondimento sulla realtà editoriale degli anni Trenta, cfr. N. TRANFAGLIA e A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Bari, Laterza, 2000, in particolare la *Parte seconda. Dalla svolta del secolo all'avvento del fascismo* (pp. 133-225) e la *Parte terza. Il regime fascista* (pp. 227-403).

⁸⁶⁸ A proposito delle attività editoriali, dell'espansione del pubblico non specializzato e della commercializzazione del lavoro culturale, cfr. I. PIAZZA, «*Canonici si diventa*». *Mediazione culturale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022, in particolare il paragrafo *La legittimazione culturale delle collane "popolari"*, pp. 45-62.

⁸⁶⁹ A. BALDINI in *A regola d'arte. Storie e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet Studio, 2023, p. 341. Baldini cita da V. BOMPIANI, *Invito editoriale al romanzo collettivo*, «Gazzetta del popolo», 14 marzo 1934, p. 3.

“generazionale” diversa», in modo tale che il romanzo si chiude con la vicenda di Saverio, cresciuto nel quartiere e destinato ad assorbire «l’inacidimento morale» e «l’indifferenza sociale del periodo». ⁸⁷⁰

La connessione tra vita del quartiere e storia generazionale dei suoi abitanti, insieme con l’imposizione di una dimensione morale corrotta conferiscono al racconto il tenore di un’ampia e degradata epopea della modernità. A confermare questa lettura interviene un modello letterario esplicitamente riconosciuto da Dettore nei carteggi con Bompiani, ⁸⁷¹ ovvero *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin (edito in Germania nel 1929 e pubblicato in Italia nel 1930 da Modernissima nella collana “Scrittori di tutto il mondo”, tradotto da Alberto Spaini). ⁸⁷² Sull’esempio del romanzo tedesco, quindi, Dettore «concentra l’attenzione soprattutto sulle innovazioni compositive», ⁸⁷³ elaborando un discorso narrativo che coniuga la rappresentazione referenziale del contesto sociale selezionato, ben delineato nelle sue coordinate storiche e generazionali, con l’impiego di una grammatica formale di tipo modernista.

Nel complesso, come nota Biagi, *Quartiere Vittoria* è «destinato a rimanere un unicum nel panorama letterario italiano», ⁸⁷⁴ ed è insieme indicativo della tendenza dominante nell’ambito della produzione romanzesca italiana degli anni Trenta, che si pone in continuità con i modelli più recenti della narrativa nazionale (si pensi a Borgese, per esempio, con *Rubé*), ⁸⁷⁵ dialoga con le correnti letterarie contemporanee, per lo più straniere (la *Neue Sachlichkeit*, nel caso di Dettore), e rifunzionalizza gli strumenti della tradizione al fine di rappresentare in modo coinvolgente (per richiamare l’attenzione di un pubblico vasto e non elitario) e convincente (quindi realistico e verosimile) la vita moderna.

La sperimentazione formale di *Quartiere Vittoria* è quindi funzionale alla significazione etica del romanzo, e l’orchestrazione del racconto, che arriva a coinvolgere un alto numero di personaggi e a coprire un arco temporale transgenerazionale, ha l’obiettivo primario di rappresentare in modo veridico la configurazione della realtà contemporanea e gli effetti che quest’ultima genera nella compagine sociale. Si veda, a titolo esemplificativo, il seguente passo, tratto dal terzo capitolo della prima parte del romanzo:

Ogni mattina Reda viene a cercare Firpo sui lavori di quartiere Vittoria. Viene per mettersi d’accordo con lui e prendere insieme l’appalto dello stadio; [...] Se Firpo non c’è, aspetta pestando il fango senza badare e dopo un poco ha i calzoni inzaccherati fino al ginocchio. [...] soltanto i suoi occhi freddi non si muovono, non guardano niente, sorvolano le mura mozze e la trama dei ponti senza vedere, insieme alle nebbie basse di quartiere Vittoria. È lontano da lui, il quartiere, squallido, irraggiungibile, sebbene siano dieci anni che ci lavora e lì è diventato il più forte di tutti. ⁸⁷⁶

L’ingresso in scena di Reda – personaggio che riprende in modo puntuale alcuni tratti di Franz Biberkopf, protagonista di *Berlin Alexanderplatz* – ⁸⁷⁷ è strettamente connesso alla specificazione del

⁸⁷⁰ C. VAN DEN BERGH, *Il rinnovamento del romanzo "realista" intorno al 1930 fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili. 1926-1936*, tesi di dottorato, KU Leuven, Università di Lovanio, 2015, p. 265.

⁸⁷¹ Come nota D. BIAGI in *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell’Italia del primo Novecento*, cit., p. 250.

⁸⁷² Per la ricostruzione della vicenda editoriale della pubblicazione italiana di *Berlin Alexanderplatz* (che riguarda, in particolare, la mediazione e il lavoro di Alessandra Scalero e, successivamente, quello di Alberto Spaini) cfr. D. BIAGI, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell’Italia del primo Novecento*, cit.; in particolare il paragrafo *La scoperta di Berlin Alexanderplatz*, pp. 214-223.

⁸⁷³ Ivi, p. 252.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ In merito al ruolo teorizzante di Giuseppe Antonio Borgese nell’ottica del romanzo italiano degli anni Venti e Trenta cfr. D. BIAGI, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell’Italia del primo Novecento*, cit.; in particolare il paragrafo *Il diritto a scrivere male e Un’«arte narrativa moderna»*: Rubé e Le affinità elettive, pp. 120-133.

⁸⁷⁶ U. DETTORE, *Quartiere Vittoria*, Milano, Valentino Bompiani, 1936, p. 25.

⁸⁷⁷ Cfr. D. BIAGI, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell’Italia del primo Novecento*, cit., pp. 250-251.

suo ruolo nella politica edilizia del quartiere. Di fatto, lo spazio relazionale del romanzo si definisce in virtù della gerarchia di potere che regola i rapporti tra i personaggi. Si nota poi che il discorso narrativo tende a riconnettere la dimensione materica-esterna del quartiere col dato personale-interiore (gli occhi misteriosamente freddi di Reda «sorvolano le mura [...] insieme alle nebbie basse di quartiere Vittoria»), e la connessione è indecifrabile da un punto di vista logico-razionale. Si legge infatti:

Le sue mani gli fanno paura; fra loro e il quartiere c'è un'intesa sotterranea che non è mai riuscito a capire. Quando Reda ha combinato qualche affare se le ficca in tasca per non vederle più, e sente che gli raspano la carne sotto la stoffa per la smania di lavorare.⁸⁷⁸

L'impressione che il comportamento di Reda conservi un nucleo di mistero è approfondita tramite la rappresentazione di episodi che appartengono al passato del personaggio, convergenti nell'esperienza traumatica della trincea: «Quando arriva l'obice si sente prima un fischio che si caccia nella testa e quando scoppia si sente che anche la testa va via in mille pezzi, tutto all'aria; invece si è ancora lì, è come morire e rinascere subito dopo senza nessuna ragione».⁸⁷⁹

In quest'ottica trovano rappresentazione le dinamiche tramite le quali un evento storico di portata generazionale come la Prima guerra mondiale informa l'esperienza e la dimensione interiore del singolo. Il nesso storia-individuo è indagato a partire dall'interiorità del personaggio, resa in modo mimetico. Nello specifico, il discorso narrativo riproduce il movimento di riemersione che agisce nello spazio memoriale: «Azzurri i cieli del '19; lui abita nella città vecchia e va a passeggiare nel parco per godersi l'azzurro [...] La prima donna che gli capita davanti ha paura di farle male».⁸⁸⁰ L'uso del presente, costante nel romanzo,⁸⁸¹ mantiene la focalizzazione del narratore eterodiegetico aderente al punto di vista del personaggio; la semplificazione sintattica riproduce l'allentamento dei nessi logico-temporali tipico dell'inconscio, l'impiego del discorso indiretto libero (rintracciabile per l'occorrenza di espressioni oraleggianti: «la vecchia casa è andata al diavolo subito dopo la morte di suo padre»)⁸⁸² e del diretto libero («Una delicatezza che anche il respiro è di troppo; buona gente, brava gente, soprattutto non far male a nessuno») marca l'incidenza narrativa del piano soggettivo. Attraverso dispositivi formali che amplificano la significazione ambigua e parziale della realtà, il romanzo connette la portata "collettiva" dell'esperienza storica con le valenze irrazionali, traumatiche o misteriose che la vita esterna imprime in quella interna.

La peculiarità di *Quartiere Vittoria*, quindi, si dispiega a partire da una rappresentazione che associa le ragioni personali e i significati collettivi. Il carattere moderno, e modernista, del racconto deriva dalla capacità di declinare l'epopea e il mito della contemporaneità attraverso soluzioni formali che manifestano l'interferenza del dato sociale sul piano della morale e della coscienza, e viceversa. In questa direzione, Dettore coniuga l'intento testimoniale-documentario (dire la realtà contemporanea) con la rappresentazione dei significati nascosti, o quanto meno non rappresentabili in via diretta e referenziale, della realtà, alla luce dei quali è possibile trarre da «un puro episodio della materia»⁸⁸³ (così viene più volte definita la vita di quartiere Vittoria) le ragioni di un'esistenza che convive con i propri limiti e impara «di nuovo a esistere».⁸⁸⁴

⁸⁷⁸ U. DÈTTORE, *Quartiere Vittoria*, cit., pp. 24-25.

⁸⁷⁹ Ivi, p. 25.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ In merito all'impiego del presente, Castellana nota che *Quartiere Vittoria* è il «primo romanzo [italiano] in narrazione simultanea» (R. CASTELLANA, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori Editore, 2018, p. 141). Dello stesso autore cfr. anche *Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione simultanea in Tempora. I tempi verbali nel racconto. Vol. 1*, a cura di C.M. PAGLIUCA e F. PENNACCHIO, Milano, Biblion edizioni, 2023, pp. 69-88.

