



la grande barba
che se ne
va da sola

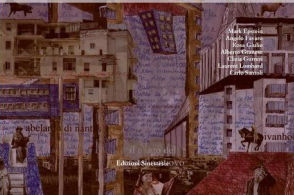
Strategie del moderno
narrativa, teatro, critica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Sinioli

ANNO X • 2012



Mark Espinola
Angelo Farnesi
Elena Galati
Alberto Grassano
Chris Gurnett
Lauren Lombard
Carlo Sinioli

Editorial Sineriale s.r.l.

«Sinestesie»

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

Strategie del moderno narrativa, teatro, critica

PERIODICO ANNUALE

ANNO X
2012

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

ISSN 1721-3509
ISBN 978-88-98169-02-3

Fondatore e Direttore scientifico

CARLO SANTOLI
(direttorescientifico@rivistasinestesie.it)

Direttore responsabile

PAOLA DE CIUCEIS

Caporedattore

ALESSANDRA OTTIERI
(caporedattore@rivistasinestesie.it)

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

LAURA CANNAVACCIUOLO

Redazione

LOREDANA CASTORI
DOMENICO CIPRIANO
MARIA DE SANTIS PROJA
GERARDA DEL GAISO
ROBERTA DELLI PRISCOLI
CARLANGELLO MAURO
ANTONELLA SANTORO
MORENO SAVORETTI
APOLLONIA STRIANO

Curatore editoriale

MORENO SAVORETTI

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie

C.F. e P. IVA 02672230642
(Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398
del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Dott.ssa Alessandra Ottieri
Via Giovanni Nicotera, 10 – 80132 Napoli
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40,00 (Italia)
- € 60,00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT70M0539215100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@rivistasinestesie.it, specificando titolo e annata.

Grafica, fotocomposizione e stampa

TIPOLITOGRAFIA BUONAIUTO
Via Prol.to Matteotti - Tel. 081/942663 - Sarno (Sa)
stampabuonaiuto@virgilio.it

COMITATO SCIENTIFICO

Letteratura

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)
ZYGMENT BARANSKI (Università di Cambridge)
MICHELE BIANCO (Università di Bari)
BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova)
VITTORIO GATTO (Università di Napoli "L'Orientale")
ROSA GIULIO (Università di Salerno)
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)
LINA IANNUZZI (Università di Lecce)
FRANÇOIS LIVI (Università di Parigi IV "Sorbonne")
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)
GILBERTO PIZZAMIGLIO (Università di Venezia)

Musica

BRUNO GALLOTTA (Conservatorio "G. Verdi" di Milano)
PIERO MIOLI (Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna)
AGOSTINO ZIINO (Università di Roma "Tor Vergata")

Teatro, Cinema, Arti figurative

MARIA DE SANTIS PROJA (Milano)
ETTORE MASSARESE (Università di Napoli "Federico II")
PAOLO PUPPA (Università di Venezia)
MATILDE TORTORA (Università della Calabria)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



In relazione al PRIN 2008

Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico

ROSA GIULIO (Responsabile dell'Unità di Ricerca PRIN 2008 - Università di Salerno)
ALDO MARIA MORACE (Responsabile Nazionale del PRIN 2008)

Università degli Studi di Salerno
Campus di Fisciano
15-16 novembre 2012

Comitato Scientifico
GUIDO BALDASSARRI (Presidente)
ALDO MARIA MORACE, ROSA GIULIO, SEBASTIANO MARTELLI (Coordinatori)
ELENA CANDELA, ALBERTO GRANESE, ANGELO R. PUPINO,
MICHELA SACCO, ANTONIO SACCONE (Componenti)

SOMMARIO

NARRATIVA

- ALBERTO GRANESE, *Pasolini 1974: dall'inchiesta sul potere al film mancato*. Pag. 9
- ANGELO FÀVARO, *Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno. Il personaggio della madre nell'opera narrativa di Alberto Moravia*. » 23
- ROSA GIULIO, *Il pianeta degli ultimi scribi. Modernità tragica tra passato e futuro*. » 73
- LAURENT LOMBARD, *I segreti dell'omicidio: una improbabile ricerca di architettura delle modernità...* » 117

TEATRO

- CLIZIA GURRERI, *Tra Stelle e Gigli: variazioni spettacolari della modernità. 'La Montagna Circea' di Melchiorre Zoppio*. » 133
- CARLO SANTOLI, *Un poema moderno: 'Parisina', tragedia lirica e libretto d'opera di Gabriele d'Annunzio*. » 145

CRITICA

- MARK EPSTEIN, *Alcune osservazioni sul materialismo*. » 159
- ROSA GIULIO, *L'impact factor' della critica letteraria. Teorie al vaglio: le fondamentali aree culturali della Modernità*. » 169
- Abstract* » 217

NARRATIVA

PASOLINI 1974: DALL'INCHIESTA SUL POTERE AL FILM MANCATO

1. *La violenza del Potere «senza volto».*

Nei primi anni Settanta del secolo scorso, Pasolini attribuì gli effetti dell'omologazione della cultura italiana all'esistenza di un nuovo «Potere» non riconoscibile nel Vaticano, né nelle forze armate, né nei magnati dell'industria o nei potenti democristiani. Infatti, scrisse potere con la P maiuscola: «solo perché sinceramente non so in cosa consista questo nuovo Potere e chi lo rappresenti. So semplicemente che c'è»¹. Sosteneva anche di conoscere alcune caratteristiche del nuovo «Potere ancora senza volto» e di ravvisarle nella «sua decisione di abbandonare la Chiesa», nella «sua determinazione (coronata da successo) di trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi» e soprattutto nella «sua smania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo “Sviluppo”: produrre e consumare»².

L'identikit di questo nuovo potere presenta tratti decisamente moderni, dovuti alla tolleranza e all'ideologia edonistica, ma, nel fondo, feroci e repressivi. Siamo ormai in piena polemica pasoliniana, all'indomani dell'esito referendario sul divorzio con il suo indice di alta laicizzazione del Paese, che allo scrittore “corsaro” dava tutta l'impressione di una deteriore americanizzazione³. Il Potere, anche se non è specificamente rappresentato da nessuno, viene identificato in «una forma “totale” di fascismo», il cui fine è «la riorganizzazione e l'omologazione brutalmente totalitaria del mondo», che non permette più alcuna distinzione: tutti

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975 e 1977, p. 54. L'articolo, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, era, invece, intitolato *Il Potere senza volto*, quando uscì per la prima volta sul «Corriere della Sera» del 24 giugno 1974.

² *Ibidem*.

³ Cfr. *ivi*, pp. 46-52: *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, uscito sul «Corriere della Sera» del 10 giugno 1974 con il titolo *Gli italiani non sono più quelli*. Sulla posizione di Pasolini si aprì un dibattito, in cui tra i primi a intervenire furono Maurizio Ferrara («l'Unità», 12 giugno 1974) e Franco Ferrarotti («Paese Sera», 14 dello stesso mese). Per la valutazione di questa polemica, cfr. ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1978 e 1981, pp. 446-448.

compiono gli stessi atti, hanno il medesimo linguaggio, sono «interscambiabili»⁴.

L'italiano medio degli anni Sessanta e Settanta del Novecento è stato, dunque, «unidimensionato» dal potere totalizzante del consumismo. Pasolini personifica metaforicamente il Potere con il Palazzo: «Solo ciò che avviene «dentro il Palazzo» pare degno di attenzione e interesse: tutto il resto è minutaglia, brulichio, informità, seconda qualità [...]»⁵. E di tutto quello che accade dentro il Palazzo, ciò che veramente importa è la vita di coloro che stanno ai vertici, dei loro intrighi, delle loro alleanze e delle loro congiure.

Gli intellettuali italiani, pur essendo dei cortigiani, nel passato si erano occupati non solo dei meccanismi del potere, ma avevano rivolto il loro interesse anche al popolo; nel presente, invece, sono attenti alla realtà che vive «dentro il Palazzo» e sporadicamente si occupano dei cittadini, attraverso quelle statistiche che cercano di puntualizzare l'incidenza dei voti popolari nelle elezioni: solo blandi interessi di cronaca, mentre ai vertici del Palazzo vivono nella Storia. Fra i due mondi vi è un incolmabile vuoto, un immenso iato: ciò che accade fuori dal Palazzo è storicamente diverso da quel che vi avviene dentro.

La realtà è, invece, fuori dal Palazzo, sia pure «dentro il penitenziario del consumismo»⁶, mentre si è sconvolti da una crisi di valori, perché il potere ha distrutto ogni cultura precedente per crearne una propria, essenzialmente consumistica. Vi è, quindi, una notevole distanza tra il Potere e la realtà del Paese: «Si tratta di una vera e propria diacronia storica: per cui nel Palazzo si reagisce a stimoli ai quali non corrispondono più cause reali nel Paese»⁷. I fenomeni del Palazzo avvengono in compartimenti stagni, ognuno dentro l'invalidabile area di potere; ognuno dei potenti si assume le sue responsabilità e, grazie a queste separazioni delle responsabilità, si salva l'insieme del potere. La causa prima della distanza tra la realtà del Paese e la realtà del Palazzo

consiste nella radicale mutazione del «modo di produzione» [...]: il nuovo potere reale che ne è nato ha scavalcato gli uomini che fino a quel momento avevano servito il vecchio potere clericale-fascista, lasciandoli soli a fare i buffoni nel Palazzo⁸.

Pasolini, proprio perché analizza i meccanismi del potere in una ben determinata società, la nostra, è in grado di proporre un rimedio: si potrebbe

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 54-59 (*passim*).

⁵ PASOLINI, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, p. 93 («Corriere della Sera», 1 agosto 1975).

⁶ *Ivi*, p. 96.

⁷ *Ivi*, p. 108 («il Mondo», 28 agosto 1975).

⁸ *Ivi*, p. 111.

ovviare alla terribile realtà del Paese soltanto istituendo un Processo, che denunci le malefatte di coloro i quali hanno detenuto il potere per molti anni, sì da rilevarne la leggerezza nella gestione della cosa pubblica. La colpa da imputare ai potenti consiste nell'errore, che commettono quando giudicano se stessi, e nel potere, di cui sono esempio deplorabile. Attraverso il Processo verrebbe rivelato ai cittadini qualcosa di essenziale per la loro esistenza: i potenti che li hanno governati non hanno capito che la forma di potere, da essi servilmente servita, si è esaurita e, di conseguenza, «è finita l'epoca [...] di un "certo" potere ed è cominciata l'epoca di un certo "altro" potere»⁹. Il Processo renderebbe chiaro che governare e amministrare bene significa agire in relazione al nuovo potere, per cui sembra impossibile che persista una continuità democratica.

Pasolini cerca di trovare le cause della degradante e disperata situazione del Paese e ne individua la prima nell'assoluta mancanza di ogni ideologia che non sia di carattere morale. Si chiede, inoltre, da dove nasca in un uomo la vocazione a governare, senza per altro trovare una risposta, poiché «la vocazione al governare resta, di per sé, un enigma»¹⁰. Il governare è un fenomeno strettamente legato a quello di detenere il Potere, ma in Italia la vocazione a governare non esiste; esiste, invece, la vocazione a detenere il potere, resa conveniente da tutti i vantaggi che ne derivano: «Quindi, a quanto pare, in Italia il governare altro non sarebbe che una noiosa, sgradevole incombenza che deve assumersi chi vuole detenere il potere»¹¹. Prima che il governare male giunga ai limiti del reato si deve istituire un Processo, perché «è solo attraverso il processo dei responsabili che l'Italia può fare il processo a se stessa, e riconoscersi»¹².

Potere, Palazzo, Processo furono i fantasmi diabolici che ossessionarono Pier Paolo Pasolini nei mesi precedenti la sua tragica morte (tre idee fisse, le cui iniziali lacanianamente coincidono con quelle del suo nome). Non certo scansioni metaforiche e fantastiche di una visione solo poetica, ma fattori costitutivi dell'orrendo universo borghese, su cui si accanivano le denunce visceralmente provocatorie dell'autore delle *Ceneri di Gramsci*, che investivano con argomentazioni di ascendenza marcusiana la radice stessa della società antropologicamente omologata: il consumismo. E, in effetti, la Scuola di Francoforte aveva criticato i meccanismi delle società avanzate, presentandole come essenzialmente totalitarie, e denunciato le operazioni dell'industria

⁹ *Ivi*, p. 116 («Corriere della Sera», 24 agosto 1975).

¹⁰ *Ivi*, p. 135 («il Mondo», 11 settembre 1975).

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 137.

culturale, volte sia a nascondere le differenze e le contraddizioni di classe, sia ad alimentare il desiderio di beni superflui.

L'analisi di Marcuse individua nella smania consumistica il mezzo di cui si serve il sistema per impedire l'insorgere di tendenze autenticamente eversive: proprio attraverso il consumismo le classi egemoni relegano in uno stato di asservimento o di passiva integrazione le classi subalterne. Gli individui, sottoposti a una pressione che agisce anche sul loro inconscio, perdono il senso della realtà e della loro stessa personalità, giacché non sono più autonomi, ma diretti da forze esterne: le loro scelte vengono orientate, fino a scambiare per propri impulsi vitali ciò che il sistema vi ha trasfuso. Il carattere repressivo della civiltà implica un potere sempre più ampio sull'individuo; questo potere è in primo luogo esterno e si impone come coercizione, come repressione diretta, ma penetra facilmente anche all'interno dell'individuo, che lo introietta per trasformarlo in Super-io. Nelle società moderne prevalgono la tendenza a prefigurare i desideri dei propri membri, per dominarli totalmente, e la tendenza a negare e reprimere le possibilità di migliorare la vita umana, dal momento che il progresso tecnologico rafforza di fatto il sistema.

La società industriale contemporanea diventa totalitaria quando determina non solo le occupazioni socialmente richieste, ma anche le disposizioni individuali: «il termine "totalitario", infatti, non si applica soltanto a una organizzazione politica terroristica della società, ma anche a un'organizzazione economico-tecnica, non terroristica, che opera mediante la manipolazione dei bisogni da parte di interessi costituiti»; e, quindi, «non soltanto una forma specifica di governo o di dominio partitico producono il totalitarismo, ma pure un sistema specifico di produzione e di distribuzione»¹³. Si struttura così l'identità del nuovo potere politico, che si afferma proprio a causa dell'egemonia esercitata sulla produzione:

Quanto più l'amministrazione repressiva della società diventa razionale, produttiva, tecnica, tanto più inimmaginabili sono i mezzi e i modi mediante i quali gli individui amministrati potrebbero spezzare la loro servitù e conseguire la propria liberazione¹⁴.

Il carattere distintivo della società avanzata consiste nel modo in cui riesce a soffocare i bisogni che vorrebbero essere liberati, alimentando la sua funzione repressiva e organizzando la tecnologia e la scienza in modo da conseguire

¹³ HERBERT MARCUSE, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967, p. 23. Cfr. anche ALBERTO GRANESE, *Segno Simbolo Sogno*, Conte, Napoli 1982, pp. 136-138.

¹⁴ *Ivi*, p. 27.

un dominio più efficace sull'uomo e sulla natura; questo perché la razionalità tecnologica si estende a tutte le sfere dell'esistenza privata e pubblica, rivelando il suo carattere politico e creando un universo totalitario. Con Marcuse e Pasolini, quindi, il concetto di Potere si amplia: la società totalitaria non è solo quella retta da un regime autoritario e poliziesco, ma anche quella, apparentemente democratica, dominata dalla logica del profitto, dal monopolio industriale, dalla frenesia consumistica indotta dai mezzi di comunicazione di massa, posseduti e manipolati da quei potentati economico-finanziari, che finiscono per costituire degli autorevoli gruppi di pressione, incidenti e determinanti anche le funzioni istituzionali della classe politica al governo.

Con l'evolversi della società il potere politico in senso formale appare sempre meno connesso con i nuovi bisogni umani; la sua essenza rimane mobile, sfuggente: il Potere senza volto di Pasolini si presenta non come un bene posseduto o una proprietà, facilmente identificabili, ma come una funzione, una strategia. Anche a volerlo analizzare con due ottiche differenti (come rapporto interpersonale e come caratteristica oggettiva di un dato sistema sociale), rimane inesplicabile cosa significa per chi lo detiene; è, invece, irrinunciabile comprendere in che modo si configura l'interazione fra governanti e governati, come gli individui si comportano all'interno di una struttura di potere, vi si adattano, le resistono o eventualmente riescono a modificarne la forma. A causa della complessità che avvolge la sua natura il potere è stato trattato, a volte, come se in realtà non esistesse, altre, come forza demoniaca o una sorta di brutto sogno. Se i meccanismi di coercizione, pressione, manipolazione, che lo garantiscono nella società consumistica, sono centralizzati, il controllo delle decisioni importanti si concentra nelle mani di pochi gruppi ristretti, che cercano di favorire soltanto il loro tornaconto personale, relegando in secondo piano i bisogni primari dei cittadini.

Chi ha messo persuasivamente in luce le condizioni di funzionamento delle modalità sociali e delle dinamiche di forza che si organizzano negli ambiti specifici di costituzione del potere e, in dipendenza di tale analisi, ha posto anche il problema della posizione dell'intellettuale (sostenendo che è proprio il potere a imporre la possibilità di intervento per la sua azione politica) è stato Michel Foucault. Non basta l'analisi tradizionale degli apparati di Stato oppure la teoria dello Stato per esaurire il campo di esercizio e di funzionamento del potere: infatti, un'altra grande incognita attuale è sapere chi esercita il potere e dove lo esercita. Nessuno ne è titolare in senso stretto, ma, dovunque è presente, il potere si esercita attraverso collegamenti e istanze, spesso infime, di gerarchia, controllo, sorveglianza, interdizione, costrizione.

Questo potere lo si esercita, piuttosto che non lo si possieda; non si applica

puramente e semplicemente come un obbligo a quelli che «non lo hanno»; penetra, dunque, nello spessore della società e non si localizza solo nelle relazioni fra Stato e cittadini. Nella sorveglianza gerarchizzata il potere «non si detiene come una cosa, non si trasferisce come proprietà: funziona come un meccanismo»,

perché è dappertutto e sempre all'erta e perché non lascia, in linea di principio, alcuna zona d'ombra e controlla senza posa quelli stessi che sono incaricati di controllare; è assolutamente "discreto", perché funziona in permanenza e in gran parte in silenzio¹⁵.

Il potere è, dunque, forza ubiquitaria, onnipresente, non per il privilegio di raggruppare tutto sotto la sua «invincibile unità», ma perché si produce in ogni istante, in ogni punto: «il potere è dappertutto; non perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove»¹⁶. Non è un'istituzione, né una struttura, ma è «il nome che si dà a una situazione strategica complessa in una società data»¹⁷. Tenendo inoltre presente che il legame tra potere e sapere, individuato e analizzato acutamente da Foucault, costituisce il punto decisivo della sua ricerca, si comprende perché gran parte della sua problematica sia incentrata sui compiti e sulle funzioni dell'intellettuale, visto non più come oppositore del potere, bensì legato alla sua stessa strategia. Il compito dell'intellettuale nella società moderna dovrebbe essere quello di chiarire il rapporto tra potere e sapere; ogni sua ricerca non potrà essere esterna alle situazioni di potere e non potrà porsi come un'analisi asettica e pura, poiché la verità che egli cerca non è al di fuori del potere, né senza potere¹⁸.

Potere e sapere si implicano strettamente: ogni volta che si creano relazioni di potere non si può non costituire in diretta correlazione un campo di sapere e, viceversa, quest'ultimo dovrà necessariamente supporre e istituire relazioni di potere. La "verità", quindi, è prodotta, sostenuta e diffusa dai grandi apparati politico-economici, organici ai sistemi di potere (università, stampa, mass media). In questo quadro, l'intellettuale non è più il "portatore di valori universali", con l'illusoria missione di affrancare la verità dal potere (dal momento che la verità è essa stessa potere), ma il suo compito consiste nel capire se si può costituire una nuova politica della verità; il problema dell'intellettuale è, insomma, un problema essenzialmente politico¹⁹.

¹⁵ MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976, p. 194.

¹⁶ FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 81-82.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. FOUCAULT, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.

¹⁹ Cfr. NELLO AJELLO, *Lo scrittore e il potere*, Laterza, Bari 1974; PIERRE BOURDIEU, *Campo del potere e campo intellettuale*, Lerici, Cosenza 1978.

2. *San Paolo tra noi: l'antico nel moderno e la "visione" della morte del poeta.*

Se si considera che la maggiore diffusione in Italia delle idee di Foucault avviene negli anni immediatamente successivi alla scomparsa di Pasolini, si comprendono il clima ideologico e il quadro teorico, in cui maturano – proprio nel corso del decennio Settanta del Novecento – alcune puntuali riflessioni sul Potere, che inevitabilmente si estendono all'altro fenomeno, ad esso collegato, la Violenza. Inquieto, intemperante, incalzante, Pasolini lo affrontò in molti interventi sulla stampa, ma lo esprime con maturità di arte e di pensiero nel *San Paolo* che, pur essendo un lavoro del 1968, venne ripreso proprio nel '74, l'anno precedente la sua tragica morte.

La presenza dell'apostolo era allora particolarmente ossessiva nelle sue opere: nel rifacimento di alcune poesie inserite in *La nuova gioventù*, come nella *Dansa di Narcís* e nella *Pastorela di Narcís*, frequente è il richiamo alla figura del Santo²⁰. Nella seconda forma della *Dansa di Narcís* (1974), tradotta in italiano – si ricorda, intanto, che nella prima, composta negli anni Quaranta, non si fa cenno all'apostolo –, a un certo punto il poeta esclama: «Oh dolore, proprio dentro, nel fondo più mio del mio cuore, di sapere che San Paolo è stato la grande disgrazia di questo piccolo mondo. / Liberarsi vuol dire liberarsi dal suo abbraccio: ma ah! con esso spariscono anche le preghiere dei ragazzi ...»²¹; e, nella seconda versione della *Pastorela di Narcís*, con apparente contraddizione scandisce:

[...] Credo nella Chiesa e nei ragazzi di quattordici anni che si masturbano ridendo sul greto del Tagliamento: là dove nei suoi viaggi non è mai arrivato San Paolo.
Non credo nella Chiesa e nei ragazzi di quattordici anni che se sono manovali sembrano studenti, e il contrario: sono cattivi e seri come vuole San Paolo²².

La poesia più significativa è *Tarso, da lontano*, composta dal poeta in Cappadocia, quando vi si recò per il film *Medea* (1969): nell'oscurità della sera, riconosce, di lontano, Tarso, la città natale di San Paolo e gli sembra che

*furono aboliti
questi eterni due millenni. Il punto in cui Paolo
era lì e il punto in cui Noi arrivammo furono contigui
[...] insomma
ho Ri-trovato il luogo, Ri-vedo le azioni, Ri-ascolto le parole [...]»²³.*

²⁰ Cfr. PASOLINI, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino 1975.

²¹ PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., II, p. 471.

²² *Ivi*, p. 472.

²³ *Ivi*, p. 241.

Subito dopo l'identificazione con l'apostolo, in cui probabilmente accomuna anche il fratello Guido (attraverso l'iniziale lettera maiuscola del *Noi*), quasi a presagire che non dissimile dal destino fraterno sarà anche il suo, riprende la prima persona al singolare (*Ri-vedo*) per sottolineare il rapporto profondo, l'immedesimazione totale di lui in San Paolo: un'inquietante simbiosi che si rivelerà una tragica premonizione.

San Paolo è opera di singolare fattura, a mezza strada tra narrativa e film, tra la parabola storica, che allude al presente discorrendo del passato, e la cronaca attuale, che allude a episodi e a figure del passato, immergendoli nel caldo flusso di fatti accaduti nel presente. È, infatti, l'abbozzo della sceneggiatura di un film (sotto forma di appunti per un direttore di produzione), al quale lo scrittore aveva lavorato intensamente già nel 1968²⁴. Dello stesso periodo è anche il suo *Progetto per un film su San Paolo* che illustra chiaramente l'idea poetica, la tematica e la composizione del film e che indica le trasposizioni e le analogie che l'autore intendeva evidenziarvi, per sottolineare l'attualità della vicenda di San Paolo. Le due opere dunque si presentano inscindibili, legate dallo stesso messaggio.

Nel 1974 sembrò finalmente giunto il momento della realizzazione. Pasolini apportò all'abbozzo di sceneggiatura delle modifiche, dettate, dopo sei anni, da scelte storiche e ambientali diverse, che però non ne variano l'essenza e la struttura. Il preventivo di spesa risultò troppo alto per un soggetto «così rischioso», per cui l'autore rinunciò all'idea del film e cominciò a progettarne, dopo una nuova sistemazione, la pubblicazione come opera letteraria. Anche questo progetto non si realizzò: *San Paolo* si presenta ora così come era stato dattiloscritto originariamente e con i ritocchi fatti dallo scrittore nel 1974. Le correzioni sulla precedente stesura sono a penna, le sostituzioni e gli ampliamenti soltanto abbozzati. Nella prima stesura Pasolini traspone l'intera vicenda di San Paolo nei nostri giorni e tutto questo ha lo scopo preciso di

dare cinematograficamente nel modo più diretto e violento l'impressione e la convinzione della sua attualità. Per dire insomma esplicitamente, e senza neanche costringerlo a pensare, allo spettatore che «San Paolo è *qui, oggi, tra noi*» e che lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia²⁵.

È per questo che le antiche capitali del potere e della cultura vengono

²⁴ Cfr. PASOLINI, *San Paolo*, Einaudi, Torino 1977.

²⁵ *Ivi*, p. 5.

sostituite con gli odierni centri: New York, Parigi, Roma, Monaco, Marsiglia. L'antica Gerusalemme, ad esempio, viene sostituita con la Parigi degli anni 1938-44. Nella revisione, invece, Pasolini muta Parigi, «sacrario del conformismo illuminato e intelligente», con Roma, che nella prima stesura si identificava con l'antica Atene, città dalla grande tradizione storica, ma non religiosa. Così, mutando le città, mutano gli edifici: il palazzo del Gran Sacerdote si identifica con il Vaticano.

Anche la narrazione subisce la revisione dei cambiamenti: vi sono scene nuove che sostituiscono altre (segnate con parentesi quadre), o si inseriscono nella vecchia struttura e tendono ad approfondire la figura di San Paolo: la sua infanzia, il rapporto con il padre, l'adolescenza, o presentano nuovi personaggi: Satana, i Diavoli, un diabolico Mandante. Il film avrebbe dovuto strutturarsi, quasi come una «tragedia episodica», su un insieme di sequenze significative e determinanti della vita del Santo: la morte di Stefano, la conversione di Paolo, la predicazione e il suo martirio.

Obiettivo principale dell'autore è rappresentare fedelmente l'apostolato ecumenico del Santo nel conformismo contemporaneo, tipico dell'attuale civiltà borghese, «sia nel suo aspetto ipocriticamente e convenzionalmente religioso (analogo a quello dei Giudei), sia nel suo aspetto laico liberale e materialista (analogo a quello dei Gentili)»²⁶. San Paolo nella realtà storico-sociale «ha demolito rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società, fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo»²⁷.

Oggi non è più Roma «il centro del mondo moderno-la capitale del colonialismo e dell'imperialismo moderno-la sede del potere moderno sul resto della terra», ma New York con Washington, la cui società si basa sugli stessi elementi che diedero potenza all'antica Roma. Ed è per evidenziare l'attualità di questi problemi che Pasolini tende a far sì che le cose, i personaggi, gli ambienti si esprimano direttamente in modo nuovo: le domande che gli evangelizzati pongono al Santo o le critiche degli intellettuali borghesi sono circostanziate, problematiche, politiche, formulate con un linguaggio tipico dei nostri giorni:

C'è qualcosa che non va dentro di lui: qualcosa di orribile. Ammazza lui stesso i prigionieri, quand'era nazista. Cose così non si cancellano più da una vita, ne sono una componente. E, infatti, continua a essere fanatico. Il suo moralismo è atroce [...]»²⁸.

²⁶ *Ivi*, p. 6.

²⁷ *Ivi*, pp. 6-7.

²⁸ *Ivi*, p. 93.

Le parole di San Paolo, invece, sono esclusivamente religiose e formulate con linguaggio universale ed eterno, ma inattuale (in senso stretto): «Ogni asprezza e animosità, collera, clamore e oltraggio sia rimesso da voi, con ogni genere di malignità. Al contrario, siate benevoli tra di voi, misericordiosi, condonandovi a vicenda come Iddio vi ha condonato attraverso Cristo»²⁹. Pasolini riteneva che il film avrebbe rivelato «attraverso questo processo la sua profonda tematica: che è contrapposizione di “attualità” e “santità” – il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire quel mistero, nell’astrattezza, nel puro interrogativo – e il mondo del divino che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante»³⁰. San Paolo, protagonista e unico personaggio di rilievo, acquista corposità, grazie alle fuggevoli, ma intense descrizioni (di carattere psicologico soprattutto): fariseo, inserito nella sua società per lunga tradizione familiare, si trova a Parigi, quando, indurito dal fanatismo, assiste alla fucilazione di Stefano, un giovane impegnato in un’azione partigiana:

Nella faccia di Paolo si legge qualcosa di peggio che la cattiveria: si legge la viltà, la ferocia, la decisione a essere abietto, l’ipocrisia che fa sì che tutto questo avvenga in nome della Legge, o della Tradizione – o di Dio. Tutto ciò non può non rendere quella faccia anche disperata³¹.

L’esecuzione di Stefano, «martire adolescente», non può non fare emergere tra i ricordi di Pier Paolo quella del fratello Guido: anche la morte di Stefano avviene, infatti, non solo per fucilazione, ma con il colpo finale sparato alla nuca. Nella macabra visione affiora «la carne macellata» di «quel cadavere di bambino»³². Paolo, distintosi nella «caccia al fedele», viene mandato in Spagna per operare arresti in nome della Legge in cui crede. Durante il viaggio però ha una «folgorazione» e rimane temporaneamente cieco, ma viene illuminato dalla luce divina. Comincia così la sua predicazione con tribolazioni, sofferenze e prodigi, mentre ha inizio la caccia all’uomo da parte degli amici di un tempo; lo abbandonano anche i nuovi seguaci: Giovanni, detto Marco, si allontana; Luca trama alle sue spalle. Quando, infatti, chiedono a Marco: «Tu dunque hai lasciato Paolo, perché egli predicava anche ai gentili, ai non eletti, la parola di Cristo?» – la risposta è: «Sì, è per questo! Ciò che fa Paolo è scandalo»³³.

²⁹ *Ivi*, p. 104.

³⁰ *Ivi*, p. 7.

³¹ *Ivi*, p. 21.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 51.

Anche nel concetto di «scandalo», nel sentirsi estraneo in una terra ostile, si consuma la metamorfosi visionaria San Paolo-Pier Paolo, Pier Paolo-San Paolo, che preannuncia la morte del poeta. Proprio in una scena del *San Paolo* sembra che Pasolini abbia presagito la sua fine: è una brutale violenza, simile, in maniera impressionante, a quella da lui subita. San Paolo tiene un discorso nella periferia di Roma; intorno a lui è un «capannello di gente»: gli ascoltatori sono usciti «da quei caseggiati incolori, scrostati e immensi, che dentellano l'orizzonte. Qui c'è un ciglio d'erba tistica; un ponte; un immondezzaio; uno sterro desolato». Mentre l'apostolo parla, arriva un gruppo di teppisti che con un'azione «rapida, come nei sogni» lo assale; «tutto accade fulmineamente»: il «pestaggio» di Paolo, «un pestaggio freddo e macabro, da cui è dissociato ogni sentimento umano»; «il suo corpo è inerte» e il suo volto è «una maschera di sangue: grumi di sangue e polvere: insopportabile alla vista e irriconoscibile»³⁴.

Un'aggressione immaginata quella di Pier Paolo, che si riferisce al suo alter-ego, a San Paolo, con cui più volte si è identificato, ma che non può non ricordare quanto realmente avvenne la notte del 2 novembre 1975, quando il poeta subì la mortale aggressione: dalla «visione» di una violenza, dunque, alla sua premonizione. Il paesaggio della periferia romana, in cui predica San Paolo, viene ripreso in *Petrolio*, quando Carmelo è accompagnato in un luogo vicino al mare: anche qui «stecconate e baracchette di canne», la presenza di un «lurido canale» e di un «enorme immondezzaio dalla immondizia disseccata» sottolineano lo squallore del luogo, diffondono sensazioni di putridume e disfaccimento³⁵. Tutto come in quella notte, a Ostia, a non molta distanza dal mare: lo «sterro desolato», dove avviene il «pestaggio» di San Paolo, è forse quello stesso «sterrato deserto», circondato da casupole abusive e baracche, che fu il macabro scenario del delitto³⁶. Pasolini fu ucciso così; proprio come aveva immaginato il pestaggio del Santo.

L'invenzione poetica anticipa la realtà, la letteratura costruisce eventi simbolici che il destino svelerà con accadimenti reali, racconta storie di violenza che poi diventano violenze della storia. Vi è nella morte di San Paolo e di Pier Paolo un'altra circostanza sconvolgente, un'inquietante coincidenza. Se il protagonista dell'opera di Pasolini muore con due colpi di fucile in un alberghetto di New York, il San Paolo storico fu ucciso per decapitazione sulla Via Ostiense, a pochi chilometri da Roma: il punto di riferimento della

³⁴ *Ivi*, pp. 79-82 (*passim*).

³⁵ PASOLINI, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 301.

³⁶ Cfr. l'articolo di ULDERICO MUNZI sul «Corriere della sera» del 3 novembre 1975 (*Pasolini ammazzato a Ostia*), ora in *Omicidio nella persona di Pasolini Pier Paolo*, Kaos, Milano 1992.

morte del Santo e del Poeta è, dunque, Ostia; e, a parte il comune spazio sacrificale, “ostia” significa anche “vittima” consacrata. Impressionante, infine, è anche l’identica età in cui con analoga violenza perdettero la vita: il Santo aveva circa cinquantaquattro anni, il poeta cinquantatré³⁷.

Nella sceneggiatura del *San Paolo* è comunque a New York che l’attuale violenza e la violenta attualità hanno il sopravvento nella trasposizione dei contenuti operata dall’autore; la corruzione dell’antico mondo pagano, insieme con l’inquietudine, dovuta al confuso presentimento della fine di quel mondo, è soffocata da una nuova, immane, corruzione, dalla disperazione che si avverte nell’era atomica, fatta di nevrosi, droga, contestazione radicale. L’antica società schiavistica della grande Roma è adombrata dal razzismo e dalla condizione dei negri; il mondo della ricchezza e della potenza viene contrapposto all’angoscia, alla volontà di morire, alla lotta disperata degli emarginati che il Santo si trova a evangelizzare.

San Paolo è trucidato in mezzo alla confusione della metropoli con i suoi grattacieli, con il suo vertiginoso traffico, dove la folla passa senza fermarsi, continua la sua via davanti allo spettacolo di morte, indifferente e frenetica. La parola di Dio è risuonata, ma quanti l’hanno ascoltata? Ed è in questi momenti che il rovello interiore dell’autore si manifesta più prepotentemente e con tanta inquietudine; la coscienza di essere solo in questa enorme folla diviene angosciante:

Nessun deserto sarà mai più deserto di una casa, di una piazza, di una strada dove si vive millenovecentosettanta anni dopo Cristo. Qui è la solitudine. Gomito a gomito col vicino, vestito nei tuoi stessi grandi magazzini, cliente dei tuoi stessi negozi, lettore dei tuoi stessi giornali, spettatore della tua stessa televisione, è il silenzio. Non c’è altra metafora del deserto che la vita quotidiana³⁸.

Mentre alcuni romanzi degli anni Settanta del Novecento sono ambientati in epoche lontanissime nel tempo per dare uno spessore metaforico al mondo contemporaneo, ricostruendone una dimensione speculare in chiave allegorica³⁹, l’opera pasoliniana ribalta questa impostazione, perché colloca

³⁷ Cfr. GIUSEPPE ZIGAINA, *Hostia*, Marsilio, Venezia 1995; ID., *Pasolini e la morte*, ivi, 2005; DARIO BELLEZZA, *Il poeta assassinato*, ivi, 1996; ILARIO QUIRINO, *Pasolini sulla strada di Tarso*, Marco, Cosenza 1999.

³⁸ PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 35.

³⁹ Tra i romanzi di quel decennio, i cui avvenimenti sono proiettati nel passato per leggerli in chiave allegorica il malessere del mondo moderno, vanno menzionati *La gloria* di Giuseppe Berto, *Il ribelle* di Carlo Cassola, *Il pataffio* di Luigi Malerba, *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio, *Contropassato prossimo* di Guido Morselli e soprattutto i libri di Umberto Eco e Laura Mancinelli.

nella situazione attuale l'antica vicenda dell'apostolo e le conferisce un valore simbolico di portata universale. Nel *San Paolo* le storie di violenza si fondono in modo nuovo e originalissimo con le violenze della storia⁴⁰.

⁴⁰ Tra le storie di violenza (negli anni Settanta del secolo scorso), con particolare attenzione alla cronaca quotidiana e alla bruciante realtà del tempo, sono quelle narrate da Ferdinando Camon (*Occidente*), Leonardo Sciascia (*L'affaire Moro*), Alberto Arbasino (*In questo stato*), Sebastiano Vassalli (*Abitare il vento*), Nanni Balestrini (*La violenza illustrata*) e soprattutto negli altri due libri di Sciascia (*Il contesto* e *Todo modo*).

ANGELO FÀVARO

DECLINAZIONI E VARIAZIONI DI UN PARADIGMA LETTERARIO
FRA MODERNO E POSTMODERNO.
IL PERSONAGGIO DELLA MADRE NELL'OPERA NARRATIVA DI
ALBERTO MORAVIA

Quel *corpus* di migliaia di pagine, che è l'Opera omnia di Alberto Moravia, composto da testi romanzeschi, teatrali, saggistici, giornalistici, prose di viaggio, attraversa il fin troppo lungo Novecento, mettendosi alla prova con le strategie della modernità, a partire dai primi testi degli anni Venti-Trenta, e non disdegnando le sollecitazioni della postmodernità, con la produzione degli anni Settanta-Ottanta, e tuttavia lasciando un segno chiaro e distinto, grazie alla prosa limpida e tersa, al lessico che all'esattezza e alla precisione unisce una calibrata e calcolata coscienza della massiva necessità comunicativa di ogni concetto, pensiero, narrazione. Alberto Moravia, attraverso la narrativa prima e con ogni altro mezzo-genere offerto dalla scrittura poi, con l'ausilio dell'affilatissimo bisturi della sua intelligenza, ha vivisezionato la vita, le abitudini, i vizi, i timori e le passioni della borghesia, e quel che accade al proletariato o alla 'nobiltà', all'intelligenza intellettuale, quando vengono a contatto con le cancerose smanie e abitudini, con le frustrazioni perbeniste e con l'alienante civiltà industriale e neocapitalistica, ed ha successivamente rilevato e riconosciuto, con la perizia di un oncologo che studia il referto dell'esame istologico, ogni metastasi in questo corpo irrimediabilmente ammalato. «Narratore nato ... interprete eccezionale per fedeltà e coerenza della realtà quotidiana del nostro Paese» lo appellò Carlo Bo, scrivendo di lui all'indomani della morte¹.

Così, alla morte di Moravia coralmemente si disse che c'era bisogno di far sedimentare la sua scrittura, e Giulio Ferroni sosteneva, esattamente venti anni or sono, in un'intervista rilasciata a «Repubblica» (16 giugno, 1992): «Moravia è uno scrittore che conta molto in questo secolo e, con il passare del tempo, con una sua progressiva inattualità, credo che diventerà anche più grande. Mi spiego meglio. Moravia ha senz'altro costituito un mito culturale

¹ CARLO BO, *La coscienza della realtà*, in *Per Moravia*, a c. di JADER JACOBELLI, Salerno, Roma 1991, p. 29.

e lui stesso ha avuto una grande curiosità per i giovani autori, ma – per i suoi modi di scrittura e per il suo rapporto tra narrativa e mondo – non mi pare possibile che l'opera moraviana possa essere un punto di riferimento. Voglio dire che, per accostarsi davvero al suo mondo, occorre uno scrittore di razza capace di penetrare in strutture letterarie molto complesse» e aggiungeva specificando, nell'alveo della più evidente modernità e insieme della più caustica postmodernità, che il mondo di Moravia «è il mondo della problematicità novecentesca che si collega a Pirandello e a Sartre, in cui la curiosità per gli altri si accompagna all'odio e la dimensione della comunicazione è negata dall'inconsistenza dei rapporti interpersonali», concludeva: «io direi che la forza di Moravia è proprio nella lezione negativa, nel suo nichilismo sottile e raggelante». Si può dunque ravvisare l'intelligenza profetica di quella constatazione: non c'è ancora in Italia un narratore che abbia saputo coniugare la spietatezza dell'analisi alla chiarezza della scrittura della problematicità di questo ventunesimo secolo, soltanto all'alba e tuttavia tanto ricco, già, di sollecitazioni planetarie e che si ravvisano latamente epocali.