⁸⁸² U. DÈTTORE, *Quartiere Vittoria*, cit., p. 25

⁸⁸³ Ivi, p. 229.

⁸⁸⁴ *Ibid.*

«TO LOVE, ONE MUST SLAY»: MODERNISMO, TRAUMA E
CORPO FEMMINILE NELL' *ELETTRA* DI H.D.

di Vincenzo Spanò

Tra le voci poetiche che si sono accostate alla figura mitica di Elettra per darne valore e significato moderno un posto non del tutto marginale spetta alla modernista H.D., nata Hilda Doolittle (1886-1961), che tra il 1932 e il 1934 utilizza la vitale polisemia del mito atridico per riflettere sull'ineluttabile deterioramento dell'amore che muta in odio e sulle conseguenze di tale rivolgimento.

Come ben nota Jill Scott nel suo magistrale studio *Electra After Freud: Myth and Culture* (2005), il personaggio di Elettra è funzionale per H.D. perché consente alla poetessa di superare la prima fase "imagista" del suo fare poetico, caratterizzata da un'influenza pervasiva dell'estetica poundiana, per maturare una voce lirica più consapevole dei traumi vissuti e incorporati durante la Grande Guerra, che le portò via un amato fratello, cui seguì poco dopo la morte del padre. È proprio in virtù di tale senso di perdita che H.D. fa ricorso al mondo mitico e al recupero dei classici la cui fascinazione viene filtrata, dopo la parentesi imagista, attraverso il non trascurabile influsso della psicoanalisi. Ricorda, a tal proposito, Scott che «H.D. underwent an initial analysis with Freud in the spring of 1933, an experience that would have a profound effect on the ongoing dialogue with myth as intertext».⁸⁸⁵ Una rete intertestuale, dunque, che consente alla poetessa di elaborare un immaginario polimorfico che conserva tracce mnestiche di una pluralità di modelli mitici femminili, tutti circoscritti in storie di sacrificio estremo e sofferta rigenerazione come quelle di Persefone, Fedra, Euridice e, naturalmente, Elettra.

Ciò che risulta subito evidente nel lungo poema dialogato *Electra-Orestes* è la manifesta atmosfera euripidea della situazione: i due fratelli si ergono in una postura gemellare, quasi androgina,⁸⁸⁶ e si trovano costretti ad affrontare un doloroso faccia a faccia con le conseguenze della violenza, che – una volta compiuto il gesto estremo del matricidio – risulta insensata e incomprensibile agli occhi di Elettra, che pure aveva desiderato la strage, coerentemente con le caratteristiche attribuitele fin dai primordi sofoclei del mito che fanno della giovane eroina un'ambivalente icona del rancore e della memoria («no one knows / what I myself did not know, / that the soul grows in the dark»)⁸⁸⁷. Nonostante ciò, la principessa atridica, la quale assume nella riscrittura di H.D. al contempo i tratti di profetessa e sacerdotessa⁸⁸⁸ svincolata dagli ordini di Apollo («I was the sister, I was the priestess, I was alone»),⁸⁸⁹ è protagonista di una narrazione che in qualche maniera neutralizza la tradizione del mito: Elettra viene presentata come personaggio in cerca di ricongiungersi con la madre, proprio perché riconosce in Clitemnestra una vittima della sua stessa ferocia.

L'impenetrabilità del mistero materno («no one knew / Clytemnestra»)⁸⁹⁰ comincia a schiudersi e a generare compassione solo dopo la sua soppressione, anzi H.D. si spinge oltre, quasi anticipando – come evidenzia Scott – le successive riscritture femministe del mito nel tentativo di «reincorporat[e] the mother as part of her healing process»,⁸⁹¹ e immagina un'apparente riconciliazione tra la genitrice e la figlia che si realizza nel momento dell'identificazione della madre con il florido rododendro, che sarebbe lecito interpretare come correlativo oggettivo di un elegiaco canto d'amore perduto («and I

⁸⁸⁵ J. SCOTT, *Electra After Freud: Myth and Culture*, London, Cornell University Press, 2005, p. 124.

⁸⁸⁶ Sono le parole stesse del coro a precisarlo: «They are fair, / they are tall, / they stand twin-statues / by a city wall» in H.D., *Collected Poems 1912-1944*, New York, New Directions, 1986, p. 385.

⁸⁸⁷ H.D., *op. cit.*, p. 379.

⁸⁸⁸ L'immagine della sacerdotessa appare come un'isotopia della poetica di H.D., basti ricordare il carne *A Dead Priestess Speaks*.

⁸⁸⁹ H.D., *op. cit.*, p. 385.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 381.

⁸⁹¹ J. SCOTT, *op. cit.*, p. 139.

thought of rhododendron / fold upon fold, / the rose and the purple and dark-rose / of her garments»⁸⁹². A differenza di Oreste che in questa riscrittura rimane apatico e impietrito («I do not feel»),⁸⁹³ la cognizione del materno porta con sé per l'Elettra di H.D. la consapevolezza del trauma della separazione. Essa è espressa sempre attraverso la metafora floreale, differita prima su un impenetrabile piano concettuale («O rhododendron-name, / mother; // no one knows the colour of a flower / till it is broken, / no one knows the inner-inner petal of a / rose / till the purple / is torn open»)⁸⁹⁴ per poi riverberarsi nel linguaggio e nella sua anfibolica ambiguità: alla domanda di Oreste che chiede «Would you take back the deed, take back the / sword?», la sorella risponde «Only the-word»,⁸⁹⁵ una replica che non cela l'enigmaticità, anche semantica, di quei concetti universali come la vendetta o la giustizia che – sembra suggerire H.D. – si configurano, tra le due guerre, più che mai fugaci e vani nello sforzo di progettare una loro pratica realizzazione.

⁸⁹² H.D., *op. cit.*, p. 378.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 383.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 381.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 387.

ALEKSANDR BLOK E SERGEJ ESENIN:
ANIME POETICHE TONANTI CHE SCUOTONO LE CORDE DEL TEMPO

di Arianna Carlotta Teresa Vaudano

Il cuore del lettore batte, palpita, freme di puro sentire interiore quando ascolta versi poetici vergati con strumento scrittorio ed inchiostro speciali, ovvero sogni ed Anima: tali sono quelli di Aleksandr Blok e Sergej Esenin, ἄνθρωποι (*ánthropoi*) e poeti dal carattere tonante, vorticoso, incarnante la poliedricità del paese in cui nacquero, la Russia.

Le loro biografie, il loro stile, le loro influenze artistiche, descritte magistralmente da Angelo Maria Ripellino⁸⁹⁶ e dagli studiosi che li hanno indagati, tra i quali spicca Rita Giuliani, danno di entrambi una *pictura* densa di vividezza e profondità. Scorrere i loro versi, penetrarvi, fa sì che si possano apprendere i segreti più celati e la grande, incredibile umanità che li caratterizzò, umanità che fu a tratti forza, a tratti fragilità, a tratti gioia, a tratti amore, a tratti dolore, tutti tratti, questi, in continuità e discontinuità, che ogni persona, nel suo tempo umano ed in quanto essere umano, vive. Umanità come esistenza, esistenza come umanità, associazione in chiasmo che dà, come risultato, pura poesia, poesia che parla, poesia che ascolta ed introita, poesia che danza, poesia che suona ritmi di arcane ed ancestrali melodie, rievocanti epoche passate che si intrecciano con il presente attraverso fili luminosi che alimentano e tengono viva la fiamma del sentire interiore.

'Sentire' è termine che pone i lettori immediatamente a confronto con il proprio sé, che recepisce ogni forma d'Arte, intesa qui come Letteratura, in cui ogni più piccolo soffio creativo-artistico contribuisce a creare un tornado di reazioni, ergo sensazioni *in toto*, nel fruitore dell'opera, che 'sublima' sé stesso⁸⁹⁷ verso un mondo altro, o *meta* mondo, quello, appunto, dell'Arte, dove creazione ed ispirazione si trasfigurano in eternità. A tale proposito diviene fondamentale rimembrare la disputa⁸⁹⁸ concernente il *Fiat lux*, che, a cavallo tra Seicento e Settecento, prese piede dopo la traduzione, da parte di Nicolas Boileau, del trattato *Del sublime* dello Pseudo-Longino. Tale opera, focalizzandosi sulle parole di Genesi 1, 3,⁸⁹⁹ pone in evidenza un aspetto fondamentale dell'Arte, ovvero la sua facoltà di modellare l'Anima, facendo sì che il lettore/fruitore si immerga letteralmente, e dunque totalmente, secondo il fenomeno estetico dell'inserzione, nell'opera che legge o indaga. Così coloro che si tuffano nel sublime *Fiat lux* delle creazioni di Blok e Esenin provano sorpresa e commozione: tali autori modellano, plasmano il sentire, le emozioni, il cuore, al fine di rendere compartecipi del loro vissuto, che emerge dalle loro poesie. Utilizzare il verbo *sumpáscho*, quando si leggono i loro scritti, significa veramente affermare, secondo il senso etimologico primigenio, di soffrire insieme, di essere in sintonia, in poche parole, di amarli profondamente, di quell'amore che è passione per la Letteratura in quanto vita, Letteratura che, in senso specificatamente ergodico, suggella, con riferimento al contemporaneo concetto di ipertesto, lo stretto, vitale e fondamentale rapporto tra lettore, testo ed autore, il quale apre un dialogo come *unicum* con il lettore e la sua interiorità, divenendo *dux* della propria opera, perfetta in modo labirintico, complessa in modo labirintico, dove anche l'imperfezione diviene pura e semplice bellezza, bellezza che vive e rifulge in sé, senza pretesa di etichetta, preferenza, selezione, onnipotenza, esclusività.

La Letteratura, in quanto architettura di tempi, storie, persone, e le emozioni da essa scaturite, andando di pari passo, si compenetrano, e creano collegamenti diacronici come vere e proprie connessioni interiori, mescolate ed ibridate, in risposta a ciò che viene letto, e le corde di mente e

⁸⁹⁶ A. M. RIPELLINO, *L'arte della fuga*, con introduzione e a cura di R. GIULIANI, Napoli, Guida Editori, 1988.