L'opera narrativa completa di Alberto Moravia consta, fino alle indagini odierne, di diciannove romanzi, di cui due pubblicati postumi, e di tredici volumi di racconti² (di varia lunghezza), senza considerare la mole dei cosiddetti racconti dispersi, che si continuano a reperire e a ritrovare, poiché pubblicati su riviste ma “dimenticati” dall'autore e dalla storia della letteratura. Ancora perfettamente fungibile, sebbene riduttivamente sintetica, la tripartizione delle epoche nelle quali suddividere i romanzi-racconti di Moravia, effettuata da Geno Pampaloni³. Fra le volute e le pieghe di questo monumento alla narrazione e alla fiduciosa estrema possibilità che i generi del romanzo e del racconto possano, nonostante tutto, offrire, in virtù delle tecniche narrative e della originalità di osservazione dell'autore, indispensabili discorsi sulla realtà e sul mondo, e essenziali, benché parziali e autoriali, indagini sulla società, sui moventi e condizionamenti antropologici non meno che psicologici, in base ai quali i personaggi, uomini e donne del tempo storico della narrazione, agenti

² Non si considerano nel presente contesto le *Storie della preistoria* (1982) in quanto volume di favole e apologhi, benché venga definito romanzo rivolto ai ragazzi. «Quando si è messo a scrivere queste sue storie, tutte dedicate agli animali, doveva certamente ricordare le favole di Esopo, di Fedro, di la Fontaine, nelle quali sono presenti bestie divenute famosissime nei secoli e nei millenni. Ma non ne ha tenuto conto. Le sue non sono “favole di animali”, ma “fiabe di animali”. [...] Sono fiabe perché ci catturano, ci immergono in questa loro atmosfera in cui sembra che il mondo sia ancora giovanissimo» così ANTONIO FAETI, *Introduzione* a ALBERTO MORAVIA, *Storie della preistoria*, Bompiani, Milano 1982, p. III.

³ GENO PAMPALONI, *Realista utopico*, in MORAVIA, *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986, pp. XXXIX-XL: «1) dagli inizi alla guerra; 2) il primo quindicennio del dopoguerra; 3) da La noia (del 1960) in poi».

tanto in classi sociali borghesi quanto in quella indistinta massa popolare (alla quale Alberto Moravia non appartiene, ma che conosce per osservazione e frequentazione diretta), interagiscono, patiscono, subiscono, provocano e, su tutto, tentano di comprendere attraverso una continua analisi interlocutoria e auto-analisi individuale, si svolge un lucido e corposo sforzo di razionalizzazione della parola letteraria, volta ad esprimere tanto la condizione di impossibilità dell'azione, quanto la consustanziale poetica della rivolta.

Da una passione, come sempre mi accade nello studio, e da una constatazione, così s'avvia per me un lavoro di ricerca, prende le mosse l'indagine sul paradigma letterario della madre, presenza che Alberto Moravia ha voluto proporre dalle prime prove narrative fino all'ultimo romanzo scritto, e pubblicato in vita.

La passione è quella suscitata dalla rilettura integrale, accurata, settorialmente divisa per generi e differenti tipologie di scrittura, che è stata effettuata dell'Opera narrativa edita di Alberto Moravia; la constatazione è quella che immediatamente dopo la lettura è stato agevole formulare: l'opera narrativa di Alberto Moravia, quell'articolato e straordinario complesso di romanzi e di racconti composti e pubblicati fra gli anni Venti e l'ultimo decennio del Novecento, propone con una frequenza e una incidenza senza pari nella letteratura europea del secolo scorso il personaggio della madre, al punto che si può giungere ad affermare che, essendo tale personaggio presente in quasi tutti gli scritti romanzeschi e in moltissimi racconti, è sostanza dell'architettura e dell'impianto narrativo⁴. La paradigmatica presenza del personaggio della madre, inoltre, ha trovato la conferma più solida e autorevole nelle dichiarazioni di poetica formulate dell'autore in persona, sovente intese a dare ragione delle distorte e sempre frustranti dinamiche che si svolgono nelle famiglie descritte e proposte tanto nei suoi romanzi quanto nei racconti.

La madre è metaforicamente e concretamente all'origine della generazione, e ogni generazione tanto riproduttiva di una specie animale, quanto artistica e creativa comporta una maternità, nondimeno blasfema apparse

⁴ Dal suddetto rilievo scientificamente incontrovertibile e inoppugnabile, si è ricercato, senza esiti positivi, a quanto consta fino a oggi, dopo annose consultazioni bibliografiche, uno studio, che intanto potesse dimostrare con prove documentarie, desunte dai testi, la frequenza e l'incidenza del personaggio della madre, vero e proprio paradigma letterario, e successivamente offrisse una risposta, di carattere critico, che elucidasse le ragioni della tanto prepotente e numerosa presenza di madri, nell'ambito della produzione narrativa del romanziere de *Gli indifferenti*. L'assenza di un siffatto lavoro di studio e di ricerca ha, dunque, indotto e prodotto il presente saggio, che è parte di un più articolato lavoro di studio e di scrittura, in via di pubblicazione.

alle gerarchie ecclesiastiche e quasi affermazione eretica che «Dio è papà, più ancora è madre»⁵. Lo scrittore, l'artista, chiunque crei è padre, ma più ancora nel momento in cui «dà alla luce», «mette al mondo» è madre, ed è sempre a propria volta figlio di una madre che ha ispirato coscientemente o inconsciamente la sua creazione. Egli è in vita in quanto ovviamente *in primis* figlio della madre genetica da cui è stato generato. Questa condizione ineludibile comporta che la maternità agisca psicologicamente e umanamente, nella duplice condizione esistenziale di figlio generato e di madre generatrice, con una costanza e incidenza che perdura nell'arco dell'intera esistenza, per ogni artista, in ogni arte. L'artista, lo scrittore, chiunque faccia della creazione una scelta di vita è, dunque, inesorabilmente madre.

Un intermittente sentimento d'amore viscerale e di ripugnanza e fastidio invincibile nei confronti della madre ha segnato la vita e l'Opera di Alberto Moravia, ed è rimasto inalterato fino alla morte dello scrittore: non vi è intervista o confidenza, non vi è scritto auto-biografico nel quale non compaia distintamente e precisamente quest'ambivalente pudica e tuttavia incontenibile duplice manifestazione, e non di rado appare talora manipolata e velatamente percepibile, in altre circostanze con maggiore schiettezza e precisione riprodotta nei personaggi romanzeschi e negli 'attori' dei racconti. In un *odi et amo* variamente avvertibile, costantemente ribadito e rimescolato alla finzione narrativa a partire da *Gli indifferenti*, passando per *Agostino* e giungendo fino a *Il viaggio a Roma*. Come se si leggesse un diario esterno, scritto e raccolto attraverso la documentazione lasciata qua e là senza ordine né criterio, le notizie sull'infanzia e sulla famiglia di Alberto Moravia sono diffuse con larghezza di particolari nella scrittura del romanziere romano, con l'alta consapevolezza che la scrittura in quanto tale, ovvero nel momento in cui esce dall'unico privato possibile, quello della mente, e si distende sulla pagina bianca è sempre, inesorabilmente pubblica⁶. Alle informazioni sul vissuto si mescola la materia che poi viene diffusa e si può reperire in varia misura e con differenti dosaggi e ingredienti dissimulativi nella narrativa, al punto che riflettendo sull'immaginazione ipertrofica, che Moravia diceva di possedere e da cui era posseduto, si possono perfettamente ripetere le parole di Barthes:

⁵ Papa Giovanni Paolo I in Piazza San Pietro, 10 settembre 1978.

⁶ La consapevolezza di Alberto Moravia in tale direzione è testimoniata da molti amici, in particolare da Sebastian Shadhauser, che narra e spiega che Moravia quando aveva mandato in stampa i suoi scritti li faceva bruciare nel camino, o se ne liberava gettandoli, comunque non era sua abitudine conservarli. Si veda la testimonianza nella video intervista-documentario girato da GIANNI BARCELLONI, *Moravia 99+1* (regia di G. Barcelloni, in collaborazione con A. Elkann), 2007.

«La sincérité n'est qu'imaginaire au second degré»⁷, ed evidentemente con ciò non si vuole intendere che le affermazioni e le dichiarazioni di Alberto Moravia siano viziate dall'immaginazione, piuttosto il contrario: ovvero nonostante l'immaginazione di cui era dotato, egli è riuscito a ricostruire con esattezza e senza mistificazioni la propria esistenza e le esperienze fondanti, senza menzogne o parzialità, come dimostrano le lettere⁸ che si continuano a reperire e a leggere, e che confermano retrospettivamente, quanto aveva invece ricostruito 'a memoria' sulla propria vita a distanza di molti, spesso moltissimi anni. Se nei romanzi e nei racconti l'autore si serve di una maschera, che ne celi più o meno discretamente l'identità, nella scrittura auto-biografica il sé è spogliato e smascherato, direttamente messo a nudo, seppur in un costante recupero memoriale, e anche se proprio non è possibile leggere i testi narrativi di tutta una vita, come testi autobiografici, da ciò ci diffida Moravia stesso, tuttavia si devono cercare quei lacerti auto-biografici celati e inseriti nella scrittura moraviana, anche quando non dichiaratamente auto-biografica. Si pensi per fare due esempi a due importati prove auto-biografiche: *Breve autobiografia letteraria* e *Vita di Moravia*, la voce del romanziere si può cogliere distintamente e direttamente, come nelle interviste televisive, e allora un'indicazione di lettura da seguire, per evitare di perdere l'essenziale in contingente, rispetto alle dichiarazioni autobiografiche di Moravia, viene dalla considerazione di Andrea Battistini: «lo scacco dell'autobiografo è acuito dal modo in cui il lettore interpreta il suo testo, in quanto alla scrittura che offre di sé un'immagine monolitica e universale corrisponde una lettura detonalizzante, attenta ai dettagli e alla loro autenticità, tanto da rendere contingente il testo, convertito da quest'ottica deformante in biografia»⁹. Forse l'unica auto-biografia possibile e completa è *Vita di Moravia*, dal momento che il soggetto narrante la propria vita, fu trovato morto, nel suo bagno, mentre si radeva, esattamente la mattina nella quale Mario Andreose era giunto da Milano a Roma per consegnargli personalmente la prima edizione del volume, che dunque non si sarebbe più potuto modificare né avrebbe potuto subire ulteriori variazioni nel tempo, essendosi il protagonista-voce narrante di quel volume sottratto e negato per sempre quella possibilità con la morte.

Alberto Moravia, ormai anziano in quello stesso volume, aveva suggerito a Elkann: «ogni artista è soprattutto un uomo dalla sensibilità insieme ori-

⁷ ROLAND BARTHES, *Délibération*, in «Tel Quel», 82, 1979, p. 9.

⁸ Un esempio incontestabile, fra molti, è costituito da MORAVIA, *Lettere ad Amelia Rosselli*, a c. di SIMONE CASINI, Bompiani, Milano, 2009.

⁹ ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 147.

ginale ed eccessiva. L'arte nasce dall'eccesso di sensibilità insolita e rara», e riferendosi a sé aveva proseguito: «L'espressione della sensibilità è estremamente complessa, perché non è guidata dalla ragione, la famosa ragione che io amo molto, perché ne ho poca, ma dalla volontà intuitiva», e aveva rivelato direttamente e sinceramente: «Infatti dentro di me non sono razionalista, sono una persona che soffre di angosce, di irrealtà, di senso del vuoto [...]. L'esperienza di base del romanziere è sempre autobiografica, lo scrittore non parla delle cose che non conosce»¹⁰. Ed un romanziere che ha attraversato il Novecento aprendo la sua carriera di scrittore con un romanzo al cui centro vi è una madre, un romanzo la cui azione-non azione è originata dal comportamento e dalle decisioni di una madre, Mariagrazia, e aveva concluso la sua produzione con un romanzo nel quale una madre ormai morta, anzi sebbene sia morta, non cessa di condizionare e orientare e confondere la vita del proprio figlio Mario, certamente si può affermare che abbia conosciuto e indagato con estrema attenzione non solo le dinamiche della famiglia borghese, ma soprattutto, per esperienza personale, quale parte nella famiglia abbia *sostanzialmente* la madre.

Pochi anni prima aveva ugualmente chiarito, nella *Breve autobiografia letteraria* premessa al primo volume *Opere* (1927-1947) a cura di Pampaloni: «È chiaro che il romanziere non può parlare se non delle cose che conosce. Ma non sarebbe romanziere se non inventasse. Dunque diciamo che il romanziere parte da una conoscenza diretta e sofferta ma generica del tema e poi invece inventa personaggi e situazioni» e con eguale candore, chiariva: «ho scritto i miei libri senza avere la minima idea di quello che stavo facendo»¹¹. Moravia si percepisce artista e anormale fin da giovanissimo: è lui ad essere anormale, non la sua famiglia, «una foto celebre», informa Renzo Paris, «lo ritrae vestito da marinaretto, di quelli con il fischietto, che la madre faceva venire da Parigi, in mezzo alle sue due sorelle, Elena e Adriana. Suo fratello Gastone nascerà di lì a poco. Elena, la più vivace, gli tiene stretta una mano. Alberto Pincherle ha una testa piena di capelli che gli coprono le orecchie e uno sguardo serio e lucido puntato sull'obiettivo»¹². Alberto Moravia nasce e cresce in una famiglia borghese, accudito da una madre (aspirante, e dunque ancor più compresa nel ruolo) borghese e quel bambino, ormai adulto, della sua relazione con la vita di famiglia dice: «non avevo una grande partecipazione alla vita di famiglia. Le ristrettezze dell'ambiente borghese mi mettevano a disagio e mi umiliavano»,

¹⁰ MORAVIA, ALAIN ELKANN, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, pp. 105-107.

¹¹ MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, in ID., *Opere. 1927-1947*, cit., p. VII.

¹² RENZO PARIS, *Alberto Moravia. Una vita controversia*, Mondadori (edizione riveduta e ampliata), Milano 2007, p. 5.

perché «ero chiuso nei miei sogni letterari». Riconosce sinceramente: «non ho mai avuto dei drammi con mio padre e mia madre. Soffrivo di solitudine. In sostanza ho avuto dei genitori normali. Ero io l'anormale»¹³. Da cosa derivasse l'anormalità è lecito domandarsi, e le risposte si possono reperire nei romanzi nei quali Moravia sceglie come protagonisti dei giovanissimi: *Agostino* e *La disubbidienza*, o nei numerosi racconti nei quali egualmente agiscono bambini o pre-adolescenti, per offrire due esempi particolarmente significativi si pensi a: Girolamo, in *Inverno di malato*, e Tancredi, ne *La caduta*. L'anormalità di Alberto Moravia consiste nella sua sensibilità, nell'immaginazione, amplificate dalle letture che fin da giovanissimo compie, nel sentirsi compresso da regole rigide e comportamenti di cui non comprende il significato. E, nonostante appartenga ad una famiglia borghese, una di quelle famiglie che saranno al centro anche di alcuni romanzi e racconti, tuttavia, tralasciando i riti materni, rievoca la vita in famiglia offrendone un ritratto molto peculiare e originale in una nota intervista: «Per quello che riguarda i miei sentimenti, poiché sono di padre ebreo, come Natalia [Ginzburg] e sono artista come Natalia, sinceramente devo dire che non ho mai avvertito, neppure da lontano, la “voce del sangue” di cui però non nego la strana esistenza, forse perché non ho fatto l'esperienza, che pare aver fatto Natalia, di un ambiente culturale e sociale solidamente ebraico e borghese», passa poi a presentare la sua famiglia: «La mia famiglia, sia da parte di mio padre ebreo, sia da parte di mia madre cattolica, non era qualificata né religiosamente né socialmente; e io sono figlio soltanto di me stesso»¹⁴.

L'irrequietezza e l'antipatia che il “bambino Alberto”¹⁵ nutre nei confronti della famiglia, non costituiscono un dato bizzarro o peculiare, non c'è forse bambino che non provi affetto e fastidio nei confronti dei genitori, a seconda dei momenti e delle situazioni della propria vita infantile e adolescenziale. Alberto che gioca con le marionette, o con il meccano, che si annoia, che ac-

¹³ DACIA MARAINI, *Il bambino Alberto*, Rizzoli, Milano 1986, p. 23.

¹⁴ MORAVIA, *Tre o quattro maniere di essere libero*, in Id., *Impegno controversia*, Bompiani, Milano 2008, p. 222.

¹⁵ Non si vuole ripetere precisamente il percorso biografico di Alberto Moravia, che per altro non è oggetto del presente studio, ma più semplicemente ricostruire brevemente il contesto familiare in modo del tutto funzionale a tracciare il ritratto della madre dello scrittore. Ad oggi i volumi che trattano con precisione di particolari e con numerose attestazioni documentarie la vita di Alberto Moravia sono: RENÉ DE CECCATTY, *Alberto Moravia*, Bompiani, Milano 2010; MORAVIA, ELKANN, *Vita di Moravia*, cit.; RENZO PARIS, *Moravia. Una vita controversia*, Mondadori, Milano 2007; ENZO SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982. Fra i vari, da ultimo si veda la *Cronologia* a c. di CASINI, in MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927.1940*, a c. di FRANCESCA SERRA, Bompiani, Milano 2000, pp. XXIII-LXXVII.

compagna la madre o che cerca il padre, troppo anziano, che fa dispetti alle sorelle è un bambino molto tipico, in una famiglia molto tipica, per l'epoca: «Il gioco, dominio d'interferenza tra gli interessi conoscitivi e affettivi, compare durante il sotto-periodo dai 2 ai 7-8 anni con un apogeo del gioco simbolico, che è un'assimilazione del reale all'io e ai suoi desideri» sostiene Piaget, «per evolvere in seguito nella direzione dei giochi di costruzione e con regole, che segnano un'oggettivazione del simbolo ed una socializzazione dell'io» e con riferimento all'affettività conclude: «l'affettività, dapprima concentrata sui complessi familiari, amplia la sua sfera a mano a mano che si moltiplicano i rapporti sociali, e i sentimenti morali, dapprima legati ad un'autorità sacra ma che essendo esteriore non riesce a giungere che ad un'obbedienza relativa, evolvono nel senso di un mutuo rispetto e di una reciprocità i cui effetti di decentramento sono nelle nostre società più profondi e durevoli»¹⁶.

Fra alti e bassi, la vita familiare procede, dopo i successi degli anni Venti e gli introiti di Carlo Pincherle, con l'avvicinarsi della guerra, dal 1938, la situazione economica peggiora: Moravia, ad esempio, scrive da Capri, al padre, e lo prega di inviargli le opere di Montesquieu, l'uomo, che di lì a pochi anni avrebbe contratto una drammatica arteriosclerosi e demenza senile, risponde: «Guarda che siamo rovinati, non abbiamo più soldi, presto saremo dei pezzenti», e nonostante tutto gli invia le opere desiderate¹⁷.

Alberto Moravia rimane con i genitori in famiglia fino a trentatré anni, e dice senza remore: «preferivo farmi mantenere da mio padre che fare un mestiere che mi avrebbe distolto dal mio scrivere. Ho passato almeno quindici anni, dai diciassette ai trentatré, facendo il figlio di famiglia, senza soldi. [...] Quando avevo già trent'anni mio padre mi dava cinquecento lire al mese. [...] Posso dire di essere diventato un uomo fisicamente normale soltanto a partire dal 1943, dopo i trentacinque anni»¹⁸.

Necessario appare distinguere nettamente, come del resto Alberto Moravia ha sovente proposto, la famiglia borghese che il narratore studia, analizza e dipinge espressionisticamente nei suoi romanzi e racconti, dalla famiglia Pincherle-Moravia nella quale è nato, cresciuto e vissuto, e con la quale ha intrattenuto rapporti fino alla fine della sua vita, non considerando questa famiglia il male assoluto, ma al contrario, trascorsa l'infanzia e la fanciullezza in modo problematico e "rivoltato", ormai uomo, quando il padre anziano e malato non può più provvedere agli affari familiari, si sostituisce a lui, e poi, alla sua morte nel 1943, durante l'occupazione nazista di Roma, prosegue non

¹⁶ JEAN PIAGET, BARBEL INHELDER, *La psicologia del bambino*, Einaudi, Torino 1970, p. 112.

¹⁷ MORAVIA, ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., pp. 119-120.

¹⁸ MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 68.

troncando i rapporti con la madre, ma soprattutto non cessa mai di frequentare le sorelle, rifugiandosi quasi presso di loro, donne differenti, dagli interessi peculiari, ciascuna a proprio modo amiche, complici e confidenti, un po' forse anche madri per il romanziere de *Gli indifferenti*. I rapporti fra Alberto e le sorelle dureranno ininterrottamente fino alla morte del romanziere.

C'è anche il fratello Gastone, il più amato, l'ultimo nato: di lui Moravia ricorda che non parlavano molto, che avevano fatto un «viaggio in Olanda [...] nel 1934» prima che lui partisse per gli USA: «andai in Olanda con lui e con un suo compagno di scuola. Io ero un ragazzo più vecchio di loro, ma scherzavamo, andavamo a mangiare nei ristoranti caratteristici, commentavamo il mangiare diverso dalla Francia, cose di questo genere» e aggiunge poi: «lui mi rispettava molto, mi rispettava come uno che era riuscito, non nel senso della fama come adesso. [...] Io ero riuscito e lui invece cominciava a vivere e sperava di riuscire come me. Nel suo ramo, come ingegnere. Lui mi attribuiva forse una maggiore esperienza. [...] un giorno mi disse, a proposito del fascismo: "Non ci credo più"»¹⁹. Giovane resterà per sempre Gastone, dal momento che muore nel settembre del 1941: «era il migliore minatore della divisione Pavia. Era ingegnere e faceva le mine. Un suo amico, anche lui minatore, gli chiese di andare a vedere se il proprio campo di mine andava bene. Lui andò per un'ispezione, l'amico stesso pose il piede su una mina, saltarono in aria e morirono tutti e due. Fu una cosa molto triste. [...] Fu sepolto lì. Davanti a Tobruk c'è ancora la sua tomba. I soldati misero una croce e fecero una corona con tante scatolette di sardine aperte, infilate una dentro l'altra. Lì giace mio fratello, Gastone Pincherle»²⁰.

Nel 1986, Alberto Moravia spiega, con la sua distante razionalità, a Dacia Maraini: «La famiglia non è molto cambiata da cinquanta anni a questa parte. È cambiata dal Settecento quando i figli davano del voi ai genitori e gli baciavano la mano» e conclude: «La grande rivoluzione della famiglia l'ha fatta la borghesia creando il ruolo affettivo dei genitori e dei figli. Prima della borghesia i figli erano o una fonte di guadagno oppure praticamente degli estranei. Comunque quale che fosse l'età, erano considerati sempre degli adulti»²¹.

Alberto, la cui riflessione sulla famiglia è connessa con la trasformazione operata in seno alla società borghese, nutre invece nei confronti della propria madre l'opinione di personaggio bovaristico, persino nelle pose e nell'abbigliamento: «Mia madre era assolutamente una Madame Bovary, perfino nei

¹⁹ MORAVIA, ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., pp. 120-121.

²⁰ *Ivi*, pp. 132-133.

²¹ MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 29.

particolari: quei suoi cappelli di paglia nera con le ciliegie e gli uccellini sopra, quei suoi vestiti eleganti, bordati di seta e di velluto, quel manicotto con le violette»²², e il bovarismo di cui parla il figlio non va inteso genericamente come fuga dalla realtà in un immaginario indefinito²³, ma più esattamente come un soddisfacimento, innocuo, di desideri e sensazioni che dilatano l'esistenza e fanno vibrare di emozioni piacevoli la donna, che può finalmente, in qualche modo entrare in società, essere ammirata per l'abbigliamento e i gioielli, essere notata anche quando il marito la ignora. L'illusione perdura nell'esistenza senza incrinature o defezioni, perché virtualmente il desiderio è costantemente appagato e soddisfatto. E il figlio osserva che «il suo correre a vedere le commedie che tutti correivano a vedere, il suo abbonarsi ai concerti nonostante che di musica non ne capisse niente, i suoi tentativi di offrire delle cene eleganti in una atmosfera familiare riottosa e dispersiva erano tipiche di un carattere frustrato e velleitario», perché appunto questa donna, questa madre «si sentiva sradicata fuori dall'ambiente sociale che rappresentava il suo modello e cercava in tutti i modi di adeguarsi. Insomma in fatto di cultura aveva i gusti degli altri, come del resto gli altri avevano i suoi gusti»²⁴. Insomma, era il bovarismo inguaribile di Gina a renderla meno amabile, ella era tesa «con tutta l'anima [ad] adeguarsi alla norma»²⁵ borghese. Osserva acutamente, riferendosi alla prima moglie di Moravia, Renzo Paris: «Elsa pensava che Alberto fosse un po' Achille e un po' Amleto. [...] Mai pensò che fosse un Don Chisciotte, che era il suo ideale di uomo. Non amava il suo distacco, la sua lontananza, la sua indifferenza, lei che si vedeva una Madame Bovary novecentesca. E così Alberto Moravia, figlio di Teresa De Marsanich, appellata più volte come bovaristica, si era sposato in chiesa con una Madame Bovary in carne ed ossa»²⁶.

Certamente Gina, secondo i ricordi di Alberto, donna patetica, a suo dire, ha avuto degli amanti, «ma molto tardi, e con molta discrezione [...]». Erano molto attenti alle convenzioni». Una relazione in particolare è durata per molti anni, il figlio ne rideva con la sorelle e pensavano che fosse «una specie di cavalier servente alla maniera di certi personaggi di Goldoni»²⁷, e Gina, in pubblico, lo trattava male. E comunque non può non riconoscere il figlio, confessando a Siciliano: «C'era in lei una forma di vitalità che si esprimeva in modi

²² MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 62.

²³ ALICE GONZI, *Jules de Gaultier: la filosofia del bovarismo*, Le cariti, Firenze 2008.

²⁴ MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 62.

²⁵ *Ivi*, p. 67.

²⁶ PARIS, *Moravia. Una vita controversia*, cit., p. 200.

²⁷ MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 71.

singolari. Aveva rapporti tumultuosi con il personale di servizio: licenziava e assumeva di continuo. Era una signora borghese che teneva a vestirsi: andava dalle sarte – parlo di sartorie famose – e spendeva molto. Le piaceva il teatro [...]. Quando mi ammalai fece tutto quello che fa una madre affettuosa per un figlio che si ammala in modo grave. Capii, una volta arrivato a vent'anni, che era insoddisfatta, così come una donna borghese può esserlo: desiderava qualcosa, ma non sapeva che cosa desiderare in concreto»²⁸. E «Mia madre mi ha salvato»²⁹ dichiara Alberto Moravia con un debito di gratitudine insolubile e insoluto. Ma non lo salvò soltanto in quell'occasione: è ormai nota una lettera che Alberto si sentì costretto a scrivere e nella quale faceva pesare la nascita da una madre non ebrea, scriveva il giovane uomo, a cui veniva impedito di lavorare, direttamente a Mussolini, il 28 luglio 1938: «Io ebreo non sono, se si tiene conto della religione. Sono cattolico fin dalla nascita e ho avuto da mia madre in famiglia educazione cattolica. È vero che mio padre è israelita; ma mia madre è di sangue puro e di religione cattolica, si chiama infatti Teresa De Marsanich ed è la sorella del Vostro sottosegretario alle comunicazioni. Per queste ragioni, Duce, io vi chiedo di non essere considerato ebreo, e di essere trattato, almeno dal punto di vista professionale, come non ebreo»³⁰. Inoltre la madre aveva fatto studiare ai suoi figli sia il francese, che si parlava correntemente in famiglia, sia il tedesco, perché «mia madre» spiega Alberto «diceva che i tedeschi facevano le cose meglio di noi»³¹, quella lingua gli consentirà di leggere i giornali, di ascoltare la radio, di capire direttamente dai tedeschi quel che accadeva durante la Seconda Guerra Mondiale, ma anche l'inglese, dal momento che la madre gli comprerà libri non tradotti, come attesta Alberto alla zia³².

La madre di Alberto Moravia può essere considerata modello e stimolo di molte madri moraviane borghesi e di altri personaggi di madri costruiti, invece, quasi in opposizione diretta a quel modello: dalle dichiarazioni e dai documenti si può, comunque, ricostruire la vita di una donna, Teresa Igina (Gina) De Marsanich, che dovette superare non poche traversie e seppe sempre coraggiosamente e da sola vincere difficoltà e impedimenti, senza comunque perdersi d'animo e soprattutto senza venir meno ai propri principi.

²⁸ SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 36.

²⁹ *Ivi*, p. 35.

³⁰ In CASINI, *Moravia e il fascismo. A proposito di alcune lettere a Mussolini e Ciano*, in «Studi Italiani», 38-39, a. XIX, fasc. 2, luglio-dicembre, 2007 – a. XX, fasc. 1, gennaio-giugno, 2008, p. 236.

³¹ MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 81.

³² MORAVIA, *Lettere ad Amelia Rosselli*, cit., p. 171. Sarà la madre ad abbonarlo al Viesseux, che mensilmente gli invierà libri da leggere, anche e soprattutto durante la degenza in sanatorio.

Si pensi soltanto a tre esperienze cruciali nella vita di Gina: 1. il matrimonio con un uomo già anziano, per l'epoca, con cui dover affrontare ogni giorno, per ogni faccenda discussioni e litigi, e per di più di cultura e religione ebraica, che durante il secondo conflitto dovrà accudire e difendere, salvare attraverso il ricovero in clinica; 2. la malattia invalidante del figlio Alberto, per il quale aveva invece sognato studi impegnativi e una carriera da diplomatico, e al quale non aveva mai negato la possibilità di studiare le lingue, il francese con le governanti, il tedesco e presso il sanatorio con insegnanti privati; è essenziale ribadirlo in questo contesto, fu lei a salvare la vita del figlio, seguendo il consiglio della zia Amelia Rosselli, contro il parere del timido padre Carlo, che non avrebbe voluto urtare la sensibilità e la professionalità (scarsa invero) del medico che aveva in cura il bambino a Roma; 3. la morte del figlio Gastone, avvenuta in Africa in un modo tremendo, seguita dall'impossibilità di piangere e portare fiori sulla sua tomba. Gina muore a ottantotto anni, nella sua casa, a Roma, con lei c'è la figlia Adriana, il 6 novembre 1969, e viene sepolta nella tomba della famiglia Pincherle-Moravia, accanto a lei, oggi riposano anche quel figlio incompreso, e tuttavia amato.

A partire, dunque, dall'esperienza con la propria madre, nella vasta e variegata produzione narrativa di Alberto Moravia, che dall'inizio del XX secolo giunge fino ad inaugurarne l'ultimo decennio, fra le pagine più inquietanti e più inquinanti la coscienza, le donne si confermano personaggi essenziali e consustanziali alla sua scrittura: «Il rapporto immediato, naturale, necessario dell'uomo all'uomo, è il *rapporto dell'uomo alla donna*. Dal carattere di questo rapporto risulta sino a che punto l'uomo stesso si è capito come essere generico, come uomo; il rapporto dell'uomo alla donna è il rapporto più naturale dell'essere umano all'essere umano. Vi si rivela, quindi, sino a che punto l'essere umano è diventato il suo essere naturale, sino a che punto la sua natura umana è diventata la sua natura»³³. In tutta la narrativa moraviana la donna diviene mistero da svelare, ma anche alterità con cui contendere nella definizione e affermazione del sé maschile, e il narratore non tralascia nessuna situazione familiare, professionale, intima, esterna, sessuale, per mettere in relazione l'uomo e la donna, e poi indagare e osservare gli esiti di questi complicati incontri-scontri. La donna consente a Moravia di mettere alla prova della realtà sé e i suoi personaggi, sia quelli borghesi sia quelli del popolo, di constatare consapevolmente le trasformazioni della società, la problematicità dell'esser-ci e della comunicazione, senza la donna anche l'esplorazione della realtà sarebbe dannatamente incompleta e ancor più

³³ ORESTE DEL BUONO, *Moravia*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 41.

equivoca di quanto già non appaia. E allora l'intera sua opera può essere letta come la necessità di cercare tanto ossessivamente quanto vanamente il punto di individuazione nel quale l'uomo e la donna ricostruiscono le fasi dell'originaria separazione e il suo significato.

La donna è ritratta in ogni situazione della vita quotidiana, e soprattutto rappresentata in personaggi che attraversano i differenti ruoli sociali, e in particolare nella sua dimensione familiare: come figlia, sorella, madre, amante. Del romanziere de *L'attenzione* e de *La noia*, non è infrequente accertare nella rappresentazione della famiglia la *praesentia* o l'omologa *absentia* della *madre*. Alla *praesentia* o *absentia* della madre nelle famiglie, delle quali il narratore si occupa, palesando nel personaggio della madre una condizione irrinunciabile sia per la diffrazione della poetica moraviana, nella sua prismatica complessità, sia per il processo diegetico autoriale, con le varie implicazioni inerenti alle differenti forme d'intreccio narrativo. Ove c'è, così come è, o manca, con un inconfondibilmente perfetto non-esserci, la madre è il personaggio che incarna e assolve l'oneroso dovere di partecipare alla dissoluzione, volta a volta, dell'ambizione, del sentimento, della rivolta dei figli e dell'istituzione familiare, individuando l'induzione al paradigma letterario.

Se la critica si è soffermata sovente a cercare di comprendere, ricostruire e verificare il ruolo e il significato del personaggio femminile nell'opera del romanziere romano dalle prime prove di scrittura, passando per la narrativa che egli produsse facendo esprimere donne di età e condizioni differenti in prima persona, negli anni Settanta, fino alle ultime e più recenti pubblicazioni, nelle quali è ancora la presenza della donna nella sua complessa e complicata relazione con l'altro sesso a consentire lo svolgimento della narrazione, ha tuttavia tralasciato di cogliere quale necessaria funzione paradigmatica, appunto, assolve specificatamente il personaggio della madre.

Moravia ha ribadito sovente in articoli e interviste, e in particolare ad Ajello: «Credo che [...] tutti gli uomini debbano molto alle donne. [...] Mi sono limitato a esprimere molte volte il mio interesse per le donne, e ne ho spiegato le ragioni. Sono molto semplici», e infatti: «per un romanziere, la donna è interessante in quanto selvaggia, o almeno per metà selvaggia, cioè non totalmente integrata nella società», quel che affascina l'illuminista e genera angoscia nel cartesiano Alberto è «questo carattere semi-indomito, semi-selvaggio [che] rende la donna, già di per sé, un personaggio drammatico»³⁴. E sulla scorta anche delle dichiarazioni autoriali, intellettuali e esegeti dell'O-

³⁴ MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a c. di NELLO AJELLO, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 189.

pera di Moravia hanno avviato la riflessione sulla donna e sul personaggio femminile, genericamente considerato³⁵.

Nessuno, invece, fino ad oggi, si è rivolto all'indagine specificamente focalizzata sul personaggio della madre nella vasta produzione di romanzi e di racconti di Moravia, nonostante il personaggio della madre non solo sia essenziale in un narratore "realista utopico" quale egli è stato definito, ma anche perché la famiglia è il punto di partenza della sua scrittura e anche l'approdo estremo.

Nell'opera narrativa di Alberto Moravia la galleria dei personaggi della madre è varia, vasta, lungamente frequentata³⁶. Sin da *Gli indifferenti*

³⁵ Si riportano solo i volumi effettivamente consultati e alcuni fra i più rilevanti: la prima studiosa che si è occupata della presenza della donna nell'opera di Moravia è stata LILIA CROENZI, *La donna nella narrativa di Moravia*, Mangiarotti, Cremona 1964; LILIANA CARUSO, BIBI TOMASI, *I padri della fallocultura*, SugarCo, Milano 1974; CARLA RAVAIOLI, *La mutazione femminile: conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Bompiani, Milano 1975; MICHELE SOVENTE, *La donna nella letteratura oggi*, Esperienze, Fossano 1979; SHARON WOOD, *Woman as object. Language and Gender in the Work of Alberto Moravia*, Pluto Press, London 1990; MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2005, con un intero capitolo dedicato a Moravia: *Corpi che non parlano: Alberto Moravia*, su *Noia e Vita interiore*, pp. 34-58.

³⁶ Una rapida e tuttavia completa ricognizione dell'intera produzione narrativa edita di Alberto Moravia, che si presenta in questa sede per la prima volta, consente di rilevare che la frequenza del personaggio della madre è costante e variamente presente-agente, ma comunque immancabile. Di seguito si segnalano cronologicamente i testi indagati: *Gli indifferenti* (1929); nella raccolta *La bella vita* (1935), in particolare madri compaiono nei racconti: *Apparizione*, *Una domanda di matrimonio*, *Inverno di malato*, *Visita crudele*, *Morte improvvisa*, *Fine di una relazione*; *Le ambizioni sbagliate* (1935); nella raccolta *L'imbroglione* (1937), madri compaiono nei racconti: *La provinciale*, *L'avaro*, *L'architetto*, *L'imbroglione*, *La tempesta*; *La mascherata* (1941); nella raccolta *L'amante infelice* (1943) madri compaiono solo nei racconti: *La caduta*, *Malinverno*; *Agostino* (1946); *La romana* (1947); *La disubbidienza* (1948); nella raccolta *L'amore coniugale e altri racconti* (1949) madri compaiono solo nel racconto *L'ufficiale inglese*; nei *Racconti dispersi* 1940.1949 raccolti nel volume *Opere/2. Romanzi e racconti* 1940.1949, a c. di CASINI, Bompiani, Milano 2002, madri si trovano in: *La casa del crepacuore*, *La famiglia Verderame*, *Fosco aprile*, *Confidenze*, *Nausea prima di pranzo*, *Il padre di famiglia*, *I grassi*, *Le lettere anonime*, *Le mele deliziose*, *La voglia di campagna*; *Il conformista* (1951); ne i *Racconti romani* (1954) personaggi di madri si trovano in: *Arrivederci*, *Pioggia di maggio*, *Non approfondire*, *Scherzi del caldo*, *Il pupo*, *La voglia di vino*, *Caterina*, *La parola mamma*, *Gli amici senza soldi*, *Ladri in chiesa*, *Pigliati un brodo*, *La vita in campagna*, *Le sue giornate*, *L'appetito*, *La concorrenza*. Anche nel romanzo *Il disprezzo* (1954) compare una madre. Nella silloge *L'epidemia. Racconti surrealistici e satirici* (1956) che comprende dodici nuovi racconti, oltre ai quarantadue precedentemente editi ne le raccolte *I sogni del pigro* e *L'epidemia*, fra i dodici nuovi, due soltanto presentano delle madri: *L'estraneo*, *Felicità in vetrina*. Nota Cesira, madre, personaggio protagonista del romanzo *La ciociara* (1957). Nei *Nuovi racconti romani* (1959), madri si trovano in: *Una donna sulla testa*, *Lo zio*, *I giuramenti*, *La paura*, *Tutto per la famiglia*, *Capelli biondi*, *Il doppio gioco*, *Buoni a nulla*, *Il verme*, *La riparazione*, *La vita leggera*, *Lasciami perdere*, *Non sanno parlare*, *Mammarolo*, *La fossetta*, *Bambolona*, *Il mobile*, *Negriero*. Nei *Racconti dispersi* 1950.1959, compresi nel volume *Opere/3. Romanzi e racconti* 1950.1959, a c. di CASINI, Bompiani, Milano 2004, un solo racconto presenta un personaggio di madre: *La passione per la lettura*. Madri si trovano

(1929)³⁷ si incontra, principale motore delle vicende narrate e degli eventi, Mariagrazia, madre di Carla e Michele. A partire da quell'opera prima, la madre è ritratta come una donna egotica e fatua, scioccamente e superficialmente distratta sia nei confronti dei figli, sia rispetto al patrimonio di famiglia. Non v'è ombra di padre ne *Gli indifferenti*. Procedendo, le madri sono presenti e talvolta si moltiplicano nei racconti e nei romanzi maggiori: a volte sono morte, come la madre di Andreina ne *Le ambizioni sbagliate* (1935) e la madre di Sebastiano ne *La mascherata* (1941), e tuttavia, benché assenti, cooperano comunque alla definizione del carattere e del modo d'essere dei figli; altre volte sono vive e attivamente implicate, sostanziali nella tessitura della struttura romanzesca, come in *Agostino* (1942-1944), *La romana* (1947), *La disubbidienza* (1948), *Il conformista* (1951), *La ciociara* (1957), *La noia* (1960), *L'attenzione* (1965), *La vita interiore* (1978), *L'uomo che guarda* (1985). Peculiare il caso del romanzo *Viaggio a Roma* (1988): ad una madre morta si espone specularmente e in modo allusivamente incestuoso l'incontro di Mario, l'orfano protagonista, con una differente figura femminile, anch'ella madre, ma viva, nella perdurante ossessione per la madre morta, che ingombra anche la vita del marito-padre, il quale vuole risposarsi con una donna rassomigliante alla precedente moglie. Madri

nei lacerti del romanzo pubblicato postumo *I due amici* (1952). Essenziali personaggi di madri sono nel romanzo *La noia* (1960). Ne la raccolta *L'automa* (1962), madri sono nei racconti: *L'automa*, *Lo specchio a tre luci*, *In famiglia*, *Hai dormito*, *L'angoscia*, *Le parole*. Determinante il personaggio della madre nel romanzo *L'attenzione* (1965). Nella raccolta *Una cosa è una cosa* (1967), madri sono nei racconti: *Geronzio*, *Svegliati*, *La cognata*, *I fumetti*, *Il giocatore*, *Doppioni*, *Le cose che crescono*, *La legge delle leggi*. Nei *Racconti dispersi* 1960.1969, compresi in *Opere/4. Racconti e romanzi* 1960.1969, a c. di CASINI, Bompiani, Milano 2007, un solo racconto ha un personaggio di madre: *Mi fai morire*. Ne la raccolta *Il paradiso* (1970), madri sono nei racconti: *Angelo mio*, *Un gioco*, *Festaio*, *Gli scarafaggi*, *Più bella di te*, *L'armadio*, *Via il sole*, *Non ho tempo*, *L'orgia*, *I prodotti*, *Il lebbroso*, *Ab, la famiglia!*, *Troppo povero*, *Viva Verdi*, *Sette figli*. Nonostante compaia in una lunga sequenza soltanto, anche nel romanzo *Io e lui* (1971) è determinante il personaggio della madre. Nella raccolta *Un'altra vita* (1973), madri appaiono nei racconti: *Buona figlia*, *Ritrovata*, *L'equilibrio*, *Mezza calzetta*, *Facciamo un gioco*, *Litigi sotto la pioggia*, *Metallica*, *Teppista*, *Amore di madre*, *Maleducata*, *Donna cavallo*, *La vita al telefono*. Nella raccolta *Bob* (1976), egualmente vi sono madri nei racconti: *Il mostro rotondo*, *La follia*, *Temporale e fulmine*, *La vergine e la droga*, *Stupendo!*, *La coetanea*. Determinante la presenza di Viola, madre adottiva, ne *La vita interiore* (1978). Anche nel romanzo *1934* (1982) vi è una finta madre. Nei racconti de *La cosa* (1983), madri sono in: *Il segno dell'operazione*, *La cintura*, *Tuono rivelatore*. Ne *L'uomo che guarda* (1985) vi sono personaggi di madri. Nonostante sia morta, il personaggio della madre ne *Il viaggio a Roma* (1985) è essenziale per le relazioni fra tutti gli altri personaggi e soprattutto per Mario, il protagonista.

³⁷ MORAVIA, *Gli indifferenti*, in ID., *Opere/1. Romanzi e racconti* 1927.1940, cit., pp. 5-301. Si rileggano le parole che a Mariagrazia, nella sua acuta critica rivolse GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Gli indifferenti*, «Corriere della Sera», 21 luglio, 1929, p. 3: «Soprattutto si pensi al mirabile ritratto di Mariagrazia, l'amante sciocca; ritratto piatto, rosa, idiota, una cosa da Goya».

complesse, ambigue, inafferrabili, affascinanti e distanti, disperate le madri incomprese di Moravia.

La polivalenza simbolica della relazione madre-figlio³⁸ nei romanzi di Alberto Moravia significa la complessità della figura-personaggio materno, ed è tale da richiamare numerosi altri elementi di poetica e di estetica, autobio-grafici ed esistenziali dell'autore. Ne *Gli indifferenti*, in *Agostino*³⁹ prima, come poi ne *La romana*⁴⁰, è assente la figura paterna (padri morti, fuggiti): nella realtà romanzesca moraviana si rappresenta l'istituzione della famiglia vacillante e moribonda, disgregata nell'elemento simbolico, il padre – *pater familias* – o in quello maggiormente identificante la modernità occidentale: il patriarcato. Al contempo quel residuo di nucleo familiare viene sacrificato a madri che iterano il disfacimento: Mariagrazia quello intellettuale, economico, esistenziale e della morale borghese; la madre di Agostino la corruzione della moralità proba incarnata dalla *mater familias*, secondo i canoni borghesi; la madre di Adriana, invece, è espressione di una sorta di differente a-moralità della classe popolare, del tutto incapace di interrogarsi sul senso, perché attanagliata dalla lotta per la sopravvivenza. Adriana, *La romana* appunto, emblematicamente, nei momenti di scoramento, cerca conforto rivolgendosi ad una statua della Madonna -madre per antonomasia-, confidandosi con lei che ama come «fosse lei la [sua]... vera madre»⁴¹.

E la critica fino ad oggi non sembra essersi accorta della determinante presenza del personaggio della madre in questa vasta e monumentale opera narrativa infaticabilmente scolpita da Moravia, e quando se ne è curata, ha assunto toni duri e che sorprendono per la superficialità biliosa. Lilia Crocenzi nella sua crociata antimoraviana non solo ha parlato di ostilità di Moravia nei confronti dei suoi personaggi femminili, che sono sempre moralmente riprovevoli, ma anche quando c'è qualche donna, solitamente del popolo, «accettabile sul piano morale» in lei sono celati «istinti malvagi e perversi, deficienze psichiche, deviazioni morali», e si chiede per quale ragione il narratore abbia «una così imperiosa necessità di denigrare la donna»⁴². E quando passa a valutare i personaggi delle madri specificatamente, dopo aver stigmatizzato il cerebralismo dei personaggi moraviani e «l'ostilità verso l'ambiente familiare,

³⁸ CARL GUSTAV JUNG, *L'archetipo della madre: 1938-1954*, Bollati Boringhieri, Torino 1981. Si è consultata, altresì, l'acuta ricerca di LUCIANO PARISI, *L'archetipo di Moravia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2009, n. 78, pp. 147-174, anche se non si concorda con le conclusioni e le prospettive di analisi critica, tuttavia pregevole e completo appare lo studio.

³⁹ MORAVIA, *Agostino*, in ID., *Opere/2. Romanzi e racconti 1941.1949*, cit., pp. 327-415.

⁴⁰ MORAVIA, *La romana*, in ID., *Opere/2. Romanzi e racconti 1941.1949*, cit., pp. 645-1069.

⁴¹ *Ivi*, p. 736.

⁴² CROCENZI, *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*, cit., pp. 5-7.

e verso i genitori in particolare», affonda duramente il suo affilato fioretto:

Madri così scostanti, altezzose, depravate, avidi, animalesche e, nella migliore delle ipotesi, non curanti, se ne conoscono veramente poche: ma i loro figli non giungono alla rottura con l'ambiente familiare per dolorosa incompatibilità, per presa di coscienza, nel momento in cui se ne sentono soffocati, per sfuggire in modo genuino ad una cerchia che non corrisponde più alle loro aspirazioni, bensì, almeno è questa l'impressione che se ne ricava, per testardaggine, per riottosità a qualsiasi possibilità di avvicinamento⁴³.

La Crocenzi dimostra una pregiudiziale lettura di superficie, ma su tutto le sfuggono non solo la poetica, ma anche e evidentemente le ragioni e intenzioni romanzesche di Moravia: se l'autore crea-plasma determinate e siffatte madri è perché esse sono funzionali all'intreccio e al sistema complessivo dei personaggi dei singoli romanzi. I personaggi moraviani sono annoiati, indifferenti, disubbidienti, tentano a loro modo l'azione, ma non riescono, a causa dei meccanismi della realtà e delle trappole alienanti della società. Se il romanziere vuole smascherare l'ipocrisia, indagare l'inautenticità, illuminare gli inganni e le finzioni, dissolvere la fitta nebbia con cui si celano la perversione e la corruzione borghese, non può dipingere ritratti idillici e arcadiche pastorellerie, ma deve affidarsi ai tratti contorti, complessi, fortemente ritmati delle incisioni espressioniste. Di ciò la Crocenzi non s'avvede: procede a ribadire che la donna di Moravia «è quasi sempre brutta»⁴⁴ e così riferisce delle donne senza contestualizzare la descrizione fisica, ma riportandola freddamente e semplicemente. Il fascino delle donne di Moravia non è nella bellezza botticelliana o raffaellesca, è al contrario in quella straordinaria missione, perfettamente realistica, di imperfezioni che generano il desiderio nel lettore di vederle, conoscerle, incontrarle, forse amarle, benchè se inafferrabili, anche quando si concedono quelle donne. Finalmente, invece, la Crocenzi osserva adeguatamente, quando dice che: «distrutta e ridotta in frantumi l'importanza della donna», ma dovrebbe dire più esattamente della madre, «si riduce in frantumi, di conseguenza, l'importanza della famiglia, stritolata dall'impossibilità di affiatati rapporti fra i suoi componenti», e passando a parlare di Mariagrazia aggiunge: «La figura della madre ci dà un'immagine così sfatta e decomposta di donna che tutto lo squallore morale e la rovina della famiglia emanano da lei e sono da addebitare a lei. La madre non vive più, ma sopravvive la femmina ormai appassita»⁴⁵. Non si può in alcun modo

⁴³ *Ivi*, pp. 15-16.

⁴⁴ *Ivi*, p. 32.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 57-58.

obiettare, e anzi l'analisi è pienamente condivisibile, anzi in tanto appare corretta in quanto pone Mariagrazia all'origine del disastro economico e morale della famiglia. Pur non affrontando il discorso sulle madri con la completezza e la strumentazione necessaria, tuttavia nuovamente la Crocenzi manifesta la necessità di tornare a riflettere su queste figure femminili con un ruolo definito dalla maternità:

La madri di Moravia! Formano tutte una sola catena di raccapricciante reazione alla retorica annosa del modello naturale. Avrebbero potuto essere una valida e significativa denuncia di ciò che si nasconde a volte, in una donna-madre; avrebbero potuto gridare l'inutilità di pronunciare sempre, a lettere maiuscole, questo nome, ma, purtroppo sfiorano il disgusto, l'esagerato, l'inattendibile, continuamente, per pretendere la legittimità dell'accettabile. Questa Mariagrazia, e la madre di Agostino, e quella di Adriana e ancora della Provinciale, quella di Cecilia e, ultima, ma non peggiore, la madre di Dino, ci fanno continuamente desiderare di restare al più presto orfani⁴⁶.

La Crocenzi sembra non considerare che si tratta di personaggi letterari e non di persone viventi, nonostante il realismo e la scrittura mimetica di Moravia, e poi non riflette sul fatto che sono personaggi che con i loro comportamenti denunciano, ciascuno a proprio modo, il male e l'alienazione della società borghese, o la drammatica esistenza del popolo. Sì, probabilmente, ha ragione la Crocenzi, nessuno vorrebbe essere figlio di quelle madri, e tuttavia invece i loro figli amano quelle donne e non se ne riescono a staccare, anche quando provano ripugnanza nei loro confronti.

In saggi specifici sui singoli romanzi nei quali c'è il personaggio della madre si affrontano discorsi su quei personaggi, ma in alcun testo si ha uno studio complessivo sulle madri moraviane.

Carla Ravaoli in una lunga e combattuta discussione con Alberto Moravia, soffermandosi soprattutto sulle due sillogi di racconti *Il paradiso* (1970) e *Un'altra vita* (1973), con piglio femminista, affronta il tema-problema delle madri che compaiono in alcuni testi, a partire dalla procreazione come esperienza fisiologica e carnale, che la Ravaoli non sembra ritenere abbia risvolti psicologici e culturali, scrive:

Iperbolici monumenti alla maternità convenzionale, custoditi con meticolosa cura e insieme oltraggiati e infranti; accanita dissacrazione dell'immagine materna della tradizione, e spietata messa a nudo di tutti i luoghi comuni di cui è andata caricandosi lungo la storia; cruda rivolta contro le mille aggettiva-

⁴⁶ *Ivi*, p. 58.

zioni esornative e spiritualistiche che hanno fatto della funzione riproduttiva un intoccabile santuario. I racconti di questo genere sono moltissimi [...]: la procreazione è vista nella sua torpida, opaca, inerte animalità, pura fisiologia ciclicamente riattivata come in una catena di montaggio, indefinita iterazione di una femminilità di sola carne, coazione a ripetere cui la persona si arrende impotente [...]; il sacro affetto materno si capovolge nella feroce gelosia di queste donne incapaci di mutare, di sfuggire a un cliché in cui non credono più, nei confronti dei figli che invece stanno tentando una loro strada [...]. Ma questa crisi della donna d'oggi, che esplode anche nei confronti della maternità, con tutta la drammaticità del suo viscerale coinvolgimento emotivo, col suo lacerante e colpevolizzante dilemma tra il rispetto della norma ancestrale e il suo rifiuto, si esprime nel modo più perfetto in *Angelo mio*⁴⁷.

La Ravaioli contempla nella sua analisi soltanto una parziale e limitata galleria di madri, personaggi che non 'abitano' i romanzi maggiori, ma soltanto le due raccolte degli anni Settanta, in secondo luogo ella non si accorge della straordinaria operazione intellettuale che Moravia compie mettendo quasi a confronto le madri della generazione precedente e le giovani donne della generazione che negli anni Settanta hanno venti-trenta anni, in modo da scavare una distanza epocale necessaria a segnalare e precisamente manifestare l'urto fra due dimensioni sociali e culturali che coesistono in modo esplosivo. Alberto Moravia, quando inserisce un personaggio di madre in un romanzo o in un racconto, ha una cognizione e intelligenza del tempo e delle trasformazioni nel tempo del ruolo materno e della psicologia della madre, non semplicemente risalente alla propria esperienza biografica, che pur vale e non poco come riferimento primo, ma più ancora dall'osservazione delle trasformazioni sociali, culturali ed economiche dell'Italia. Alberto Moravia nasce nel 1907 in un Roma dannunziana e pirandelliana, e muore in quella stessa città ormai postmoderna per i neon variopinti e intermittenti, con i flussi di turisti spaesati e ignoranti, mentre le periferie selvagge e del centro intasato dalle automobili si estendono orrendamente, e dopo aver viaggiato in quattro continenti per tutta la vita, si è innamorato della madre Africa. In tale direzione, egli ha avuto una madre bovaristica e dannunziana, ha conosciuto direttamente le madri fasciste, anche quelle di molti coetanei, e quelle anti-fasciste, si pensi alla zia Amelia, negli anni Cinquanta e Sessanta ha poi incontrato le madri degli amici intellettuali, artisti, letterati, esempi più teneramente e drammaticamente riferibili sono quelli della madre di Pier Paolo Pasolini e di Sandro Penna; dalla fine degli anni Sessanta e per tutti

⁴⁷ RAVAIOLI, *La mutazione femminile: conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, cit., pp. 34-35.

gli anni Settanta grazie alla frequentazione di Dacia Maraini e dei movimenti femministi in Italia può venire a contatto con i collettivi di donne che parlano della condizione femminile e della scelta della maternità. Le madri nei due volumi di racconti, *Il paradiso* e *Un'altra vita*, di Alberto Moravia esprimono un disagio profondo e un dolore diffuso nell'accorgersi che si può essere madre in modi differenti da quello unicamente propagandato dai mezzi di comunicazione e orientato dalla parte politica dominante, sono donne che sondano il sentimento materno uscendo dal cliché della madre 'cristiana', per iniziare a concepire l'anima e il corpo della madre come distinto dall'anima e dal corpo della donna. Sono madri che si inventano e che scoprono che non basta aver procreato per dirsi tali, Moravia affronta seriamente la condizione della donna-madre e tenta di aprire un varco, e per un uomo è un caso quasi unico, all'idea della maternità agita e vissuta al di fuori del vincolo matrimoniale. Queste donne e madri conversano con se stesse, fra sé e sé, come solo le donne sanno fare, mettendo a nudo completamente sentimenti, timori, desideri, ma più ancora frustrazioni e delusioni, e il narratore, come è solito fare, non giudica, non stigmatizza, non rimprovera, non punte l'indice, ma ascolta discretamente e trascrive.

La Ravioli intervista Moravia: ella propone i racconti dei due volumi come «denuncia della maternità imposta alla donna come missione che assorbe interamente e determini la sua esistenza, e quindi la rivendicazione della "maternità libera e consapevole", del libero aborto e del libero commercio di contraccettivi», ma, non solo non è questo l'intento dichiarato dei racconti, e inoltre rispondendo il narratore mette in chiaro:

Ancora una volta [debbo ripetere] che questi racconti non sono affatto la proiezione di una mente organizzata secondo un determinato fine. Insomma era il problema femminile il mio tema, né le due raccolte di racconti possono considerarsi una casistica del problema femminile. [...] Per me il punto di partenza [della scrittura narrativa] non è mai un problema: curiosamente lo scatto iniziale, ciò che mi consente l'identificazione con il personaggio, e che agisce da agente catalizzatore dei contenuti, è un elemento formale, qualcosa di simile all'impostazione della voce, all'accordo dello strumento; è questo che provoca ogni volta quella sorta di miracolo, non importa se piccolo o grande, che è sempre il fatto artistico, cioè il recupero della realtà a livello fantastico. [...] È un fatto che oggi la donna tende sempre più a sentire la maternità come una schiavitù, e non più come il suo naturale canale espressivo. Un fatto che d'altronde ha cause molteplici e lontane, e che ritengo perciò difficilmente reversibile. La crisi della famiglia innanzitutto [...], poi l'evoluzione della donna, che partecipa della generale evoluzione delle masse, della loro crescente richiesta di emancipazione e di potere; e anche questa curiosa contraddizione

per cui, mentre la famiglia si fa sempre più animalesca e asociale, la donna invece si raffina, accede alla cultura superiore, si occupa di politica, si trova a fare il medico, l'avvocato, il consigliere comunale, e questo inevitabilmente comporta la rivolta contro un ruolo gravemente permeato di animalità, come quello materno: deformarsi nel corpo, partorire, allattare, educare il bambino a controllare i suoi bisogni corporali, son tutte cose che una volta riempivano la vita di una donna, e lei ne era appagata, il grande mito storico della maternità la compensava, gliene nascondeva gli aspetti più spiacevoli. Oggi il mito è finito, raramente ormai le donne sono madri esemplari secondo l'accezione tradizionale: dei figli se ne occupano il meno possibile, oppure, al contrario, se ne occupano troppo, con una passione morbosa, un affetto soffocante, che è solo l'altra faccia della crisi. [...] [L'esaltazione che la nostra società fa della maternità] è solo la facciata. E per quanto riguarda il nostro paese, è anche una di quelle stranezze per cui la società italiana esalta tutto ciò che più definisce negativamente. Si parla tanto di bambini, di maternità, e l'Italia è uno dei paesi dove i bambini sono trattati peggio [...], non ci sono asili, non ci sono scuole, non ci sono giardini, è una vergogna. D'altra parte nel mondo moderno la maternità è sottratta all'attenzione sociale come la malattia e la morte⁴⁸.

Moravia ancora una volta si dimostra profetico, considerando che queste parole sono state pronunciate e trascritte fra il 1974 e il 1975, rispetto ad una situazione culturale e sociale come quella rappresentata dalla maternità che non sembra poi molto mutata in questi ultimi quasi quarant'anni. La problematica della maternità non precede la scrittura, non è ricerca sociologica quella che il narratore compie sul tema; ma al contrario dalla letteratura, che nasce dalla realtà rivissuta a livello fantastico, nella rielaborazione dell'immaginazione, scaturiscono personaggi, si stabiliscono temi, si affrontano problemi che hanno anche risvolti sociali. Moravia non solo non prende le mosse dagli studi sulla condizione della donna, ma quel che più conta è che non propone i suoi racconti come una completa casistica di situazioni socialmente rilevanti inerenti la condizione della donna e della madre. Osserva un dato incontrovertibile: la maternità è avvertita come schiavitù dalle donne che si confrontano con le generazioni precedenti, per le quali la maternità era ritenuta unica forma di realizzazione della donna. È tramontato ormai "il grande mito storico" della maternità.

Non proprio sulla madre e sulla maternità particolarmente si sofferma il volume di Sharon Wood: in uno studio di grande interesse tuttavia si cerca di dimostrare una posizione inaccettabile, almeno per chi considera la narrativa

⁴⁸ RAVAIOLI, *La mutazione femminile: conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, cit., pp. 36-40. Si ritiene opportuno non spezzare e frammentare la riflessione di Moravia, perfettamente necessaria e funzionale alla ricerca in atto nel presente lavoro.

di Moravia e la sua scrittura prive di tesi dichiaratamente formulate contro la donna e la femminilità. La conclusione di Sharon Wood è molto chiara:

In Moravia's texts the female figure is the static, unchanging point around which the male identify fashions itself: Man is the end, and Woman the means. The texts in which the woman is main or even exclusive protagonist cannot escape the logic of construction and discourse in these novels and stories which turns the apparent subject of the text into its object. A study of Moravia's texts reveals not his chauvinism or anti-female intentions, as was believed by early feminist critics, but, more radically, the extent to which the textual operations of plot, structure and discourse in the texts signify the suppression and constraint of female experience; experience which is appropriated as a fixed mirror in which the male may contemplate his own moving image⁴⁹.

Non si può proprio concordare con l'idea, per quanto si tenti di dimostrarla in quasi duecento pagine, che nella narrativa di Moravia i personaggi femminili siano statici, funzionali soltanto all'identificazione del maschio con se stesso, né il personaggio femminile quando protagonista e voce narrante può essere definito oggetto in sé, mantenendo un'idea di reificazione della donna che non sembra appartenere alla poetica di Moravia, invece si può concordare con il principio per cui Moravia non è un maschilista sciovinista. Nel volume di quando in quando la studiosa affronta il discorso delle madri di Agostino e di Dino, ad esempio, ma sempre in modo funzionale alla dimostrazione della propria tesi, e non per tentare di comprendere quale sia il significato della presenza della madre in quei romanzi.

Un ultimo riferimento critico sembra necessario offrire per ampliare, ma non completare il quadro, sulla scrittura narrativa di Alberto Moravia e sul personaggio della madre.

Sommavilla a partire dalla vicenda di Agostino, che a suo avviso «ha appena aperto di forza gli occhi sulle forme peccaminose e viziose della realtà sessuale, che si sente subito “oppresso” e “avvelenato” dalla loro massiccia e indigesta importanza”. È quanto precisamente opprima, quantomeno infastidisce molti lettori dell'opera narrativa moraviana in genere», da quel momento Moravia narra il male, ma «il male di cui narra è sempre narrato come male o non talvolta come bene, quantomeno come la “vita” dove tutto è moralmente indifferente? Una sintesi critica appena responsabile su Moravia urta [...] in una selva di questioni. [...] Non è vero [...] che la famiglia borghese tipo sia o sia stata quella da lui descritta nei suoi romanzi e racconti della prima fase, una famiglia dove l'unica mano pulita da stringere è semmai quella della cuoca

⁴⁹ WOOD, *Woman as object*, cit., p. 183.

(De Michelis)» e rileva che «non è vero che la famiglia popolare tipo sia quella di poco meno sordida e falsa della seconda fase, a partire dai *Racconti romani*. [...] Da più di cinquant'anni Moravia sta sulla scena letteraria e culturale italiana accreditato con attributi pionieristici come interprete della generazione "bruciata", dell'età storica degli "indifferenti". Specie dal 1945 in poi la sua presenza in campo è delle più instancabili, provocatorie e indigeste», ovviamente per l'etica borghese e non assolutamente, infatti «Infastidisce molti, borghesi, benpensanti e moralisti non solo, ma, dopo averli accarezzati con avalli e adescamenti, anche marxisti, comunisti, contestatori e immoralisti. Un "indifferente" è inevitabile che finisca di risultare antipatico a chiunque parteggi per qualche cosa». Così se per il critico: «Bene o male [Moravia] si fa leggere tuttavia da tutti. Fra le ragioni non limpide del successo, una è limpida: una quasi classica (meglio: cartesiana) chiarezza di stile, un respiro discorsivo calibrato e trasparente che impegna sempre discretamente ma senza mai forzarla una normale ricettività insieme intellettuale, sensitiva e fantastica», e questa notazione stilistica è perfettamente recuperabile e convalidabile. E tuttavia: «Le [opere] più riuscite [di Moravia] sono quelle dove si sospettano più che altrove dosi forti di autobiografia, cioè di auto esperienza» e anche questa affermazione accogliamo e sottoscriviamo, meno quella per la quale «Le [opere] più fallose invece sono quelle più lontane per contenuto dalla vita e dalla personalità dell'autore, costruite sull'apriori ideologico o sull'imitazione o l'eccessiva ambizione, storie con personaggi fatali, criminali, demonici, intrecci o intrighi, genere giallo. Arte e vita sono destinate dunque anche qui a illuminarsi a vicenda. Quanto al problema, del resto, Moravia stesso ne ha confessata la personale indentità: "I problemi che i miei personaggi tentavano di risolvere erano i problemi stessi della mia vita" (Limentani, pp. 84-95)». Sommavilla insinua poi l'idea che nella narrativa moraviana "ricerca" e "rivolta" abbiano come mira un identico oggetto, e per questa ragione accade che: «la detta ricerca fallisce, si direbbe, non per intrinseca ermetica insolubilità della questione stessa, quanto piuttosto per estrinseca imputazione di causa o di colpa a persona, circostanze, ambienti non essenzialmente connessi». Il fallimento è ascrivito anche alle madri: «[la ricerca] fallisce per causa di madri corrotte (*Indifferenti*, *Agostino*, *Romana*), di medici irresponsabili (*Inverno di malato*), di genitori incomprensivi (*Disubbidienza*), di mogli incomprensive (*Disprezzo*), di cattivi compagni (*Inverno di Malato*, *Agostino*) [...]». Mai una volta che il caso positivo venga preso in considerazione da Moravia; mai una volta, meno ancora, che venga preso in considerazione il caso, magari pure raro, dell'individuo che regge moralmente fra avverse circostanze». il distinguo è necessario per Cesira: «C'è, fra le tante madri moraviane, tutte

rose o dalla lussuria o dall'avarizia, l'eccezione di Cesira, testa cuore e istinti finalmente a posto e in tempo iniquo. Ma anche lei precipita alla fine in un gesto quasi criminale di avarizia (furto su cadavere). E quanto a Rosetta, la figlia finalmente buona ella pure, ci pensano i marocchini a rovinargliela in un attimo». Così conclude: «Ecco allora il sospetto: che tutta questa vasta, esclusiva statistica di fallimenti e di imputazione estrinseche non siano che gli alibi di un cercatore il quale non vuole in fondo trovare, che ha paura di trovare, che alla luce preferisce un'oscurità e una confusione più profonda ancora di quella di partenza, anzi totale e radicale», è un'impressione quella che viene comunicata: «l'impressione che Moravia ci fa, quantomeno a cominciare da *La noia*. Si direbbe che la sola soluzione, la sola integrazione uomo-realtà che veramente interessi sia quella puramente sessuale e che, non riuscendogli felicemente neppure questa, si senta aizzato alla rivolta, alla imputazione allotria, alla giustificazione del vizio». Oziosa e non degna di seria risposta la domanda: «Perché fra tanta gente che perfino nei suoi libri è sposata o vorrebbe sposarsi è semplicemente irreperibile l'uomo o la donna la cui unione coniugale sia come minimo preferibile al suo contrario? Gli esempi sono noti: Carla si sposa male, Cesira è stata mal sposata, Adriana non si può sposare, Riccardo è disprezzato dalla moglie, Francesco è separato, eccetera. Più trascurati ancora o più fallimentari sono in Moravia altri generi di oneste ragioni di vita che pure molti, oggi come ieri, trovano quantomeno passabili, prima ancora di aver deciso del senso ultimo [...]». Non sembra invero propriamente sensato valutare moralisticamente i personaggi moraviani: «Non uno studente che studi sul serio (a parte Michele) fra gli studenti moraviani! Eppure lui ha studiato, poi si è regolarmente sposato ed anche per più anni felicemente, e ha trovato nell'arte narrativa e nell'attività culturale una discreta ragione di vita. [...] Impressiona abbastanza sinistramente in Moravia il fatto che la soluzione viziosa o che l'insolubilità sia data tante volte come la sola possibile, e il peggio in tutta questa faccenda è che i rapporti onesti sono dati essi pure come in qualche modo viziosi o, che è poi lo stesso, come illusori o noiosi o insignificanti o impossibili, perfino come peggiori dei viziosi»⁵⁰. Il desiderio di rispondere moravianamente non si lascia censurare, e allora forse basterebbe constatare che: il mondo dei personaggi moraviani è quello che è.

Le madri moraviane, come si può evincere dalla rilettura dei romanzi e dei racconti nei quali agiscono e patiscono, sono intrinsecamente funzionali alla poetica autoriale, ma più ancora sostanza narrativa, e rispetto ai contenuti

⁵⁰ GUIDO SOMMAVILLA, *Peripezie dell'Epica contemporanea: dialettica e mistero*, Jaca Book, Milano 1986, un intero capitolo dedicato a Moravia: *Nichilismo etico e le sue incrinature*, pp. 143-150.

e per l'impianto architettonico romanzesco, personaggi che sono quello che sono perché devono rispondere a una costellazione di esigenze differenti, anche e soprattutto nella relazione con gli altri personaggi. Queste madri non rinunciano né rifiutano la maternità aprioristicamente, e non sono crudelmente anti-materne per posizione precostituita, più direttamente non rientrano nella struttura sillogistica per la quale se la maternità è la condizione necessaria e sufficiente per dirsi compiutamente donne, allora dalla maternità soltanto può provenire la loro realizzazione in quanto donne, ma al contrario sono donne e in quanto donne possono adire anche alla maternità, e anche quando madri, comunque non rinunciano mai a restare donne, prima che madri.

Dacia Maraini narra:

Non si soffermava mai [...] a rammentare qualcosa di suo padre o di sua madre. Come se scrivendo *Gli indifferenti* e *Agostino* e *Inverno di malato* si fosse liberato una volta per tutte di quei sacchi pesanti e invadenti che costituivano la sua adolescenza in famiglia. Non ne voleva più sentire parlare. Eppure io insistevo, leggendo i tuoi libri si può ritrovare sempre una madre che sembra il ritratto della tua, una madre molto amata ma anche disprezzata, una madre sensualmente vicina, ma nello stesso tempo ripudiata agli estremi margini della immaginazione infantile. La sua risposta invariabilmente era un: "No, sono tutti personaggi inventati", contro ogni evidenza, "non c'è niente di personale nei miei libri. Mia madre è diversa da tutte le madri che io ho descritto. Non è lei ti dico, non insistere", quasi avesse paura di mettere il piede su una mina emotiva⁵¹.

Il personaggio della madre, nei romanzi di Moravia, ricorre con medesime caratteristiche: fortemente distorto rispetto al ruolo e duramente inetto all'amore⁵², il più delle volte, capace di errori-orrori inconciliabili con lo *status* sociale e familiare che le è assegnato dalla società civile. E tuttavia la galleria dei personaggi di madri è così lunga e ricca che non è possibile identificare una tipologia unica e ferma, un cliché ripetuto e ribadito, un modello unico.

Il punto di partenza rimane la famiglia, lì agisce la madre. «La famiglia» dichiara Moravia «si autoassolve sempre: non è mai colpevole, per definizione. Si fa i fatti suoi: il papà ama la mamma, la mamma venera il papà, tutti e due adorano i figli e non gli fanno mancare nulla. E magari tutti sparano

⁵¹ MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. V.

⁵² Anche ne *La ciociara*, il personaggio di Cesira non solo definisce reificandola la propria figlia Rosetta «figlia d'oro», con un sintagma che evidenzia non tanto l'affetto quanto il valore economico, ma nella vicenda romanzesca sono le scelte intempestive della madre che provocano la rovinosa esperienza di stupro della figlia.

a lupara»⁵³: l'inizio della rivelazione delle perversioni e delle manifestazioni ipocrite che si consumano nei recessi delle case borghesi era avvenuto con *Gli indifferenti*. La madre e i figli sono già la famiglia: Mariagrazia ama non riamata Leo, che ama non riamato una fanciulla che potrebbe essere sua figlia, Carla, che vorrebbe soltanto effettuare al più presto un ricco matrimonio borghese non per amore, ma per salvare il patrimonio familiare, Michele, ecco Michele osserva e cerca di capire, e quando capisce vorrebbe agire, ma la pistola spara a salve. La situazione descritta da Moravia nel romanzo si inserisce esattamente nelle strategie familiari borghesi del ventennio fascista: madri e figlie cooperano per le strategie matrimoniali. «Una figura materna [...] che andrebbe certamente rivisitata, [è] agli antipodi della madre eroica e sacrificale all'origine del *nation building* italiano. La madre stratega [negli anni Venti-Trenta] condivide con la giovane eroina la determinazione, la strenua autodisciplina, il potere di ricatto», le donne-madri si dedicano a «traffici matrimoniali matrone di fortune tutte mercantili, improvvisate donne di mondo, sordide amministratrici di piccoli capitali, oppure vedove preoccupate del futuro delle figlie»⁵⁴: le smanie mondane di Mariagrazia ottemperano in modo efficacissimo a determinare occasioni di incontro per la figlia, nelle quali poter suscitare il corteggiamento di giovani facoltosi. *Gli indifferenti* sono il primo romanzo che descrive dall'interno questa situazione: «sarà poi la vanità sfiorita di Mariagrazia [...] a rappresentare, a livello simbolico, il ritratto di una madre poco attratta dal ruolo di custode severa della moralità», secondo la morale fascista, ma «le minacce, le imprecazioni, deliqui cui la donna di abbandona per soggiogare l'amante sono, d'altronde, atteggiamenti quanto mai refrattari a ogni riduzione a tonalità eroiche e sacrificali e come tali sono impietosamente svelati nella loro impotente simulazione dal figlio Michele»⁵⁵. Mentre il regime fascista esalta la madre, la maternità responsabile, educa le giovani e le fanciulle al mito e rito sacrificale della donna-madre forte e saggia, Alberto Moravia non solo è il primo, ma anche l'unico a svelare l'ipocrisia delle relazioni familiari, proponendo un personaggio di madre e uno di figlia che si contendono, in qualche modo lo stesso sordido uomo. E come sostiene appropriatamente Marina D'Amelia è lui il primo a decretare «la dissoluzione del codice faticosamente costruito nell'età liberale, ma che non è ancora in grado in quegli anni di essere accettata dalla cultura ufficiale, anche se riflette

⁵³ MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 192. Rilevanti le pagine precedenti alla riflessione sulla famiglia, inerenti la situazione e sulle battaglie del femminismo italiano (pp. 189-192).

⁵⁴ MARINA D'AMELIA, *La mamma*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 224.

⁵⁵ *Ivi*, p. 226.

comportamenti in parte già diffusi», anche nelle classi dirigenti, quelle che imponevano le regole e avrebbero dovuto dare l'esempio⁵⁶. Da *Gli indifferenti* in poi, fino alle ultime prove narrative, madri e figli si trovano a ripercorrere quel medesimo tragitto dall'ipocrisia al disvelamento di quel che potrebbe accadere fra le mura domestiche delle cosiddette famiglie borghesi, normali, per bene.

Non si può tacere, a tal proposito, del personaggio di Cora, ne *L'attenzione*⁵⁷, che induce la propria figlia Baba alla prostituzione e quasi fino ad un presunto incesto, così come è necessario menzionare almeno Viola, ne *La vita interiore*⁵⁸, che non in modo meno perversamente e subdolamente violento di Cora, agisce nei confronti della propria figlia Desideria. La madre di Dino e quella di Marcello, e le numerose madri nei racconti inducono dunque a ritenere questo personaggio profondamente iscritto nella coscienza dell'autore e ineliminabile dalla sua opera, così come accade per la famiglia.

L'esperienza della famiglia, nei romanzi di Alberto Moravia, si sostanzia della presenza e dell'azione dei personaggi di madri-non madri, e non si può non rilevare che sovente, almeno per tutte le situazioni borghesi, trae linfa narrativa dal "romanzo" della propria famiglia, e dalla salvezza offerta e dall'incomprensione inferta egualmente dalla propria madre.

Si, di madri ne ho create tante. La madre c'è in quasi tutti i miei libri, invece il padre fino a questi ultimi anni per me era un tabù. Perché poi non saprei dirlo. Certo che si potrebbe spiegare tutto con la psicoanalisi, dicendo che per me la madre è un problema e il padre no, ma a che servirebbe? In realtà il risultato estetico nel momento stesso che si verifica in tutta la sua interezza annulla ogni spiegazione⁵⁹.

La presenza della madre nell'ambito della famiglia, sia moravianamente intesa, sempre come nodo di differenti vipere, sia in quella socialmente considerata come struttura su cui si fonda lo Stato, è una presenza indecifrabile, complessa e sfuggente, ricorsiva, con la quale ci si deve misurare sia per comprendere almeno una porzione di realtà e comprendersi, nella propria

⁵⁶ L'esempio più indicativo a tal proposito è offerto da Benito Mussolini: in ben tre occasioni, egli si comporta in modo opposto a quello propugnato dai catechismi fascisti. Tradisce i propri principi 'fascisti' sulla famiglia: *in primis* quando ha come amante Margherita Sarfatti, poi abbandonando Ida Dalser, con un figlio avuto da lui, infine vivendo *more uxorio*, quando è già sposato e con figli, con Claretta Petacci.

⁵⁷ MORAVIA, *L'attenzione*, in ID., *Opere/4. Romanzi e racconti 1960.1969*, cit., pp. 827-1160.

⁵⁸ MORAVIA, *La vita interiore*, Bompiani, Milano 1978. Si veda anche il bel film *Desideria, la vita interiore* (1980) regia di G. Barcelloni, sceneggiatura G. Barcelloni e Enzo Ungari.

⁵⁹ MORAVIA, ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 275.

costruzione identitaria, sia dal punto di vista del riverbero letterario, che nella sintesi propria della creazione, è svelamento di altri, insospettabili, inattesi e imprevisi aspetti della realtà, ma soprattutto della vita e del sentimento umani. È sempre un ritorno, sia nell'esistenza reale, sia nella letteratura, quello alla madre, alle madri, un ritorno necessario a sé, e a lei, all'oscurità amniotica prenatale e alla candida luce dell'allattamento, e le madri moraviane consentono e acconsentono all'iterazione del ritorno non alla madre, ma alle madri, o più esattamente ai differenti e molteplici modi d'essere madre.

Un metodo d'indagine foriero di risvolti assolutamente inattesi potrebbe essere fondato sulla ricerca della sostanza narrativa della presenza del personaggio della madre nell'opera romanzesca, ciò di cui si tratta nel presente capitolo, e che attraversa la scrittura di Moravia dalle origini fino alla sua morte.

Il personaggio della madre è realmente, allora, sostanza narrativa, nella complessa accezione ermeneutica che consente di individuare quel *quid* che indica l'essenza necessaria di un organismo narrativo (romanzo o racconto) considerato nella sua completezza, *quid* che ne informa intrinsecamente la materia strutturata secondo la volontà autoriale. *Substantia* è quel che insiste al di sotto, che sostiene qualcosa, non casualmente, né inconsapevolmente, ma secondo un piano progettuale intrinseco all'oggetto in sé e per sé considerato. Dunque, in tale direzione la sostanza narrativa è il fondamento che sostiene e sorregge la vicenda romanzesca, sia dal punto di vista dell'organizzazione dei contenuti narrativi, sia per quanto attiene alla materia dei contenuti medesimi. In tal senso il personaggio della madre fonda la sostanza della narrazione in almeno tre differenti modi: 1. origina con i suoi comportamenti e con le sue azioni la narrazione e consente alla narrazione di procedere nei momenti di stallo; 2. è intrinsecamente in relazione psicologica con il protagonista e con lui partecipa alla narrazione; 3. coopera alla dimostrazione della poetica autoriale in ciascun romanzo in esame. Il personaggio della madre 'soggiace' (dal greco ὑποκείμενον) alle strategie narrative autoriali come sostanza necessaria e indispensabile, al punto che la sua assenza comprometterebbe irreparabilmente gli esiti narrativi. Si rifletta, seguendo tale indicazione, su cosa accadrebbe a *Gli indifferenti*, *Agostino*, *La romana*, *La disubbidienza*, *Il conformista*, *La ciociara*, *La noia*, *L'attenzione*, *La vita interiore*, *Il viaggio a Roma* privando questi romanzi del personaggio della madre. Non si errerebbe sostenendo che senza il personaggio della madre, agente e vivente, o anche ormai morta, come ne *Il viaggio a Roma*, l'intera impalcatura romanzesca crollerebbe miseramente, la vicenda narrata resterebbe svuotata dell'elemento cardine, da cui è stata originata, come ne *Gli indifferenti*, in *Agostino*, ne *La romana*, ne *Il conformista*, ne *La ciociara*. Non si potrebbero neppure immaginare

questi romanzi senza la presenza del personaggio della madre. Se, poi, si pone attenzione alla poetica moraviana espressa ne *La disubbidienza*, ne *La noia*, ne *L'attenzione*, ne *La vita interiore*, appare immediatamente evidente che soltanto la presenza agente del personaggio materno rende possibile la realizzazione e il compimento, la sostanza, appunto, della poetica autoriale in questi romanzi, ed egualmente sottrarre il personaggio della madre significa dimidiare e inficiare inesorabilmente, fino all'incomprensibile, insieme al pensiero dello scrittore anche la vicenda romanzesca.