⁸⁹⁷ Con accento per motivi redazionali, in segno di rispettoso ricordo nei confronti di Luca Serianni.

⁸⁹⁸ M. MAZZOCUT-MIS, *Estetica. Temi e problemi*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 115-116.

⁸⁹⁹ *La Bibbia testo ufficiale CEI*, Trento, Piemme, 1988, p. 23.

cuore toccate, o anche solo sfiorate, o addirittura, in certi casi, recise, entrano nel vorticoso processo del sublime, il quale trasporta verso l'infinito, come scrisse il grande Francesco De Sanctis.⁹⁰⁰

I versi sublimemente infiniti ed infinitamente sublimi di Blok e Esenin fanno ricordare, in senso esperienziale, che la relazione tra autore e lettore è uno scambio fondamentale che rende immortale ed eterna la Letteratura, in un gioco di ruolo nel quale, mediante la lettura di un testo, la voce di chi legge si fonde con quella dello scrittore, in una sorta di mantra atemporale. La voce è la chiave per un mondo altro, quello della Letteratura, in cui i testi non sono mai muti, ma sempre parlati, e questa è la vera magia.

⁹⁰⁰ F. DE SANCTIS, *Purismo Illuminismo Storicismo Lezioni II*, a cura di A. MARINARI, Torino, Einaudi, 1975, p. 1219.

APPENDICE

Presentazione dei partecipanti

ANGELINI Stefano (Università degli Studi di Torino)

Dottorato di afferenza: Lettere

Tutor: prof. Valter Boggione

Titolo della ricerca in corso: *Gozzano e la cultura francese nella Torino di inizio Novecento*.

La mia ricerca si propone di approfondire il rapporto tra Gozzano e la letteratura francese, cercando di inquadrare questo legame all'interno della più ampia penetrazione della cultura transalpina nell'ambiente torinese. I periodici letterari di inizio Novecento, italiani e francesi, soprattutto quelli consultabili da Gozzano, rappresentano il punto di partenza.

L'obiettivo è proporre un'interpretazione complessiva dei rapporti tra Gozzano e la cultura francese, e delle modalità da lui attuati di recupero e rielaborazione; questo anche per approfondire le relazioni che intercorrono tra l'ambiente torinese e il mondo culturale transalpino, in vista di una più consapevole esegesi non solo dei testi poetici del nostro autore ma anche di altri autori torinesi vicini a Gozzano, come Carlo Vallini.

Aree di ricerca: Gozzano, intertestualità, Carlo Vallini.

BADOLATI Maria Teresa (Università degli Studi di Roma La Sapienza)

Dottorato di afferenza: Scienze Documentarie, Linguistiche, Letterarie (Curriculum Linguistica e Cultura russa).

Tutor: prof. Mario Caramitti

Titolo della ricerca in corso: *Leggenda, Realtà e Finzione nell'opera di A.M. Remizov: un'analisi di Podstrižennymi glazami (Con gli occhi rasati)*.

La mia ricerca è dedicata all'opera di Aleksej Michajlovič Remizov (1877-1957), poliedrico e prolifico scrittore, grafico e calligrafo russo dall'esperienza creativa solitaria e isolata, emigrato, dal 1921, in Europa, dapprima a Berlino e poi definitivamente a Parigi. La produzione artistica dello scrittore è straordinariamente copiosa ed eterogenea, di difficile interpretazione critica e filologica e di non semplice inquadramento letterario. La tesi analizza dapprima la ricezione della figura e dell'opera di Remizov in Europa e in Russia nell'ambito degli studi letterari e critici del secolo scorso e attuali, riflettendo sulla sua collocazione nella storia letteraria russa, di cui solo oggi è riconosciuto come uno dei più originali rappresentanti. Nel ripercorrere la travagliata vicenda esistenziale e artistica di Remizov attraverso quella compositiva e narrativa dei suoi testi pseudo-autobiografici e "memorialistici" – che, nella loro totale sfasatura temporale ed eterogeneità, comprendono il periodo dal 1877 al 1954 – viene dunque approfondito il complesso rapporto tra vita, letteratura e storia nel ciclo denominato *Leggenda su me stesso*. L'opera remizoviana è, infatti, una confessione lirica, un testamento poetico e, al contempo, una leggenda, una fiaba su sé stesso, in cui tutto è sottoposto a un ripensamento mitologico, dalla sua venuta al mondo, alla creazione artistica, fino al suo stesso cognome. La ricerca si concentra, poi, sull'analisi di *Podstrižennymi glazami* (*Con gli occhi rasati*, 1951), testo del ciclo pseudo-autobiografico dedicato all'infanzia e all'adolescenza dello scrittore (1877-1897), principio e apogeo della sua *Leggenda*. Ritenuto la chiave interpretativa della strategia mitopoietica remizoviana, questo libro costituisce, infatti, l'espressione globale del credo artistico di Remizov, un complesso sistema semiotico su diversi livelli, ricco di codici di culture passate e moderne, occidentali e orientali, di rimandi mitologici, legendari e intertestuali che ci si propone di decifrare: ad esso non sono stati, infatti, ad oggi dedicati studi monografici, né è tradotto in italiano

Aree di ricerca: Aleksej Remizov, letteratura russa, emigrazione, autobiografia, autofiction.

BAFICO Matteo (Università degli Studi di Torino – Université Paris Nanterre)
Dottorato di afferenza: Dottorato in Lettere – École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles
Tutor: prof.ssa Franca Bruera (Unito) – prof.ssa Laurence Campa (Paris Nanterre)

Titolo della ricerca in corso: *Léon Pierre-Quint et Nino Frank: deux «marginiaux» au cœur des milieux intellectuels de l'entre-deux-guerres.*

Léon Pierre-Quint – critico, editore e romanziere – e Nino Frank – scrittore, traduttore e critico cinematografico – fanno parte di quel gruppo di membri dei *milieux* intellettuali e di personaggi della vita culturale e letteraria che rientrano nella categoria dei “minori”: figure secondarie, apparentemente marginali, la cui attività intellettuale è conosciuta solo parzialmente e spesso, se non sempre, attraverso l’immagine di colleghi o amici di più chiara fama. Tuttavia, quando si tratta dei cosiddetti “minori”, si parla anche di mediatori, intermediari, *passeurs*, organizzatori e fomentatori della vita intellettuale: uomini di lettere la cui attività si interseca e si sovrappone a quella di diversi ambienti culturali e la cui conoscenza è pertanto essenziale per ricostruire e comprendere la vita letteraria di un’epoca. In questa prospettiva, lo studio del lavoro critico, editoriale e giornalistico di Léon Pierre-Quint e di Nino Frank e la ricostruzione della loro rete di contatti e di legami con colleghi e ambienti culturali diversi offrono la possibilità di ricostruire uno spaccato della cultura francese, italiana ed europea degli anni Venti e Trenta e di analizzarlo da un punto di vista decentrato e largamente inedito.

La ricostruzione della parabola biografica e intellettuale di Pierre-Quint e di Frank nell’*entre-deux-guerres* e la parallela e complementare indagine del panorama letterario e culturale europeo rappresentano i due obiettivi principali del progetto di ricerca. Tali obiettivi sono stati individuati e strutturati a partire da un *corpus* di documenti archivistici inediti e di una vasta produzione di testi destinati a giornali e riviste dell’epoca: le corrispondenze – luogo privilegiato dei contatti e della comunicazione tra e negli ambienti intellettuali – e i periodici – organismo fondamentale e insostituibile della vita e della socialità intellettuale – permettono di coniugare efficacemente e di far interagire tra loro l’analisi puntuale dei due casi studio e la ricostruzione panoramica e reticolare del contesto storico-culturale. Un terzo obiettivo, implicito nelle premesse dello studio e solo parzialmente realizzabile, è quello di comporre un primo e provvisorio ritratto dell’intellettuale “marginale” come segretario della Repubblica europea delle Lettere nella prima metà del XX secolo.

Aree di ricerca: Letteratura francese, studi franco-italiani, corrispondenze, archivi.

BALDINI Alessio (Università di Pisa – Université Sorbonne Nouvelle)
Dottorato di afferenza: Discipline Linguistiche e Letterature Straniere (Curriculum letterario)
Tutor: prof. Gianni Iotti – prof.ssa Antonietta Sanna – prof. Henri Scepi

Titolo della ricerca in corso: *Le poème en presse. Esthétiques et poétiques du poème en prose dans les journaux et les revues français de la seconde moitié du XIX^e siècle.*

L’objectif de la présente recherche est d’étudier les rapports entre le poème en prose et la presse, à partir de la constitution et de la diffusion de ce genre poétique dans les journaux et revues français de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il s’agit ainsi de renouveler à la fois la question toujours complexe du poème en prose, conçu ici par rapport à son support médiatique de création et de diffusion, et celle de l’écrivain-journaliste, conçue non pas à travers la figure du romancier, mais à travers celle du poète, appelé à redéfinir la valeur de la poésie dans un contexte de prose - le journal - qui d’abord la nie. L’approche adoptée entend dépasser celle de la sociologie littéraire par la prise en compte de l’esthétique et de la poétique, dans la mesure où, d’une part, le journal *préforme* le poème en prose;

tandis que, d'autre part, la prose de chaque poète *performe* le support éditorial qui l'accueille, dans un acte de publication qui participe pleinement de la poétique du poète lui-même. Outre la forme, la question du journal implique aussi le contenu des textes: le poème s'approprie, dans ses thèmes et ses procédés énonciatifs, les choses vues ou les faits-divers en les soustrayant à l'actualité journalistique. Plus précisément, le projet entend reconstituer et clarifier, suivant l'ordre chronologique et en tenant compte des différents contextes de publication (journaux et revues) et des auteurs du corpus, les conditions de l'émergence du poème en prose et celle des principaux genres journalistiques du XIXe siècle (chroniques historiques et fantastiques, légendes d'artistes, physiologie, récits de voyage), en intégrant à l'étude des mutations du genre littéraire certains apports des études sociologiques (goûts du public, considérations sur le système périodique à différentes époques, éléments de politique et d'idéologie) et des études esthétiques (facteurs de changement, évolution des thèmes et des formes, présence du je lyrique). Cette thèse sera augmentée d'un recueil de poèmes en prose parus dans un corpus de périodiques entre 1840 et 1900.

Aree di ricerca: poème en prose, presse, histoire littéraire.

BALLATI Luca (Università degli Studi di Pavia)

Dottorato di afferenza: Scienze del testo letterario e musicale – Curriculum Filologia Moderna

Tutor: prof. Pietro Benzoni

Titolo della ricerca in corso: *Le parole della poesia di Giorgio Orelli*.

Preceduta da un ampio lavoro di classificazione e commento dei lemmi presenti nell'intera opera poetica di Giorgio Orelli, la ricerca intende offrire, anzitutto, una mappatura delle sue principali scelte lessicali secondo le isotopie semantiche e tematiche più rilevanti, con particolare attenzione alla persistenza diacronica di certe parole care al poeta ticinese: alcuni lessemi hanno infatti un indubbio valore coesivo e agiscono da connettori macrotestuali tra una raccolta e l'altra. Tra le aree semantico-lessicali approfondite, vanno segnalati almeno i nomi dei colori, degli animali e delle piante. Ma il lavoro si concentra anche sulle variazioni e modulazioni tonali osservabili nel lessico e nella sintassi e sull'uso di registri, codici e sottocodici differenti, tra repertori prosastici, discorsi riportati, espressioni dotte e letterarie. Un capitolo a parte è dedicato ai neologismi e, in particolare, all'interazione tra gli elementi ricavati dal linguaggio infantile e le strutture poetiche. L'inventiva linguistica orelliana non è infatti riducibile a un puro impiego di nuovi termini, bensì condiziona altri livelli, da quello logico-sintattico a quello testuale. Si fa seguire, in appendice, un glossario dei lemmi trattati.

Aree di ricerca: linguistica, lessicografia, critica stilistica.

BARBONI Federica (Università degli Studi di Verona - co-tutela con l'Université de Fribourg)

Dottorato di afferenza: Corso di Dottorato in Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo (Dipartimento di Culture e Civiltà, Univr)

Tutor: prof. Massimo Natale (co-tutor prof. Uberto Motta)

Titolo della ricerca: *Baudelaire in Italia. La ricezione de Les Fleurs du Mal (1857-1930)*.

Il lavoro ha inteso ricostruire la fortuna dell'opera di Charles Baudelaire in Italia, dall'anno di pubblicazione de *Les Fleurs du mal* agli anni Trenta del Novecento.

Il tema è stato indagato attraverso una duplice prospettiva, che si è concentrata da un lato sulla ricezione critica della poesia baudelairiana attraverso la discussione dei primi interventi su rivista,

delle monografie e dei saggi dedicati all'autore, e dall'altro ha osservato le riscritture dei testi lirici baudelairiani attraverso un approccio intertestuale, per sondare l'impatto dell'opera del poeta francese sugli sviluppi della poesia italiana.

La tesi si è dunque strutturata in tre capitoli, dedicati 1. alla diffusione e fortuna dei *Fiori del male* nel secondo Ottocento, con particolare riguardo, tra gli altri, agli scritti di Vittorio Pica, Cesare Lombroso, Federico De Roberto e alla poesia della Scapigliatura; 2. alla lettura di Baudelaire da parte di Carducci, Pascoli, D'Annunzio e Lucini e alla sua influenza nella loro produzione artistica; 3. all'importanza di Baudelaire per il primo Novecento e in particolare alle riprese della sua opera nell'ambito dell'avanguardia futurista.

Aree di ricerca: poesia moderna, Baudelaire, intertestualità, storia della critica.

BASSETTI Edoardo (Università degli Studi di Siena)

Dottorato di afferenza: Filologia e critica

Tutor: prof.ssa Tiziana De Rogatis

Titolo della ricerca in corso: *Artemisia, oggi. Genealogia di un mito del nostro tempo.*

Il mio progetto di ricerca indaga la ricezione, le riscritture letterarie e le trasposizioni multimediali ispirate alla vita e all'opera di Artemisia Gentileschi (1593-1654 circa).

Partendo dal pionieristico romanzo *Artemisia* (1947) di Anna Banti, il lavoro intende delineare le caratteristiche ricorrenti e le soluzioni di continuità delle successive "Artemisia fictions", protagoniste di una proliferante ed eterogenea produzione culturale.

Aree di ricerca: letterature comparate, letteratura e studi visuali, sociologia della letteratura, studi di genere.

BERSELLI Beatrice (Università degli Studi di Verona)

Dottorato di afferenza: Letterature straniere (Settore Disciplinare: L-LIN/13 - Letteratura tedesca)

Tutor: prof. Arturo Larcati (Verona) e prof.ssa Isolde Schiffermüller (Verona).

Titolo della ricerca: *"Wir sind durch unser Dasein an sich [...] schon Opposition". Der Briefwechsel Stefan Zweig-Klaus Mann (1925-1941) im Kontext der Exilliteratur.*

In questa tesi di dottorato si analizza, a partire dalla corrispondenza inedita, il rapporto di amicizia tra due fondamentali scrittori della letteratura tedesca d'esilio, Klaus Mann e Stefan Zweig. Dalla trascrizione, condotta secondo gli standard più aggiornati della filologia relativa a questo settore, e dalla analisi delle lettere, scritte tra il 1925 e il 1941, si dimostra il valore centrale dell'*Exilbrief* come preziosa testimonianza della vita degli intellettuali negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, durante l'ascesa al potere di Hitler, gli *Exiljahre* e la Seconda guerra mondiale.

Nell'analisi delle 83 lettere rimaste, il lavoro mira a isolare, in particolare, l'interpretazione diversa degli ideali antifascisti che i due autori condividono: da una parte c'è l'indole conciliante di Zweig che insiste su una forma di resistenza che passa attraverso il codice allegorico della letteratura e evita le prese di posizione pubbliche; Klaus Mann, invece, intende servirsi soprattutto delle riviste da lui dirette per invitare pubblicamente i tedeschi a distanziarsi da Hitler, prendendo fin da subito il controllo di questo *amicorum colloquium abstentium* e fomentando le tensioni con il tono schietto e deciso tipico di un giovane della sua età.

Nella tesi, inoltre, si mette in luce come Stefan Zweig abbia aiutato Klaus Mann a affermarsi come scrittore, sottraendosi allo stereotipo del "figlio di Thomas Mann" e come quest'ultimo abbia espresso

nelle sue lettere dei pareri corroboranti sulle opere del suo mentore. Se Zweig con il giovane scrittore tedesco si comporta fin dalla prima lettera come un padre con il proprio figlio, pacato e incoraggiante nei toni, le valutazioni di Klaus Mann nei confronti del collega austriaco risultano spesso contraddittorie e oscillano tra la totale negazione del suo pensiero conciliante e l'ammirazione fino a spingersi, in ultima analisi, all'identificazione. Per questo motivo, il carteggio è importante anche come spazio per la valutazione delle opere dell'uno e dell'altro scrittore.

Il lavoro, oltre a contribuire alla ricerca scientifica sulla *Briefkultur* del Novecento tedesco con un'edizione che sia il più completa, ricca e dettagliata possibile sui documenti rimasti tra Klaus Mann e Stefan Zweig, mira anche a mettere in luce le differenze e le tensioni che intercorrono fra due scrittori tra loro divergenti, soprattutto nel diverso approccio al contesto storico-politico: nello specifico, attraverso l'analisi di testimonianze e scritti ad oggi sconosciuti, si intende superare la tradizionale dicotomia finora posta dalla ricerca come "scrittore impegnato" (Klaus Mann) versus "intellettuale apolitico" (Stefan Zweig). La corrispondenza mostra infatti come essi – oltre ad essersi profondamente stimati – abbiano "combattuto", ognuno a modo suo, la propria battaglia contro la dittatura per difendere alcuni dei diritti inviolabili dell'uomo, primo fra tutti quello della libertà personale e di pensiero.

Il lavoro è suddiviso in tre parti: il primo capitolo è dedicato al genere *Brief* nel Ventesimo secolo, in particolare all'*Exilbrief* e fa da sfondo storico-culturale al carteggio Klaus Mann/Stefan Zweig; il secondo capitolo segue in ordine cronologico le tappe più importanti della *Künstlerfreundschaft* Klaus Mann/Stefan Zweig. Nel terzo e ultimo capitolo, infine, sono presenti il carteggio, oggetto di analisi e i documenti più importanti del rapporto Klaus Mann/Stefan Zweig, tra cui articoli, recensioni e pagine di diario.

Aree di ricerca: Briefkultur, Exilliteratur, 20. Jahrhundert, Stefan Zweig, Klaus Mann.

CAMPANELLA Angelo (Università degli Studi di Palermo)

Dottorato di afferenza: Studi Umanistici (Internazionale), XXXVII ciclo

Tutor: prof.ssa Marina Castiglione, prof.ssa Gigliola Sulis

Titolo della ricerca in corso: *La lingua di Leonardo Sciascia*.