Nello specifico, due *exempla* soltanto sono sufficienti a convalidare quanto sostenuto: *Agostino* e *La disubbidienza*.

Agostino, dell'omonimo romanzo, e Luca Mansi, de *La disubbidienza*⁶⁰, potrebbero essere fratelli. Nascono da madri differenti, in una differente famiglia borghese, e tuttavia nella relazione affettiva e sociale con la madre appaiono entrambi incompresi dalla donna che più di ogni altra dovrebbe comprenderli, e invece fraintende e non sa interpretare correttamente le loro differenti richieste d'aiuto. Entrambi provano una invincibile delusione provocata dalle rispettive madri. Entrambi i romanzi, grazie alla loro brevità, fanno emergere e risaltare i personaggi delle madri dei protagonisti, giovani alle prese con una grave crisi relazionale con la figura genitoriale e dunque con la realtà⁶¹. Le madri di Agostino e Luca sono testimoni ignare della crisi che i loro figli stanno attraversando nelle loro vite difficili, non a causa delle condizioni economiche o sociali, ma semplicemente a causa dell'incomprensione-ignoranza materna e del delicato passaggio adolescenziale. Un deficit d'affetto e di comprensione che viene percepito come tradimento senza riscatto da Agostino e da Luca. Entrambi borghesi: il tredicenne Agostino dalla sua condizione sociale scopre e osserva il popolo e il sesso, il quindicenne Luca, egualmente scopre e incontra il popolo, attraverso l'infermiera, e in quel momento riceve la sua iniziazione sessuale. Le madri dell'uno e dell'altro sono assenti fisicamente e psicologicamente, coinvolte da altro nel momento nel quale i figli vivono le esperienze determinanti della loro vita, e non se ne accorgono. Se la madre di Agostino agisce per la maggior parte del romanzo in esterno, ed è all'esterno che ella è presentata nella sua luce più

⁶⁰ Di interesse lo studio su Moravia e il romanzo di formazione di VALENTINA MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Gedit Edizioni, Bologna 2006, su *Agostino* e *La disubbidienza*, pp. 149-307.

⁶¹ Brevità del romanzo e crisi sembrano essere binomio inscindibile in Moravia, GIACOMO DEBENEDETTI, "L'imbroglia" di Moravia, in Id., *Saggi critici seconda serie*, Il Saggiatore, Milano 1971, p. 218: «Moravia vede e sente sempre le iniziative dei suoi personaggi sotto l'aspetto contratto ed esplosivo della crisi. Nella sua narrativa, l'intreccio e il fatto sono dati in ogni caso una serie di crisi».

splendente, la madre di Luca è una donna che, al contrario, nella maggior parte del romanzo, opera in interno, così Agostino scopre la vita, il sesso e il denaro alla luce del sole, al mare, Luca invece nell'oscurità e nella penombra del suo appartamento, della sua stanza, del suo letto.

Agostino è il romanzo che Moravia considerò testo capitale, cerniera fra gli *Indifferenti* e la produzione successiva. Come «l'epico del fenomenalismo dei rapporti umani» Gadda aveva definito Moravia a partire da *Agostino*, di cui aveva risolto l'intreccio romanzesco dichiarando: «È l'incontro di un di ragazzo tredicenne di famiglia "civile", Agostino, coi fatti e coi problemi del sesso»⁶².

Il punto di vista con il quale vengono narrate le vicende è evidentemente quello del tredicenne, borghese orfano di padre, Agostino: ogni azione, descrizione, evento, riflessione scaturiscono dal filtro del tredicenne, che osserva il mondo con una lente mitizzante e naturalmente allegorizzante, ma nel romanzo è la terza persona⁶³ o l'uso del discorso indiretto libero che colgono impreparato il lettore, spiazzandolo, e lasciandogli credere che quel che sta accadendo sia tale non solo per il bambino, ma per tutti i personaggi. Il romanzo breve *Agostino* è una favola, freudiana e marxiana, agli occhi di Alberto Moravia, e come in ogni favola è naturale, e appropriato del genere letterario prescelto, che la narrazione rimanga in terza persona, ma si focalizzi la prospettiva: il personaggio si emancipa dal narratore, si perde progressivamente la permanenza di un punto di vista privilegiato ed egemone. Che il breve romanzo di Alberto Moravia, che pone al centro della narrazione una madre, abbia un impianto realistico, non deve stupire, ma è scelta perfettamente conforme alla favola, come la chiama Alberto Moravia, una favola molto speciale attraverso la quale Agostino (Alberto) scopre la metamorfosi della madre in donna, la brutalità dell'infanzia, il mondo proletario, l'ipocrisia, la fatica e la pena di crescere, di divenire inesorabilmente adulto⁶⁴.

Come molti hanno sottolineato e in ultimo Simone Casini, riportando le parole di Moravia all'intervista ad A. Elkann, ci si trova di fronte ad una vera e severa rivelazione, di quelle che Moravia concede con la propria serena e

⁶² CARLO EMILIO GADDA, *"Agostino" di Alberto Moravia*, in ID., *I viaggi, la morte*, Garzanti, Milano 1977, pp. 190-191.

⁶³ «La terza persona non consente che la rappresentazione immediata, drammatica dell'oggetto; la prima persona permette di analizzarlo, di scomporlo e, in certi casi, addirittura di farne a meno. Ma analizzare, scomporre un oggetto invece di rappresentarlo immediatamente e drammaticamente è già scrivere un saggio o per lo meno mescolare il saggio alla rappresentazione», MORAVIA, *Risposta a 9 domande sul romanzo* (1959), in ID., *L'uomo come fine ed altri saggi*, Bompiani, Milano 1963, p. 291.

⁶⁴ PAMPALONI, *Realista utopico*, cit., p. LV.

accigliata semplicità: «Il sesso è ciò che in fondo determina il suo rapporto con la madre, dapprima vista da lui come genitrice sacra e inaccessibile, poi come donna simile a tutte le altre»⁶⁵, e la parabola materna ha il suo inizio con la dea-madre e si conclude con la presa di coscienza della madre-donna, perché il tema-problema centrale del romanzo è essenzialmente la transizione, non mai semplice e invero dolorosa, per il tredicenne Agostino, dall'assolutezza dell'affetto e delle cure materne, alla differenziazione del sentimento, con la scoperta che la madre è prima di tutto una donna, e non esclusivamente votata al figlio⁶⁶.

In sintesi il narratore romano ripercorre le fasi salienti del romanzo nella conversazione con Elkann:

Agostino è il rapporto di un bambino con la madre, al mare, nelle vacanze. Agostino ama sua madre e al tempo stesso entra a far parte di un gruppo di ragazzi del popolo che formano la corte di un bagnino omosessuale. Agostino, in una cittadina balneare che è Viareggio, scopre due cose fondamentali, almeno oggi, nella vita: il sesso e la differenza di classe. Il sesso è ciò che in fondo determina il suo rapporto con la madre, dapprima vista da lui come genitrice sacra e inaccessibile, poi come una donna simile a tutte le altre. La differenza di classe è ciò che lo divide dai suoi compagni di gioco proletari. È la storia di una vacanza infantile, ma è anche la storia dell'incontro di Agostino con la cultura moderna, che presuppone l'opera di due grandi smascheratori: Marx e Freud. Si intende che io avevo voluto raccontare una favola, ma si deve anche intendere che ogni favola, spinta fino all'ultima conseguenza, non può non rivelare un proprio segreto rapporto con la cultura dell'epoca⁶⁷.

E non si può tacere, in questa sede, il determinante debito autobiografico che Alberto Moravia intrattiene con la propria madre, ovvero le vacanze a Viareggio, le gite in mare, i giovani della banda, per il suo romanzo *Agostino*⁶⁸. Di espressionistica potenza le due illustrazioni litografiche che Renato Guttuso realizza per la prima edizione Bompiani.

In sintesi l'intreccio, che nel volume viene graficamente diviso in cinque parti, non proprio capitoli, ma quadri o bozzetti, si può condensare in alcuni giorni di una vacanza estiva, al mare, a Viareggio, che il tredicenne Agostino, orfano di padre, effettua con la madre, per la quale prova un affetto profondo e una viscerale venerazione. La presenza e incidenza del personag-

⁶⁵ MORAVIA, ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 135.

⁶⁶ MICHEL DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino 1966, p. 493.

⁶⁷ MORAVIA, ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 135.

⁶⁸ MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., pp. 56-60.

gio della madre nel romanzo, secondo le cinque parti nelle quali è suddiviso, seguendo le indicazioni editoriali dell'edizione Bompiani⁶⁹: è totale nella prima parte, appena accennata all'inizio della seconda, poi Agostino si reca al Bagno Vespucci dove conosce Berto e i ragazzi di una piccola banda, guidata dal Saro; poco presente fisicamente, ma molto come idea e elemento di riflessione per il figlio nella terza parte; oggetto di tormentata riflessione nella quarta parte; presente durante dialoghi importanti nell'ultima parte. «Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in patino»⁷⁰ questo è il noto incipit del romanzo, dal quale si evince nell'endiadi Agostino e sua madre l'invincibile interdipendenza dei due personaggi, e l'iterazione rassicurante delle azioni: insieme, tutte le mattine, si recavano in patino sul mare. All'inizio li accompagnava anche un marinaio, che infastidisce Agostino, dunque viene congedato. La madre discorre con lui, «lieta e serena come il mare calmo e il cielo, proprio come se lui fosse stato un uomo e non un ragazzo di tredici anni»⁷¹. La madre non prende le distanze dal figlio: parla con lui come se fosse un uomo, ma Agostino ha soltanto tredici anni. La donna mostra chiaramente in questo discorrere alla pari, o nella percezione che comunque ne riceve Agostino, una debolezza e la sua solitudine. La descrizione della madre di Agostino è effettuata da Moravia con una voce esterna a presentarla oggettivamente: una donna grande e bella, nel fiore degli anni⁷². Il ragazzino è fiero della madre, «gli pareva che tutti i bagnanti della spiaggia li osservassero ammirando sua madre e invidiando lui; convinto di avere addosso tutti gli sguardi, gli sembrava di parlare con una voce più forte del solito, di gestire in una maniera particolare, di essere avvolto da un'aria teatrale ed esemplare come se invece che sopra una spiaggia, si fosse trovato con la madre sopra una ribalta»⁷³. La percezione della realtà da parte del ragazzino subisce un'amplificazione quasi teatrale: sulla ribalta lui e sua madre, re e regina, Edipo e Giocasta⁷⁴, Oreste e Clitemnestra, ma anche Amleto e la regina di Danimarca, recitano entrambe una parte, madre e figlio. La spiaggia e il mare dilatano il palcoscenico, accolgono

⁶⁹ MORAVIA, *Agostino*, in ID., *Opere/2*, cit., pp. 327-415. Ci si serve di questa edizione per le citazioni e le ripartizioni della materia romanzesca. La prima parte da p. 327 a p. 336; la seconda da p. 337 a p. 358; la terza da p. 359 a p. 384; la quarta da p. 385 a p. 394; la quinta da p. 395 a p. 415.

⁷⁰ *Ivi*, p. 327.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ GADDA, *"Agostino" di Alberto Moravia*, cit., pp. 191-192, a partire dagli «enunciati di apertura» spiega che il ragazzino è immerso nella «specie edipica di Eros».

una felice coppia, ignara del destino che la attende, l'entrata in scena è trionfale: la madre offre al figlio il privilegio dell'esclusività e dell'esclusione di tutti gli altri. La simbiosi madre-figlio è vissuta dal ragazzino come simbiosi uomo-donna. Agostino prova per la madre un amore assoluto e totale, la donna alimenta questo sentimento inconsapevolmente, fino a quando non apparirà un giovane nuovo al suo fianco. «Talvolta la madre si presentava in un costume nuovo; e lui non poteva fare a meno di notarlo ad alta voce»⁷⁵, il ragazzino è felice quando la madre lo manda a prendere qualcosa in cabina, mentre lei lo attende sulla riva, prima della partenza, mentre gli altri sulla spiaggia possono osservarla, ammirarla. La sequenza più interessante è quella dei bagni al largo: madre e figlio si tuffano, giocano, conversano «nel silenzio del mare piatto e pieno di luce»⁷⁶: la relazione madre-figlio è vissuta con una serenità olimpica, la donna appare una divinità marina, una Teti che si immerge nelle acque: «Agostino vedeva il corpo della madre inabissarsi circonfuso di un verde ribollimento e subito le si slanciava dietro, con desiderio di seguirla ovunque, anche in fondo al mare. Si gettava nella scia materna e gli pareva che anche l'acqua così fredda e unita serbasse la traccia del passaggio di quel corpo amato»⁷⁷. La corporeità della donna affascina e cattura, incanta Agostino, il suo desiderio è corporeo, reale, concreto, alimentato dalla madre stessa, che si concede a lui nell'estromissione del mondo intero, assorbita dall'infantile necessità del ragazzino di non condividere né l'affetto né il corpo con nessun altro. È l'intimità fra i due a concedergli la sicurezza del possesso. La donna dopo i bagni ama dormire al sole, e non si sazia mai del sole, e il figlio non può che contemplarla, provando per lei «la massima venerazione»⁷⁸. Si potrebbe, non errando, riconoscere nella madre un atteggiamento vagamente esibizionista unito ad una sorta di egoismo: le attenzioni, la venerazione, i servigi del figlio la rassicurano e la sostengono affettivamente. Infatti, la felice relazione madre-figlio viene letteralmente oscurata dall'ombra di un giovane che si insinua fra i due. La donna accoglie l'invito di Renzo a fare un giro in patino, e si allontana fisicamente e psicologicamente dal figlio, gratificata e compiaciuta dalla avvenenza del ragazzo: «la madre aveva accolto la proposta del giovane con una semplicità affabile e spontanea in tutto simile a quella che metteva nei rapporti con il figlio»⁷⁹, si può evidentemente credere che la donna sia naturalmente ed egualmente seduttiva con

⁷⁵ MORAVIA, *Agostino*, in ID., *Opere/2*, cit., p. 327.

⁷⁶ *Ivi*, p. 328.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 329.

⁷⁹ *Ivi*, p. 330.

il figlio così come con il giovane che l'invita a fare una passeggiata in patino, sul quale il giovane prende fisicamente e psicologicamente il posto del figlio, senza tuttavia essere il figlio. Quel che offende e genera sofferenza in Agostino è «la felicità gioiosa, sollecita, come premeditata con la quale aveva accettato l'invito. Era come se ella avesse deciso dentro di sé di non lasciarsi sfuggire l'occasione; e appena si presentasse di coglierla senza esitare», ed ecco la rivelazione: «era come se ella durante tutti quei giorni in cui era uscita in mare con lui, si fosse sempre annoiata; e non ci fosse venuta che in mancanza di compagnia migliore»⁸⁰. Il punto di vista di Agostino che interpreta gli atteggiamenti della madre coincide fatalmente con il desiderio della donna: di modo che egli riesce perfettamente a comprendere quel che sta accadendo. La madre da dea sta per assumere le sue naturali sembianze di donna, che si lascia desiderare dagli uomini, da tutti gli uomini, ma non da lui. La madre rimane in mare con il giovane per un paio d'ore: chiede al ragazzino cosa abbia fatto e lui finge d'essersi molto divertito, ma proprio mentre narra, lei del tutto disinteressata si dirige verso la cabina per cambiarsi. Il giorno successivo la madre invita sul patino anche il figlio: scontento e annoiato, testimone della metamorfosi da dea in donna della madre, Agostino assiste al gioco erotico verbale di seduzione della madre e del giovane: «Agostino aveva sempre visto sua madre ad un modo, ossia dignitosa, serena, discreta»⁸¹, e si trova invece adesso di fronte ad una donna differente. Nel tuffarsi egli nota il mutamento: se con lui era sempre scivolata discretamente in mare, con il giovane la donna si ritrae, assume atteggiamenti strani e infine si getta fra le sue braccia in modo indecente. Per risalire sul patino la donna chiede aiuto al giovane che non esita ad accarezzarla e a toccarne il corpo in vari punti, ad Agostino non aveva mai chiesto aiuto per risalire, e così il ragazzino osserva che «pareva che la madre, donna grande e piena di dignità, risentisse quella grandezza come un impaccio di cui si sarebbe disfatta volentieri, e quella dignità come un'abitudine noiosa a cui, ormai, le convenisse sostituire non si capiva che maldestra monelleria»⁸². La madre è sicura di sé, gioca con il giovane anche in presenza del figlio, non si lascia intimidire, seduce e fa la civetta, inoltre nel ritorno a riva con il patino, ella è contenta, canta, dopo aver giocato con il giovane, e nei giorni seguenti, «crescendo l'intimità tra la madre e il giovane, costui venne tutte le mattine a prenderla»⁸³, mentre Agostino prova «una viva ripugnanza», e così frappone pretesti e

⁸⁰ *Ivi*, pp. 330-331.

⁸¹ *Ivi*, p. 332.

⁸² *Ivi*, pp. 334-335.

⁸³ *Ivi*, p. 336.

scuse per non accompagnare i due. Fin quando, vede che il giovane non viene più, senza aver spiegazioni dalla madre.

Particolarmente significativa a definire il personaggio della madre è la sequenza dello schiaffo: Agostino ha appena chiesto con tono canzonatorio e interrogativo se non andranno in patino con l'amico della madre, ed ella vibra contro il ragazzino, senza volerlo veramente, uno schiaffo molto forte. Lo schiaffo è un gesto cardinale perché attraverso lo schiaffo si produce l'allontanamento fisico di Agostino dalla madre: egli si incammina, la guancia bruciante e la sofferenza radunata nei giorni delle umiliazioni subite dalla madre e dal giovane generano un pianto liberatorio, nella solitudine della cabina. È lo schiaffo della madre che prepara l'incontro con gli altri ragazzi del gruppo del Saro. Agostino scopre la crudeltà dolorosa dell'adolescenza e della fanciullezza abbattersi contro di lui: la madre non ha offerto al ragazzino la possibilità di conoscere il mondo, di entrare in relazione con l'alterità, e, dunque, Agostino ha una percezione falsata della realtà, non conosce ancora il male, e ne fa esperienza soltanto con i ragazzi del Saro⁸⁴, così come grazie al Saro e ai suoi ragazzi scopre la madre in un nuova luce, nella relazione con Renzo⁸⁵, la percepisce come donna e non solo come madre, in un processo di disgregazione della divinità che comincia con l'entrata in scena di Renzo e si conclude soltanto con l'invito a considerarlo un uomo, nell'ultima pagina del romanzo. Quando il ragazzino, dopo essere stato al Bagno Vespucci con l'allegria e rissosa brigata, torna al Bagno Speranza, la madre non è ancora rientrata dalla passeggiata con Renzo: e la terza parte inizia con la constatazione di un'assenza che provoca in Agostino «un fremito tutto nuovo e strano di complicità, di curiosità e di cupa e compiaciuta approvazione. Era giusto che sua madre agisse a quel modo con il giovane [...]. Tra questi pensieri scrutava il mare cercandovi i due amanti»⁸⁶. La madre giunge velocemente a riva, saluta il giovane, parla con il figlio, lo bacia, e una curiosità di difficile soddisfazione lo coglie: avrebbe voluto conoscere, spiare, sorvegliare la madre per accertarsi di quel che avveniva con il giovane. La madre non parla con il figlio, non spiega, non è capace di educare: a casa pranzano in silenzio. La donna è distratta e non s'accorge di quel che il figlio naturalmente rimugina. Va a riposare, ma non può non spiare la madre, osservandola come per la prima volta nella sua fisicità, mentre si toglie la collana e gli orecchini, nuda. Il ragazzino bussa, quando la madre glielo concede, entra e le comunica che vuole andare sulla spiaggia. In quel momento mentre va verso la spiaggia, Agostino si accorge

⁸⁴ *Ivi*, p. 344.

⁸⁵ *Ivi*, p. 352.

⁸⁶ *Ivi*, p. 359.

di non amare più la madre, e di provare per lei soltanto risentimento, ma non si sa dare una spiegazione. Soltanto la conversazione con la madre avrebbe potuto risolvere la sua afflizione, ma la madre non si concede, non parla, tace. Il ragazzino si reca dal Saro, non viene violato dall'uomo, e si salva recitando *Alle fonti del Clitumno*. La madre ignora le scoperte del figlio, ignora quel che accade, è semplicemente presa da sé, e non s'accorge che «dopo quel primo giorno incominciò per Agostino un tempo oscuro e pieno di tormenti. In quel giorno gli erano stati aperti per forza gli occhi»⁸⁷. La madre di Agostino vive in un tempo proprio, con ritualità scandite dalla giornata di vacanza, con oggetti, come la cuffia per i capelli, con cui fare il bagno, i costumi nuovi, la borsa da mare, la collana e gli orecchini, le calze, le vestaglie e le camicie da notte, il pianoforte, la distrazione e la separazione in un mondo proprio, dal quale progressivamente il figlio sembra essere escluso, sono peculiarità che la rendono riconoscibile come donna sola, senza marito, alla ricerca di un sostituto sentimentale, e come madre che emotivamente non è capace di gestire la relazione affettiva ed emotiva con il proprio figlio, il quale ormai procede contaminato da sentimenti che la donna ha suscitato senza esserne consapevole: «fastidio, malessere e ripugnanza sussistevano; soltanto mentre prima erano stati quelli dell'affetto filiale attraversato e intorbidato dall'oscura coscienza della femminilità materna, adesso, dopo la mattinata passata sotto la tenda del Saro, nascevano da un sentimento di acre e impura curiosità che il persistente rispetto familiare gli rendeva intollerabile»⁸⁸. L'inconsapevolezza del percorso che Agostino sta intraprendendo la madre la palesa mantenendo le proprie abitudini immutate: cammina nuda per casa, non si copre, discinta, al mattino al suo risveglio lo bacia con i seni che fuoriescono dalla vestaglia, e si comporta rispetto al proprio abbigliamento senza pudore. Agostino non può che ripetersi che comunque quella non è che una donna, prima di essere sua madre, e vorrebbe proprio per questa ragione dirle che dovrebbe coprirsi e non farsi più vedere spogliata, seminuda. Ancora la madre non comprende quel che Agostino ha valutato esattamente: «pur essendo diventata donna, ella restava ai suoi occhi, più che mai madre; e comprese che quel senso di crudele vergogna che per un momento aveva attribuito alla novità dei suoi sentimenti, non l'avrebbe più lasciato»⁸⁹. È importante a questo punto, dopo le parole di Agostino, riflettere su quanto dice Moravia: «Non volevo costruire un romanzo basato sul complesso di Edipo con *Agostino*» e spiega, offrendo un metodo che può essere applicato alla lettura di ogni suo romanzo, «avevo in

⁸⁷ *Ivi*, p. 385.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, p. 387.

mente di studiare un rapporto tra madre e figlio, poi nella narrazione è venuto fuori che il figlio era morbosamente geloso della madre, con tutte le ovvie conseguenze, ma non l'avevo mai pensato prima»⁹⁰, invita i lettori a diffidare della premeditazione, e a non affidarsi al pregiudizio fondato sulle letture guida. Il romanzo non è nato per dimostrare la tesi del complesso edipico, ma al contrario durante la scrittura del romanzo si è avvalorato il complesso edipico. Nella quinta parte, la parabola estiva volge al termine, si è ormai alla fine delle vacanze: dalla banda il ragazzino viene a conoscenza del postribolo e pensa che quella è la sua salvezza, l'unico modo per liberarsi dall'ossessione materna. Dopo aver confabulato con il Tortima, Agostino decide di chiedere alla madre di rompere il suo salvadanaio e prendere il soldi. La trova nel salotto a suonare il pianoforte con il giovane Renzo, dopo aver salutato viene invitato dalla madre ad andarsi a lavare e cambiare per la cena, fa per andare, ma torna indietro ed intravede il bacio del giovane impresso sulle labbra della madre: «il bacio fu lungo e parve ad Agostino che ogni volta che il giovane voleva interromperlo, la madre, con insaziata avidità, lo rinnovasse»⁹¹. Il bacio è il primo approccio concreto fra il corpo della madre e il corpo di un uomo, a ciò Agostino assiste: è un momento di straordinaria e sconvolgente intensità, che configura, ancora nella più totale ignoranza della madre, la presa di coscienza per il ragazzino di essere anch'egli un uomo, per quanto giovane, tuttavia uomo, di sesso maschile. È a questo punto, interrompendo il bacio, che Agostino entra per chiedere se può rompere il salvadanaio. I soldi non basteranno. Agostino incontra la madre a cena, ha recuperato il suo solito aspetto dignitoso, così il ragazzino le chiede venti lire per comprare un libro, la madre gli consente di prendere i soldi dalla sua borsa che è nella camera da letto. Finge di andare a dormire, invece raggiunge il Tortima per l'impresa al postribolo, ove Agostino non potrà entrare per la giovanissima età. Come nella sequenza iniziale, anche nella sequenza finale è protagonista la madre: Agostino vorrebbe partire il giorno seguente, la madre gli domanda ragione, non risponde, ma afferma soltanto che lei lo tratta sempre come un bambino, allora la madre lo sostiene e gli dice che da quel momento lo tratterà come un uomo. Ma il ragazzino non è ancora un uomo.

Ripercorrendo la parte della madre nel romanzo, si può affermare che ella rappresenta perfettamente il tipo morale della donna borghese, ma essendo vedova, con un solo figlio, non riesce ad instaurare con il ragazzino un rapporto positivo di confidenza e di confronto, ciò le preclude la necessaria attenzione

⁹⁰ MORAVIA, *Dialoghi confidenziali con Dina D'Isa*, Newton Compton, Roma 1991, p. 107.

⁹¹ MORAVIA, *Agostino*, in ID., *Opere/2*, cit., p. 403.

alle fasi di crescita del figlio. Se nella prima parte si è passati dalla constatazione di una dea-madre, accresciuta dall'elemento simbolico dell'acqua, messo ben in evidenza dal film di Bolognini, che sposta l'azione dalla Versilia a Venezia, l'apparizione del giovane che sostituisce Agostino nelle passeggiate e nuotate in mare, fa incrinare i rapporti e rompe gli equilibri del rapporto madre-dea figlio-eroe, così viene raffigurato mentre rema o fa il bagno con la madre: coppia Teti-Achille. Nella seconda parte c'è un evento che concretizza e sancisce una prima fase di separazione della coppia divina: lo schiaffo, dunque la madre-dea mantiene il suo ruolo divino, ma perde quella olimpica serenità relazionale, percepita al principio. Lo schiaffo è gesto che fa allontanare Agostino dalla madre, ed è lei che provoca fisicamente e psicologicamente l'allontanamento, aprendo la prospettiva all'incontro con il mondo, con l'altro, con il ragazzo che lo invita a giocare a guardie e ladri. E poi da qui alla consapevolezza: la seconda parte si produce nelle teorie del sesso, nella nozione, e nell'incontro con il 'popolo' di coetanei. Nella terza parte è nuovamente la madre ad essere presente in tutta la sua carnalità e pesante consistenza femminile, meno dea, più donna, madre-femmina. E nella medesima terza parte, Agostino scopre anche il Saro con tutto il suo desiderio fra omosessualità e pedofilia non aggressiva. Qui compare la poesia: strano elemento inserito da Moravia per narrare la violenza non violenta. Carducci! Si introduce altresì il tema-problema dell'incomprensione e della presunzione da parte degli altri che Agostino abbia ceduto alle *avances* di Saro. Nella quarta parte non si può non rilevare la capacità raziocinante del protagonista che si mescola al ricorso ad una diffusa e salvifica indifferenza, da parte del ragazzino. Infine il progetto eroico: Agostino si mette alla prova con i suoi coetanei. Nella quinta parte, nuovamente significativa e risolutiva la presenza della madre. Si giunge drammaticamente alla presentazione del giovane compagno della madre ad Agostino, e al bacio. Agostino crede di essere cresciuto e si sente uomo, così si presenta alla madre, che non riesce a percepire alcunché di ciò che riguarda il figlio. Il personaggio della 'madre' è generativo della vicenda romanzesca, risulta dominante non solo nella considerazione del rapporto adolescenza-giovinanza di Agostino, ma anche nel ridefinire i rapporti familiari. Così quando la madre consente ad Agostino di rompere il salvadanaio, in quel preciso momento, è lei ad assumersi, inconsapevolmente, la responsabilità di decretare inesorabilmente e simbolicamente la fine dell'infanzia.

La disubbidienza è il romanzo che pubblicato nel 1948 ripropone la tematica della madre e del figlio adolescente: Luca Mansi è un quindicenne che scopre disperatamente la difficoltà di vivere in una famiglia borghese, con un padre e una madre borghesi, e l'unica forma di ribellione che il ragazzo

crede di poter agire è nella disubbidienza ai genitori, ai valori borghesi, alla vita stessa. È il romanzo di una crisi *La disubbidienza* che si esprime ancora una volta, come sovente accade in Moravia, nell'incomunicabilità e nell'incomprensione: Luca non riesce più a comunicare ai genitori che lui non è come loro, non vuole essere più come loro. Nella vita del ragazzo si insinua il senso dell'impossibilità a procedere, lo scoramento, la disperazione: desidera purificarsi attraverso una morte catartica, che possa finalmente curare la ripugnanza, prodotta dalla famiglia, dalla madre, dal padre, dalla loro vita borghese. La famiglia è finzione, così la fede, le tradizioni borghesi sono fondate sulla finzione. La crisi di Luca diviene nevrosi, che solo l'amplesso con una anziana infermiera, alter ego della madre e donna nuova, potrà curare.

Enzo Siciliano ha definito *La disubbidienza* «ripresa tematica, evocata con sottile sapienza musicale»⁹² di quella prima confessione che era stato *Agostino*, e ne ripete variandoli i medesimi temi: l'adolescenza, i rifiuti che la segnano, l'iniziazione amorosa, prosegue citando una riflessione di «Emilio Cecchi che nei confronti di Moravia si è tenuto sempre assai più che a tre passi di distanza, scrivendo de *La disubbidienza* conveniva: "Ho sentito qualcuno osservare che la finale iniziazione di Luca, la sua discesa, per così chiamarla, alle Origini, alle madri, attraverso l'amplesso della matura infermiera, è una soluzione soltanto esclamativa, simbolica, rituale»⁹³. Invero la soluzione insieme alla valenza simbolica propone una possibilità concretamente agibile e agita, anche nella realtà ben oltre il tessuto romanzesco.

A Bompiani, Moravia scrisse, dopo aver completato il romanzo, nel febbraio del 1947, annunciando il suo ultimo lavoro: «*La disubbidienza* è finito. Io sono consapevole con questo breve libro di aver scritto, relativamente agli altri precedenti, il mio capolavoro o, se preferisci, la mia opera più significativa e più importante»⁹⁴, si deve prestare attenzione a queste parole, e soprattutto rileggerle alla luce del romanzo nel quale un adolescente perde piacere e attrattiva per la vita a causa di un gesto che la madre gli ha insegnato a compiere, e che scoprirà essere pirandellianamente un gesto che implica un gioco delle parti. Non si riesce a concordare con quanto ha scritto Cudini nell'introduzione al secondo volume delle *Opere*: «*La disubbidienza* non sembra potersi porre allo stesso livello, di folgorante valore, di *Agostino*. Vi si avverte [...] qualche schematismo, una volontà di dimostrazione che pare

⁹² SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole, idee di un romanziere*, cit., p. 190.

⁹³ *Ivi*, pp. 192-193.

⁹⁴ *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a c. di GABRIELLA D'INA, GIUSEPPE ZACCARIA, Bompiani, Milano 1988, p. 466.

rallentare a tratti il fluire narrativo»⁹⁵. Necessario avvisare invece che sono due romanzi differenti, benché condividano tematiche e protagonisti adolescenti, e scritti in due momenti differenti. Non è una questione di schematismo, ma semplicemente di strumenti interiori e intellettuali che Luca possiede, e Agostino non può possedere: Luca è un avido lettore, come Alberto, ed ha una famiglia con padre e madre, come Alberto, ha quindici anni, frequenta il ginnasio, Agostino nulla di tutto ciò, come si è visto.

Luca tornando dalle vacanze estive con i genitori, madre casalinga borghese, padre affermato avvocato, si accorge di un cambiamento psico-fisico di cui è preda, che concretizza in un malessere fastidioso e che non l'abbandona. I genitori urtano la sua sensibilità non andando nel ristorante del treno, ma comprando un cestino in stazione, senza chiedere nemmeno il suo parere. Scopre che soltanto la disubbidienza lo può rendere differente dai genitori che trova ripugnanti e disprezza, dopo aver scoperto che la madre lo faceva pregare di fronte al quadro di una Madonna, copia da Raffaello, che invece cela una cassaforte, nella quale i genitori mettono denari e titoli. Questa scoperta lo disgusta e gli fa detestare i genitori. Una governante trentacinquenne, dei tre cuginetti, gli farà scoprire il piacere del gioco fisico, ma quando il ragazzo si decide di andarla a trovare nella sua casa, verrà avvisato che la donna è morta improvvisamente. Luca comincia a seguire il piano della disubbidienza liberandosi di oggetti, del denaro, fino a scegliere di non mangiare più, palesando una forza quale soltanto un adolescente è capace di fare quando è realmente disperato. Così dopo una crisi di nervi, e un esaurimento nervoso che durerà alcuni mesi, grazie alla presenza e alle cure di una non giovane infermiera egli si rimette e torna lentamente in salute, una sera dopo un bagno, fra i due avvengono *avances* fisiche. L'ultimo giorno prima che l'infermiera venga congedata, perché ormai il ragazzo si è rimesso, fanno l'amore, e Luca scopre il piacere di vivere, nuovamente. Si recherà alla fine con la madre in un sanatorio per completare la guarigione. Luca è un ragazzo che esprime con la sua ingenua lotta contro le convenzioni borghesi la delicata poesia del male di vivere quando non ci si sente ancora pronti e inadeguati alla vita, e la morte appare soluzione alla disperazione che cresce e pare incurabile: la madre che dovrebbe capire, prevedere, seguire l'istinto materno, non si accorge, non comprende, non sa aiutare a verbalizzare né ad esprimere in un franco dialogo la condizione esistenziale del figlio⁹⁶.

⁹⁵ PIERO CUDINI, *Teatralità interiore*, in MORAVIA, *Opere/2*, cit., p. XXVII.

⁹⁶ Di «Un momento freudiano rappresentato da *La disubbidienza*» ha parlato genericamente CARMEN VITTER, *L'interpretazione psicanalitica dell'opera di Alberto Moravia attraverso quarant'anni di critica*, Edizione G. Pastena, Roma 1973, p. 24.

Il romanzo è diviso secondo la volontà autoriale in sedici capitoli: nel primo e nel secondo la madre è costantemente presente, nel terzo non è presente come persona ma nelle reminiscenze essenziali di Luca. Nel quarto fa una breve apparizione alla fine del capitolo, nel quinto invece è assolutamente assente, al contrario del sesto dove è agisce e parla con Luca, non comprendendo le ragioni dell'inappetenza. Il settimo e l'ottavo capitolo non vedono in azione la madre, al contrario il nono capitolo si apre con il personaggio della madre, come il decimo, nel quale dà a Luca la notizia della morte della governante. L'undicesimo capitolo contempla la madre solo nelle ultime righe, invece nel dodicesimo la madre è molto presente con riflessioni e considerazioni che si alternano a quelle di Luca. Nei capitoli tredici, quattordici e quindici è l'infermiera la presenza costante e significativa, ma non c'è la madre. Il sedicesimo invece contempla la conversazione madre-figlio nel viaggio verso sanatorio⁹⁷. La madre anche in questo romanzo è all'origine della ripugnanza di Luca: la scoperta dell'inghinocchiatoio posto sotto il quadro della Madonna che cela la cassaforte con il denaro e i titoli è la causa della falsità, della confusione inaccettabile, agli occhi del ragazzo, della fede cristiana con la fede nel denaro. Luca, borghese figlio di genitori borghesi, comprende in quel momento come Alberto, borghese figlio di genitori borghesi una dinamica insuperabile: «il produttore di denaro che del denaro finisce, poi, per fare non solo un mezzo indispensabile di vita, ma uno strumento di dominio che gli si riversa contro, condizionandogli le idee, i sentimenti»⁹⁸.

La madre di Luca entra nella scena della narrazione con un episodio: chiama a gran voce il ragazzo per fare un lavoretto alla rete elettrica, che era andata in cortocircuito, il ragazzo corre con i suoi ferri, ma quando prova a riallacciare l'energia elettrica prende la scossa. Luca grida, la madre si spaventa, e quando cessa la scossa il ragazzo si ritrova a piangere fra le braccia della madre: «Ella non capiva perché piangesse in maniera così disperata e lo stringeva meccanicamente accarezzandogli il capo. A lungo, tremando per tutto il corpo, e sentendo nello stesso tempo con amarezza che le carezze materne non lo proteggevano né lo consolavano più come un tempo, Luca

⁹⁷ MORAVIA, *La disubbidienza*, in Id., *Opere/2*, cit., primo capitolo, da p. 1073 a p. 1080; secondo capitolo da p. 1086 a p. 1094; terzo capitolo da p. 1095 a p. 1105; quinto capitolo p. 1106 a p. 1111; sesto capitolo da p. 1112 a p. 1116; settimo capitolo da p. 1117 a p. 1130; ottavo capitolo da p. 1131 a p. 1136; nono capitolo da p. 1137 a p. 1141; decimo capitolo da p. 1142 a p. 1146; undicesimo capitolo da p. 1147 a p. 1156; dodicesimo capitolo da p. 1157 a p. 1161; tredicesimo capitolo da p. 1163 a p. 1171; quattordicesimo capitolo da p. 1172 a p. 1178; quindicesimo capitolo da p. 1179 a p. 1187; sedicesimo capitolo da p. 1188 a p. 1194.

⁹⁸ GIORGIO PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 1970, p. 72.

pianse»⁹⁹. Intanto si può notare che la tecnica narrativa scelta da Moravia rimane, come in *Agostino*, quella della narrazione in terza persona, e poi ecco la consapevolezza di Luca che confligge con l'incomprensione della madre: Moravia apre subito lo scrigno del cuore dei suoi personaggi, e offre l'immagine della prospettiva oppositiva inconciliabile: Luca si trova di fronte alla solida percezione dell'incapacità delle carezze materne a proteggerlo e consolarlo, la madre non capisce la ragione del pianto disperato, e dunque le sue carezze sono meccaniche, esterne, distanti. Le dinamiche relazionali madre-figlio fin dal principio sono fondate sulla dolorosa solitudine del ragazzo e sull'incomprensione della madre, la consistenza dei sentimenti viene spezzata e interrotta dalla condizione esistenziale del ragazzo che non si affida più alla madre, perché ne sente l'impotenza e la cedevolezza. Il secondo episodio nel quale madre e figlio si affrontano aumentando la distanza e l'incomprensione avviene nel viaggio di ritorno in treno: la madre lo aveva invitato a mangiare perché nei vagoni ristorante si mangia tardi, dunque aveva dato al ragazzo l'impressione che avrebbero mangiato nel vagone ristorante, finché il padre non cambia idea e decide di comparire un cestino in stazione. «La madre, sempre arrendevole di fronte ad ogni deliberazione che comportasse un'economia» risponde con indifferenza alla decisione del padre, ma questo suscita nel ragazzo «una grandissima rabbia»¹⁰⁰. Ciò gli consente di osservare la madre con attenzione: «bionda e magra sua madre, con un viso angoloso cui il naso grande e la bocca stretta davano un'aria di autorità e di saggezza [...]». Per la prima volta egli sentì la durezza e virtù materne [...]. Comunque il fatto più importante non era tanto mangiare nel ristorante o nello scompartimento, quanto sentire i suoi genitori fatti della stessa materia ostile e ribelle che avvertiva nelle cose»¹⁰¹: è questa alleanza e ribellione che tanto i genitori, quanto il mondo stanno attivando contro di lui, che rendono al ragazzo insopportabile l'esistenza. La madre è donna che sembra autorevole e saggia, ma Luca non è certo che lo sia realmente, è come se la donna avesse una maschera. Egli la descrive come mascherata dal personaggio che interpreta, quello della madre. Il ragazzo mangia rabbiosamente e si sente male, la madre si accorge che non sta bene, ma non sa indovinare la ragione, appena scende dal treno il ragazzo vomita, e in quel frangente Luca piange: «ma mentre lo portavano via, disfatto e singhiozzante, e la madre gli diceva con voce irritata: "Ma perché piangi ... sei quasi un uomo e ancora piangi", gli parve che l'aver vomitato sulla locomotiva, fosse stata una specie di

⁹⁹ MORAVIA, *La disubbidienza*, in Id., *Opere/2*, cit., p. 1075.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 1076-1077.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 1077-1078.

vendetta»¹⁰² contro il treno stesso che l'aveva riportato a casa, a scuola, alla solita vita. La madre interviene in modo incomprensivo, e duramente non sa consolare il figlio, ma rimproverarlo inopportunosamente per il suo malessere. La donna tradisce l'attesa naturale del figlio: proibisce e inibisce l'espressione del malessere attraverso il pianto, dichiarando inadeguato non solo il gesto, ma anche il ragazzo. Ripercorrendo le pagine autobiografiche nella *Vita di Moravia* non si può non pensare all'ispirazione autobiografica de *La disubbidienza*, così come di *Agostino*, e di molti romanzi nei quali è presente e attivo il personaggio della madre in una complicata relazione con i propri figli¹⁰³.

Luca procede a svuotare di senso dapprima lo studio, poi vuole liberarsi dal senso del possesso, giungendo fino al desiderio di lasciarsi morire. Interrogandosi sul momento preciso nel quale aveva cominciato a non amare i genitori, considera che: «Non ricordava più come né quando, ma in un passato ormai favoloso, era certamente accaduto qualcosa di irreparabile per cui aveva cessato di amarli»¹⁰⁴. Ma alla fine rimembra esattamente: un giorno si era affacciato nella camera dei genitori per riportare i giornali che aveva sfogliato al padre, che li leggeva di sera, e aveva visto i genitori non a letto, ma in un punto preciso, in una posizione strana, entrambe riponevano soldi e titoli in un forziere nascosto dietro un quadro di una madonna di Raffaello: «La madre, davanti a lui [il padre] armeggiava le braccia levate intorno un quadro appeso alla parete. Luca conosceva benissimo quel quadro: era una copia di una madonna di Raffaello, e sotto di esso c'era un inginocchiatoio medievale [...]. Bambino, Luca per molto tempo era stato fatto inginocchiare dalla madre su quel cuscino per recitare le preghiere serali»¹⁰⁵. Luca comprende in un medesimo fastidio e senso di ripugnanza i genitori, ma il padre appare realmente inconsistente e insignificante nel romanzo, al contrario la madre è attivamente implicata sempre nelle sequenze nelle quali il giovane è colto dall'ira e dalle sue crisi nervose. È la madre che lo fa pregare dinanzi al quadro della madonna, è la madre che sta armeggiando per mettere i soldi e i titoli nel forziere dietro il quadro. La madonna anche simbolicamente chiama in causa la maternità per antonomasia, e quella maternità è usata prima dalla religione, poi dai genitori per condizioni differenti dalla maternità in quanto tale: «L'immagine della Madonna, così dolce, col suo Bambino in braccio, vestita di rosso di azzurro, con un paesaggio puro e luminoso dietro le spalle, l'attirava e lo faceva fantasticare. Una volta, nel sonno incipiente,

¹⁰² *Ivi*, p. 1080.

¹⁰³ DE CECCATTY, *Alberto Moravia*, cit., pp. 381-382.

¹⁰⁴ MORAVIA, *La disubbidienza*, in *Id.*, *Opere/2*, cit., p. 1089.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 1092.

gli era persino sembrato che l'immagine gli accennasse col capo e gli sorrisesse»¹⁰⁶. Il bambino guarda a lungo i genitori senza che se ne accorgano: e ode il padre dire alla madre che deve spingere ben dentro i soldi e i titoli, è la madre che materialmente compie l'azione di inserire il denaro nella cassaforte, il bambino lascia i giornali e si addormenta con l'immagine che lo turba dello spazio nascosto dietro il quadro sacro e «dei genitori seminudi con le braccia cariche di denaro»¹⁰⁷. Il giorno successivo è la madre a ricordargli che deve bussare prima di entrare in una stanza con la porta chiusa. Dunque la presenza educativa della madre si svolge simbolicamente su tre livelli egualmente positivi e negativi: ella insegna che si prega di fronte alla Madonna col Bambino, ma dietro quel quadro ci sono le ricchezze della famiglia, Luca ha la sensazione di aver pregato di fronte al denaro, la divinità vera è il denaro, non quel che lo nasconde, e si pone davanti; ella apre il forziere, conosce il luogo segreto, ma non lo ha rivelato a suo figlio, lo tiene nascosto proprio al nato da lei, eppure lei insegna il valore del danaro al bambino; ella indica al figlio che deve bussare prima di entrare in una stanza con la porta chiusa, ma la porta è chiusa per compiere un gesto che appare al bambino illecito, nascosto, impuro. A Luca, come ad Alberto, vengono donati marionette per un teatrino, un meccanico e francobolli, inoltre fin da piccolo, Luca come Alberto, ama leggere e possiede ben ordinati tutti i libri che ha letto, infine ha cominciato anche avidamente a possedere del denaro, e ad accumularlo, senza conoscere la ragione per la quale agisce in questo modo. Comincia a liberarsi di tutto, senza che i genitori se ne accorgano. Vende i suoi libri con l'approvazione materna, fingendo di voler comprare un giradischi con i soldi che avrebbe ricavato dalla vendita, invece comunicò al padre e alla madre che quei soldi gli erano stati derubati sull'autobus. Liberatosi di tutto non resta che liberarsi della vita: quel che appare più arduo da accogliere è l'indifferenza materna, che non comprende profondamente le trasformazioni che intervengono nel figlio: la donna non cerca con l'unico figlio un rapporto sincero, reale, interlocutorio fondato sulla confidenza, ma riveste il ruolo dell'educatrice-governante anaffettiva. E le capita, un giorno, quasi distrattamente, di considerare che il figlio è ormai totalmente inappetente: «Perché non mangi? Alla tua età l'organismo ha bisogno di mangiare ... anche se non hai fame, devi sforzarti di mangiare ... se no come farai a

¹⁰⁶ *Ibidem*. Non è semplice individuare a quale madonna di Raffaello di riferisca Moravia, probabilmente allude alla cosiddetta *Madonna Connestabile* (1504), o alla *Madonna Colonna* (1508), o infine a *La piccola Madonna Cowper*.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 1093.

studiare?»¹⁰⁸. Luca è consapevole al contrario dei genitori del suo piano, congegnato con piena lucidità, al punto che riflette sul fatto che rinunciare a mangiare è la più grave delle disubbidienze: i genitori vivono per nutrire e far crescere, vivere i loro figli, la sua rivolta era contro la vita stessa, dunque contro il primo compito genitoriale. Riflette sul fatto incontrovertibile che la madre lo ha nutrito al suo seno e adesso lui invece avevo deciso di non nutrirsi più. Quando giunge la governante dei bambini della zia, con le due cuginette e il cuginetto, perché la zia non sta bene, Luca scopre in questa donna vitalità e gioco, e soprattutto non può non metterla al confronto con sua madre «piena [...] di rigide teorie pedagogiche»¹⁰⁹. Col tempo e la donna in casa, fra Luca e la governante si stabilisce una piacevole complicità, ma quando la complicità può trasformarsi in un rapporto fisico, la governante muore, ed è proprio la madre a dare a Luca la notizia. La madre di Luca non viene presentata da Moravia attraverso oggetti, abiti, ma soltanto con i suoi atteggiamenti, attraverso le sue parole: quando annuncia a Luca la morte della governante dei cugini parla sinteticamente e convenzionalmente, non esprimendo realmente i sentimenti: «“Era una buona ragazza [...] tanto allegra ... chi avrebbe potuto pensarlo?”»¹¹⁰. Un episodio scolastico è generatore della crisi più dura di Luca: il ragazzo deve leggere il quinto canto del *Purgatorio*, dalla *Commedia*, in classe, ma ad un certo punto si blocca, sta male, giunge a casa, e la madre lo accoglie riconoscendo che scotta e facendolo mettere a letto. Mentre il ragazzo è febbricitante e pensa alla sua morte, «la madre faceva dei piani per il suo futuro: “Dopo la licenza liceale”, ella disse un giorno, “prenderai la laurea ... se farai legge, potrai lavorare con tuo padre ed ereditare la sua clientela e il suo studio ... e poi, quando sarà il momento, ti sposerai con una signorina di buona famiglia ... ma prima di sposarti sarà bene che faccia qualche viaggio per vedere un po’ il mondo ... tuo padre ed io siamo d’accordo in questo ... andrai in Francia e in Inghilterra ... così familiarizzerai anche con quelle lingue, parlandole sul luogo”»¹¹¹: queste parole Moravia potrebbe averle udite dalla sua stessa madre, in qualche modo prima rivolte a lui, e poi forse al fratello, che come il padre si era laureato in ingegneria. Moravia fa dire a Luca che finge di prendere sul serio le conversazioni materne. Di fronte alla notizia che il ragazzo ha donato la sua collezione di francobolli, cosa di cui la madre non si era accorta, ella rimane sbigottita e quando chiede al ragazzo la ragione del dono, Luca rispon-

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 1114.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 1119.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 1142.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 1158-1159.

de direttamente che li ha donati perché sa di dover morire. La madre minimizza dicendo che sono sciocchezze. La donna riproduce un atteggiamento di molte madri moraviane: amano i figli, ma non li ascoltano, non li sentono interiormente, non si accorgono del loro male, della crisi che li consuma, non sanno cosa desiderano, cosa provano, a cosa aspirano, per cosa provano ripugnanza. La madre di Luca ha una perfetta intesa con il padre, vive in accordo con se stessa, ha una passione smodata per il soldi, per la conservazione dei soldi, non per spenderli, non si occupa d'altro, stando alle informazioni che si ricavano dal romanzo. Ella si è occupata della parte esteriore e più convenzionale dell'educazione del figlio, ma non ha insegnato al bambino prima e al ragazzo poi l'importanza della consapevolezza relazionale con l'alterità. La madre esprime una forza inusitata, non teme alcunché, affronta tutto, anche la malattia del figlio, fiduciosa di poter dominare tutto.

Segue il delirio di Luca, e a questo punto la madre e il padre si eclissano, entra in scena una infermiera, donna matura e disfatta, ma che Luca scopre essere persona piacevole. L'infermiera sostituisce affettivamente e comprensivamente la madre: «“io volevo morire” disse Luca con sincerità»¹¹² confidando il suo vero intento alla donna, come non aveva fatto né col padre né tanto meno con la madre. L'infermiera, passata ormai la crisi di nervi del ragazzo, gli comunica che ormai vivrà. Non deve pensare alla morte. «“Guarirà, se sarà ubbidiente e farà tutte le cose che deve fare”». Senza dir parola, Luca prese la mano alla donna e incominciò a baciarla piano, come riflettendo. Intanto le lagrime sgorgavano dai suoi occhi spalancati»¹¹³: la donna rassicura il ragazzo, gli consente di abbandonarsi alle proprie incertezze, facendolo sentire accolto così come è, la malattia di Luca è espressa attraverso le reazioni corporee, ma è una malattia dell'anima, l'anziana infermiera lo comprende, la madre non lo ha compreso: è una sfida la malattia di Luca a se stesso e ai suoi genitori. Il corpo a letto, febbricitante e delirante, ha urlato il dolore dell'anima del ragazzo, ma la madre non ha ascoltato. Nella fase di malattia Luca è sospeso nel non-tempo, non sente più di poter afferrare lo scorrere del tempo di poterlo calcolare, infermiera diviene il suo tempo umano e spirituale: l'infermiera e il ragazzo parlano, divengono complici, dopo il bagno, lei lo vede nudo, in erezione, e poi stabiliscono di incontrarsi nottetempo per fare l'amore. L'unica preoccupazione di Luca è che la madre entri in camera mentre c'è la donna che fa l'amore con lui¹¹⁴. Luca e l'infermiera fanno l'amore: «Egli avvertì allora non già un abbraccio ma uno sprofondamento di tutta la persona in una carne

¹¹² *Ivi*, p. 1170.

¹¹³ *Ivi*, p. 1171.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 1182.

immensa»¹¹⁵. Luca è il perfetto personaggio-figlio¹¹⁶, ed il suo rapporto sessuale con l'infermiera appare realmente come un ritorno alla madre, alla madre prima, una relazione che lo conduce a sensazioni e percezioni archetipiche: la penetrazione gli appare come un essere guidato all'interno di una «caverna dedicata ad un rito»¹¹⁷, e in quel momento il volto dell'infermiera gli sembra quello di una divinità ctonia salita dalle profondità della terra per congiungersi con lui¹¹⁸. L'immagine della divinità che viene su dalle viscere della terra per offrirsi al ragazzo richiama l'immagine dell'infera Persefone che risale alla luce Proserpina, in una resurrezione attraverso l'amplesso con la donna-madre dalla morte alla vita. La conclusione del romanzo, con un lieto fine appropriato sebbene relativo e momentaneo, si può ritenere più un abbandono agli eventi del protagonista, che agisce come trasportato dalla corrente, e non è dato immaginare cosa accadrà a Luca in sanatorio. Con la partenza dell'infermiera, personaggio sostitutivo della madre, avviene il ritorno in scena della signora Mansi: Luca ha vissuto una seconda nascita, ma la madre lo ignora, e piuttosto che relazionarsi con un nuovo ragazzo, o più esattamente con un ragazzo rinnovato dalle esperienze della crisi nervosa e dell'amore-sesso, ella vuole ritrovare il Luca precedente alle prove iniziatiche della vita: «Venne il giorno della partenza. Sebbene l'aria di quella fine di marzo fosse ormai calda, la madre che doveva accompagnare Luca al sanatorio, lo imbacuccò in molte maglie e in un pensate cappotto. Luca notò che, una volta avvolto in quel pastrano, egli restava inerte, adagiato nella poltrona, nella stanza ormai straniera e piena della luce della partenza, come fosse stato una valigia o altro oggetto inanimato»¹¹⁹. Dal punto di vista di Luca l'abbigliamento procura la sensazione dell'oggetto, del processo di reificazione, ma dal punto di vista della madre è un ritorno all'infanzia del neonato Luca, in fasce, immobile, o ancora metafora del bambolotto che riproduce il neonato, la donna non sa e non potrebbe comunque accogliere la trasformazione del figlio. È donna pratica: entra gridando di muoversi che il taxi non attende. Mentre la madre va e viene trafelata per i biglietti del treno e per sbrigare tutte le formalità della vita pratica, non dissimile dalla madre di Alberto, Luca rimane inerte, distaccato, lontano, perché: «c'era sua madre, come c'era stato il taxi, come ci sarebbe stato il treno e tutti gli altri mezzi che permettevano alla sua inerzia

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 1186-1187.

¹¹⁶ MASSIMO ONOFRI, *Introduzione*, in MORAVIA, *La disubbidienza*, Bompiani, Milano 2007, p. VII.

¹¹⁷ MORAVIA, *La disubbidienza*, in ID., *Opere/2*, cit., p. 1187.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 1189.

di trasportarsi attraverso lo spazio»¹²⁰. Il ragazzo percepisce e considera la madre un mezzo di semplificazione dell'esistenza, alla stregua dei mezzi di trasporto, se non è capace di comprenderlo e di assecondarlo, è comunque in grado di aiutarlo in tutto quel che c'è di pratico, di economico, di concreto, e ciò è perfettamente in linea con i principi educativi della donna, al punto che si può concordare con Sanguineti quando afferma che: «l'educazione di Luca apprestata con tanta cura, in casa e fuori, non è propriamente educazione alla vita ma educazione alla proprietà, educazione all'impiego fruttuoso del denaro»¹²¹. Al viaggio in treno iniziale si ricongiunge questo viaggio in treno conclusivo: la madre è sollecita, aiuta Luca a riposare, lo accudisce come infante, mentre il ragazzo ha superato prove che lo stanno avviando all'età adulta. Mentre la madre sembra comportarsi come l'infermiera, Luca ripensa all'infermiera come madre: «al momento dell'amplesso, egli aveva provato ad un tratto il desiderio forte di entrare tutto intero nel ventre della donna e rannicchiarsi in quelle tenebre calde e ricche con tutto il corpo, come vi si era rannicchiato prima di nascere»¹²². E in una freudiana poeticissima divagazione estetica, Luca pensa alla vita e al ritorno alla madre: «la vita doveva proprio essere questo; non il cielo, la terra, il mare gli uomini e le loro sistemazioni, bensì una caverna buia e stillante di carne materna e amorosa in cui egli entrava fiducioso, sicuro che vi sarebbe stato protetto come era stato protetto da sua madre finché ella l'aveva portato in seno»¹²³. L'abbraccio dell'infermiera-madre l'aveva salvato, e al risveglio sul treno, la madre-infermiera lo aiuta a vestirsi e a lavarsi, e quando il ragazzo chiede dell'infermiera, la madre meravigliata risponde semplicemente che stava curando qualche altro malato. Luca sente la necessità impellente di affermare alla madre che l'infermiera lo ha curato bene e senza di lei non sarebbe guarito, e la madre si offende, e comunque avvisa il ragazzo che la donna aveva telefonato spesso per sapere come stava Luca, essendosi affezionata a lui.

Luca è il paradigma della disubbidienza e la madre è invece *exemplum* dell'ordine, della concretezza formale, dell'ubbidienza, lo scontro è aperto fra le due figure parentali, «per disubbidire ci vuole il coraggio di uscire dalla fila, di abbandonare il gregge e di ritrovarsi solo o in pochi»¹²⁴, il coraggio di non essere fino in fondo borghese, di abbandonare le certezze del denaro e delle tranquille e rassicuranti abitudini e convenzioni borghesi, Luca manifesta il

¹²⁰ *Ivi*, p. 1190.

¹²¹ EDOARDO SANGUINETI, *Moravia*, Mursia, Milano 1973, p. 80.

¹²² MORAVIA, *La disubbidienza*, in *Id.*, *Opere/2*, cit., p. 1191.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ MEMY PICCINONNO, *Discorrendo di Alberto Moravia*, Edizioni del Grifo, Lecce 1992, p. 44.

coraggio, che manca alla madre, la quale fino alla fine rimane strettamente e solidamente avvinghiata alla sua vita borghese. La malattia di Luca è suscitata dal desiderio di morte, dall'incapacità di consistere in una società quale quella prospettata dalla madre, l'abbraccio di Thanatos è la liberazione e il compimento per il giovane adolescente, ma l'incontro con l'altra madre, con l'infermiera-madre, con l'amore e il sesso, con l'Eros, risolve la pulsione di morte in desiderio d'amore, e provoca la resurrezione¹²⁵. La madre di Luca non comprende dall'inizio alla fine, si limita a ripetere i riti solidi della propria classe sociale, certa che tutto si risolve con il denaro: tiranneggia il figlio per il suo presunto bene, lo educa a valori borghesi, per la sua presunta carriera. Ma Luca non cede.

Sostiene René De Ceccatty in riferimento alla vicenda di Luca ne *La disubbidienza*: «Raramente l'angoscia è stata rappresentata in letteratura con tanta forza»¹²⁶, e l'angoscia di Luca è nell'impossibile ritorno alla madre, dunque un'angoscia sempre in agguato, nella quale potrebbe ricadere.

Da quanto è emerso dai due romanzi presi in esame, si può, dunque, sostenere, estendendo il principio anche alle altre presenze materne nei racconti e nei romanzi nei quali appare, che il personaggio della madre si configura come presenza significativa a partire proprio dall'esperienza autobiografica di Alberto Moravia, che assume, in non poche situazioni, la propria madre come *exemplum* e modello per la madre borghese ritratta nei romanzi e nei racconti; in secondo luogo, è risultato lampante che il personaggio della madre assolve emblematicamente ad una costante e progressiva dinamica relazionale fondata sulla incomprensione e incapacità comunicativa con i propri figli/e; procedendo, si è potuto constatare che le madri moraviane sono sempre problematiche, inappagabili e insoddisfatte e trascorrono la loro vita in una solitudine ottusa, intrattengono con i loro mariti, morti o insignificanti-inconsistenti, e con i figli rapporti di distanza emotiva, di varia e dolorosa separazione, e non sono mai ritratte o presentate in momenti tipici della loro esistenza: mai durante un parto, mai in procinto di sposarsi, mai in punto di morte, sempre nel mezzo di un qualche avvenimento comune, di vita quotidiana. Le madri nell'opera narrativa di Alberto Moravia assurgono a declinazioni e variazioni di un medesimo paradigma letterario, emblemi del disfaccimento della famiglia, della decadenza valori comuni tradizionali, incarnano la società che si aggrappa in tutti i modi a certezze del tutto convenzionali, ma al contempo disarmata e mortifica, depriva la vita di quelle donne

¹²⁵ Cfr. DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano 1960, p. 63.

¹²⁶ DE CECCATTY, *Alberto Moravia*, cit., p. 387.

di ogni significato dall'interno, finendo per ridurle alla più verace e dolente rappresentazione sia dal punto di vista letterario che storico-antropologico del fallimento del modello borghese di famiglia e di educazione, ma anche del disagio penoso d'essere donna-moglie-madre negli strati sociali più bassi e popolari. L'autoinganno rimane comunque una costante psicologica ed esistenziale frequente nella costruzione del personaggio della madre moraviana, a qualsivoglia classe sociale ella appartenga. Dal primo romanzo, nei numerosi volumi di racconti, fino all'ultimo, pubblicato con l'imprimatur dell'autore in vita, il personaggio della madre è *substantia* narrativa, che al contempo funziona *in praesentia* e *in absentia*.

Ne *Il Viaggio a Roma* appare l'ultimo personaggio di madre: è una donna bellissima e sensuale, incestuosa per vocazione, volubile, amabile e insopportabile, morta da anni, è una madre completamente nuova, differente dalle precedenti, ma al contempo c'è in lei qualcosa di tutte le altre, e certamente in lei e nel suo carattere, c'è l'ultima donna della vita di Alberto Moravia, e il romanziere, ottantenne, non può non rilevare:

Ho iniziato a scrivere nel 1929 e mi è servito mezzo secolo per rappresentare l'immagine del padre, non so perché. Eppure, ho avuto un padre normale. Nei miei romanzi esiste solo il rapporto madre-figlio e l'assenza dell'immagine paterna è madornale in un narratore come me che si è sempre occupato e ha continuamente osservato i problemi familiari. Gli unici due romanzi in cui evoco il padre sono *L'uomo che guarda* e *Il viaggio a Roma*, negli altri cinquanta libri la figura paterna è stata ogni volta accantonata in favore di quella materna¹²⁷.

Forse ha mentito, forse non ne voleva parlare, ma anche in quei due romanzi, non sono i rapporti padre-figlio i rapporti determinanti, ma ancora le relazioni madre-figlio.

¹²⁷ MORAVIA, *Dialoghi confidenziali con Dina D'Isa*, cit. p. 107.

ROSA GIULIO

IL PIANETA DEGLI ULTIMI SCRIBI.
MODERNITÀ TRAGICA TRA PASSATO E FUTURO

Un'epoca, complessa e inquietante come l'attuale, pone certamente dilemmi drammatici, ai quali gli scrittori, che vivono consapevolmente la crisi di un mondo globalizzato, non possono non tentare di fornire una soluzione o almeno di evidenziarli e circoscriverli nella loro reale dimensione.

All'interno del rapporto omologo e/o dialettico tra immaginario sociale e immaginario letterario alcuni romanzieri apparentemente sembrano abbandonare l'attualità bruciante per ricostruire e fare rivivere età lontanissime, ma in effetti non fanno che capovolgere un potente cannocchiale guardandovi alla rovescia e, quindi, vedendo in esso gli stessi avvenimenti dell'oggi proiettati illusionisticamente nel passato. Altri narratori hanno privilegiato il tema dell'apocalisse, della fine del mondo, che non ha sollecitato, come troppo superficialmente si è creduto, opere di consumo o di intrattenimento, ma un nuovo filone narrativo, in cui una problematica di massa e un'istanza ineliminabile dell'immaginario collettivo sono state affrontate con partecipazione esistenziale, lievitazione fantastica e coscienza letteraria, quasi vigili radar pronti a captare allarmanti segnali di pericolo. La visione catastrofica non è, quindi, un futile vagheggiamento della fantasia, magari stimolata da fenomeni alla moda, ma una riproposta di componenti essenziali della realtà sociale, sia pure intrise di connotazioni che sono surrealistiche senza essere necessariamente fantascientifiche.

La formalizzazione letteraria, essenzialmente metaforica, induce a leggere questi romanzi come parabole della condizione presente, minacciata dall'uso militaristico e mercantile delle invenzioni scientifiche e delle realizzazioni tecnologiche. Rientrano, pertanto, nella stessa fenomenologia letteraria prodotti narrativi in apparenza antitetici: gli uni e gli altri hanno, quale unica fonte di ispirazione, il mondo contemporaneo; allusivamente e a livello simbolico, come argomento comune, la dimensione immaginaria del passato e del futuro.

I. I romanzi, impropriamente definiti "storici", non interpretano storicamente il passato, non tanto perché lo devono necessariamente filtrare

con l'immaginazione, prima di sottoporlo all'indispensabile trasfigurazione espressiva, quanto perché lo alterano parodisticamente, lo stravolgono con l'ironia, a volte lo capovolgono ideologicamente, attraverso una densa rete di metafore, allegorie, simboli, che, pur mascherandolo, continuamente rinviando e alludono al presente. Essi, tuttavia, alterano la natura peculiare e irripetibile delle vicende storiche, attraverso gli strumenti specifici dei procedimenti letterari: moduli narrativi, strutture e forme compositive, deformazioni stilistiche e *pastiches* linguistici.

Il rapporto speculare passato-presente è implicitamente dedotto da una concezione antirelativistica del divenire storico, secondo la quale esistono delle strutture antropologiche costanti e invariabili, pur nell'apparente mutare nel tempo di situazioni e atteggiamenti. Il romanziere, quindi, scava nel passato non per individuare e verificare criticamente le origini e le cause da cui le attuali vicende si sono sviluppate, ma per attingervi, attraverso la dotta *contaminatio* di testi rari e l'abile accumulazione di notizie peregrine, una congerie di materiali eruditi e di stereotipi letterari, virtuosisticamente manovrati in funzione di intellettualistici ammiccamenti a episodi, personaggi e problemi della modernità. In questa tendenza degli scrittori a far cogliere le analogie, piuttosto che le differenze, tra passato e presente, tra i casi singolari va menzionato Carlo Cassola, che, avendo ambientato un suo romanzo, *Il ribelle*, nella Roma del terzo secolo, ripresenta il celebre Editto di Costantino, origine e simbolo di confusione tra potere temporale e potere spirituale, in maniera tale da farlo apparire come una specie di "compromesso storico" da cui sono scaturite tutte le successive degenerazioni¹.

La visione pessimistica della storia come monotona ripetizione di eventi, immutabilmente identici sotto l'apparente ed esteriore cambiamento, percorre tutta una corrente letteraria dai *Viceré* di De Roberto al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, sì che il romanzo storico classico (sorto tra il secolo XVIII e il XIX come nuova epopea della borghesia in ascesa e, quindi, capace di esprimere la dinamica delle tendenze progressive di sviluppo nell'ambito della totalità dialettica del reale) si trasforma in romanzo antistorico, i cui personaggi sono dominati dalla rassegnazione e dall'accettazione fatalistica dell'immobilismo sociale. Alcuni romanzieri si allontanano, però, anche da questi modelli, perché finiscono per destoricizzare gli accadimenti, o attraverso un ribaltamento ideologizzante del loro accertato significato intrinseco, come accade in *La Storia* di Elsa Morante, il cui slancio utopico rappresenta un chiaro rifiuto della razionalità immanente e teleologicamente orientata del processo storico, o per

¹ CARLO CASSOLA, *Il ribelle*, Rizzoli, Milano 1980.

mezzo di una “macchina” inventiva intellettualisticamente costruita secondo una virtuosistica e controllatissima *ars combinatoria* di alta “ingegneria” letteraria, come si verifica per i romanzi cosiddetti dei “professori”, da *Il nome della rosa* di Eco a *I dodici abati di Challant* di Laura Mancinelli, che sono sembrati un’ipotesi di risposta colta e moderna alla crisi del *best-seller*².

Le alterazioni della storia sono attuate, dal punto di vista delle forme narrative, con tecniche e artifici strutturanti il racconto: Mario Pomilio ha costruito *Il quinto evangelio* con documenti apocrifi, la cui eccellente contraffazione stilistica riesce a comunicare l’intatto stupore di un cristianesimo rigenerato dalla speranza; Guido Morselli in *Contro-passato prossimo* ha scompigliato in maniera sorprendente le regole della veridicità storiografica, ipotizzando per assurdo una vittoria austro-ungarica nella Grande Guerra; Gian Luigi Piccioli ha inventato le lettere dell’*Epistolario collettivo* per riscrivere alcuni drammatici eventi storici attraverso le idee e le espressioni proprie delle classi subalterne.³

Dal punto di vista, invece, degli argomenti, le manipolazioni della storia sono attuate con insistenti risponderie, forzate analogie, inattese simmetrie tra problemi, totalmente inseriti in un certo contesto storico del passato, e motivi dell’epoca e della società moderna, quali l’intolleranza per le regole sociali, il rifiuto delle istituzioni, il dissenso degli intellettuali, il protagonismo dei giovani. Questi romanzi sono, quindi, certamente «immersi nei secoli e pregni di cose e di idee che a quei secoli appartengono», ma in maniera tale che in essi «la storia seguita ad essere il luogo o l’occasione a un discorso ideologico o letterario che sta a cuore all’autore più che oggetto di un’indagine da risolvere sì in fatto narrativo ma sempre conservando il suo fondamentale carattere di atto di conoscenza e presumibilmente come contributo alla prassi nell’oggi»⁴.

Si ripropongono in sostanza tutte le epoche, fino ad attraversare quasi tutte le fasi cruciali degli ultimi due secoli, a partire dai lontanissimi, quali quelli dell’antica Roma e soprattutto del Medio Evo, che rappresenta il tempo storico più intensamente frequentato, al centro di un *revival* a volte abbastanza vistoso, le cui punte più alte sono state toccate (per successo di critica e di pubblico) dal romanzo di Eco.

² ELSA MORANTE, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974; UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980; LAURA MANCINELLI, *I dodici abati di Challant*, Einaudi, Torino 1981; Cfr. GIAN CARLO FERRETTI, *Il best-seller all’italiana*, Laterza, Roma-Bari 1983.

³ MARIO POMILIO, *Il quinto evangelio*, Rusconi, Milano 1975; GUIDO MORSELLI, *Contro-passato prossimo*, Adelphi, Milano 1975²; GIAN LUIGI PICCIOLI, *Epistolario collettivo*, Bompiani, Milano 1973.

⁴ GIULIANO MANACORDA, *Romanzo e storia*, in «I problemi di Ulisse», dedicato a *Crisi della letteratura?*, novembre 1980, p. 51.

Il Medio Evo, un'epoca storica fondamentale per la civiltà europea, ha sempre attraversato tutte le età successive, dal Rinascimento in poi, con intensi e potenti bagliori che ne facevano scorgere l'insopprimibile presenza. Vi è stato anche un Medio Evo letterario che, per limitarsi agli ultimi secoli, dall'*Adelchi* manzoniano, attraverso i romanzi di d'Azeglio e di Guerrazzi, i melodrammi verdiani e le rievocazioni comunali di Carducci, giunge fino agli intarsi dannunziani, ai dissidi religiosi tra potere terreno e potere spirituale della Chiesa nell'*Avventura d'un povero cristiano* di Silone (1968), ai cavalieri inesistenti e ai visconti dimezzati di Calvino, ai falsi stilistico-culturali di Ceronetti sulla vicenda di Abelardo e di Eloisa, alle visioni gotiche di Testori, alle raffinate apocalissi di Zolla, ai misteri buffi di Dario Fo. Un Medio Evo non sempre rivisitato per ricostruire la "preistoria del presente", come nella migliore tradizione dei romanzi misti di storia e di invenzione, ma il più delle volte immaginato quale "doppio" del moderno, attraverso un procedimento di *mise en abyme* e una proiezione dell'inconscio collettivo, che creano un luogo dell'immaginario, in cui confluiscono, attratte come in un campo magnetico, angosce paure inquietudini dell'uomo contemporaneo.

L'età di mezzo è, quindi, temuta e desiderata insieme, in un misto di terrore e di nostalgia, che ne fanno o una sorta di museo degli orrori, in cui si può trovare tutto e il contrario di tutto, dalla rozzezza alla raffinatezza e soprattutto torture, roghi, epidemie, carestie, guerre, stragi, utopie, eresie, attese escatologiche; oppure una specie di magazzino teatrale con maschere e costumi, quali il feudatario prepotente, la bella castellana, il barbaro crudele, l'astuto contadino, il monaco riottoso, il soldato turbolento, il vescovo simoniac, lussurioso e concubinario. Tutti questi personaggi e/o stereotipi sono visti o come partecipi di una realtà drammatica, di un «mondo come tragedia, come ordalia»⁵, oppure come caricature grottesche di un universo carnevalesco, in cui interviene il comico come elemento «disgregante», come «fattore di disordine a smitizzare il mito»⁶.

L'una e l'altra, però, tragedia o farsa danno la misura evidente che il Medio Evo di questi romanzi è uno spazio letterario; ed è nello spazio letterario, in quanto tale, che il filone catastrofico con la sua proiezione nel futuro di una sconvolgente apocalisse si incontra con quello che proietta nel passato la barbarie umana: i probabili sconvolgimenti prossimi venturi si fondono con le turbolenze di epoche lontane, attraverso la fervida elaborazione di un im-

⁵ ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, *La vita come ordalia*, Guida, Napoli 1981, p. 38.

⁶ LUCIANO MALERBA, *Appunti e citazioni sul comico e l'avanguardia*, in «I problemi di Ulisse», dedicato a *Fine delle avanguardie?*, maggio 1978, p. 76.

maginario collettivo – successivamente tradotto dagli scrittori in forme narrative –, che ne capta le rispondenze simmetriche con le violenze della realtà sociale contemporanea.

Si privilegiano, per un'analisi più circostanziata, proprio i romanzi di ambiente romano e medievale, a causa dello sforzo maggiore di affabulazione narrativa da parte degli scrittori, non senza accennare, sia pure in rapida carellata, ad alcuni di essi, che si immergono in altre epoche con la stessa tendenza di fondo di rintracciarvi emblemi e metafore per travestire allusivamente l'età presente. Sono rivisitati quasi tutti i periodi storici: gli anni violenti della controriforma, da cui inizia *La patria* di Piero Sanavio; il primo Settecento tardobarocco di *Il marchese del Grillo* di Luca Desiato; il pieno Settecento della Venezia aristocratica e decrepita in *Pontificale in San Marco* di Elio Bartolini e il tardo Settecento della Roma neoclassica in *La principessa e l'antiquario* di Enzo Siciliano; la romantica epopea risorgimentale in *Andreina* di Massimo Grillandi; l'Italietta umbertina e *fin de siècle* di Carducci, d'Annunzio, Crispi e Cavallotti in *Adua* di Giuseppe Tugnoli; la società sarda tra fine Ottocento e primo Novecento in *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta; la Trieste di *Il complesso dell'imperatore* di Carolus Cergoly, in cui si consuma la decadenza absburgica; l'esperienza crudele della guerra, vissuta da una bambina, in *I cristalli di Vienna* di Giuliana Morandini; l'inquietante rapporto tra vittima e carnefice, mentre centinaia di ebrei austriaci vengono avviati ai campi di sterminio, in *L'incontro di Wiener Neustadt* di Alberto Lecco; gli anni Settanta con le battaglie politiche ed elettorali in *Se no, no* di Rodolfo Doni e *Per partito preso* di Giuseppe Bonura, che con le loro vicende, espresse, soprattutto in quest'ultimo, attraverso la parodia dei vari generi romanzeschi, ritornano a momenti significativi e identificativi della Modernità⁷.

Dei tre romanzi di ambiente romano, che saranno analizzati, *Le mani pure* di Ferruccio Ulivi, *La gloria* di Giuseppe Berto e *Tarbagatai* di Giulio Del Tredici⁸, certamente quest'ultimo è il più singolare ed eccentrico, il più impegnato sul versante linguistico-stilistico di quella scrittura espressivamente densa e

⁷ PIERO SANAVIO, *La patria*, Marsilio, Venezia 1978; LUCA DESIATO, *Il marchese del Grillo*, Mondadori, Milano 1981; ELIO BARTOLINI, *Pontificale in San Marco*, Rusconi, Milano 1978; ENZO SICILIANO, *La principessa e l'antiquario*, Rizzoli, Milano 1980; MASSIMO GRILLANDI, *Andreina*, Rusconi, Milano 1981; GIUSEPPE TUGNOLI, *Adua*, Rizzoli, Milano 1978; SALVATORE SATTA, *Il giorno del giudizio*, CEDAM, Padova 1977 e Adelphi, Milano 1979; CAROLUS L. CERGOLY, *Il complesso dell'imperatore*, Mondadori, Milano 1979; GIULIANA MORANDINI, *I cristalli di Vienna*, Bompiani, Milano 1978; ALBERTO LECCO, *L'incontro di Wiener Neustadt*, Mondadori, Milano 1977; RODOLFO DONI, *Se no, no*, Rusconi, Milano 1978; G. BONURA, *Per partito preso*, *ivi*, 1978.

⁸ GIULIO DEL TREDICI, *Tarbagatai*, Einaudi, Torino 1978; FERRUCCIO ULIVI, *Le mani pure*, Rizzoli, Milano 1979; GIUSEPPE BERTO, *La gloria*, Mondadori, Milano 1978 e 1980.

corposa (ma anche fisiologicamente corporea), lungo la linea di ricerca sperimentale da Dossi a Gadda. *Tarbagatai*, infatti, presenta un impianto narrativo saturo di elementi spesso eccedenti, poiché fortemente impregnati da quel vissuto, che spinge l'autore a proiettarsi con veemenza nella splendida figura barbarica del protagonista. Il testo di *Del Tredici* si costruisce e costituisce attraverso l'impasto linguistico, l'ibrida commistione di lingua e dialetto, di differenti registri stilistici e livelli diversi, dall'epico al lirico.

Tra il lago Maggiore e il Ticino si muove il personaggio principale, Giulio Magnan o Magnanel, che in tempo di pace faceva l'aggiustapentole, capo tribù delle Teste Rosse, «pirati» fluviali, «buoni solo a ridere, a mangiare; a morire, non altro»⁹. «*Tarbagatai*» è il grido di guerra di questi Galli di Coarezza o Quarescia, popolo piccolo e fiero, che, acquisita una coscienza politica, si unisce ad Annibale per combattere contro i Romani. Fa da sfondo alla vicenda la seconda guerra punica, che, tra il 218 e il 216 avanti Cristo, vide Annibale, l'abilissimo generale cartaginese, oltrepassare le Alpi e sconfiggere i Romani presso il Ticino, la Trebbia, il lago Trasimeno e Canne: sono le quattro tappe del trionfo di Annibale e sono anche i capitoli del romanzo.

Magnan, fiero e intelligente, combatte, convinto di lottare per una giusta causa, la libertà: «Sopravvivere in libertà, questo m'insegna il ragno che pende e che scende, filando, sbavando». Il suo odio per i Romani è l'odio per l'imperialismo e la civiltà, mentre il loro è «duro e secco e netto, una rasoziata: sorriso di gente poca che usa la frusta su gente tanta». Magnan – che così parla del suo popolo: «Noi siamo i figli cattivi, noi siamo violenti. Noi siamo vecchi e rissosi, siamo cani rabbiosi» – si batte con rabbia insieme con i suoi «falchetti», in una sorta di resistenza contro l'arroganza del dominatore, contro quelli che ritiene i subdoli camuffamenti di gente privilegiata e inautentica, «senza onore e senza onestà con indosso sulla pelle selvatica la sola camicia della civiltà»¹⁰.