Il lavoro ha l'obiettivo di indagare e classificare il materiale linguistico delle opere di Leonardo Sciascia, con particolare riguardo agli aspetti retorici. La ricerca è condotta essenzialmente sulla nuova edizione dell'opera completa di Sciascia a cura di Squillaciotti, edita da Adelphi in tre volumi. La disamina comparativa della prosa narrativa e di quella saggistica e giornalistica dell'autore di Racalmuto consentirà di raccogliere tutti i dati necessari per giungere a una definizione dello stile sciasciano. Tale nuova prospettiva potrà fare luce sulla contaminazione tra generi, tipica dello scrittore racalmutese. Nello specifico, si intende studiare i rapporti di stile tra il saggio e il romanzo di inchiesta e fornire tutti i dati linguistici e metalinguistici che hanno generato una tale contaminazione. Leonardo Sciascia fu dialettologo e imparò la lingua italiana come L2, affinandone le competenze anche autonomamente attraverso la lettura di centinaia di libri, svolta tra gli otto e i quattordici anni. Per questa ragione, Sciascia è uno scrittore che, come tutti i non toscani, si pose sempre il problema della lingua e cercò la cifra stilistica e linguistica più adeguata a ottenere l'efficacia comunicativa. Nella sua prosa non mancano elementi lessicali e stilemi del dialetto siciliano, verso il quale lo scrittore di Racalmuto nutrì sempre un grande interesse. Basti citare la celebre raccolta di detti siciliani *Occhio di capra*, nella quale lo scrittore scavò fino al cuore di alcuni modi di dire tipici e si addentrò fino a sviscerare le implicazioni più profonde del dialetto. Per ciascuna opera presa in esame sarà fornito un sintetico inquadramento generale anche a carattere narratologico e storico

letterario. Ci si soffermerà su un'analisi accurata del testo a partire dal lessico e sugli influssi sintattici del dialetto sulla lingua di Sciascia.

Aree di ricerca: linguistica, retorica, narratologia, critica letteraria.

CARBUTTO Letizia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Dottorato di afferenza: Studi comparati, indirizzo di lingue e letterature straniere

Tutor: prof.ssa Simona Munari

Titolo della ricerca in corso: *Ritradurre L'Éducation sentimentale: Dal Fabbro, Raboni e Romano scrittori e traduttori.*

Il progetto di ricerca si articola in un'analisi di tre traduzioni italiane de *L'Éducation sentimentale* di Flaubert: quella di Beniamino Dal Fabbro (Einaudi, 1944), quella di Giovanni Raboni (Garzanti, 1966), e quella di Lalla Romano (Einaudi, 1984).

Dal punto di vista teorico, particolare attenzione è dedicata alle questioni della ritraduzione e della traduzione d'autore, per tentare di definire la natura, le motivazioni e le implicazioni di tali fenomeni in relazione allo specifico caso di studio. Il percorso analitico prende le mosse dalla dimensione extratestuale della traduzione, e mira a considerare l'influenza di elementi appartenenti al contesto di arrivo sui progetti traduttivi che orientano i tre lavori presi in esame. Sono dunque approfonditi, anzitutto, il ruolo dell'editore nella diffusione della letteratura tradotta e l'orizzonte del traduttore, che si muove nel corso del Novecento tra invisibilità e autorialità. Tale indagine trova la propria sintesi nello studio degli apparati paratestuali delle tre traduzioni, sede privilegiata per la riflessione traduttologica e preziosa fonte di informazioni sul progetto editoriale e sulla sua realizzazione, sulla consapevolezza traduttologica dei mediatori, sulla posizione del traduttore e sul suo rapporto con l'opera. L'analisi si concentra quindi sul testo di partenza: la lettura critica dell'*Éducation sentimentale* è mirata a individuarne gli stilemi fondamentali, ripercorrendo in parte il lavoro già compiuto dai traduttori. Su tali peculiarità si fonda il processo di selezione di un passo ritenuto particolarmente significativo, che costituisce l'oggetto di un'analisi comparativa; l'obiettivo è quello di cercare riscontro, in sede testuale, di quanto già emerso dallo studio della dimensione extratestuale, per restituire un quadro coerente e sistematico dei tre progetti traduttivi.

Aree di ricerca: ritraduzione, traduzione d'autore, critica della traduzione.

CORRADI Daniele (Università degli Studi di Parma)

Dottorato di afferenza: Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche

Tutor: prof.ssa Gioia Angeletti, prof. Diego Saglia (co-tutor)

Titolo della tesi: *“Writing as though It Mattered”: The Persistence of the Experimental Novel in British Fiction of the Sixties and Seventies. B.S. Johnson, Ann Quin, Eva Figes.*

Il lavoro di ricerca condotto nel corso del dottorato verte sull'opera di tre scrittori avanguardisti che operavano nella Londra degli anni '60 e primi anni '70 (Bryan Stanley Johnson, Ann Quin e Eva Figes). I tre proponevano uno stile neo-modernista in un contesto in cui l'industria letteraria inglese spingeva invece pressoché unanimemente per l'affermazione omogenea di un modello di romanzo realista di stampo neo-Vittoriano, lasciando poco spazio a qualsivoglia sperimentazione o innovazione. Più nello specifico, si è trattato di esplorare i romanzi di questi tre autori procedendo per specifiche tematiche o singoli aspetti trasversali a più testi di uno stesso autore. A ciascuno dei

tre è stato dedicato un macro-capitolo, pur lasciando spazio anche a momenti di riepilogo pensati per costruire una visione il più possibile d'insieme (i tre autori, infatti – insieme ad un quarto scrittore, Alan Burns –, formavano una sorta di gruppo, sebbene non rappresentassero un vero e proprio movimento né condividessero un manifesto o una lista di principi comuni). L'approccio – vista l'eterogeneità del materiale e l'unicità di ogni singolo autore – non è stato lo stesso per l'intera analisi: piuttosto, ci si è avvalsi di un apparato critico alquanto diversificato, così da fornire un adeguato appoggio critico e le giuste chiavi di interpretazione a seconda del tema toccato e delle aree di discussione di volta in volta coinvolte. Laddove possibile, si è fatto ricorso anche a materiali archivistici e a interviste appositamente effettuate nel corso della ricerca a persone vicine agli scrittori esaminati, nella speranza di gettare ulteriore luce su certi aspetti della loro opera. L'obiettivo del lavoro svolto è quindi quello di fornire un'interpretazione critica di questi tre scrittori ancora poco conosciuti al panorama letterario internazionale (soprattutto nel caso di Ann Quin e Eva Figes), cercando di ricondurre il più possibile la loro produzione al contesto più corale di un'avanguardia inglese che si contrapponeva al dominio realista dei decenni del dopoguerra, facendosi portavoce dell'eredità Modernista in nuovo contesto storico, sociale e letterario.

Aree di ricerca: B.S. Johnson, Ann Quin, Eva Figes, *Sixties' experimental fiction, Neo-Modernism*.

CUCUGLIATO Giacomo (Sorbonne Université in cotutela con l'Università Ca' Foscari, Venezia)

E.D. 0020 - Civilisations, cultures, littératures et sociétés / Italianistica

Tutor: prof.ssa Valeria Karsenti Giannetti, prof.ssa Beatrice Stasi

Attaché à la Recherche et à l'Enseignement presso Lea - Sorbonne Nouvelle Paris 3 (2022-2023)

Lecteur presso UFR Italien - Sorbonne Université (2023-2024)

Titolo della ricerca dottorale: *Percorsi teosofici nell'opera narrativa del primo Pirandello (1886-1909)*

La ricerca dottorale si è interrogata sulla plausibilità storico-critica di intendere la teosofia moderna di Helena Petrovna Blavatsky (e dei suoi seguaci) come parte integrante - e organicamente agente - dell'immaginario poetico del primo Pirandello (1886-1909). Partendo dalle corrispondenze testuali tra il dettato pirandelliano e quello di alcuni testi teosofici si è tentato di rintracciare alcuni motivi cardine, di ispirazione teosofica, ritornanti nella produzione narrativa pirandelliana che va dalla stesura della novella *Se...* (1894) a quella de *Il fu Mattia Pascal* (1904), onde delineare la possibilità che i concetti teosofici di karma, di morte simbolica e di forma-pensiero agiscano - contestualmente ad altri di diversa fonte - nell'elaborazione pirandelliana della fisionomia del personaggio e delle vicende narrate.

Il lavoro è stato suddiviso in quattro sezioni, nella prima delle quali ci si interroga sulla possibilità di considerare la categoria estetica di mito (moderno) come basale non solo dell'ultima produzione pirandelliana, ma, anche, delle prime prove narrative dell'autore, riferendosi alla concezione di mito, e a quella relata di simbolo, così come elaborate in seno al romanticismo di Heidelberg. La seconda e la terza parte hanno tentato di far reagire insieme i risultati della prima parte con le coeve discussioni teosofiche, provando a dimostrare che, seguendo un definito apparato simbolico, il personaggio protagonista delle novelle giovanili di Pirandello non solo si fa portavoce di enunciazioni blavatskyane, ma narrativizza, «vivendo», un percorso di morte, follia, resurrezione, accostabile a quello delineato nei testi teosofici. La quarta parte del lavoro ha ricercato e rintracciato dinamiche affini nel testo narrativo forse più controverso di Pirandello, ovvero, appunto, *Il fu Mattia Pascal*, del quale si è tentato di dimostrare la profonda ispirazione teosofica, declinata in chiave miticamente critica.

L'obiettivo del lavoro è consistito, in ultimo, nel proporre una nuova visione del rapporto, ormai indubbio, tra Pirandello e i testi teosofici e dimostrare quanto questi ultimi possano essere stati

determinanti nella formazione di una parte dell'immaginario pirandelliano, almeno quando lo si consideri fin da subito teso a integrare, miticamente, la desacralizzazione del mondo propria del moderno.

Aree di ricerca: Pirandello, narrativa, mito, teosofia.