Anche i sette fratelli Cervi («la staffetta più brava di tutta la Gallia romana») erano già morti per la stessa causa. Sul Ticino, sulla Trebbia, sul Trasimeno e a Canne le Teste Rosse vincono; vincono per cambiare il mondo, la propria esistenza, per cui troppe tasse sono state finora pagate: «Tasse su tasse – forti: una tassa subito, alla nascita, la vergogna d'esser barbaro; e la tassa d'una cronica povertà, quella per tanti della cattività; la tassa d'una vita bislacca tirata coi denti, qui se capita, e se capita là; e la tassa ultima, testamentaria, che chi di voi mi ascolta non ha pagato ancora. Ma gli altri sì, puntuali. E c'è da piangerli, camadoj»¹¹. La storia li ha già condannati;

⁹ DEL TREDICI, *Tarbagatai*, cit., p. 32.

¹⁰ *Ivi*, nell'ordine di cit.: pp. 47, 119, 131.

¹¹ *Ivi*, p. 235.

Magnan lo sa e con dolore afferma: «Adesso che vinco, m'accorgo: quello per cui moriamo è di già morto. Sopravviveremo, saremo però più noi; lupi affamati, o cani braccati, o quel ch'altro sarà, ma più giammai calmi leoni a diporto, leoni ruggenti sul suo, padroni di qua mentre stanno gli altri di là». Infine, tutti saranno travolti e sterminati e l'Italia diventerà «romana prima, poi vaticana. Perché i buoni erano morti»¹².

Sembra che Del Tredici abbia voluto comporre una sorta di poema maccheronico per fare rivivere i grandi avvenimenti della Storia dal di dentro e dal basso, come li hanno presumibilmente vissuti i protagonisti di allora, preoccupati dalla fame, dalla roba, dalle voglie della carne, dalla rabbia del vivere, pensando di dover morire; «ma quel che la notte il guerriero si sogna in un bagno d'angoscia, è caccia senza scampo, morte senza più niente – non possibilità di salvezza, né di difesa né d'altro. La lebbra è questa, che sporca le notti, che i sonni deforma: l'esistenzial categoria umana – disumana! – dell'impossibilità: livida apparsa su questo orizzonte foresto ad aureolare vittime certe»¹³.

L'autore riesce a intrecciare storia e antistoria, colore del tempo e riferimenti al presente, fino alle evidenti proiezioni autobiografiche: il capo barbaro è un *alter ego*, un "desiderio" dell'autore stesso. Il linguaggio del racconto, che è messo in bocca a questo «barbaro non privo d'ingegno», è fatto di molteplici strati: vi si intrecciano forme dialettali lombarde («ragionatto», «giaffa»), toscanismi, trascrizioni ironiche di termini stranieri («a qua bon», «oveos»), onomatopее. I registri della scrittura variano dall'imitazione della parlata popolare al barocco sanguigno e grottesco, dalla narrazione impressionistica alla formula metaforica: «Silente era sorta per me la luna – una donna in ginocchio; fatta di tutto fatta di niente: pasta bianca impastata di piacer sofferente. Io giacevo – spiaccicato; un abisso mi teneva – e dall'abisso – in cieco volo s'alzava qual pipistrello lo sguardo: quasi a urtare con ala la luna fuori la sua portata. Dolente la luna tremava; con ala benigna l'ombra sfiorava – l'ombra viola di terra sua che l'oscurava»¹⁴.

Il felice abbandono al linguaggio coincide con i momenti puri del narrare: le battaglie, ad esempio; l'immergersi nei ricordi scatena una tensione lirica, che si manifesta nei ritmi, nella costruzione sintattica, anche con ossessive inversioni («peccato morire senza il bianco vedere del cranio e dell'ossa...»), fino a qualche inevitabile vischiosità erotica, specie con le sequenze in cui compare la donna del Magnanel, la «strega»: «Poterla tenere così, la strega,

¹² *Ivi*, pp. 213; 257.

¹³ *Ivi*, p. 83.

¹⁴ *Ivi*, p. 104.

abbagliata e scapocchiata, vinta e serva... poterla! Ma già lo sapevo da tempo ormai: con le cose e gli uomini la spunto, sempre o quasi; ma non cose, non uomini sono le donne. Formicacce cagne tutte quante!»¹⁵.

Del Tredici, più vicino forse a Pizzuto che a Gadda, opera una vera e propria violenza, una rivendicazione passionale contro la storia ingiusta; rivendicazione del coraggio, dell'indipendenza dei Galli contro lo strapotere romano. Questo capovolgimento non è che una compensazione; risarcisce un desiderio. Attraverso vicende lontanissime, un passato, molto vicino e lacerante, è rivendicato e gelosamente difeso; una continua, sotterranea disposizione autobiografica obbliga l'autore a identificarsi con i personaggi. Quarescia è realtà amata, strettamente personale, che sta fuori del tempo di Annibale, addirittura fuori da ogni tempo che non sia affettivo. Se, dunque, Morselli aveva scritto il "suo" *Contro-passato prossimo*, Giulio Del Tredici con *Tarbagatai* ha riscritto un nostro e suo contropassato remoto.

Con *Le mani pure* Ferruccio Ulivi sembra obbedire all'intima necessità di ricercare, dando forma narrativa a un tema storico, le "costanti" più profonde di quelle motivazioni psicologiche che hanno creato la storia di ieri e sviluppano gli avvenimenti di oggi. Non agisce in lui la preoccupazione manzoniana di svolgere su due linee distinte l'elemento storico e quello fantastico. Il suo unico interesse è quello di esaminare il rapporto fra Bruto e Cesare, cercando di capire gli obiettivi che il rivoluzionario si propone di raggiungere e i mezzi di cui può servirsi per attuarli, ma soprattutto cerca di rendere Bruto degno rappresentante dell'umanità: delinea, infatti, attraverso la vicenda umana di questi, la storia civile, morale e psichica dell'uomo con le sue pulsioni inconse, le sue speranze e delusioni, con i suoi ripensamenti e rimorsi.

Anche la scrittura manifesta l'essenzialità dei pensieri dell'autore. Non c'è enfasi o retorica, il periodo scorre veloce nella sua semplicità e nell'alternarsi sapiente e armonico di descrizioni, interrogazioni, dialoghi e monologhi: «Guardare le cose senza passione, gli rimuginava in mente mentre percorreva il solito tratto buio, nell'umida notte d'Africa: "Ma se i contrasti ti agitano fin dall'infanzia, se tua madre è quella che è, la più vistosa conquista di Cesare in patria, se uno ha per madre una puttana", gli veniva alla bocca come un frotto amaro, "ebbene, butta un po' via le passioni"»¹⁶.

Su Bruto esiste una letteratura vasta e di altissima qualità: Dante lo aveva condannato a essere maciullato da Lucifero, ma gli aveva concesso di ostentare lo sdegnoso disprezzo dell'incompreso; Shakespeare rovescia i ruoli:

¹⁵ *Ivi*, p. 12.

¹⁶ ULIVI, *Le mani pure*, cit., pp. 41-42.

chi tradisce è il dittatore, il coltello del congiurato viene illuminato dall'idea della libertà. Ulivi riprende alcuni elementi che affiorano nella tragedia del grande poeta inglese: la problematicità dell'eroe filosofo, la sua solitudine, il suo amletico smarrimento, il suo essere imbevuto di troppa cultura per riuscire buon politico. Il dramma di Bruto diventa, quindi, per lui il dramma dell'intellettuale che crede nella razionalità della Storia, che vuole convogliare le contraddizioni della realtà in una sintesi armonicamente dialettica, andando però, proprio per questa tensione utopica, incontro alla sconfitta e alla morte.

La realtà storica, che affiora dalle pagine del romanzo, mostra la grande Roma in preda all'inquietudine: «Di virtù civili, era amaro riconoscerlo, la Città veniva spogliandosi ogni giorno di più. Le tradizioni erano logore, logoro lo stato. Apparivano in folla avventurieri, ladri, dissipatori, avanzi di guerre civili, nuovi importati. L'antica repubblica aveva l'aria di crollare da un momento all'altro»¹⁷. Cesare, combattendo e vincendo i suoi nemici, aveva acquistato nell'Urbe poteri di governo sempre più ampi, fino ad essere dittatore a vita col titolo di *imperator*. Era questo il titolo che si dava al generale vincitore, ma che si doveva deporre quando si partecipava alla lotta politica. Cesare *imperator* significò: governatore unico, supremo capo dello stato, monarca. Egli, infatti, governò da solo, lasciando in vita soltanto formalmente le antiche magistrature e assemblee, completamente piegate al suo volere.

Quello fondato da Cesare era un grande stato, basato su criteri di ordine e di uguaglianza per le popolazioni fino ad allora sottomesse. La libertà però era stata soffocata, insieme con la Repubblica: vietati i partiti, esautorati comizi, senato e magistrati, privati di ogni effettivo diritto politico i cittadini. Tutto questo non poté essere tollerato da alcuni patrizi, nobilmente legati alla vecchia concezione della libera Repubblica e insofferenti della dittatura di tipo orientale, verso cui inclinava Cesare, l'«onnipotente che vorrebbe far credere di essere amico di tutti, senatori e plebe, vecchi nemici e nuovi amici, e intanto diffida, pretende un'obbedienza assoluta, ora poi si dice sia diventato intrattabile, non ammette più riserve né incertezze, e quasi non gli manca più nulla, soltanto il diadema, per essere la copia di un despota orientale, diciamo: di un re»¹⁸. Nasce così la congiura, di cui sono guide Caio Cassio Longino e Marco Giunio Bruto, discendente da quel Bruto che aveva sollevato il popolo di Roma contro Tarquinio il Superbo.

La figura di Bruto, il personaggio di maggiore rilievo e corposità in *Le mani pure*, acquista un nobile splendore: pur sapendo di intraprendere una

¹⁷ *Ivi*, p. 29.

¹⁸ *Ivi*, p. 16.

pericolosa lotta contro un avversario estremamente forte, è deciso ad andare fino in fondo:

Con gli dèi, o si tratta da servi indegni, simili allo schiavo ubriaco che abbraccia le ginocchia al padrone perché lo scusi, o si agisce e si tratta alla pari. «Io non conosco altro dio che la mia coscienza. Poco importa che gli dèi, oggi, abbiano deciso per Cesare. Da un certo punto in poi, la mia vita e la mia morte appartengono unicamente a me senza che altri, neppure dio, abbia il diritto di metterci il naso», così aveva risposto sbattendo la porta in faccia a chi si provava a dissuaderlo dall'atto che già allora minacciava di compiere¹⁹.

Vede in Cesare una «natura di falco, di rapace» e scorge, «dietro l'imperator, il generale vittorioso», l'avventuriero: «un avventuriero enorme come finora non se ne son visti»; prova per lui sentimenti tumultuosi e contrastanti: «Con l'attrazione che ne subiva, era l'antico odio o disgusto». Così che, anche «se Cesare si era preso il lusso, la sovrana benignità di amarlo, a suo modo s'intende, lui si era coltivato tenacemente il diritto di odiare, mantenendo intatta, in quella sorta d'orrendo gioco a dadi, la sua libertà d'azione»²⁰.

Cesare muore, colpito da una ventina di pugnalate, sacrificato in nome della dea Libertà, a cui «non si possono fabbricare dei templi»: «Il sogno di restaurare la libertà senza il sangue di una nuova guerra civile era durato quanto le nebbie di un mattino. Le stragi, la morte parevano necessarie come il pane. La pace era solo la preparazione, l'attesa torbida di una nuova guerra». Bruto, costretto a rifugiarsi in Macedonia, insieme con Cassio, acquista l'amara consapevolezza dell'inutilità di quel rito sacrificale: «Roma ci ha vomitato come la peste perché abbiamo sovvertito tutte le certezze che possedevamo, e che avevano consentito di scannarci tranquillamente da cinquant'anni a questa parte, che dico, dal tempo dei Gracchi? Ci hanno isolati, costringendoci a risolvere i nostri giochi in questa terra periferica che mette orrore solo a guardarla, una terra fatta apposta per risolvere brutti dissensi, panni sporchi che si lavano in latrina»²¹.

Ogni gesto porta in sé i germi del suo contrario, ogni azione genera una reazione, così che grava su ogni rivoluzione il pericolo immediato di un'involuzione: la lotta accomuna le due fazioni, Cesariani e Congiurati, in una stessa brutalità. Nel giorno della battaglia finale, a Filippi, Bruto si accorge che il suo volto ha assunto i tratti odiati di quello di Cesare: il rivoluzionario vede il suo "doppio", l'Altro che è in sé, nel tiranno. La rivelazione di questa

¹⁹ *Ivi*, p. 18.

²⁰ *Ivi*, nell'ordine di cit.: pp. 60, 38, 102.

²¹ *Ivi*, nell'ordine di cit.: pp. 40, 106, 113.

identità lo spinge al suicidio, più di quanto non faccia la consapevolezza dell'impossibilità di attuare un governo repubblicano, dove vengano cancellate le orme e le miserabili certezze di chi lo ha preceduto. Al contrario di Catone, padre di sua moglie Porzia, Bruto si uccide non per suprema chiarezza, ma per l'angoscioso vorticare di ogni dubbio: «Gli ideali della sua filosofia erano caduti a pezzi, come deboli paraventi per nascondere la verità. In lui aveva dominato soprattutto una forza: l'odio, anche se era così tormentoso da sembrare, alla fine, un assurdo stravolgimento. L'odio non offriva più alcuna possibilità di salvezza...»²². Bruto giunge al suicidio perché, scorgendo nella sua fisionomia quella dell'odiato despota, comprende che in lui, in ogni essere umano possono coesistere senza contraddirsi due nature, le quali, passando dal livello psichico all'etico e al politico, assumono i ruoli, a volte apparentemente antitetici (come nelle tragedie alfieriane), del tirannicida e del liberticida.

Da questi dubbi affiora ciò che più tormenta l'autore, avvicinandolo al Sartre delle *Mani sporche*, di cui quelle «pure» di Ulivi sono l'antitesi etica e psichica: egli cerca di dare una giustificazione alle responsabilità implicite in ogni scelta politica, specie quando, in momenti decisivi, essa costeggia l'abisso dell'irreparabile, richiamata da un freudiano istinto di morte. Il suo non è, però, un invito alla rassegnazione o al qualunquismo o all'assenza dalla vita pubblica: «Ciò non voleva poi dire rinuncia, passività. L'uomo naturalmente libero ha sempre qualche risorsa. Catone l'aveva insegnato. Persino la morte può essere un mezzo per dare alla vita un significato»²³. Ulivi, quindi, tende ad affermare un principio valido per i tempi di Bruto e per le società moderne, in cui si avverte una crisi irreversibile dei miti ideologici: è necessario ristabilire un salutare equilibrio critico, che riaffermi il peso delle domande su quello delle certezze, assunte come dogmi e mai verificate fino in fondo, prendendo coscienza della fragilità dell'uomo che si perde di fronte alle profonde motivazioni umane di avvenimenti passati e presenti. Molte volte gli uomini si affannano a costruire solidi edifici e si illudono di averli costruiti, dimenticando – sembra suggerire l'autore – che, al di sopra di essi, vi è una *Ratio*, che tutto presiede e sconvolge, alla quale spetta l'ultima parola. Si tratta comunque di chiedersi quali mete si potranno raggiungere fino a quando filosofie e ideologie continueranno a mascherare quelle tremende verità che si celano negli strati profondi della coscienza.

Anche *La gloria* di Giuseppe Berto narra una tra le più note di tutte le trame letterarie, morali e religiose: la storia di Cristo, che comincia la sua

²² *Ivi*, p. 169.

²³ *Ivi*, p. 54.

predicazione per amore dei fratelli e, per essi e per la loro salvezza, accetta l'estremo sacrificio. Bisogna però precisare che il libro non nasce sulla scia di una moda; il tema non è né fortuito, né occasionale, ma dettato da precise esigenze interiori. Berto ha certamente capovolto tutti gli schemi della storiografia tradizionale presentando un quinto evangelista, uno spettatore-attore: Giuda Iscariota, il gran traditore, che racconta la sua storia così strettamente connessa a quella del suo «Rabbi». È guardando dentro se stesso, nel suo travaglio interiore, che l'autore ha potuto riconoscersi nella immagine più probabile di Giuda; ed è per questo che ha potuto leggere il Vangelo con un codice personale, rovesciando in tal modo quella che è la regola di ogni cristiano. Di qui la decisione di dare la parola a Giuda e, più particolarmente, di istruire un processo alla rovescia, con Giuda nelle vesti dell'inquisitore.

Con un linguaggio solenne e arcaico, proporzionato e ispirato alla semplicità dei modelli, rifacendosi in parte al Vecchio Testamento per evitare la banalità del calco e delle invenzioni apocrife, interrompendo la narrazione degli avvenimenti con toni tratti dalla lamentazione salmistica e dalla controversia, Berto ha creato un'opera personale che manifesta la sua prepotente ispirazione religiosa e la sua intima necessità di meditare sulle motivazioni del male, sulla gloria, sulla storia e su coloro che la subiscono. Il libro, nel finale, durante il processo di Gesù, la condanna e la morte in croce, acquista nuova vitalità che ravviva l'interesse e palesa chiaramente la motivazione psicologica del romanzo. Nei toni elegiaci, appena mascherati, e nei momenti di maggiore commozione, infatti, si sente che l'autore guarda alla salvezza cristiana come a un paradiso perduto; e, anche dove prospetta una nuova interpretazione della figura di Giuda, si manifesta la sua intenzione di chiedere pietà per noi peccatori quotidiani. Si avvertono accenni di comprensione per gli attori del male, che sembrano avere una funzione essenziale e indispensabile, dato che il male assoluto per Berto non esiste: «Tutti siamo una mescolanza di bene e di male – aveva il segno dell'ambivalenza l'anima insufflata, o divenne ambivalente mescolandosi alla polvere»²⁴.

Due sono i protagonisti del romanzo: Cristo e Giuda, il gran delatore; tutti gli altri personaggi di quell'avvenimento rimangono sullo sfondo, tenuti in sordina e in disparte, così come affermò lo stesso scrittore: «In questa storia che tende al cielo tutti gli altri disturbano». In realtà, sono personaggi secondari, talora meschini, destinati a realizzarsi in un secondo tempo, dopo che Gesù ha ottenuto la sua «gloria» proprio con la morte, raggiunta con la collaborazione di Giuda, il quale sapeva che il Nazzareno per diventare il

²⁴ BERTO, *La gloria*, cit., p. 171.

salvatore di tutti aveva bisogno di essere aiutato a morire e, senza discutere il prezzo dell'ignominia, accettò e obbedì: «Io ero nato da padre ricco, e alla ricchezza avevo voltato le spalle ancor prima d'incontrarTi. Il denaro per me non aveva valore. [...] Dimmi: avrei potuto tradirTi per denaro, percependo così poco? Ci doveva essere un intendimento, un significato in quel numero, una profezia: perciò presi quel che mi davano»²⁵.

Egli ha amato Gesù forse più degli altri e *La gloria* è il romanzo di questo amore per Gesù. Giuda iscariota era un ebreo che viveva nella Palestina dominata dai Romani e che, credendo nelle Scritture, cercava nella realtà il Messia, promesso da Dio, che avrebbe cacciato i nemici e avrebbe fatto risplendere la gloria del Signore. La sua fiducia e la sua impazienza lo spinsero a diventare il primo discepolo di Gesù; senza essere chiamato, lo seguì «per incantamento», attratto dal suo sguardo soggiogante e dalla sua capacità di mobilitare le folle: «IncontrarTi significava seguirTi, o essere destinati alla morte e dannazione eterna che minacciavi a coloro che non Ti seguivano». E, infatti, «il solo uomo in Israele capace di far muovere il popolo era lui. Se glielo avesse ordinato, le folle lo avrebbero seguito, senza preparazione né coscienza politica, ma pronte a fare tutto ciò ch'egli avesse ordinato. Aveva questo potere, ed erano in molti a saperlo». Avrebbe voluto che Gesù fosse l'Unto, il Cristo, e cercava nelle sue parole astruse, nelle azioni a volte strane, le tracce della verità: «Non eri facile: un groviglio di contraddizioni, di scontri. Sapevi essere duro e dolce [...] esibizionista e riservato [...] rispettoso della legge e insieme ribelle»²⁶.

Il dodicesimo apostolo, diverso dagli altri, sempre pronto a seguire il suo «Rabbi» e sempre lasciato per ultimo e in disparte, fu, fin dall'inizio, vincolato a Gesù con un patto di perdizione e di morte:

«[...] quando parlavi di troni e ricompense e glorie era come sottintesa la mia esclusione, la mia sola remunerazione dovevo trovarmela nella necessità che sembravi avere di me. Me ne sentivo orgoglioso, e con vanità mi chiedevo se il sacrificio fosse stato chiesto da Te a me, o non piuttosto offerto da me a Te». «Ero diverso, non avevo patito povertà se non per averlo voluto, conoscevo la Legge e le Scritture, mentre essi erano rozzi e ignoranti, ad eccezione di Giovanni, forse, bello ed elevato dalla sua ambizione. Era giovanissimo, ancora quasi un ragazzo. Dovette intuire il patto non detto che c'era tra noi, e subito mi odiò. Ma lui, sarebbe stato capace?»²⁷.

²⁵ *Ivi*, p. 123.

²⁶ *Ivi*, nell'ordine di cit.: pp. 100, 72, 59.

²⁷ *Ivi*, nell'ordine di cit.: pp. 95; 49.

Non si stancava di forzare il silenzio dell'Altissimo con interrogazioni affannose, offrendosi come vittima infamata, perché l'evento della Crocifissione potesse realizzarsi con luce e clamore: «Tu, la Tua morte, che volevi, avresti potuto raggiungerla senza difficoltà né complicità, se era soltanto la Tua morte che volevi. Ma quale altro impegno, o necessità, era nella Tua mente, Rabbi, o nel Tuo cuore, che coinvolgeva e vincolava tutti?»²⁸. Come però non accadde nessun capovolgimento politico con l'ingresso di Cristo in Gerusalemme, così anche nell'opera della redenzione qualcosa non funzionò. L'umanità non era mai sembrata così vicina alla sua rigenerazione o alla sua fine: eppure neanche allora nulla accadde, così che ora perdurano il silenzio di Dio e le infamie degli uomini. Cristo e Giuda non vennero meno davanti alla loro disperata e grandiosa avventura, cercarono di conseguire la gloria, cioè la fine di tutte le sofferenze umane; ma forse perché essa si realizzasse pienamente, con la fine del mondo, era necessaria la collaborazione di tutti; forse nell'impresa mancò la connessione del particolare con l'universale. I due più grandi protagonisti, Gesù e Giuda, si trovarono soli con il loro estremo sacrificio.

Giuda, nella sua ignominia, acquista così una luce nuova, si rivela un elemento oscuramente necessario al Cristo, che attende da lui questa prova d'amore. Il tradimento doveva realizzare un evento già scritto, che avrebbe iniziato non, come credeva Giuda, la fine del mondo, ma una nuova realtà religiosa, sociale, morale e individuale: «Sei dunque ancora splendidamente moderno, Gesù di Nazaret, e temo che continuerai ad esserlo, finché l'umanità non avrà trovato il modo di raggiungere la fine dei tempi, o, come dicevi più volentieri Tu, la gloria. Ma – noi non possiamo smettere di chiederci – perché non fu raggiunta allora?»²⁹. Si avverte nel romanzo uno sfiduciato sentimento della realtà attuale, che chiama in causa anche l'uomo di ogni tempo: Giuda è il simbolo della disperazione, animato da ideali generosi, ma trascinato dalle forze dell'autodistruzione; ciascun essere umano potrebbe ritrovare in lui se stesso.

L'unica speranza di superamento della morte rimane ancora nel Cristo problematica e contraddittoria, scostante e vincolante; vi può appartenere anche l'ultima e più degradata delle creature. Allorché le tensioni ideologiche scuotono drammaticamente il destino delle generazioni, perché la Storia possa realizzarsi, si avverte ancor più la necessità di riflettere sulla figura di Gesù, pur se logorata con secoli di luoghi comuni. La sottile e ambigua complicità della vittima con il suo carnefice, un intellettuale che ha letto Marx, Freud e

²⁸ *Ivi*, pp. 49-50.

²⁹ *Ivi*, p. 29.

Camus, è squisitamente moderna, sì che appare naturale la sovrapposizione al testo dell'autore, quando Berto finisce col "doppiare" la voce dell'io narrante.

Dei tre romanzi di ambiente medievale, privilegiati come campioni di analisi, mentre il terzo, *Il pataffio* di Luigi Malerba, presenta l'aspetto comico-farsesco di quell'epoca, i primi due, *L'ordalia* di Italo Alighiero Chiusano e *Sveva* di Gian Luigi Piccioli, ne rivelano la dimensione tragica³⁰. *L'ordalia*, che precede di un anno *Il nome della rosa* di Eco, può definirsi una felice risultante di vari generi letterari: il romanzo storico, ispirato al realismo romantico francese di Stendhal; il romanzo picaresco, caratterizzato da avventure e colpi di scena; il romanzo di formazione tedesco di Goethe e di Mann. Gli elementi caratteristici di questi tre generi letterari sono stati da Chiusano ingegnosamente fusi nella creazione di avvenimenti ambientati in un'epoca particolarmente interessante per vicende storiche e per condizioni sociali.

I fatti storici che fanno da sfondo nel romanzo sono molteplici: le lotte dell'imperatore Ottone III, che, continuando la politica del nonno, cerca di consolidare il potere imperiale, minacciato da riottosi feudatari e dall'aristocrazia romana, capeggiata dai Crescenzi, che cercano di svincolare l'Italia dal controllo imperiale; le turbolenti rivendicazioni del marchese Arduino d'Ivrea, che con la forza cerca di togliere dei possedimenti al vescovo di Vercelli e che, insignito del titolo di re d'Italia, combatte contro il potere imperiale; l'elezione da parte dei Crescenzi di un antipapa in opposizione a Gregorio V, eletto dall'imperatore; la ribellione dei Romani, che costringono Ottone III e il papa a rifugiarsi a Ravenna; la morte del giovane imperatore e il rientro a Roma del successore di Gregorio V, papa Silvestro II. L'autore, pur sottolineando l'importanza di tali avvenimenti, riesce però a trattarli con pochi, sostanziali accenni, che lasciano però nel lettore la consapevolezza che i protagonisti della storia formano un mosaico, in cui ogni singolo elemento è condizionato dagli altri ed è condizionante per loro, acquistando una sua funzione solo insieme con essi. Da questo si deduce che anche gli avvenimenti storici, che sembrano non interessare direttamente l'individuo, gli imprime il proprio sigillo.

L'azione del romanzo si svolge fra il 995 e il 1002. Sono sette anni molto intensi: al centro sarebbe quel famoso Anno Mille che doveva segnare la fine del mondo, la chiusura dei tempi, la venuta dell'Anticristo e di Cristo giudice, ma nel romanzo quasi non se ne parla. Si ripercorre la trama di *L'ordalia* in maniera più analitica e circostanziata rispetto agli altri romanzi, proprio per

³⁰ CHIUSANO, *L'ordalia*, Rusconi, Milano 1979 (il romanzo è stato riedito nel 1990 contemporaneamente all'altro romanzo di ambientazione medievale, *Konradin*, l'uno e l'altro da Mondadori); PICCIOLI, *Sveva*, *ivi*, 1979; MALERBA, *Il pataffio*, Bompiani, Milano 1978.

evidenziare quel rapporto complesso tra contesto storico reale, ricordato in sintesi, e *fiction* dell'autore, in cui si rivelano le proiezioni dell'immaginario sollecitate dagli accadimenti contemporanei.

Protagonista del libro è Runo, uno scriba della corte pontificia, che allora non si trovava nel Vaticano, ma in Laterano. Tra i documenti che Runo deve trascrivere in bella grafia è una rivendicazione di terre da parte del papa, che allo scriba sembra ingiusta. E una cosa secondaria, ma gli dà fastidio: Runo è un uomo profondamente pulito, avviato al sacerdozio in maniera seria. Vedendo in Runo questa riluttanza a trascrivere una rivendicazione ingiusta e ingiustificata, il capo della cancelleria, il protoscrinario Adriano, un vecchio ormai ai limiti della pensione, ha come un'insorgenza di follia profetica. Gli dice, più o meno: «Ti voglio mettere di fronte alla prova più alta. A te dà fastidio questo piccolo episodio di ingiustizia. Ebbene, ti faccio conoscere l'ingiustizia massima, voglio vedere come reagirai». E gli svela che la donazione di Costantino è un falso: il documento che la Chiesa, per secoli, ha considerato e fatto considerare autentico, il munifico dono dell'imperatore Costantino, il quale, guarito dalla peste per opera miracolosa di papa Silvestro, si sarebbe sdebitato verso la Chiesa, da lui appena sottratta alle persecuzioni pagane, regalandole tutto l'Occidente. Perciò il trasporto della capitale a Costantinopoli sarebbe stato un modo di lasciare al papa e alla Chiesa le terre che ormai erano loro. Ebbene, questo documento non solo era un falso, ma un falso molto tardo, che risaliva forse all'ottavo secolo dopo Cristo; la critica filologica, a quei tempi, non esisteva. Bisognerà arrivare a Lorenzo Valla, nel 1440, perché la donazione di Costantino sia smascherata come falsa.

Runo, facendo questa scoperta, ha una reazione degna di lui: si rifiuta di servire un potere (sia pure legato al sacro, o anzi proprio perché legato al sacro) che usa di questi strumenti per affermarsi e imporsi. Addirittura egli sostiene che, anche se la Chiesa avesse dei diritti su cose terrene, materiali, vi dovrebbe rinunciare perché sarebbe un dono malefico, in contrasto con ciò che Cristo ha chiesto ai suoi apostoli e ai suoi seguaci. Le possibilità allora sono due: la prima è chinare la testa, rendersi conto che il mondo molto spesso è fatto di questi arbitri – non soltanto in seno alla Chiesa, ma in ogni potere che sia potere – e continuare a servire in silenzio (soluzione che Runo scarta); l'altra è rifiutare l'intera impalcatura del potere fino a ripudiare la fede in Dio, la fede in Cristo (ma il protagonista non l'accetta). Allora c'è la terza via, l'alternativa: cercare una Chiesa, un potere, un assetto umano e sociale che sia onesto. Non accettare supinamente una certa struttura con tutte le infamie che ciò comporta, ma neanche buttarsi a un'anarchia scettica, egoistica, che riduce l'uomo a una bestia: questa terza via, la via di Runo, è

estremamente difficile. Intanto, bisogna avere una coscienza che non si piega mai, un'onestà morale e intellettuale che vaglia inesorabilmente tutto ciò che la vita ci presenta: ogni scelta, ogni possibilità, ogni progetto. Il che implica uno stato di continua tensione morale, psicologica, nervosa; su questa terza via non si riposa più, non si riposa mai.

Runo, fuggendo da Roma, comincia a risalire l'Italia verso il Nord. In Toscana scopre un'altra cosa che lo mortifica profondamente: che lui stesso è un falso, non meno di un documento redatto da un falsario. Ha infatti la rivelazione di non essere figlio di colui che credeva essere suo padre, ma figlio adulterino, allegramente generato dal feudatario della zona; perciò continua a fuggire, essendosi reso conto che il mondo è tutta una falsificazione. In Toscana, nella Firenze ancora primaverile dell'Anno Mille, incontra un santo eremita, Petro, che accusa il vescovo locale di simonia, perché avrebbe acquistato la carica spirituale con danaro. Siccome Petro non può dimostrare in maniera precisa, legale, la sua asserzione, si ricorre all'ordalia, cioè al giudizio di Dio: istituto del diritto barbarico, che consisteva nel demandare all'Altissimo la risposta su quanto era dubbio e non poteva essere dimostrato. Dio esiste, Dio non può non aiutare la giustizia, non può sottrarsi all'impegno di testimoniare ciò che è giusto e ciò che è falso, quindi verrà in soccorso dell'innocente e smaschererà il colpevole. Le prove dell'ordalia erano tutt'altro che leggere: per esempio, come in questo caso, camminare scalzi sui carboni ardenti. Petro si brucia i piedi, il vescovo resta vescovo, adesso a buon diritto, perché ha superato l'ordalia. Se Runo, che improvvisamente ha sentito uno slancio di affezione profonda per quel povero martire, non se lo portasse via, Petro verrebbe poi anche giustiziato, perché Dio ha provato che la sua accusa era ingiusta.

Lo scriba pontificio farà altre esperienze. Conoscerà l'amore distruttivo di una donna bizantina, che ama il male per il male: un'antesignana del "delitto gratuito"; conoscerà, sentendone una forte attrazione, certe eresie orientali di tipo manicheo. In particolare, attraverso il personaggio di Teofilatto, conoscerà l'eresia bogomila, secondo la quale tutto il bene è spirito, tutto il male è materia: antichissima concezione, che torna di continuo nelle riflessioni religiose. In Arduino d'Ivrea, sovrano rurale, un genio di provincia, che parla un dialetto piemontese molto rozzo, Runo ha la possibilità di trovare il potente, a cui finalmente confidare la scoperta fatta in Laterano, nella speranza che ne faccia un giusto uso. Sta quasi per rivelare il suo segreto ad Arduino, quando scopre ciò che era facile scoprire, anche senza averne fatto esperienza diretta: ossia che il potere laico non è migliore del potere ecclesiastico; questo può indignare di più, proprio perché si ammantava di sacralità e di santità, ma,

quanto ai risultati, Arduino commette abusi e uccide non meno di quei papi del secolo decimo di cui ha sentito parlare o che ha visto all'opera egli stesso. Decide allora di tacere, di non dare, neanche a quest'uomo che pure ammira, un'arma che certamente userebbe in maniera consona al potere: egoistica, oppressiva, ricattatoria.

L'utopia di Runo consiste nel fondare una comunità cristiana, una chiesa senza maiuscola, un'*ecclesia*, in cui la vita proceda in maniera veramente fraterna: una società da realizzare non dove l'uomo ha impiantato le sue borghate, le sue città, si è già stabilito e radicato. Non vi è più spazio per l'utopia, a meno di credere in un'altra utopia, che però egli rifiuta: una rivoluzione violenta, sanguinosa. Bisogna dunque fuggire in luoghi deserti, incolti. Con gli amici scampati all'incendio di Vercelli, si rifugia nel Biellese e vi fonda una piccola comunità tra "comunista" e cristiana, di cui il capo spirituale è Petro, e i capi amministrativi sono gli esperti nelle varie attività. Insomma, un comunismo di tipo sacrale, rurale, primitivo, dove ciascuno fa le cose di cui si intende, e in quelle funge quasi da ministro, mentre in altre lascia che siano altri a comandare e a dare istruzioni.

Incombe tuttavia in quella comunità, che comincia a fiorire, un'altra forma di potere; non è il Laterano, centrale e verticistico, ma una sua propaggine periferica: i canoninci di Biella (a quei tempi Bugella). Vengono, vedono che tutto funziona armonicamente e pretendono alte tasse. Tutta quella zona, sostengono, sarebbe giuridicamente loro; quindi, i coloni della nuova comunità devono un contributo all'antica comunità di Bugella, di cui in un certo modo fanno parte. Questa tassazione è così pesante che praticamente distrugge la comunità; e così anche questo esperimento fallisce. Muore anche Petro, che era quasi l'incarnazione di quest'ideale comunitario. Runo non resta solo, perché, dopo la donna distruttiva, ha trovato anche la donna che val la pena amare, Nècola, la sposa, l'amica, la consigliera, la combattente, quella che gli sta sempre vicino e spesso gli muove anche i rimproveri più duri, perché, più ancora del benessere e della felicità, ha capito che al giovane preme la coerenza morale con se stesso. Dopo lo scioglimento della comunità, il protagonista, con la sposa Nècola, un figlioletto, appena nato, pochissimi amici salgono ancora più in alto, fino a Oropa, dove oggi è un santuario mariano: santuario di nebbie, di geli e di molta austerità.

Insieme con Runo e Nècola è un altro personaggio, che apre loro una nuova prospettiva: l'arabo Mummatiani. La presenza di un arabo in quella zona si spiega perché, in Provenza, Frassinatum era una testa di ponte mussulmana, da cui partivano spedizioni corsare verso varie terre della Liguria, del Piemonte, della Francia meridionale. Mummatiani propone ai due giovani la fondazione

di uno stato laico, non perché fossero laici gli stati mussulmani, ma perché vi erano minoranze (di cui egli stesso faceva parte), che si riconoscevano nella cultura islamica, ma senza credere in Dio. Chi voleva aprire una chiesa al suo culto, qualunque fosse, doveva personalmente sovvenzionarla; non vi erano re o sultani da venerare in ginocchio, ma un comitato di persone che si alternavano democraticamente nell'amministrazione della cosa pubblica. Anche con Mummatiani Runo parla della sua scoperta romana, la falsa donazione di Costantino. Ma che cosa può dirgli Mummatiani se non che tutto il mondo è paese, che ovunque ci sia potere c'è prepotenza e ingiustizia? Dove e quando, finalmente, Runo può fare un uso concreto di quello che tiene nascosto in se stesso? A questo punto, incontra un personaggio storico: l'imperatore Ottone III. Ottone aveva cominciato a regnare giovanissimo, sotto la madre e la nonna; a diciotto, vent'anni era già maturo per governare in proprio; a ventidue, aveva già chiuso la sua esistenza terrena con un totale fallimento. Sovrano idealista, sognatore, forse delirante, vagheggiava la restaurazione dell'impero romano, ma in una forma del tutto nuova: cristiana, anzi sacra. Riteneva anche probabile la prossima fine del mondo, ma continuava a occuparsi delle cose concrete come se non dovessero mai finire.

Quando Runo scopre che esiste un tale personaggio, decide che o rivelerà il suo segreto a lui o lo terrà dentro di sé per sempre. Va perciò a Ravenna, dove nel 1001 risiede Ottone III, e gli svela il segreto della falsa donazione di Costantino. L'imperatore gli crede, dopo averlo accuratamente esaminato, e fa stilare un rescritto in cui, con parole durissime, dichiara appunto che la donazione è un falso e che non ne terrà conto. Regalerà ancora terre al papato, come terre dell'impero, non perché Costantino le aveva a suo tempo promesse alla Chiesa. Da quel momento, Ottone e il suo maestro, papa Silvestro II, si separano per non rivedersi più; se fosse vissuto più a lungo, è probabile che tra impero e Chiesa sarebbe esploso un conflitto sanguinoso. Runo sarà ucciso, non per volontà del papa (col quale ha uno scontro violentissimo a Ravenna), ma dai suoi seguaci, i quali non permettono che certe notizie siano divulgate e strumentalizzate dagli avversari del pontefice.

Secondo la tradizione del *Bildungsroman* – Chiusano è stato un valente studioso di lingua e letteratura tedesca e autore di una monografia su Goethe –, i cui personaggi, alla fine di complicate peripezie e dopo aver affrontato e superato tante difficili prove, raggiungono una completa agnizione e un'armonica "formazione" interiore, anche il lungo viaggio, compiuto dal protagonista del romanzo di Chiusano, può, in un certo senso, definirsi un pellegrinaggio, che, mettendo a dura prova il suo spirito e il suo corpo, gli farà ritrovare se stesso e soprattutto il senso della fede, rivissuta con atteggiamento

attivo, problematico e razionale e non più in modo tradizionalmente passivo e dogmatico. Runo sarà guidato, lungo questo cammino dalle tenebre alla luce, da Petro, che potrebbe rappresentare la ragione, la volontà di andare avanti, lottando per giuste cause, amando se stessi e ogni altra cosa del creato:

«Ama te stesso. Non disprezzarti, non odiarti. Odio e disprezzo di sé sono parto di orgoglio, che, deluso dalle proprie carenze, genera tali mostri. Sii umile, invece, e amati molto, come molto ti ha amato Dio, che fin dall'eternità si è detto con gioia: "Un giorno poi farò Runo e lotterò a lungo per conquistarlo". Amati, Runo, come ti amo io, e guarda con dolcezza anche al male commesso»³¹.