CUSCITO Miriam (Università di Cassino e del Lazio meridionale)

Dottorato di afferenza: Studi storico-letterari, filologici e linguistici italiani ed europei

Tutor: prof.ssa Maria Valentini

Titolo della ricerca in corso: *Outsider: la rappresentazione della marginalizzazione nelle opere di Shakespeare.*

Il progetto di ricerca si sviluppa partendo dallo studio della figura dell'*outsider* nella produzione shakespeariana sotto un'ottica transfemminista e tramite il filtro dei *disability studies*, ed ha come obiettivo quello di registrarne e studiarne la pregnanza drammatica, letteraria e artistica mediante l'uso di strumenti appartenenti agli studi di linguistica quali-quantitativa, come *DH tools* o *software* per l'analisi dei *corpora*. Detti strumenti verranno utilizzati con lo scopo di rilevare tra i personaggi che si configurano come *outsider* un comune linguaggio del reietto usato dal bardo per codificare i suoi protagonisti problematici, ambigui, normo-divergenti. L'obiettivo finale del progetto è approfondire, se possibile, la conoscenza e comprensione dei ricorsi stilistici dell'autore sia avvalendosi dei nuovi strumenti e studi, sia tenendo conto dei metodi più classici di analisi.

Aree di ricerca: Shakespeare *disability studies*.

GRAZIOLI Elena (Università degli Studi di Milano Statale)

Assegnista di ricerca

Titolo della ricerca in corso: «*Ben son Beatrice*». *La trasfigurazione del mito dal Risorgimento ai giorni nostri.*

Se il volume di Lino Pertile, *Dante popolare* (2021), parte dalla domanda «che cos'ha il poeta che lo rende così universalmente irresistibile?», possiamo chiederci che cosa abbia di tanto affascinante la figura di Beatrice da portare il mito che la riguarda ad attraversare i secoli fino a giungere all'estremo contemporaneo. Scopo della ricerca è dunque seguire la parabola del mito di Beata Beatrix partendo dal XIX secolo: la ricezione della sua figura in epoca romantica e risorgimentale ci porta a comprendere come la sua fisionomia si trasfiguri – a partire dalle pagine della *Vita nova* e della *Commedia* – dall'Ottocento ai nostri giorni, allontanandola dalla sua *verità* originaria sapienziale e allegorica, al punto da offrirci una prospettiva originale sull'immaginario della modernità. Solo grazie a queste riletture prodotte a cavaliere del secolo potremo ravvisare quella metamorfosi ulteriore che si risconterà in piena epoca contemporanea in cui, in autori come Giorgio Caproni, Franco Fortini, Giovanni Giudici, fino ad arrivare a Umberto Eco e Stefano Benni, non troveremo né la Beatrice musa né la Beatrice salvifica, ma una creatura sempre più desublimata, umanizzata e, sopra tutto, terrena.

Aree di ricerca: Beatrice Portinari, letteratura italiana contemporanea, il mito nei nostri giorni.

GUERZONI Elena (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Scienze Pedagogiche

Tutor: prof.ssa Giorgia Grilli

Titolo della ricerca in corso: *Come un fiume. Adolescenza e letteratura young adult: ritratti di metamorfosi identitarie.*

La ricerca indaga le rappresentazioni di adolescenza rintracciabili nelle opere di letteratura *young adult* contemporanea. Il problema di ricerca da cui muovono questi studi si riferisce alla possibilità di individuare una specificità adolescenziale in letteratura, ovvero al recupero di indizi letterari riferiti all'adolescenza come stato d'animo, come stato dell'essere caratterizzato da un sentire e da un percepirsi-nel-mondo differenti rispetto alle condizioni delle altre età della vita umana. Obiettivo della ricerca è cogliere, attraverso le narrazioni di adolescenza della letteratura *young adult* contemporanea, l'esperienza di questa età per eccellenza sospesa nella sua complessità, delineandola, come fa tale letteratura, nei suoi elementi di ambivalenza, mettendo così in discussione quelle rappresentazioni di adolescenza che insistono unicamente sul binomio "adolescenza-problema" e dando voce, al contempo, a rappresentazioni anche positive. Lo studio e l'interpretazione delle metafore e di alcune tematiche ricorrenti nelle opere di letteratura *young adult* prese in analisi potranno fornire delle chiavi di lettura per accedere a diversi volti dell'esperienza adolescenziale (inquadrata, in questa ricerca, nel contesto della cultura occidentale contemporanea) e risultare, pertanto, utili a tutte quelle figure – insegnanti, educatori, genitori – a vario titolo implicate nel processo di educazione degli adolescenti.

Aree di ricerca: adolescenza; rappresentazioni di adolescenza; letteratura *young adult*; pedagogia dell'adolescenza.

JACCOND Luca Elfo (Università degli Studi di Verona – Université Paris Cité)

Dottorato di afferenza: Letterature straniere, Lingue e Linguistica – Langue, Littérature et Image

Tutor: prof.ssa Rosanna Gorris Camos, prof.ssa Florence Lotterie

Titolo della ricerca in corso: *Un héritier ambivalent des Lumières: Xavier de Maistre entre tradition et modernité.*

Nell'ambito di uno studio monografico, l'obiettivo della ricerca è quello di richiamare l'attenzione sullo scrittore savoiaro Xavier de Maistre (1763-1852), mostrando in che misura e attraverso quali forme questi partecipi al complesso periodo di transizione, noto come *tournant des Lumières*, che si situa a cavallo tra XVIII e XIX secolo. A un tempo singolare testimone e attore dei grandi sconvolgimenti storici che hanno aperto la strada alla modernità, egli assume una postura esistenziale ed estetica ambivalente, che fa di lui sia un erede della stagione dei Lumi sia un animo aperto alle nuove sensibilità di fine secolo.

Dopo un'ampia disamina della vasta e articolata produzione scientifica (*mémoires, notices, procédés*) e artistica (ritratti, disegni, paesaggi) di Xavier de Maistre, che fanno di lui un originale interprete del suo tempo, sono prese in esame – *au fil du temps* – le opere letterarie maistriane: a cominciare dal dittico composto dai *récits de voyages immobiles*, il *Voyage autour de ma chambre* (1794) e l'*Expédition nocturne autour de ma chambre* (1825), due testi "eccentrici" che marcano le tappe del passaggio da una *démarche* espressiva ancora improntata al clima filosofico del XVIII secolo a una vena più malinconica e intimista; passando dal *Lépreux de la cité d'Aoste* (1812), in cui si avvertono chiari echi romantici frutto anche della traumatica esperienza dell'esilio vissuta dall'autore; per finire con i racconti "russi", *La jeune Sibérienne* e *Les Prisonniers du Caucase* (1825), che ad oggi restano i testi letterari meno studiati del savoiaro e dove si possono osservare alcuni interessanti paralleli

con gli scrittori russi contemporanei di de Maistre, in particolare con Alexander S. Puškin. Nel corso di questa lunga escursione letteraria, costante è l'attenzione rivolta, in ottica comparativa, alle opere dei contemporanei dell'autore e alla sua copiosa corrispondenza.

La mia Tesi di dottorato intende dunque proporre una chiave di lettura trasversale all'opera di Xavier de Maistre che, tenendo le fila dei numerosi e talvolta contraddittori aspetti della sua personalità umana e poetica, faccia emergere il suo rapporto con un mondo in preda a rapidi e radicali mutamenti. Nella fattispecie, nel tracciare la biografia intellettuale di uno degli scrittori più eclettici dell'epoca del *tournant*, si cercherà di offrire una nuova chiave ermeneutica per leggere questa temporalità transizionale e complessa e ci si interrogherà sul peso che rivestono, all'interno dell'opera dello scrittore, eventi come la Rivoluzione francese e sul rapporto problematico che questi intrattiene con la Storia. Un tale lavoro di ricerca consentirà così di delineare la *Weltanschauung* maistriana, la quale integra in un sistema articolato, ma assai coerente, riflessione storica, filosofica, scientifica, artistica, antropologica e, ovviamente, letteraria.

Il lavoro di Tesi è infine corredato da un'ampia sezione di appendici contenente una serie di documenti inediti di Xavier de Maistre, provenienti dagli archivi russi (RGALI, IRLI, BnR), francesi (Archives départementales de la Savoie, Archives nationales de France) e italiani (Accademia delle Scienze di Torino).

Aree di ricerca: Xavier de Maistre, letteratura francese, "tournant des Lumières", XVIII-XIX secolo, scritture eccentriche.

MAURELLA Valentina (Università degli Studi di Torino)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Filosofia – Consorzio FINO

Tutor: prof. Gianluca Cuzzo

Titolo della ricerca in corso: *Moda e modernità*.

Il moderno nasce all'insegna della rottura e, in quanto tale, esso assume come fondamento la propria novità rispetto a un modello precedente. La nozione di novità è centrale anche per la comprensione di quel fenomeno culturale che cristallizza in maniera emblematica i caratteri della modernità (velocità, mutamento, sovrapposizione di ordini temporali distinti), ossia la moda. Il lavoro di ricerca si propone pertanto di analizzare la nozione di novità da un punto di vista fenomenologico, metafisico, teologico ed estetico. Una domanda in particolare orienta la ricerca, e cioè se sia possibile concepire una novità assoluta. Da un punto di vista teorico, gli autori di riferimento sono Leopardi, Baudelaire, Rimbaud, Benjamin, Valéry, Simmel, Adorno, Meschonnic, North, Whitehead e Bergson. Tuttavia, soprattutto nella sezione conclusiva, verrà condotta un'analisi critica dei testi e dei manifesti delle Avanguardie storiche, nel tentativo di mettere in luce il valore che i singoli autori e le singole correnti attribuiscono al concetto di novità.

Aree di ricerca: Leopardi, Benjamin, novità, modernità.

NAGY Noemi (Università degli Studi di Pavia)

Dottorato di afferenza: Scienze del testo letterario e musicale (curriculum filologico)

Tutor: prof. Federico Francucci

Titolo della ricerca in corso: *Luigi Meneghello traduttore di Hopkins, Cummings, Yeats e Donne. Uno studio genetico dei trapianti editi e inediti*

La ricerca si propone di indagare l'attività traduttoria di Luigi Meneghello condotta sui testi di Gerard Manley Hopkins, John Donne, William Butler Yeats e Edward Estlin Cummings.

Risale al 2002 la pubblicazione, per Rizzoli, dei *Trapianti*, volume che raccoglie 41 traduzioni vicentine realizzate da Meneghello a partire da testi di Shakespeare, Wordsworth, Hopkins, Cummings, Empson, Yeats e Campbell. Le carte autografe che testimoniano le diverse stesure dei *trapianti* sono conservate presso il Fondo Meneghello del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, all'interno del quale sono presenti però anche le stesure di numerose traduzioni inedite, realizzate a partire da testi sia di autori presenti nei *Trapianti* (Cummings, Hopkins, Yeats), sia di autori che ne sono invece stati esclusi (Arnold, Don Marquis, Larkin, Donne). Nel corso del lavoro - dopo un primo esame del materiale conservato al Fondo - sono stati selezionati i quattro autori sopracitati, seguendo principalmente un criterio di rappresentatività dell'opera traduttoria meneghelliana.

L'obiettivo della ricerca è quello di fornire – prendendo le mosse dallo studio delle carte d'archivio autografe e instaurando un costante raffronto con altre opere di Meneghello, come *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* – un'approfondita analisi delle traduzioni, corredata da un apparato genetico che tenga conto delle varie fasi di elaborazione dei testi.

L'analisi discorsiva delle traduzioni è volta a mettere in luce le modalità libere e per nulla reverenziali attraverso le quali Meneghello adatta la lingua, la semantica e il metro dei testi originali al sistema culturale e linguistico vicentino, ampliando anche – in un movimento bidirezionale – le potenzialità espressive del dialetto, che si rinnova nell'interazione con il linguaggio poetico degli autori tradotti e si arricchisce di neologismi e calchi dall'inglese.

Aree di ricerca: letteratura italiana, letteratura comparata, traduzione letteraria.

NJEGOVAN Diana (Università di Friburgo)

Dottorato di afferenza: Studi italiani

Tutor: prof. Uberto Motta

Titolo della ricerca in corso: *L'opera letteraria di Fulvio Tomizza: identità, luoghi e lingua.*

La tesi *L'opera letteraria di Fulvio Tomizza: identità, luoghi e lingua* analizza sedici opere di Fulvio Tomizza, uno scrittore istriano, triestino, croato, italiano, sloveno e mitteleuropeo che ha vissuto l'esodo dopo la Seconda guerra mondiale. Questo non gli crea risentimenti; Tomizza produce una letteratura di alta qualità, premiata e tradotta in una ventina di lingue.

Tomizza nelle sue opere riproduce il bilinguismo istriano, traducendo spesso in italiano le battute dei personaggi scritte in croato oppure in dialetto istriano.

Egli proviene da Matterada, un borgo istriano, e dopo l'esodo si stabilisce a Trieste, in cui si costruisce una nuova vita, coltivando sempre forti legami e emozioni per il suo borgo nativo. Lo illustrano i suoi personaggi autobiografici, legati alla terra, e appassionati della cultura triestina.

A Trieste, Tomizza viene a conoscere la psicanalisi e comincia a esaminare la propria coscienza appesantita dalle colpe prodotte dalla situazione storico-politica dopo la Seconda guerra mondiale; l'iniziale simpatia per il comunismo, la tardiva emigrazione dall'Istria e un certo abbandono della famiglia. La sua realtà è appesantita anche dalla morte del padre, incarcerato e perseguitato dal regime comunista jugoslavo.

Visto che l'esperienza e la biografia dello scrittore sono cruciali per capire l'*opus* tomizziano, la tesi esamina i saggi in italiano, croato, sloveno e inglese, che trattano la vita e la biografia dello scrittore. Si procede a una esaminazione delle opere che offrono un ricco materiale per sondaggio della tematica identitaria, della lingua e dei luoghi tomizziani.

Si spera di contribuire al capo della ricerca, seguendo le tracce tomizziane nella promozione del dialogo interculturale e dei messaggi pacifici, non dimenticando «la gente piccola» e la loro microstoria, e le comunità minoritarie che sono in attesa della loro affermazione.

Aree di ricerca: Tomizza, letteratura, esodo, identità.

PADALINO Luca (Università per Stranieri di Perugia)

Dottorato di afferenza: Scienze letterarie, librerie, linguistiche e della comunicazione internazionale

Tutor: prof.ssa Giovanna Zaganelli

Titolo della ricerca in corso: *L'almanacco letterario italiano (1914-1943): struttura e funzione culturale di un periodico modernista.*

La ricerca ha inteso indagare la struttura formale e la funzione culturale dell'almanacco letterario così come apparso a stampa in Italia tra il 1914 e il 1943. Sono, questi, anni in cui l'almanacco letterario prolifera, ponendosi dapprima come pubblicazione collaterale a riviste di rilievo quali «La Voce», «Lacerba» e «Strapaese», per acquisire poi progressiva autonomia editoriale lungo il Ventennio, con serie come «L'Almanacco dei Visacci» (1937-1940), «Beltempo» (1940-1941) o ancora il «Calendario dei pensieri e delle pratiche solari» (1923-1924). Parallelamente, l'almanacco si pone come pubblicazione di assoluta rilevanza promozionale con «l'Almanacco Letterario Mondadori» (1925-1930), dapprima, Bompiani poi (1931-1942). Il nostro studio ha affrontato il corpus di riferimento (40 almanacchi letterari di provenienza e ispirazione eterogenee) secondo una duplice ottica: da una parte il close reading dei periodici, la cui valenza iconotestuale e transdiscorsiva ha posto la necessità di adottare strumenti utili all'analisi della loro logica di senso strutturale-differenziale, quali, primariamente, la semiotica del testo. Riaffiora per tal tramite un'eteroglossia di calendari, riproduzioni xilografiche-fotografiche, inviti all'acquisto, canzoni calendariali, vignette, ricette, bozzetti, memorialistica, rassegne bibliografiche, recensioni, spartiti: un respiro polifonico complesso, che le più recenti ricognizioni storico-documentarie sul periodo di riferimento hanno, di fatto, ignorato. Conseguentemente, il secondo orientamento si è posto il problema di indagare le ragioni culturali di una simile diffusione, su più fronti e in contesti intellettuali tra i più diversi, lungo tre decenni. A emergere con forza è, in tale prospettiva, il problema del recupero, traduzione e riuso da parte del campo intellettuale modernista di espressioni testuali periferiche, di impianto popolare, dapprima, e pubblicitario-industrialista, poi, nonché del ruolo che detti processi di osmosi hanno avuto nel consolidamento dell'identità modernista italiana ed europea.

Aree di ricerca: Modernismo, Periodical Studies, Semiotica della cultura, formalismo.

PALMA Enrico (Università degli Studi di Catania)

Dottorato di afferenza: Scienze dell'Interpretazione

Tutor: prof. Alberto Giovanni Biuso

Titolo della tesi: *De scriptura. Dolore e salvezza in Proust*

La ricerca è stata volta a definire un'ermeneutica filosofica de *À la recherche du temps perdu* al fine di tematizzare lo statuto ontologico della scrittura in quanto attività esistenziale e possibilità ultima di redenzione e salvezza. La *Recherche* costituisce l'esemplificazione di una vita interamente consacrata alla letteratura, attraverso la quale essa si riscopre come vita *vera*, *innalzata* ed *eternata* poiché narrata e scritta. Si è tentato dunque un itinerario all'interno del testo proustiano, in cui a

essere argomento di riflessione è stata la Scrittura così concepita: il taglio esistenziale in modo romanzesco, biografico e artisticamente innalzato in cui avviene la salvezza del sé; un'ontologia di redenzione in cui tracciare una geometria esistenziale nel firmamento delle stelle fisse dell'opera scritta ed edificare il proprio sacello di salvezza e trascendenza fuori dal Tempo. La *Recherche* è, inoltre, un universo in cui l'apparato umano viene illuminato e trapassato da parte a parte dalla formidabile lente analitica del suo autore, il quale ha fatto della sua opera una straordinaria testimonianza di conoscenza dell'umano. Amore, gelosia, nostalgia, desiderio, ricordo, memoria, immaginazione e metafora sono tutti elementi che di concerto hanno costituito le linee guida per l'emersione di un'analitica esistenziale e di un *Dasein* proustiano.

Aree di ricerca: Proust, scrittura, filosofia teoretica, ermeneutica letteraria.

PALUMBO Anna (Scuola Normale Superiore – Pisa)

Dottorato di afferenza: Culture e società dell'Europa contemporanea

Tutor: prof. Stefano Carai

Titolo della ricerca in corso: *Quanto conta la memoria nella storia: Antonio Delfini 1951-1963.*

Nel mio lavoro mi propongo di ricostruire l'ultimo decennio del percorso letterario di Antonio Delfini, uno dei grandi irregolari del nostro Novecento letterario. Gli anni Cinquanta di Delfini si aprono con un curioso manifesto politico e si chiudono con una collaborazione con il Gruppo '63, fino a questo momento sconosciuta. Un percorso imprevedibile, di cui ho cercato di ricostruire la coerenza e l'originalità, avvalendomi di documenti di archivio, di lettere, di materiali editoriali, di testimonianze di altri grandi autori e critici del Novecento, da Montale a Garboli, da Bo a Sanguineti.

Aree di ricerca: Letteratura italiana, letteratura italiana contemporanea, letterature comparate.

PETTA Sara (Università degli Studi della Basilicata)

Dottorato di afferenza: Storia, culture e saperi dell'Europa mediterranea dall'antichità all'età contemporanea

Tutor: prof.ssa Imbriani Maria Teresa

Titolo della ricerca: *Antonio Ranieri nel riflesso delle sue carte: la Ginevra o l'orfana della Nunziata e l'amicizia con Giacomo Leopardi.*

Il lavoro di tesi ha inteso esplorare più da vicino l'opera giovanile del controverso intellettuale partenopeo Antonio Ranieri (1806-1888), ponendo attenzione al significativo romanzo *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, scritto accanto a Leopardi, tra il 1835 e il 1836. Partendo dunque da questo *focus*, le ricognizioni effettuate a più riprese presso la Biblioteca Nazionale di Napoli si sono incentrate, in particolare, sugli autografi del romanzo, sulle carte preparatorie, sulle bozze per le edizioni dell'opera, su esemplari che conservano osservazioni riconducibili all'intervento della censura borbonica e su alcune lettere dei numerosi corrispondenti, italiani ed europei, con cui Ranieri si confidava e confrontava.