L'ordalia riporta a un'epoca, il Mille, che, pur essendo lontana nel tempo, rivela molte analogie con l'età moderna, senza alcuna forzatura attualizzante. Tema fondamentale del romanzo è il travaglio individuale, la crisi dei valori del protagonista. Runo vede crollare tutte le sue certezze e i suoi ideali: era sinceramente proteso a realizzarsi come seguace di Cristo, ma scopre che la Chiesa, comunità che dovrebbe promuovere e realizzare quegli ideali, è indegna per un simile compito. Al pari di ogni altra istituzione terrena, usa la corruzione, l'iniquità, la menzogna, pur di assicurarsi una felice sopravvivenza sulla terra con privilegi, supremazia, inattaccabili poteri e beni temporali: «Era dunque vero. Avevo scoperto "una" Chiesa che non potevo più servire. Perciò dovevo fare una scelta. Ma quale?». Lo scriba pontificio volge le spalle a quella Chiesa in cui si fabbricano falsi in nome di Cristo e cerca rifugio nel nucleo familiare; ma la sua famiglia non esiste più, il padre e la madre sono morti; scoprendo di essere figlio naturale del conte Berto de Aqua Nigra, si sente tradito anche da sua madre: «Ah, Petro, mala donna fu quella! Molto ha peccato, e la mia vita è spersa». Assiste a un'ordalia, il giudizio di Dio; impotente, vede trionfare la menzogna e il colpevole sulla verità e l'innocente. Dio non ha risposto o la sua risposta non è stata interpretata nel modo giusto: «"Gli è andata così, quel che Dio vuole", mi disse, triste. "E ora, che gli fanno?", e indicai il suppliziato, bocconi in terra, con le piante dei piedi carbonizzate e sanguinanti. "Ora è provato spergiuro. Temo che abbiano a castigarlo"». È il silenzio di Dio, che non sempre manifesta chiaramente i suoi verdeti³².

Altro tema di *L'ordalia*, che presenta chiare analogie e puntuali riferimenti con l'epoca attuale, è il fallito tentativo di superare il travaglio interiore con l'aiuto di astratte dottrine o di organizzazioni politiche o di sette religiose o

³¹ CHIUSANO, *L'ordalia*, cit., p. 80.

³² *Ivi*, nell'ordine di cit., pp. 19, 45, 42.

semplicemente di ambigui rapporti interpersonali. Runo nella sua grande avventura avvicinerà tanta gente che vede l'uomo, il mondo e il divino con occhi e sentimenti diversi. Conoscerà la vera fede di Petro che crede in Dio, eterno amore, e che attribuisce ogni stortura dell'uomo alla sua stessa natura, affermando che la Chiesa è opera degli uomini e pertanto il suo peccato è anche nostro: «La Chiesa no: il suo peccato è nostro, ogni stortura deforma il volto di Cristo. Non abbandonarla, però: rimarresti orfano... Ma dacché sai una cosa essere ingiusta, non potrai più tacere e obbedire senza colpa...». Apprenderà, inoltre: la dottrina manichea di Teofilatto, secondo la quale unica creazione di Dio è l'elemento spirituale, tutto il materiale opera del Demonio, che nella vita fa imperare come sola regola la sopraffazione: «Chi creò la natura? Chi ha dato istinti a bestie e a uomini per rubarsi la vita e il piacere?»; il materialismo ateo di Antea, sempre alla ricerca di godimento: «Apri gli occhi, Runo. Il mondo è solo natura, indifferente e senza valori... Né bene né male, tutto materia in varie forme, la morte termine di ogni cosa. L'unico fine: il godimento, la felicità nostra»; le sagge aspirazioni di Mummatiani che, pur considerando il non essere la meta più bella, guarda con speranza a un paese felice, Lhasa, dove egli, perdendo la fede, aveva conquistato la pace, che da allora lo accompagna: «È un *imperium laicum*, dove ciascuno può seguire la religione o l'irreligione che vuole, ma dove nessun prete è più che un servo dei fedeli al suo credo, senza potere alcuno né danaro. Lavorano tutti in pace, liberi nel pensiero e nella parola, in privato e al bazar. Dici che, senza Dio, l'uomo scanna l'uomo? Ascolta: in quale Stato con Dio Re e i suoi sacerdoti padroni c'è un banco ufficiale, che se uno cade in miseria lo soccorre senza usura finché guadagni di nuovo?...». Con questi personaggi (ciascuno simbolo di un'idea) Chiusano ha ceramente inteso alludere a tutte quelle teorie che guidano i rapporti del singolo con se stesso, con i suoi simili, con le istituzioni³³.

Il protagonista del romanzo potrà realizzare progressivamente una scrupolosa chiarificazione interiore e ricostruire i suoi ideali, seguito amorevolmente da Petro: «In verità mi pare che così sia. Non più immerso nella disperazione, ho riaperto gli orecchi alle voci del mondo, gli occhi alle sue parvenze, e corro avanti»³⁴. Cerca di realizzare una utopistica comunità agricola, separata dal potere politico e sociale dominante, ma giunge il giorno in cui diviene consapevole che per realizzare quello in cui crede è necessario adoperarsi per attuarlo e non fuggire la realtà, rinunciando a combattere; decide perciò di agire, rivelando il suo segreto a Ottone III. Il suo punto d'arrivo, anche interiore, richiede

³³ *Ivi*, nell'ordine di cit., pp. 46, 50, 68, 146.

³⁴ *Ivi*, p. 81.

però un alto prezzo e Runo paga con la vita. L'Anno Mille, anche in questo, non è molto diverso dal Mille e Novecento: Runo muore, ma il suo messaggio rimane, perché proviene da codici sempre attuali, quelli che, secondo l'autore, costituiscono anche la realtà sociale e culturale dell'età presente.

Sveva, secondo romanzo del ciclo medievale di Gian Luigi Piccioli dopo *Il continente infantile*, propone un felice esempio di narrativa storico-antropologica, che raggiunge un discreto livello di rappresentazione figurativa e di analisi civile e politica. L'autore, portando avanti il discorso iniziato già da Manzoni, narra una vicenda che ha come protagonista la gente comune, la classe subalterna in lotta per la propria quotidiana sopravvivenza. Anche se la storiografia li trascura sono proprio i «senzanome» che fanno la storia, perché su di essi le grandi vicende storiche producono effetti disastrosi. È compito quindi della letteratura fare luce sui veri protagonisti della storia e dare la giusta collocazione al ruolo e alla funzione delle donne, che quasi sempre, ingiustamente, sono state dagli storici relegate in infimi ruoli.

Pur dando gran rilievo alle vicende corali, fatte di avventure, amori, tumulti, massacri, Piccioli, pertanto, inventa con grande evidenza e corposità il personaggio di Sveva, da cui il romanzo prende il titolo, una «senzanome» che è l'espressione di tutte le contraddizioni del suo ambiente e del suo tempo. L'autore riesce sapientemente a fondere fantasia e realtà. Il paese Apudruen, dove si svolge la vicenda, è inventato, ma con tale ricchezza di particolari da farlo apparire vero: Apudruen si trova sul Reno, nei tenimenti di Colonia; reali i riferimenti storici: l'epoca delle prime crociate; reali le situazioni sociali e comportamentali. Si può anzi affermare che Piccioli desidera spesso frenare la sua vitalità inventiva, soffermandosi a lungo sull'analisi delle condizioni ambientali, sociali e politiche: «Per vero i restanti, cioè i senzanome, sparsi dove fossero per tutto il continente e stanchi com'erano del lavoro, non sognavano neanche quando dormivano e, per essere utili, non avevano bisogno di cercare una meta e tanto meno un nemico comune. Era la vita di tutti i giorni, essenzialmente uguale dovunque, a renderli uniti, con le stesse incombenze, gli stessi lavori di campagna o d'industria e la stessa costante applicazione a rendere migliore, cioè meno aspra, la vita»³⁵. Si ha un alternarsi di pause, in cui opera la volontà razionalizzante dell'autore, e di momenti di vivacità narrativa, in cui la forza dell'invenzione torna a prevalere sulla volontà esplicativa delle circostanze storiche.

La vicenda riacquista in tal modo varietà e mobilità; a ciò contribuisce anche l'esposizione, caratterizzata da una forma sostenuta, con periodi com-

³⁵ PICCIOLI, *Sveva*, cit., pp. 15-16.

plessi, ma di facile lettura. Inoltre, la vitalità del romanzo, non è solo nella varietà e mobilità del punto di vista dei singoli personaggi, ma nella capacità di calare le contraddizioni più complesse nell'esistenza dei protagonisti, non univocamente definiti, ma sempre aperti a tutte le possibilità dell'imprevisto: «Quando le cavalcature furono scomparse, Sveva sbucò dal cespuglio dove si era nascosta e istintivamente si allontanò dalla riva. In quell'ora di ghiaccio, che aveva passato tra i rovi assistendo all'emancipazione della sorella, il suo viso era diventato più cavo. Un'eccitazione cagnesca lo tormentava, e contro la sua volontà ne scuoteva i solchi della fame»³⁶.

L'evento storico intorno al quale l'autore intesse le vicende dei personaggi è la prima spedizione in Terra Santa, che partì per liberare il Santo Sepolcro dagli infedeli nel 1096. L'analisi sottile con cui Piccioli affronta la sua ricerca antropologica si manifesta chiaramente quando evidenzia i rapporti fra le classi sociali, fra uomo e donna, fra padre e figlio, fra chiesa e castello, fra tempi vecchi e nuovi e ancor più quando le strutture economiche, sociali e politiche di Apudruen sono contrapposte a quelle di Varig, un villaggio di lebbrosi che si trova a pochi chilometri di distanza sui monti. Qui la libertà, la collaborazione, la creatività, l'amore, la continua ricerca per migliorare le condizioni sociali regnano sovrane, perché sostenute da una produzione comunitaria:

A Varig ogni famiglia era specializzata in uno o più lavori, e nessuno era proprietario di alcunché, tranne le suppellettili, gli arredi della casa e gli abiti che aveva. Per questo, quando veniva il tempo della vendemmia e nella casa del vino si era molto occupati, tutto il villaggio partecipava alla raccolta dell'uva, e senza alcun compenso, perché il vino sarebbe stato di tutti [...] La famiglia di Varig era un po' diversa da quella di Apudruen; accoglieva, come membri di pieno diritto, le persone provenienti da altri nuclei familiari ed inclini al lavoro che vi si faceva³⁷.

Invece ad Apudruen, regolata da codici tipicamente feudali, il castello e la chiesa, legati da un tacito accordo, impongono il loro dominio e lo sostengono con ogni mezzo: con la violenta oppressione di coloro che si oppongono al potere costituito e con la diffusione di usi, costumi e credenze necessarie a sostenere i loro abusi di potere:

«Non mi credi, e proprio a questo serve la scuola canonica, ad affermare e diffondere una versione dei fatti diversa dalla verità, tutte le volte che la verità non è gradita al castello e alla chiesa. Devi sapere che un chierico dell'abbazia,

³⁶ *Ivi*, p. 21.

³⁷ *Ivi*, p. 71.

sotto la direzione dell'abate e d'accordo col castellano, sta scrivendo tutta la storia del feudo, ed è questa storia ad essere contata agli scolari della canonica, e agli adulti in chiesa durante le prediche. Questa riscrittura della verità deve essere cosa antichissima [...] Tutti i vincitori devono scrivere la loro vittoria, per ripulirla del sangue che l'imbratta»³⁸.

Da tale situazione scaturiscono profonde contraddizioni e, a livello di costume, anche l'imposizione della cintura di castità alle donne e soprattutto alle donne incinte, il cui parto diventa evento corale e occasione di tumulti. Dalle contraddizioni affiorano le prime spinte centrifughe e il romanzo inizia, appunto, con la fuga di due sorelle, Mathelda e Sveva, dal campo di Aliberto, il burgravio in partenza per la crociata. Mathelda è presa e iniziata con la violenza a fare la concubina; Sveva, ferita, giunge presso la capanna dove Werner e Friedrich, padre e figlio, scendono a barattare i prodotti di Varig coi mercanti di passaggio. Sveva viene curata da Werner e trova in lui una valida guida per affinare la sua intelligenza e imparare l'arte medica. Può pertanto constatare quanto sia diverso l'ambiente di Varig dal suo. Prima aveva conosciuto solo fame, smarrimento, confusione mentale; ora, scopre la possibilità di rendere diversa la sua esistenza: «Doveva ricominciare tutto da capo – era questo – l'educazione, il modo di parlare di sentire, il tratto col prossimo, il modo di guadagnarsi da vivere»³⁹.

Padre e figlio, entrambi conquistati da Sveva, diventano rivali in amore. Friedrich, dopo aver liberato la ragazza dalla cintura di castità, padrone dell'unica tenaglia esistente, decide di andare in paese alla ricerca di dominio e di avventura per potere, in seguito, realizzare il suo sogno d'amore. In Apudruen, mutati i rapporti di forza fra il ceto dei mercanti e quello della nobiltà feudale, Friedrich si rivela elemento essenziale per il nuovo equilibrio sociale e politico. Aliberto non ha dubbi: è Friedrich colui che «in un solo luogo astratto di potestà, ricomponere ad unità superiore e fidabile le fondiari, lo stato, la ricchezza e le armi». Il giovane visdomino, rivelando l'esistenza di Varig allo scopo di romperne l'isolamento, non si accorge però di decretarne la distruzione: «Nonostante Friedrich avesse fatto di tutto per spiegare che cosa potessero trovare a Varig, soldati e cavalieri cercavano oro, argento, stoffe e vasellame prezioso. Era il gusto gioioso della rapina a scatenarli, del saccheggio e della distruzione, della trasgressione a ferree geometrie entro le quali erano costretti senza alcuna possibilità di scampo»⁴⁰.

³⁸ *Ivi*, pp. 59-60.

³⁹ *Ivi*, p. 63.

⁴⁰ *Ivi*, in ordine di cit., pp. 282; 266.

Nella storia pare non ci sia posto per l'utopia. Di Varig non resta che qualche superstite. Sveva ritorna ad Apudruen e, insieme con Friedrich, si allontana dal paese per dar vita a una nuova comunità di liberi. È il sintomo della imminente dissoluzione del mondo feudale e dell'inizio di nuove forme di organizzazione che preluderanno alla società comunale. I «senzaname» cominciano a essere artefici consapevoli di storia. Il romanzo, affrontando indirettamente problematiche attuali, allude al dilemma irrazionalità *vs* razionalità e all'instabilità delle condizioni sociali. Varig, che per Apudruen avrebbe potuto essere vera fonte di ricchezza economica soprattutto per i valori che regolavano i rapporti umani, è distrutta; i bassi istinti, le violenze e le sopraffazioni hanno il sopravvento sulla razionalità. La sfiducia dell'autore verso la storia ufficiale è evidente: «Il castello ha imposto la sua verità e, se qualcuno dissente, gli si obietta che così è scritto, e buonanotte. In questo modo la memoria pubblica non esiste più e, per sapere che cosa è successo, non resta che ricorrere ai libri, che sono sempre scritti dal castellano, anche quando è analfabeta»⁴¹.

Un altro tema affrontato dall'autore, in maniera certamente più approfondita rispetto agli altri romanzi finora analizzati e con scoperte allusioni alle problematiche attuali sull'emancipazione femminile, è il rapporto uomo-donna: attraverso situazioni comportamentali individuali o collettive, riesce a renderlo evidente, lasciando nel lettore la consapevolezza dell'anomalia di certi pregiudizi sul ruolo sociale delle donne. A sentire Aliberto, mentre parla con Mathelda, le donne, «le bestie che ama di più», avrebbero un valore inestimabile: al contrario dei cavalieri, che fanno solo maneggiare la spada, servono come «merce di scambio, per la cucina, per la monta». Il rapporto fra uomo e donna ad Apudruen era «brutale e semplice, finalizzato all'uomo, al lavoro e alla riproduzione». Il ruolo della castellana, Frieda, non era diverso da quello delle sue simili e, pur avendo dimostrato, durante l'assenza del marito, uno spiccato senso politico, doveva restare nell'ombra: «Grassa, sola e bruttina, aveva fatto più lei in quei pochi mesi, che Aliberto e predecessori in un secolo di buona amministrazione. Nessuno se ne sarebbe accorto e dal vescovo-conte ai funzionari imperiali, tutti avrebbero attribuito soltanto al burgravio il grande merito e le piccole colpe di quell'intesa. Lei, donna, non aveva ruolo pubblico e, a differenza di Friedrich, non avrebbe potuto mai averlo». Il matrimonio poi della ancora piccola Greta, figlia di Frieda e Aliberto, con Friedrich, dettato da motivi politici e consumato per rendere legittimo il potere così acquisito, accomuna la sventurata fanciulla

⁴¹ *Ivi*, p. 60.

alla schiera degli oppressi e dei deboli, costretti a subire violenze nel corpo e nello spirito⁴².

Con *Il pataffio* la vena satirica, aspra ed esasperata di Luigi Malerba deforma grottescamente le situazioni, rappresentando polemicamente le innumerevoli violenze di cui sono vittime i protagonisti dell'opera, ambientata in epoca medievale. Il racconto presenta le caratteristiche tipiche del romanzo comico, della "farsaccia" di ispirazione popolare, accantonata per lungo tempo, data la prosperità della narrativa modellata su schemi tradizionali. L'uso del linguaggio – che variamente si dispiega nell'italiano imbalsamato di Berlocchio: «Che niuno ardisca repulire il castello [...]», nel latino maccheronico di frate Cappuccio: «Rammemoro a vossignoria che latrocinium peccatum est», nel dialetto laziale di Migone e dei villani: «Nun valgo gnente, vossignoria, basta guardarme che se vede!»⁴³ – conferisce al romanzo una fresca vivacità e manifesta la sapiente ricerca della parola o del modo di dire particolarmente efficace, colorito ed espressivo, certamente prodotto da una attenta elaborazione letteraria. I diversi registri del linguaggio sono funzionali allo *status* di ciascun individuo e alle relative determinazioni ambientali ed economiche: dalla variegata mescolanza di parlate deriva, quindi, la continua e imprevedibile effusione di comicità.

Malerba si incontra con gli scrittori irregolari della letteratura popolare, poiché la sua scrittura è fuori da ogni codice cristallizzato dalla tradizione. L'elemento fondamentale di *Il pataffio* è la caricatura portata all'estremo, che esclude ogni rappresentazione mimetica della natura e degli individui, e che pertanto trasforma i personaggi in stereotipi, in maschere. In tal modo, l'autore dà forma concreta alle sue idee sul comico, che dovrebbe mettere in crisi la sostanza, l'essenza delle cose: la comicità è il luogo in cui si incontra l'assurdo quotidiano, come mostra anche Gianni Celati in *Lunario del paradiso*⁴⁴. L'involucro delle cose (la natura come appare) è drammatica, mentre l'essenza delle cose (l'essenza del mondo) è comica; pertanto, irridere equivale a individuare l'essenza comica delle cose dietro l'apparenza "drammatica".

Ogni personaggio ha nel libro una caratteristica predominante che ne permette una sua precisa catalogazione. Berlocchio di Cagalanza, il grande deluso, ha sposato la figlia del re di Montecacchione con la speranza di cambiare la sua condizione sociale ed economica ricevendo, come bene dotale della moglie, il feudo di Tripalle, i cui confini, però, per ironia della sorte o per beffa del sovrano, «lassano fuori il buono e dentro il cattivo!»; pertanto, «Berlocchio avrebbe una gran voglia di dire

⁴² *Ivi*, in ordine di cit., pp. 10, 35, 231.

⁴³ MALERBA, *Il pataffio*, cit., pp. 26, 65, 187.

⁴⁴ GIANNI CELATI, *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino 1978; poi Feltrinelli, Milano 1989 e 1996.

sui denti a Bernarda sua moglie e al re di Montecacchione suo padre: Tenetevi questo feudo de merda e io me ne vado!». Tenta, quindi, disperate imprese di guerra contro i confinanti, ma anche queste non sono molto generose con il buffo eroe, che non può fare a meno di ordinare: «Che i soldati se rassettino le braghe e che se faccia ritorno al castello nostro avendo avuto soddisfazione inverso i nimichi de averli fatto rumori de culo e aggrediti con insulti infami!». Altre volte, invece, con migliori risultati, ricorre a «una forzosa e grandissima e totale requisizione sfrugando in ogni casa e cantina e pollaio e stalla e porcile de Tripalle»⁴⁵.

La marcontessa Bernarda, rapita dai nobili ideali cavallereschi, vorrebbe che il suo Berlocchio si ispirasse a messer Tristano, che «terrebbe altri modi inverso una dama onorata», la «sodisfarebbe de ogni sorta de fame» e la libererebbe certo da quella «verginitate» che le «pesa assaissimo». Bernarda, adirata, rimprovera il marito: «Un cavalliero non se refiuta de cavalcare la mogliera fresca de sponsali. Cavalliero è Tristano de la Tavola Ritonda, gran cavalcatore de cavalli e de femmine». Protagonista di rilievo è «frato» Cappuccio, la cui morale si intona alla famosa regola «predicar bene e razzolar male»: per i parrochiani, «omnia salvazione est in penitenzia, in abstinenzia, in digiuno, in sacrificio de cibo et de bevanda, salvo l'acqua che se potrà bere in abundanza et liberamente»; per quanto riguarda l'autorità, il frate non ha mezzi termini: «Non bisogna mai dargli confidenza ai villani. Se gli dai confidenza addio autorità e addio elemosine». Pur sapendo di avere nelle mani un'arma unica, la possibilità di annullare i peccati altrui e la facoltà di decretare la dannazione eterna, mira a una vantaggiosa alleanza con il potente. Al fine di «ripristinare l'autoritate e la potestate e la pecunia de la signoria», conclude un patto con il curiale Belcapo, mandato da Berlocchio. Ma il mondo gira, i tempi cambiano, e mutano con essi i potenti del momento; pertanto, quando Berlocchio si uccide, «da una finestra sul cortile si affaccia frato Cappuccio e alza le mani verso il cielo nuvoloso e slarga la bocca come per grande allegrezza: “Berlocchius crepatus est! Evviva! Incipit nunc vita nova cum Migone et suos honestissimos villanos! Ego benedico vos in nomine Patris et Filii et cetera et cetera, amen”»⁴⁶.

Ben altre caratteristiche distinguono il villano Migone, che, pur di salvare i suoi compaesani dalle fameliche richieste di Berlocchio, sopporta tutte le umiliazioni e le sofferenze che il marconte gli infligge. Non perde occasione, però, per rendere consapevoli anche gli altri Tripallesi del pericolo che li minaccia e li esorta a escogitare un sistema per liberarsi del tiranno. Alla fine,

⁴⁵ MALERBA, *Il pataffio*, cit., pp. 88, 90, 146, 64 (in ordine di cit.).

⁴⁶ *Ivi*, pp. 59, 15, 18, 33, 35, 38, 216 (in ordine di cit.).

i congiurati sono d'accordo; tutto va come previsto, ma Berlocchio, privo dei suoi attributi, diventa peggiore di prima e assetato di vendetta. È perciò inevitabile per Migone scendere allo scoperto per convincere il marconte, che invece cerca di corrompere il suo avversario con promesse allettanti. Migone non si lascia incantare e, appena libero, continua la sua lotta. Gli altri, insieme con lui, acquistano corposità, creando un unico personaggio, la massa popolare, che coralmente pensa, agisce e reagisce.

Proprio in queste circostanze appare nel romanzo uno sprazzo di luce, allorché affiorano e vengono accennati i problemi sociali e le aspirazioni dei villani: «D'ora in avanti semo nui che duvemo prene le decisioni che ce riguardano. Se incomincia da sto momento. "Ce vurrà quarcuno che commanna", dice Baldassarre. "Gnente!", dice Migone. "Si quarcuno se fa avanti pè commannà, lo mettemo subito a la furca puro lui. Qua deve da esse er poppolo che commanna"». Per alcuni sono già chiari i provvedimenti che il futuro governo dovrà adottare; fra l'altro, si dovrà far sì che «li tributi li pagheno sortanto quelli che ciauno robba in più che javanza»⁴⁷.

Non vi può essere ironia, comicità e caricatura se non vi è luce di speranza. È proprio in questi progetti che si manifestano le aspettative dell'autore e che certo possono rappresentare le aspirazioni di sempre delle classi subalterne. Questa luce appare appena, perché il disordine, la disorganizzazione, la dissoltezza, le infamie e la violenza sono gli elementi che predominano nel mondo rappresentato da *Il pataffio*. È nei periodi più tetri del Medioevo, quindi, che Malerba, Chiusano e Piccioli hanno proiettato il malessere, l'inquietudine e le paure del mondo attuale e globalizzato, sulla cui crisi economica, finanziaria e produttiva – soprattutto in vaste zone del pianeta e in larghe aree sottosviluppate delle realtà postcoloniali moderne – incombe lo spettro della fame, nell'impossibilità di soddisfare quei bisogni considerati "bassi" solo dalle coscienze "false" che in effetti li hanno rimossi.

II. Il tema della "fine del mondo" non è solo una fantasticheria da letterati; suscita, infatti, una vasta gamma di interessi anche nell'ambito delle scienze umane, dall'antropologia alla sociologia, alla filosofia. Negli ultimi decenni del secolo scorso, secondo millennio dell'era attuale, per ragioni diverse da quelle della fine del primo, si temeva una tragica catastrofe totale: non necessariamente determinata dall'esplosione di una bomba nucleare, dal momento che lo stesso risultato può essere raggiunto con mezzi meno violenti, soprattutto se si affida la vita di enormi agglomerati urbani a sistemi tanto complicati

⁴⁷ *Ivi*, pp. 203, 138 (in ordine di cit.).

quanto ingovernabili. Il “Medioevo prossimo venturo” potrebbe sempre essere causato sia dalla degradazione dei grandi sistemi tecnologici e organizzativi che dall’esaurimento delle risorse e dall’inquinamento totale⁴⁸. C’è anche chi più specificamente si sofferma sulla rappresentazione di un futuro privo di prospettive, come se si visse in un mondo immobile, defuturizzato, in preda alla paralisi delle sue sovrastrutture (immaginazione, pensiero, progettazione), mentre le strutture (economiche, sociali) sembrano viaggiare verso un’inarrrestabile catabasi. Improbabile la salvezza, se si continua a guardare il futuro in modo “capovolto”, ponendo sempre le stesse, ripetitive formule per una condizione del mondo che è, invece, in rapida, sconvolgente trasformazione.

Queste riflessioni inducono a considerare con maggiore attenzione e più cautela quei romanzi che si potrebbero definire del “filone apocalittico”. Non giudicarli semplici divagazioni o “scherzi d’autore”, tanto più che si inseriscono naturalmente nello stesso iter narrativo di ogni scrittore. Valgano per tutti alcuni esempi, come quello di Giuseppe Cassieri, il cui romanzo, *Ingannare l’attesa*, è direttamente collegato alle sue opere precedenti, *L’amore glaciale* e *Kulturmarket*, che già prospettavano un allucinante futuro per un mondo disperatamente consumistico. Con un lessico raro e prezioso, che tradisce una complessa ricerca di linguaggio, con sottile *humour* e senso preciso della parodia e della satira, l’autore rappresenta l’attesa della fine del mondo da parte di una comunità, sponsorizzata da un produttore di olio e regolata da un codice di comportamento ispirato a banalissimi e ridicoli slogans, la quale suole riunirsi ogni anno sui dolci colli della Sabina per meditare, secondo il costume monastico, sul «Gran Finale». Questa bizzarra favola, che si immagina raccontata da un confratello, non è altro che un intelligente pretesto; permette, infatti, a Cassieri di ironizzare su un certo tipo di religiosità, le cui pratiche esoteriche e riti ascetici sono espressione teatralmente esibita di mode eccentriche e americanizzanti, non certo di vera e autentica fede⁴⁹.

Anche le favole mimetiche di *Dopo il pescecane* di Luigi Malerba si potrebbero includere nella narrativa del “senso della fine”, non perché evochino inquiete atmosfere di disfacimento o immaginino distruzioni apocalittiche. Anzi, i protagonisti di queste storie sono gente normalissima, ritratta dall’autore con puntuale realismo all’interno dell’ambiente di lavoro. La logica serrata e stringente delle loro argomentazioni, espresse con lunghi monologhi in prima

⁴⁸ Cfr. la tesi di Roberto Vacca nei «Quaderni di Ulisse», fascicolo del 1979 dedicato al *Destino del nostro pianeta*. Vd. anche di ROBERTO VACCA, *Il Medioevo prossimo venturo*, Mondadori, Milano 1971.

⁴⁹ GIUSEPPE CASSIERI, *Ingannare l’attesa*, Garzanti, Milano 1979; cfr anche ID., *L’amore glaciale*, ivi, 1975, *Kulturmarket*, ivi, 1977.

persona, se sviluppata, però, in tutte le implicazioni e conseguenze, finisce per renderne assurde e paradossali le condizioni di vita, nonostante sembri razionalmente concreta nella sua banale quotidianità, per uno straordinario effetto di iperrealismo⁵⁰.

Tutti questi tasselli formano alla fine un penoso quadro di vera e propria “catastrofe sociale”, allarmante rappresentazione metaforica di quanto siano minate, e quindi destinate allo sfascio, le strutture vitali dell'apparato produttivo e della stessa società civile. Infatti, la vicenda dell'ultimo racconto del libro, scritto in terza persona, è proiettata in un futuro molto lontano, quando questa catastrofe è già avvenuta. Con felice invenzione linguistica Malerba immagina che, in Italia, a una Democrazia Petrolifera e a una Mafiocrazia Democratica subentrerà una Repubblica Pastorile, la cui politica economica si fonderà soprattutto sulla pastorizia⁵¹. Quel tipo di società, incisivamente disegnata nei precedenti racconti, ha stravolto, nella sua apparente normalità, tutti i valori, per cui, al culmine del moderno progresso, ci si ritrova in piena barbarie, si ripiomba in una società primitiva, in quanto il futuro prossimo venturo finirà per coincidere con i secoli bui del nostro lontano passato.

In tal senso, *Dopo il pescecane* è anche il logico sviluppo del precedente romanzo malerbiano, *Il pataffio*, la “farsa plebea”, in cui l'autore, attraverso l'apologo, esprime metaforicamente quella catastrofe sociale che poi rappresenterà direttamente, proiettando in un Medioevo rozzo e primitivo, dominato dalla protervia del potere e dall'efferatezza della violenza, comportamenti inquietanti di ogni tempo. *Il pataffio* potrebbe, per certi aspetti, appartenere anche alla narrativa dell'apocalisse, poiché vero protagonista ne è la fame, che colpisce – come si è già osservato – un terzo della popolazione mondiale e minaccia il futuro. Con un originale plurilinguismo (combinazione del volgare italico, del latino maccheronico e del vernacolo laziale), che produce effetti di esilarante comicità e di grottesca truculenza, Malerba, collegandosi al grande filone narrativo europeo di Cervantes e di Rabelais e alla tradizione dei nostri scrittori dal Trecento al Seicento (appartenenti alla cosiddetta letteratura “bassa” a carattere popolare, come Giulio Cesare Croce), porta in primo piano problemi essenziali, quali quello della fame, della corporeità, dei bisogni, rimossi, quasi per vergogna, dalla cultura borghese, come se fossero tabù sottoposti a divieto.

Presenta sì un modulo narrativo ispirato alla favola fantascientifica, i cui protagonisti sono scampati a una catastrofica esplosione, ma *Il pianeta*

⁵⁰ MALERBA, *Dopo il pescecane*, Bompiani, Milano 1979.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 124.

irritabile di Paolo Volponi, con il suo tema apocalittico, si ricollega a quel terrore atomico che spinge l'intellettuale Gerolamo Aspri, protagonista di *Corporale*, a progettare sull'Appennino un inaccessibile rifugio. Certo *Il pianeta irritabile* non regge il confronto con quell'opera eccezionale, anche perché appesantito e irrigidito da una volontà di impegno etico-didascalico; tuttavia, già in *Corporale*, si avvertono presagi di imminente disfacimento. Se la "normalità" ha finito per imporsi sulla "diversità" ingenua di Albino Saluggia (*Memoriale*), sull'utopia originale di Anteo Crocioni (*La macchina mondiale*), sulla sensuale corporalità di Gerolamo Aspri (intesa come capacità di resistenza all'alienazione della civiltà tecnologica), allora significa che questa società non è in grado di accogliere il loro generoso messaggio e che, quindi, non può essere più cambiata: per Volponi solo un cataclisma può distruggere una realtà totalmente reificata e retta dalla logica spietata del profitto⁵².

Il pianeta irritabile esce in un decennio, gli anni Settanta del Novecento, in cui sono pubblicati romanzi di alto livello espressivo, come lo stesso *Corporale*, al centro di vivaci dibattiti, sì da costituire dei veri e propri casi letterari⁵³. Questa indagine punta, invece, a individuare le costanti tematiche oscillanti tra passato e futuro, come allegorie del presente, in autori molto diversi, distanti per cultura e qualità artistica, le cui opere narrative, non solo si collegano all'insieme della loro produzione letteraria e, quindi, ai motivi ispiratori di ciascuno di essi, ma costituiscono anche un reticolo che le connette e le accomuna, in quanto esprimono l'immaginario collettivo delle società moderne e ne rappresentano metaforicamente disagi, inquietudini, timori⁵⁴.

Caratteristica comune di questi romanzi è avere come protagonista almeno un "superstite", sopravvissuto al cataclisma apocalittico, come il cane di Carlo Cassola (*Il superstite*), i tre animali e il nano deforme di Volponi (*Il pianeta irritabile*), lo scriba-poeta di Antonio Porta (*Il re del magazzino*), l'io monologante di Guido Morselli (*Dissipatio H.G.*, che significa *humani generis*); quest'ultimo è scampato a una catastrofe atomica che ha polverizzato

⁵² PAOLO VOLPONI, *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino 1978. Cfr ID., *Corporale*, ivi, 1974; *Memoriale*, Garzanti, Milano 1962; *La macchina mondiale*, ivi, 1965.

⁵³ Vd., ad esempio, oltre *La Storia* della Morante (cit.), *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo (Mondadori, Milano 1975), *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo (ivi, 1976), *Fratelli* di Carlo Samonà (ivi, 1978), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino (Einaudi, Torino 1979), *Il nome della rosa* di Eco (cit.). Cfr., inoltre, su questi casi letterari e i dibattiti suscitati, gli interventi di Alberto Cadioli in *L'industria del romanzo* (Editori Riuniti, Roma 1981) e di Gian Carlo Ferretti nel cit., *Il best-seller all'italiana*.

⁵⁴ Diversi, quindi, dal taglio di questo discorso, alcuni studi, apparsi proprio a ridosso del menzionato decennio, come, ad es., *Il piacere della letteratura* di Angelo Guglielmi (un'antologia, edita a Milano da Feltrinelli nel 1981) e un saggio di Arcangelo Leone De Castris, *Da Calvino al sapere plurale (alcuni sintomi culturali degli anni Settanta)*, uscito su «Lavoro critico» (21-22, 1981, pp. 5-33).

e ridotto a un deserto, su cui allignano piante selvatiche, Zurigo, chiamata allusivamente Crisopoli (città d'oro), una volta fiorente di banche e di industrie. Luigi Compagnone, invece, ha immaginato un'umanità completamente annientata dallo scoppio della bomba nucleare e, di conseguenza, un mondo formato solo da cose, che vivono in maniera autonoma rispetto agli uomini definitivamente scomparsi (*L'allegria dell'orco*)⁵⁵.

Il motivo cinofilo di Cassola in *L'uomo e il cane* ritorna nel successivo romanzo, *Il superstite*, fino a slargarsi in una vera e propria umanizzazione dei quadrupedi con *Il paradiso degli animali*, i cui protagonisti sono dei gatti intelligenti, che imitano gli esseri "civili" in tutto, tranne che nella folle corsa all'autodistruzione⁵⁶. *Il superstite*, invece, si apre sul mondo ridotto a uno squallido ammasso, sul vuoto totale, che è il vero protagonista del libro: un vuoto nero, in cui si muove l'ultimo fantasma scampato alla guerra atomica, Lucky. Un senso di desolazione emerge in alcuni passi dell'opera e sottolinea gli aspetti terrificanti di una possibile ecatombe causata dall'irrazionalità umana: «Dal ciglio del campo si poteva scorgere la lontana città. Fumava ancora, segno che le case non avevano finito di bruciare. Ma era già una città morta. Non c'era più nessuno in vita. Erano bruciate anche le piante dei giardini pubblici. Sarebbe stato uno spettacolo terrificante, se qualcuno si fosse recato a vederlo»⁵⁷. La scena diventa ancora più desolata e si carica di un senso tragico:

Il silenzio della campagna lo colpì come qualcosa di innaturale. Nessun rumore veniva da quelle solitudini buie. Né il verso di un animale, né niente. Quanto avrebbe pagato, Lucky, per risentire la civetta, benché quel verso gli fosse antipatico [...] Non si sentiva nemmeno il vento tra gli olivi. Era una notte eccezionalmente calma. Sgomento, Lucky si fermò a guardare in alto. Le stelle erano grosse e vivide [...] Era di rumori che aveva bisogno, non di luci. I rumori gli avrebbero fatto compagnia e gli avrebbero medicato le ferite. Le luci, invece, gli erano estranee [...] Lo sgomento di Lucky davanti alla solitudine della campagna stava a significare una cosa sola: la paura della morte⁵⁸.

Questa paura si concretizza in un drammatico presentimento di fine e pesa sull'epoca moderna anche se ha connotati diversi dalle grandi paure che hanno dominato nei secoli scorsi: è come una sonda che va al di là della crosta opaca,

⁵⁵ CASSOLA, *Il superstite*, Rizzoli, Milano 1978; ANTONIO PORTA, *Il re del magazzino*, Mondadori, Milano 1978; MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, Adelphi, Milano 1977; LUIGI COMPAGNONE, *L'allegria dell'orco*, Rusconi, Milano 1979.

⁵⁶ CASSOLA, *L'uomo e il cane*, Rizzoli, Milano 1977; ID., *Il paradiso degli animali*, ivi, 1979.

⁵⁷ CASSOLA, *Il superstite*, cit., p. 48.

⁵⁸ *Ibidem*.

indifferente della cultura razionale e tecnico-scientifica, essendo venute meno sicurezza e convinzione nella loro capacità di escogitare rimedi validi a tutto ciò che causa terrore: «Ci fa paura tutto quello che lascia presagire la morte. La paura della morte riassume tutti gli altri nostri terrori. Può esser vinta in un modo solo: dalla preoccupazione per gli altri. Chi si preoccupa degli altri non pensa più a quello che potrà capitargli». Il profetismo altruistico sul rischio di un cataclisma collettivo non riesce però a esorcizzare l'idea della morte personale, di trarla fuori dal suo alveo naturale come consapevolezza intima di un compimento immodificabile. Il passaggio dalla fase di progettazione a quella di esecuzione della bomba al neutrone e la ripresa degli armamenti possono sempre fare ricomparire la paura della guerra atomica. Uno sviluppo armonico di tutta l'umanità è solo una speranza che non ha basi concrete, perché, riflettendo sulla catastrofe che nel libro di Cassola è già avvenuta,

il nostro torto fu di non capire che la civiltà non consiste solo in certe forme, ma anche in qualcosa di molto più sostanziale. L'uomo davvero civile non fa la guerra, né si esercita a farla. Non sopporta nemmeno di avere intorno la barbarie del militarismo: che ha prodotto efferatezze come il macello della prima guerra mondiale e quello della seconda. Purtroppo non sono state sufficienti ad aprire gli occhi alla gente per evitare il macello più immane, la terza guerra mondiale, che ha messo fine al mondo⁵⁹.

Sarà proprio l'uomo con il suo egoismo a provocare la rovina del mondo; a lui, infatti, sfugge la verità fondamentale come ai gatti di Cassola, i quali «non hanno mai saputo che esiste la bontà, che esiste l'amore. E questa grande forza, che c'è in natura, basta a sconfiggere il loro inveterato egoismo». L'offuscamento di questi valori ha portato l'uomo a vivere nell'errore, a credere che l'egoismo sia l'unica bussola di salvezza, mentre è vero il contrario. La fine dei valori più nobili dell'umanità ha spinto l'uomo a rinchiudersi in una diffidenza senza limiti, a divenire un individuo che ha fatto dell'egoismo il fondamento dell'etica dell'avidità: «La morale del branco ha distrutto il mondo. Ma il fatto che i pesci si debbano guardare dalla murena non dimostra che il principio della difesa è giusto. Se è giusto per i pesci, non è giusto per gli uomini. In natura avrà sempre vigore, ma nel mondo artificiale creato dall'uomo avrebbe dovuto essere bandito». L'istinto condiziona l'animale, lo imprigiona nel cerchio della necessità: in natura è indispensabile per sopravvivere, per assicurare alla specie la continuità. Nel mondo degli uomini,

⁵⁹ *Ivi*, pp. 49, 47 (in ordine di cit.). Vd. anche *Id.*, *Letteratura e disarmo*, intervista e testi, a c. di DOMENICO TARIZZO, Mondadori, Milano 1978.

invece, «la morale del branco» si traduce in una lotta fratricida, manipolata da quell'insieme di interessi che costituiscono la grande macchina bellica⁶⁰.

I sopravvissuti di Cassola ritornano alla luce delle candele; «il che non significa che fossero sprofondati un'altra volta nella barbarie. Comodità materiali e civiltà sono due cose distinte. Anche se devono privarsi delle comodità materiali gli uomini civili restano tali». La sopravvivenza è possibile solo se gli uomini, liberi dai determinismi economici, dedicano la stessa energia, intelligenza ed entusiasmo, spesi per la realizzazione delle loro utopie tecnologiche, alla creazione di un'umanità unita e capace di sperimentare un rapporto nuovo anche con la natura. Si è, invece, smarrita la giusta misura delle cose, che ha trasformato la conoscenza in un «bubbone, un corpo estraneo, un cancro»⁶¹.