Lo studio dei manoscritti, a partire dall'analisi delle varianti d'autore, ha offerto infatti l'occasione di soffermarsi e di ricomporre in maniera inedita il divenire del processo creativo dell'opera, la vicenda editoriale del romanzo e la questione onomastica a cui si lega l'evoluzione del personaggio Ginevra. Non meno interessante è stato poi rintracciare, all'interno del romanzo ranieriano, fili, intrecci e trame, che nella *Ginevra* lasciano scorgere l'ombra del pensiero e della lezione filosofica del genio recanatese.

L'attento esame delle Carte Ranieri custodite in un Fondo che non smette di riservare sorprese a chiunque decida di cimentarsi con questa complessa eredità ha mirato, dunque, a dare nuova luce e spessore a una personalità poliedrica come quella di Antonio Ranieri, che, con un romanzo rivoluzionario, accanto a Giacomo Leopardi, seppe ritagliarsi una propria autonomia in una realtà contraddittoria e ostile, con la quale le sue opere e quelle del poeta marchigiano dovettero fare i conti.

Aree di ricerca: Fondo Ranieri, autografi, *Ginevra*, romanzo sociale.

RISCHIA Alessio (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata")

Dottorato di afferenza: Studi comparati: Lingue, Letterature e Arti

Tutor: prof. Luca Bevilacqua

Titolo della ricerca in corso: *Yasmina Reza e il teatro degli oggetti*.

Il progetto di ricerca analizza il ruolo degli oggetti nelle opere di Yasmina Reza. Nel Novecento, l'eroe del romanzo e del teatro moderno diventa sempre più un essere abulico, incapace di agire sul reale e, di conseguenza, di trascinare la macchina drammatica. Gli oggetti assumono perciò un ruolo attanziale, influenzando la diegesi narrativa e abbozzando lievemente la traiettoria dei personaggi. Una delle peculiarità della scrittura di Reza è la procrastinazione del tragico: la scrittrice, attardandosi con insistenza su banali oggetti quotidiani, non permette al dramma di compiersi. Inquinata dalla banalità dell'ordinario, la tragedia non può avere luogo. Inoltre, il progetto indaga le funzioni narrative degli oggetti memoriali, in particolare, i feticci. Piccole macchine del tempo dalle quali si dipanano complesse reti di significazioni nascoste.

Aree di ricerca: Yasmina Reza, letteratura francese, teatro, oggetti.

ROSSI Roberto (Università degli Studi di Milano – EHESS, Parigi)

Dottorato di afferenza: Filosofia e scienze dell'uomo / Droit, études politiques, philosophie

Tutor: prof. Geuna Marco (Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti"), prof.ssa Carnevali Barbara (CESPRA)

Titolo della ricerca: *Con voce opaca. Storiografia e pluralismo del dibattito pubblico a partire dalla "querelle" tra Hayden White e Carlo Ginzburg.*

Roberto Rossi è dottorando in "Filosofia e Scienze dell'Uomo" presso l'Università degli Studi di Milano, con un progetto in cotutela con l'EHESS di Parigi. È prossimo a discutere una tesi sulle implicazioni ideologiche derivate dall'uso di figurazioni linguistiche e narrazioni nelle opere storiografiche. Con l'intento di meglio definire continuità e differenze che intercorrono tra il "desiderio di verità" della ricerca storica e la molteplicità delle narrazioni memoriali che animano il dibattito pubblico, la sua ricerca s'interroga sul valore inventivo e letterario delle rappresentazioni storiche, pur quando prodotte mediante le procedure di attestazione documentaria della tradizione critica moderna. Tra i dibattiti che discutono questa contrapposizione tra la veridicità delle narrazioni storiografiche e le finzioni narrative dei romanzieri, la sua ricerca si è focalizzata su una disputa tra il teorico postmoderno Hayden White e lo storico italiano Carlo Ginzburg, ridefinendone le posizioni alla luce della nozione di "opacità referenziale" elaborata dalla tradizione analitica della filosofia del linguaggio di secondo Novecento.

Aree di ricerca: Carlo Ginzburg, Hayden White, *opacity of narrative, historical proof*.

ROSSI SEBASTIANO Michela

Assegnista di ricerca presso Fondazione Camillo Caetani di Roma

Dottoressa di ricerca in Filologia e critica, Università di Siena in cotutela con l'Université Paris-Nanterre (tutor: prof.ssa Daniela Brogi, co-tutor prof.ssa Silvia Contarini)

Tesi di dottorato: *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta.*

Lo studio prende in considerazione un corpus di romanzi composti da autrici e autori esordienti lungo il corso degli anni Trenta del Novecento, vale a dire in un periodo per lo più ricondotto, da tradizione critica, alla formulazione di paradigmi realisti. L'obiettivo principale del lavoro corrisponde alla possibilità di rintracciare, nei romanzi analizzati, uno statuto formale originale e condiviso, basato sulla co-azione di aspetti costruttivi e decostruttivi. Emerge infatti la tendenza a coniugare istanze ideologico-sociali, narrativamente costruttive (quindi prossime al neorealismo postbellico e resistenziale) con soluzioni formali che, in senso anche contraddittorio, testimoniano della matrice esistenziale e della pulsione decostruttiva del racconto (centrale, in entrambi i casi, l'incidenza del fascismo). Si registra cioè la persistenza (per lo più in forma di compromesso: da qui le soluzioni più ambigue e interessanti) dell'insegnamento modernista come strumentazione narrativa imprescindibile, appartenente alla tradizione letteraria. Il focus dell'analisi, quindi, è rivolto alle soluzioni formali e al loro valore significante; in particolare, vengono approfonditi i procedimenti narrativi che riprendono i meccanismi di problematizzazione strutturale centrali nel lavoro modernista sulla forma, rivisti e inseriti nei circuiti di un realismo obliquo, quindi subordinato alle contraddizioni del mondo rappresentato.

Aree di ricerca: fascismo, forme narrative, modernismo, neorealismo, romanzo.

SPANÒ Vincenzo (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

Dottorato di afferenza: Italianistica (XXXVI ciclo)

Tutor: prof.ssa Franca Sinopoli

Titolo della ricerca in corso: *Elettra e Oreste tra crisi e riscatto: percorsi contemporanei e nuove prospettive di ricerca sul mito.*

Scopo della ricerca del dottorando Vincenzo Spanò è quello di proporre una aggiornata analisi dei meccanismi di riuso delle figure mitiche tradizionali di Elettra e Oreste, le quali vengono a *fortiori* sciolte dai loro originari contesti drammatici per essere trapiantate in una temperie culturale e in uno sfondo diverso rispetto a quello antico. Riflettere sul mito di Elettra vuol dire in prima istanza tenere conto dello sviluppo diacronico del mito, ossia della codificazione letteraria del mito stesso, inserito all'interno della più ampia cornice della saga atridica e indagare volta per volta quali siano i significati attribuiti all'eroe vendicatore e matricida, così come al personaggio femminile che emerge lentamente nella sua definizione caratteriale e drammatica, considerando che le prime comparse eschilee sono quelle di un personaggio di secondo piano, un'adiuvante nella vendetta, che solo nel corso delle successive rielaborazioni tragiche di Sofocle ed Euripide assume lo statuto di personaggio problematico a tutto tondo, non più mera apparizione monolitica, statuto che verrà conservato nella maggior parte delle riscritture successive. Il lavoro parte da una ormai classica monografia di Pierre Brunel, *Le mythe d'Électre*, pubblicata nel 1971 (e successivamente riedita nel 1995 con alcuni aggiornamenti), la quale, se da un lato ha avuto il grandissimo pregio di esemplificare in modo pratico l'applicazione del metodo mitocritico per ciò che concerne la materia atridica, risulta oggi uno strumento incompleto, soprattutto rispetto alle ultime irradiazioni del mito. Pertanto, la ricerca, di

taglio comparatistico, si occupa principalmente di esplorare un *corpus* di riscritture novecentesche e contemporanee per mezzo dei più recenti strumenti di critica letteraria e di indagine antropologica.

Aree di ricerca: letterature comparate, *reception studies*, mitocritica, studi di genere, *trauma studies*.

VAUDANO Arianna Carlotta Teresa (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)
Dottorato di afferenza: Studi storico-letterari, filologici e linguistici italiani ed europei
Tutor: prof. Antonio Toni Iermano

Titolo della ricerca in corso: *Il Trecento nella storia della letteratura italiana di Francesco De Sanctis: un «giubileo» interdisciplinare che 'annuncia' la resurrectio dell'aetas aurea.*

Con tale progetto si intende approfondire, mediante una ricerca *in itinere* a cavallo tra fonti edite ed inedite, l'indagine che portò Francesco De Sanctis a considerare il Trecento come secolo 'aureo' della Letteratura Italiana. Attraverso un metodo interdisciplinare, ci si focalizzerà sulla ricerca bibliotecaria ed archivistica, in luoghi fondamentali per l'autore, di materiale inedito, manoscritto e a stampa, allo scopo di ricostruire il percorso intellettuale, culturale e sperimentale che portò alla progettazione ed alla genesi dell'opera *maxima* desanctisiana, la *Storia della letteratura italiana*, a tal fine decostruita ed analizzata in ogni sfaccettatura per rendere manifeste le fondamenta che sostengono la 'struttura' culturale del periodo trecentesco, *trait d'union* tra secoli che contribuirono a rendere la nostra nazione tale, e soprattutto con la volontà di aprire nuovi, oltre che innovativi, spiragli di ricerca negli studi che ruotano attorno alla figura di tale mirabile autore ed alla sua indimenticabile opera.

Aree di ricerca: Francesco De Sanctis, letteratura italiana, Trecento.