La sete di conoscenza non può essere limitata senza che si danneggi o si limiti lo stesso sviluppo umano, ma, d'altro canto, sarebbe estremamente pericoloso se si facesse uso pratico di tutti i risultati delle teorie scientifiche, spesso piegate a fini militari. La crisi attuale è essenzialmente crisi delle coscienze, che trova espressione, anche e soprattutto, nella crisi della scienza. Cassola ha messo a nudo questa verità e, attraverso un rovesciamento ideale, è giunto a rappresentare l'imbestimento degli uomini e l'ominizzazione degli animali; attraverso la favola morale ha offerto l'immagine di una fine già avvenuta e che nella realtà potrebbe non essere lontana.

Tra ambienti e scenari umili e dimessi, a metà strada tra gli autunni morbidi e le ville disabitate, si compie la ballata esistenziale di un cane, testimone delle ultime ore di un mondo su cui pesa il senso atterrito e tragico del dover forse continuare a vivere, a esistere anche ai nostri giorni. Senso reso tragico dalla consapevolezza che, se il mondo non cambia, potrebbe trasformarsi in un mucchietto di cenere come il circo dei quattro cavalieri dell'Apocalisse creati dalla fervida immaginazione di Volponi.

Il senso della fine emerge da tutte le pagine di *Il pianeta irritabile*, anche se si tratta di una fine vista con strumenti che non sono più i nostri; sono rudimentali perché subumani, anzi, animali, ma liberi dai consumi. È l'anno 2293; il mondo tecnologico è finito; un orrendo scoppio ha segnato l'autodistruzione degli uomini e la liberazione dei diversi: tre animali intelligenti e un nano storpio, che di quegli uomini reca la ferita e le offese. Sulla superficie irritata e pulsante del pianeta cade una pioggia polimorfa («petrolio, catrame, acqua salata»); il sole è scomparso, ma ci sono tante lune, tutte diverse. Il tempo non esiste. Un globo coperto di cenere, in cui la parola, il dialogo

⁶⁰ *Ivi*, pp. 115, 154.

⁶¹ *Ivi*, pp. 46, 108.

risultano inadeguati e dovrebbe forse prevalere solo una semiotica di gesti. Su questo paesaggio si apre l'apologo di Volponi, il suo *conte philosophique*, ricco di metafore e di allegorie, di toni ilari e favolistici, di immagini paradossali e suggestive.

Il «pianeta» è spaccato in due da finte ideologie che hanno formato due blocchi compatti, i quali si contendono il primato di una falsa civiltà, ispirandosi chi a una libertà che ha sempre di più il sapore del qualunquismo, chi a un autoritarismo che spegne ogni aspirazione umana. Le forze rimaste in campo alla vigilia dell'esplosione sono, infatti, due grandi aggregazioni di continenti, l'unione libera dei popoli (ULP) e i «liberals», nelle quali si possono riconoscere, rispettivamente, lo schieramento socialista e quello capitalistico. Bisogna però dire che la decifrazione resta abbastanza indefinita per buona parte del romanzo: Volponi sembra volere rimescolare di proposito alcuni riferimenti. Certo l'ULP dà la possibilità a un imitatore del canto di tutti gli uccelli di comunicare il suo «tesoro» agli altri, mentre i liberals lo avevano perseguitato proprio nel quadro di un'efficiente, quanto spietata organizzazione sociale. Questi era addetto, in qualità di tecnico, «alla custodia dei reparti cosiddetti di "scienze umane", che non dovevano comunque essere mai aperti al pubblico di qualsiasi tipo e tanto meno messi in esercizio»⁶².

L'epoca attuale è giunta, ormai, al punto massimo di rottura causato dalla degenerazione della civiltà e non può realizzare nessun ritorno alla natura che sia paragonabile al «prima». In questa prospettiva, *Il pianeta irritabile* semina configurarsi a tratti come una sorta di viaggio dantesco in un mondo stravolto dalle mutazioni del suo stesso paesaggio naturale. È il viaggio archetipico che l'uomo deve compiere, portando con sé una carica di diversità tale da consentirgli di superare tutte le difficoltà per la conquista di un «nuovo regno», rigenerato e rigeneratore. Volponi, in questo senso, diventa surreale e non si limita a scorgere il senso della fine presente nel mondo contemporaneo, ma immagina anche il «dopo».

Nella ricerca di questo mondo di uguali è il gruppo che conta, ma i personaggi conservano una loro individualità. La scimmia, Epistola, governa brutale, aggressiva, terroristica. L'oca, Plan Calcule, è la ripetizione, l'organizzazione aritmetica delle cose. L'elefante, Roboamo, è la pazienza, la forza elementare, il rapporto semplice con la natura. Il nano, Mamerte detto Zuppa, è quel tanto di umano che resta, come emarginazione, come dileggio da parte dei subalterni. Tutti insieme sono una sorta di inconscio come somma di delusioni, di occasioni sociali perdute, di coscienza storica non espressa.

⁶² VOLPONI, *Il pianeta irritabile*, cit., pp. 37-38.

E sono anche un tentativo di rimettere i piedi nella natura, di ripercorrere in una condizione primaria, senza ideologia, e a piedi, la rotondità della terra.

Il mondo è travolto e devastato dalle sue stesse contraddizioni: Volponi parla di una fine già avvenuta e coglie con lucidità una delle cause che la determineranno in un futuro non molto lontano, quando i superstiti, se ce ne saranno, non potranno che ammettere l'inevitabilità dell'accaduto, pensando che ormai «le tre fortezze: strategia! tattica! tecnologia! oppure bianco! rosso! verde! Oppure, democrazia! libertà! consenso! si erano scollate in volo e i loro resti di stoffa militare, spago e legno erano finiti a imbrigliare e a travolgere tutti i caccia dell'ULP». Dinanzi a questa immagine ha ben ragione il nano, dal viso storpiato, nel dire: «Il mondo adesso è di sicuro peggio della mia faccia! E non credo che qualcun altro possa guardarlo con una faccia uguale alla mia». Nel mondo ultratecnologico «l'artificiale» è divenuto «artificiosa ragione del potere», non «ricerca e scienza» e ha generato ordine repressivo e snaturamento dell'uomo⁶³.

Nessuna civiltà precedente si è trovata, al pari della moderna, di fronte alla sfida della specializzazione scientifica, al pericolo di una scienza castigata (e umiliata) al raggiungimento di scopi e fini che espongono l'uomo a una sequela imprevedibile di conseguenze inimmaginabili. La stessa scienza può trasformarsi in un mostro pericoloso, quando si separa dai valori etici e si autocostruisce in entità autonoma, indipendente dai bisogni umani: un sistema che funziona solo in obbedienza alle proprie leggi. Se piegata a fini distruttivi per l'intera umanità, rischia di incapsulare e coartare la stessa natura dell'uomo, soffocando in lui ogni germe di creatività e autonomia. A questa realtà, che ha il sapore di minaccia, il nano si oppone con parole estremamente significative: «L'artificiale scientifico ritorna naturale, vicino anche alla buona merda! Mentre il tuo artificiale resta sempre e solo artificiale, e per reggere come tale deve continuare ad aumentare i propri artifici e a staccarsi come potere dal naturale»⁶⁴.

Questa invettiva è rivolta al Governatore Moneta, in cui si concretizza il pericolo dello snaturamento dell'uomo che, manipolato dagli interessi della macchina capitalistica, istruito a dovere, perde, sempre di più, il senso vero della sua esistenza. Si smarrisce in una società rigidamente gerarchizzata, corrosa dagli «acidi di finalità, ordine e ragione» e si annulla in tutto ciò che rappresenta il Governatore Moneta: «il tesoro! il circolante! il liquido, la valuta, la divisa, il capitale di rischio, l'investimento, il risparmio! il profitto!

⁶³ *Ivi*, pp. 75, 77, 170.

⁶⁴ *Ivi*, p. 170.

la risorsa, il tasso». Moneta è «un uomo, né vero, né finto... solo l'uomo alla fine dell'uomo», con «il suo congenito vizio autoritario... anche se la sua pressione era regolata da un apposito apparecchio sistemato al posto dell'occhio sinistro»⁶⁵.

Tutto questo, i personaggi di Volponi, e l'umanità che essi rappresentano, devono lasciarsi alle spalle per realizzare il nuovo "regno". È una purificazione difficile da compiersi, la cui difficoltà è chiara, soprattutto, nel tormentato viaggio del nano, unico rappresentante umano del gruppo, che alla fine riuscirà a contrapporsi in maniera netta all'uomo che sta «alla fine dell'uomo», accettando di questi solo la corporalità, ancora deformata, ma non il rivestimento psicologico, culturale e metafisico. Sarà il nano, infatti, a ridere nel ritrovare una poltrona, che reca ancora sullo schienale la vecchia scritta: «dir. gen.». Il sorriso è causato dal «vedere dentro un posto così sporco, buio e confuso un distintivo come quello, sinonimo di ordine autoritario e di luce manageriale». E, ancora in un posto simile, pieno di comodi banchi per scolari, il nano vede con Roboamo una cattedra; dietro, appeso alla parete, un grande ritratto: «una faccia come quella di Epistola che sorrideva nello stesso modo vorace, guardava dritto con una potenza che schiantava in due la stessa immagine». Roboamo comunica la sua riflessione: «La scienza si è fregata autointerpretandosi», mentre il nano, assorto nei suoi pensieri, sembra capire che «lì dentro qualcosa di molto importante dovesse essersi distorta e perduta. Quale verità?»⁶⁶.

Moneta viaggia nel suo poderoso vascello, elegante e pieno di cannoni, un vascello che Roboamo immagina costruito «da schiavi infelici», a cui il governatore «ha perfino impedito di contentarsi con la loro bravura nel lavoro». L'ideologia, «idolo delle folle», come la cagnetta «Neue Ideologie» di Volponi, è sostanzialmente un impasto di emotività, passionalità, aprioristica imposizione alla realtà di schemi di controllo, forza e dominio essenzialmente manipolatore, alienante, distruttivo dell'uomo e dei suoi valori, opposto a ogni progetto di liberazione. Volponi sembra prediligere gli animali, proprio perché nella loro vita mettono poche intenzioni e nessuna ideologia, come sistema di segni che obbliga l'esistenza a obbedire a ordini la cui esecuzione si risolve in mortale ripetizione. Roboamo, infatti, ricorda che «nessun animale ripete! [...] ciascuno invece è sempre nuovo perché sa di andare con ogni gesto e anche insieme con ogni altro verso la sua finalità». Finalità che è «la vita». Ispirato dalla sua saggezza, dice ancora che «l'intenzione ha sempre prodotto ordine e quindi so-

⁶⁵ *Ivi*, pp. 166, 168.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 72, 81.

vranità. L'intenzione non poteva essere rivoluzione; e così nemmeno la guida e la sostanza del loro ultimo percorso». Volponi non si limita a porre l'accento sulle crepe sottili dell'attuale società, ma giunge a immaginarne una nuova e diversa, in cui occorre «affermare e servire la totalità, integra e presente, dell'esistenza: di tutto e di ciascuno». In questo mondo rigenerato, l'iniziale gerarchizzazione del gruppo, lungi dal ricalcare l'attuale modo di vivere, si rompe, perché è stata imposta solo dall'emergenza, dalla necessità di superare la fase più difficile. Lascia il posto alla nascita di una nuova «figura sociale» fondata sulla «parità»⁶⁷.

Il pianeta irritabile è un viaggiare verso un mondo più abitabile; nella sua struttura di superficie si incontrano due temi: il motivo del fuoco e quello degli escrementi, che è predominante e coinvolge un po' tutti i personaggi. Questo motivo comanda necessariamente tutto un sistema di scelte lessicali, vocaboli, immagini. Gli organi di escrezione e il loro prodotto non vengono rimossi, diventano passaggi, figure, raccordi necessari alla dinamica della narrazione. Le evacuazioni di Plan Calcule segnano in chiave grottesca le svolte del racconto, sono la lingua con cui il personaggio comunica. In un mondo riproiettato dalla catastrofe atomica a una seconda «origine» le operazioni del corpo riacquistano importanza e solennità. È proprio in una corporalità intensa e naturale che si colloca il racconto di Volponi. Se ne generano così coerentemente le splendide invenzioni del linguaggio e della sintassi, insieme con la limpidezza e lo spessore dello stile.

A chi guarda con occhio disincantato la Modernità non può sfuggire l'immagine di un mondo tutto addossato al punto zero della frattura, un mondo che vive una drammatica crisi storica. È una consapevolezza che emerge in *Il re del magazzino* di Antonio Porta, il quale, compiendo un «piccolo viaggio nel mondo dei morti», scrive un suo orwelliano 1984. In una cascina diroccata presso il fiume Lambro, l'autore, con un topos tipicamente letterario, finge di trovare un misterioso manoscritto, in cui un diario in prosa si alterna a ventinove lettere in versi, inviate dallo scriba scomparso ai suoi due figli, spesso di tono drammatico, come quando vengono rievocati la strage di Boves e il genocidio di Tall El Zaatar. Ci si trova già in un'era post-tecnologica: un'immane catastrofe ha distrutto tutto e l'unico superstite, il re del magazzino, immerso in una situazione alla Beckett, trascrive gli attimi salienti degli ultimi trentadue giorni di vita. La prosa è compatta, svelta; la lingua, media, rispetta nessi sintattici e concatenazione semantica.

«Il Bel Paese è un formaggio scremato», ma più di ogni altra cosa è, ormai, il teatro di una guerra cannibalica che si svolge, in una normalità strana, cri-

⁶⁷ *Ivi*, pp. 160, 174.

vellata di buchi e con connotati sempre più vicini a un'apocalisse definitiva. La vita appare «impossibile, da non capirla più. Come andare verso il Nord invece che verso il Sud, in piena emigrazione alle soglie dell'inverno». A questa assurdità si arriva quando si è vittima di un sistema di mistificazioni che, attraverso la manipolazione sottile di tutti i fili, ha assorbito sadicamente ogni possibilità. Nella finta, «sadica democrazia popolare», tutti possono criticare, correggere, suggerire, senza rendersi conto di non avere la forza per modificare la realtà. È una nuova specie di partecipazione alla «cosa pubblica», che distanzia sempre di più la capacità di fare le cose da quella di dirle: una società, che, «incapace di fare», si è trasformata nella «festa del dire». Proprio le parole inutili o il veleno del qualunquismo, insieme con devastanti disastri ecologici, sono cause della catastrofe planetaria. Il brandello di vita, che ancora rimane, si deve a «una razza di testoni, come i contadini, sempre più vecchi e senza ricambio, o i fornai che si alzano di notte, che ha continuato a lavorare silenziosamente circondata dallo zampillare delle utopie, funghi velenosi che sembrano buoni, che per essere enunciate hanno certo bisogno di schiavi addetti all'alimentazione»⁶⁸.

I componenti di questa nuova forma di schiavitù si sono inesorabilmente avviati a scomparire, mentre abbondano le «cicale» sperperatrici, che tessono analisi econometriche e fanno nascere il sospetto di un nuovo inganno, sempre legato alla «vecchia speculazione». Il resto «di danno» lo fanno «il discorso continuo, il finto dibattito, la pluralità truccata che, autoseppellendosi nel tessuto ininterrotto delle parole concatenate alla meglio, mischiano all'infinito verità e menzogna». Da questa realtà non si può certamente credere di uscire tramite l'intervento «illuminante» dei rappresentanti della «casta» al potere. Porta li definisce i «Grandi ladri» e la sua ironia acquista una lucidità ancora più sottile con la metafora del «ghiro ombra», che rode le travi, facendole apparire sempre intatte. A volte, qualche finto scandalo finge di fare pulizia e il «ghiro» è sacrificato; si tratta solo della «vecchia tecnica dei contrabbandieri che qualcosa lasciano sempre alla guardia». Quando questa spirale di corruzione con la sua logica suicida tocca il fondo, gli stessi potenti sono costretti a mettere al sicuro «le riserve alimentari». Tutto passa nell'indifferenza quotidiana e nell'inesistenza di un «recupero possibile»: la realtà sociale è intrisa di storture e contraddizioni; i suoi progetti riformistici, prodotti dai soliti *maître à penser*, trasformano «un pot de chambre fumante di escrementi in oro di fronte a tutti»⁶⁹.

⁶⁸ PORTA, *Il re del magazzino*, cit., pp. 35, 56; la prima cit., a inizio di capoverso è a p. 124.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 17, 28, 79 (in ordine di cit.).

Nel romanzo questi brandelli di realtà amara arrivano dal futuro, sotto forma di lettere e di poesie, ma richiamano brutalmente il presente. Vi è un punto in cui lo sgretolamento dei valori finisce col coincidere con l'esaurimento delle risorse spirituali del singolo e con la relativa perdita del significato dell'esistenza. In questo punto la tragedia umana compie il suo ultimo passo verso il suicidio. Porta ne immagina e descrive l'aspetto terrificante:

Questo tipo di risposta alla vita è diventata frequente. Pistole gettate via a caso, un po' ovunque, da corpi speciali, da gorilla, giù dai tram e giù dai treni, dagli autobus in corsa: così molti trovarono a portata di mano, senza spesa, il mezzo di farla finita. Inizi incerti, sporadici e poi pratica quotidiana, in solitudine, come si addice a un colpo d'arma da fuoco, un poco in disparte, voltato l'angolo, dietro un cespuglio [...] i suicidi non sono registrati, gli omicidi neppure⁷⁰.

L'apocalisse storica comincia con le parole: «Si è spento tutto». Nel mondo smarrito non trova spazio nemmeno la protesta giovanile, che non accetta la sua triste realtà e vorrebbe modificarla. È uno sforzo vano, perché è evidente che esiste una particolare scala di valori all'interno di una logica rigida e ormai divenuta naturale, per cui valgono molto di più «le vetrine infrante di cui tutti sanno l'equivalente valore in moneta, che non i morti ammazzati». I giovani affrontano una realtà dura, a cui reagiscono chiudendosi sempre più nella propria emarginazione. È una triste condizione, espressa in maniera particolarmente drammatica ed efficace: «Si crede, allora, di passare dalla vita-morte alla morte-vita, e più in là l'elaborazione dell'infelicità non può spingersi». Nella prima lettera affiora un barlume di consapevolezza: «Di quale semplicità mio figlio e mia figlia / di quale semplicità hanno / bisogno per capire / capire per non pensare a se stessi già morti prima di uscire»⁷¹.

L'aggressività a vuoto e l'irrealtà della droga finiscono con l'essere, la prima un surrogato allucinatorio di una rivoluzione mancata, la seconda un surrogato altrettanto allucinatorio di un'alternativa inespressa dell'esistenza. Il capovolgimento della realtà fa vedere come vita la morte (guerriglia e droga) e la morte (suicidio in entrambi i casi) come vita. È questo il dramma di soffocazione che vivono i personaggi, pedine di un'allucinante alternativa tra violenza e non libertà in un sistema malato, che sembra favorisca questa forma di autoeliminazione, quasi per liberarsi degli emarginati e per dimostrare la necessità di un ordine repressivo e reazionario. Porta osserva che i protagonisti di questo sistema, «se avessero potuto li avrebbero ammazzati

⁷⁰ *Ivi*, p. 51.

⁷¹ *Ivi*, pp. 63, 43, 136, 23 (in ordine di cit.).

subito, ma erano condizionati da una cultura abituata all'omicidio per delega, discreto, grigio, se possibile. Utilizzavano le vibrazioni dell'odio come canali di passaggio nel silenzio che si produceva in tutte le vie d'accesso e laterali. L'intensità delle vibrazioni erano misurabili nella fissità degli sguardi». L'involuzione della società non nasce certamente dal nulla, ma è il prodotto di un'età, in cui il neo-nazismo sembra sempre di meno un'illusione e i campi di sterminio non ci sono ancora, solo per eccesso di pudore:

Chiunque può dire a un altro: ebreo! / che cosa / potranno mai fare quando perfino l'ultimo criminale / nazista / giacerà cadavere in carcere e fuori rimarranno così / senza alibi / in braghe di tela senza più nazisti con l'etichetta originale / da processare o impiccare o tenere allo zoo / chiede il poeta bambino: impiccheranno se stessi! / La risposta è: no, i contratti sono tutti favorevoli a / loro / che hanno scritto il corpo delle leggi⁷².

La violenza prende, a volte, le forme del demone tecnologico e delle sue micidiali conseguenze, altre, la forma di una nuova schiavitù che rende sempre più spessa la barriera di separazione tra quelli, che continuano a manovrare i fili e ad allargare i buchi del tessuto sociale, e quelli che continuano a essere vittime del qualunquismo e della triste realtà dell'emarginazione. È una verità che traspare da un passo di *Il re del magazzino*, là dove un ragazzo superstite informa lo scriba: «È ricominciato il commercio degli schiavi, e lo chiamano libero perché ognuno può decidere se farsi schiavo, oppure no, e magari morire di fame». E aggiunge: «Ma lo sai che gli uomini si sono sempre venduti e comprati, lo sai che il verbo *emo* all'origine era riferito ai soli uomini e donne, mai cose e animali [...] da cui la parola emolumento, che significa poi lo stesso del lavoro servile». Si assiste, quindi, al susseguirsi di piccole catastrofi, che sembrano preparare la svolta definitiva. Nonostante il senso di disgregazione e di dissolvimento, si continua a pensare che la spirale di involuzione potrebbe esaurirsi, ma i più consapevoli prevedono il fungo dello scoppio finale profilarsi all'orizzonte e ne rintracciano le cause in quel meccanismo infernale che è la struttura capitalistica, colpevole di aver deformato la stessa coscienza dell'uomo. Porta chiarisce questo aspetto con un gioco di parole: «Il Militare è l'anima del Capitale» e «l'Uomo è proprio l'anima del Militare»⁷³.

Nella corsa verso l'autodistruzione nessuna digressione è consentita, nemmeno l'esperimento condotto da alcuni gruppi, che hanno tentato di

⁷² *Ivi*, p. 75; la cit. precedente: p. 43.

⁷³ *Ivi*, pp. 132, 79 (in ordine di cit.).

ritornare al patrimonio primordiale: la terra. L'esperimento è, infatti, riuscito al contrario, «dimostrando l'impossibilità materiale di una "società" separata», e questo perché la «cultura», che ha sorretto l'autonomia, rimane serva e, quindi, subalterna alla società rifiutata. Quella che emerge è la constatazione che non si dà nessun mutamento profondo e durevole se una «nuova società civile» non è cresciuta dentro il «vecchio sistema», tanto da essere in grado di sostituirlo con capacità attive in ogni sua parte; altrimenti, anche le rivoluzioni più vistose possono creare semplici restaurazioni, come sempre hanno fatto. Nemmeno i riformismi verticistici consentono la crescita di una società civile modificata, perché la svegliano, ma non riescono a sopportare il suo manifestarsi. Si ha, così, l'incrocio di due involuzioni, delle rivoluzioni e dei riformismi: un'alleanza in cui sta la notte della loro funesta immobilità. In questa prospettiva, finisce il «piccolo viaggio», la «trasgressione all'interno dell'utopia»⁷⁴.

La violenza è parte della corruzione e nasce da essa come prodotto naturale di un sistema disgregato, dove «la certezza che le decisioni vengano sempre prese altrove, da Altri», costringe lo scriba «a guardare la vita da folgorato, come pura ripetizione, natura e uomini. Io non potevo farci niente, educato all'espropriazione come tutti. Infatti, il sistema di lager stava venendo allo scoperto e moltiplicava i suoi luoghi: la coscienza di quanto stava accadendo rimaneva viva, dunque, occorreva seppellirla. Sorvegliare e punire». Questa consapevolezza appare ancora più evidente quando «vivere è quasi la sopravvivenza», come nel Sud, dove «nessuno crede di morirci / ci sono le tombe dipinte per la vita». Per uscirne c'è una sola speranza: «è il padre che deve cancellarsi». Il «padre» come somma degli errori commessi, scoria e residuo da bruciare subito per consentire al "dopo" di cominciare⁷⁵.

L'immagine del pianeta diventa feroce nel ventinovesimo giorno: «Sopra un muro sta scritto: celebrate la Pasqua con uova al tritolo. Su un altro: Ebrei ai forni. Insieme alle ceneri di Treblinka cade la pioggia dell'impalpabile diossina. Il tempo delle mutazioni cede a quello delle paralisi, delle sedie a rotelle, per tutti al posto delle auto, più pericolose e spesso mortali». Lo stesso giorno, il re del magazzino è visitato da uno strano ragazzo lupo, lo sfama e ci fa all'amore. Il giorno successivo, è l'unico in cui il diario tace, forse lo scriba ha ceduto all'ultimo simbolo dell'umano: l'animalità. Il finale è lo stop della storia, una sorta di festa, in cui l'addio all'umano è dato senza fatica, sospesa l'aggressività e ogni provocazione: «Ci si fa felicemente

⁷⁴ *Ivi*, pp. 128, 130.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 110, 123, 127.

schiavi. Ma schiavi di chi? Di tutti e di nessuno per poter mangiare fagioli, come i vecchi contadini, schiavi della terra che affama; ogni giorno, una qualità diversa»⁷⁶. La storia rimane preistoria senza progetti sufficientemente costruiti e controllati lungo il percorso e dichiara il suo fallimento nell'incapacità manifesta di controllare gli eventi umani e sociali secondo determinati fini e obiettivi. L'autore ha scritto il suo messaggio con uno stile che sembra essere il riflesso di una scissione verificatasi all'interno e che riflette, a sua volta, una visione oggettiva delle cose giunte a un punto storico irreversibile.

Dal lavoro poetico, svolto insieme con i "Novissimi" (anche con il romanzo del 1967, *Partita*)⁷⁷, Porta, andando oltre la semplice frattura fra significato e significante, approda a una nuova unità linguistica su un piano secondo, che è quello della letterarietà aperta, dell'autentico procedimento stilistico, della concreta e persuasiva operatività sul linguaggio. Con stile personalissimo costruisce l'immagine di un mondo dal volto straziato, in cui anche la «cultura» si rivela cannibale: «Le mani libere e adatte al tradimento, dedite alla scrittura vengono [...] schiacciate dalle culate dei mezzi di massa»⁷⁸. La loro violenza allunga i tentacoli anche su questo spiraglio di consapevolezza, che dovrebbe porsi come coscienza critica indipendente dal sistema e, invece, è spesso, svilita, piegata e strumentalizzata.

L'asservimento della «cultura» e i prodotti di una letteratura industrializzata rappresentano un aspetto significativo della modernità e ne rispecchiano i punti negativi. Anche la pubblicità e la propaganda sono universalmente subite, sfuggono al controllo della ragione, si radicano nell'inconscio, dove il loro "messaggio" diviene "massaggio": da qui la completa, passiva accettazione di tutti gli eventi traumatici, considerati naturali e quasi giusta conseguenza della società di massa. Nel romanzo gli avvenimenti più tragici trascorrono ininterrottamente senza destare una minima impressione:

Il succedersi dei "golpe" su scala planetaria fu percepito come una catena di piccole esplosioni preparatorie. In uno di questi paesi i golpisti eliminavano i cadaveri dei torturati o residui di semplici esecuzioni gettandoli dall'aereo in mare. I pescatori, che avevano visto i cadaveri piombare giù dal cielo espulsi

⁷⁶ Ivi, pp. 142, 148.

⁷⁷ PORTA, *Partita*, Feltrinelli, Milano 1967; poi Garzanti, Milano 1978, con una nota dell'autore. Antonio Porta (pseudonimo di Leo Paolazzi) ha contribuito all'antologia di poesia sperimentale, *I Novissimi* (Rusconi e Paolazzi, Milano 1960; poi, a c. di ALFREDO GIULIANI, Einaudi, Torino 1961). Tra i componenti del "Gruppo 63", Porta, oltre a essere tra i fondatori della rivista «Quindici», è stato redattore di «il Verri», «Malebolge», «Alfabeto».

⁷⁸ PORTA, *Il re del magazzino*, cit., p. 42.

dagli aerei, avevano dato la notizia che fece subito il giro della terra, sia pure con tentativi di occultarla tra le pieghe delle meno importanti. Ma il peso della quotidianità, la lotta per la semplice sopravvivenza avevano ispessito l'ottusità della gente⁷⁹.

Una forma di fagocitosi traspare con chiarezza quasi allucinante in una delle lettere-poesie più suggestive: «Ho vissuto tre giorni in una comunità familiare animale / tutti portavano la museruola per paura di non potersi controllare / tutti camminavano a piedi nudi per paura di scalfiare / i piccoli rapaci tenevano le unghie nascoste sotto le ali / si sono sentite urla nelle notti»⁸⁰. L'indubbia carica visionaria di Antonio Porta, se, da un lato, riesce a individuare gli incubi infestanti dell'angoscia attuale, dall'altro, però, indulge a un utopico privilegiamento della scrittura e della funzione del poeta, che riuscirebbe a esorcizzare la "fine" o la catastrofe apocalittica con il flusso magico-propiziatorio delle sue costruzioni verbali. La capacità salvifica per un futuro enigmatico e gravido di incognite è, dunque, misticamente affidata alla mitica forza della Parola: solo Orfeo potrebbe ridare la vita a Euridice.

⁷⁹ *Ivi*, p. 80.

⁸⁰ *Ivi*, p. 35.

LAURENT LOMBARD

I SEGRETI DELL'OMICIDIO: UNA IMPROBABILE RICERCA
DI ARCHITETTURA DELLE MODERNITÀ...

L'omicidio attraversa tutte le letterature perché dietro la sua rappresentatività narrativa si cela la diversità delle interrogazioni sulle dimensioni di inquietudine e di preoccupazione metafisica¹, nonché il ventaglio delle passioni umane che le letterature non hanno mai smesso di scoprire e/o interrogare. In letteratura, l'omicidio è la morte del singolo che diventa affare collettivo. È forse con questa prospettiva che deve interpretarsi il proliferare dell'omicidio nelle letterature moderne dall'Ottocento ai nostri giorni, essendo questa iperpresenza contemporanea alla diffusione di massa della stampa scritta come pure alla popolarizzazione della fotografia e, più in là, alla televisione. Tre momenti maggiori del progresso che segnano le varie evoluzioni formali e narrative della letteratura dell'omicidio, in relazione, beninteso, con i diversi contesti socio-religiosi, socio-psicologici, socio-ideologici che hanno segnato e trasformato *le* modernità degli ultimi due secoli. Evidenziamo il plurale in riferimento al concetto di modernità sulla scia di Henri Meschonnic: «Le modernità, è di rigore il plurale. [...] Non c'è un senso unico della modernità, perché la modernità è essa stessa una ricerca di senso [...] che traspare sotto tutti i soffocamenti [...] e indica uno stato di crisi»². Tale stato di crisi è appunto quello che vuol significare anche l'omicidio in letteratura sin dall'Ottocento: il crollo della società, l'agonia della percezione del mondo tradizionale di ispirazione aristotelica. Proprio come le modernità questa letteratura «interrogativa»³ cerca in continuazione dei sensi, dei significati a

¹ Il che corrisponde all'interrogarsi sulla morte, sul male, sul posto dell'uomo e quello di Dio. Queste interrogazioni si traducono già nell'Ottocento con un crescente interesse per gli aspetti fuori dalla normalità (romanzo gotico) e oscuri della psiche (decadentismo) che percorreranno la letteratura fino agli anni '60, dopo di che, gli scrittori si concentreranno maggiormente su aspetti iperrealistici quindi su una certa normalità.

² HENRI MESCHONNIC, *Modernité, modernité*, Gallimard, Paris 2005, p. 16.

³ Riprendiamo l'espressione di A. Tabucchi il quale ammette, a proposito di *Un filo dell'orizzonte* e di *Sostiene Pereira*: «mi sono confrontato con una letteratura interrogativa, quella gialla, che io amo molto sia nella sua forma più popolare [...] che in quella di alto livello

quello che capita alla collettività. Sicché, dagli ultimi due secoli, l'omicidio non ha un unico senso ma presenta un'infinità di sensi in una società disordinata e disillusa, sempre in cerca di una sua nuova architettura. È in questo lavoro di acuta esplorazione delle modernità, segnatamente nel Novecento, che deve analizzarsi la fioritura quasi barocca delle nuove forme narrative.

È in effetti fatto incontestabile che il «feroce Novecento» secondo l'espressione dello storico Robert Conquest, è stato, nella sua complessità, il secolo dell'omicidio di massa e dell'omicidio in letteratura. Ugualmente incontestabile il modo in cui l'Italia ha saputo recuperare l'omicidio – vecchia tematica del genere tragico prolungatasi nei secoli con maggiore o minore visibilità – trasformandolo altresì in materia letteraria fino a far evolvere le forme romanzesche⁴ e far emergere già dagli '60, ma soprattutto '90, un giallo all'italiana che si qualifica come una delle migliori espressioni del mercato editoriale europeo⁵. Altrettanto incontestabile è la graduale trasformazione dell'omicidio in catalizzatore della questione del Male, atto inaugurale di una ricerca (re)attiva del/di un senso, di un nome in un mondo di eventi insensati e innominabili.

Si può ritenere fatto acquisito che la letteratura dell'omicidio si inserisca in una lunga tradizione (narrativa) che si articola insieme con la tragedia (in particolare quella di Eschilo, di Euripide, di Sofocle) e con l'Antico Testamento (citiamo come attori del crimine e a mo' di esempio Abele e Caino, Davide). L'omicidio è così tanto presente nella storia e nella natura dell'uomo che si

[...]. Ho poi utilizzato questo modello anche in Pereira [...] con la struttura di una storia poliziesca, modellata secondo un riferimento di autorità, secondo quel motivo di ricerca e di interrogazione che è caratteristico della letteratura poliziesca», in AA.Vv., *Conversazione con A. Tabucchi. Dove va il romanzo*, Omicron, Roma 1995.

⁴ Si ricorderà che parte della critica non ha saputo cogliere la contaminazione dei generi (letteratura bianca e letteratura nera), tralasciando quanto poteva rappresentare l'omicidio in quanto tema letterario e iniziatico, sia a livello di forma che di simbolo: uno specchio delle complessità delle nostre società moderne. Al livello internazionale, uno dei pochi ad aver capito come l'omicidio avrebbe raggiunto presto uno statuto privilegiato nel pensiero e nelle pratiche dell'estetica moderna fu THOMAS DE QUINCEY nel suo fortunato *L'assassino come una delle belle arti*.

⁵ In Italia, la letteratura dell'omicidio è stata a lungo considerata come un ersatz della letteratura anglosassone, sicché non di rado si legge questo tipo di considerazioni: «Il romanzo poliziesco è essenzialmente anglosassone (...). S'immagina male un romanzo poliziesco dentro la daziaria di Valenza o di Mantova, di Avignone o di Reggio Emilia», in ALBERTO SAVINIO, «Romanzo poliziesco», in «L'ambrosiano», 23/08/1932; o ancora questa riflessione sui libri gialli: «Ogni arte ha, per un lungo periodo, il suo «clima» nel quale solo attinge la perfezione. Il bel canto è italiano, il cinematografo americano, il romanzo poliziesco inglese» in UMBERTO SABA, *Terze scorciatoie*, in *Tutte le prose*, Mondadori, Milano, coll. I Meridiani, 2001, p. 30. Bisognerà aspettare gli anni '60 perché la letteratura dell'omicidio sia considerata in Italia possibile ed efficace.

è costituito come leggenda iniziatica⁶. Intendiamo con il termine di *leggenda* tutto quello che l'immaginario umano ha potuto, nei secoli, aggiungere alla nozione di omicidio. Se la tragedia si è assai presto costituita come modo privilegiato di «dire» l'omicidio tramite la finzione, il cristianesimo ha invece piuttosto operato una sua delegittimazione, perlomeno della sua funzione. Tale distinzione potrebbe aiutare a far luce sull'uso narrativo dell'omicidio col passare dei secoli, ma, soprattutto, ci permette di capire l'evoluzione e/o le tendenze del cosiddetto romanzo poliziesco dall'Ottocento sino ai nostri giorni. Si constata così che un certo tipo di giallo si allontana dall'ottimismo della Chiesa cattolica per orientarsi piuttosto verso un tragico di stampo greco (in linea con certi romanzi di M. Fois o di M. Carlotto), diversamente da altre opere che funzionano ribaltando questo schema (il riferimento è a numerosi romanzi dell'Ottocento tra i quali quelli di E. De Marchi, di C. Invernizio, o quelli molto più contemporanei di G. Scerbanenco).

Se l'omicidio appartiene ad un universo insieme ancestrale ed arcaico, è tuttavia assolutamente moderno. Cercando di capire come «appare», il modo in cui viene costruito, in che modo incarna i desideri popolari, quanto il pubblico vi investe di carico emotivo, ci si accorge di come l'omicidio sia presente fin dall'Antichità e, allo stesso tempo, ci si rende conto di come esso sia stato e sia un elemento incisivo nella descrizione di un'epoca. Nel Novecento, l'omicidio è diventato – oltre la leggenda stessa – una vera «mitologia universale del mondo moderno»⁷ collegata con la parola. Perché ogni omicidio fa *chiacchierare*. Ed è anche per questo motivo essenziale che l'intreccio narrativo è possibile. Paradossalmente, però, è immergendoci nel mondo del silenzio che l'omicidio agisce/parla. Silenzio del morto, della sua storia e della sua verità, silenzio dei testimoni, silenzio necessario in una società in cui chi parla è in pericolo, quando non viene ucciso (ricordiamoci che la violazione della legge del silenzio è il nocciolo dell'omicidio). Silenzio pure come condizione/lettura della Verità⁸ la cui ricerca sta al centro dell'azione

⁶ Sotto molti aspetti, si può dire quindi che il vero eroe non è né l'assassinato, il morto, né l'investigatore, il vivo. Nel più profondo del senso, a costituire l'essenza di questa leggenda è la ricerca, che rende possibile il suo atto inaugurale.

⁷ Riprendiamo la formula usata da I. Calvino a proposito del suo testo *L'incendio della casa abominevole*, dove lo scrittore analizza il fascino del delitto e il suo rapporto con la letteratura, in ITALO CALVINO, *Le meraviglie della cronaca nera*, in *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano 1994, pp. 51-56.

⁸ In ebraico, Verità (HMT) si dice «HeMeT», la parola contiene la lettera Alef nella sua ortografia originale. Questa è la lettera dell'Unità, la prima dell'alfabeto ebraico, e non si pronuncia, è insieme l'Uno e il silenzio. Questa semplice constatazione sembra segnalare l'importanza del silenzio nella Verità, ma andiamo avanti nell'analisi: se si toglie l'Alef dalla parola HeMeT, si ottiene la parola «met» che significa «morte», il che ne conferma l'importanza;

e si pone d'autorità nel cuore della leggenda e della mitologia dell'omicidio.

Come ogni leggenda o mitologia insegna, per addentrarci nei misteri delle passioni umane e delle società moderne, per scoprire le sorgenti ignote che trasudano sulla nostra propria condizione, bisogna porre un termine al tumulto delle parole umane e saper ascoltare la voce del Silenzio. Ora, non si può negare che ad operare in questa letteratura legata all'omicidio sia il contrario, proprio perché l'omicidio fa chiacchierare e, malgrado l'eventuale silenzio di alcuni testimoni, si origina un vero chiacchiericcio che crea un movimento per cui quasi più si chiacchiera più si creano delle *cause*, e più ci si allontana dalla verità. Non è forse quello che propongono scrittori come L. Pirandello, C. E. Gadda o anche L. Sciascia, autori della proliferazione/moltiplicazione e quindi dell'incompiutezza o addirittura dell'impedimento? Particolarmente interessante a questo proposito è *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda, l'opera in cui è forse più evidente l'impossibilità di «trovarsi» di fronte al silenzio. L'effetto sortito dai tanti chiacchiericci, dubbi, liti che impregnano il racconto bloccano l'indagine prima del suo compimento: mai che il commissario Ingravallo sembri immergersi ritrovare nella solitudine del silenzio in cui tutto si elabora tra meditazione e rivelazione. Unico momento di silenzio: quando si trova davanti al cadavere di Liliana Balducci come se solo la morte potesse creare quell'istante di silenzio la cui natura non sarebbe quella del raccoglimento, ma piuttosto quella della conoscenza (di se stesso). Queste pagine, tra le più belle descrizioni romanzesche di un protagonista di fronte ad un cadavere, sono una vera pausa nel turbinio e nel vocio del racconto a cui partecipa pure e forse soprattutto la lingua rumoreggiante dell'autore. Niente sembra più esistere del mondo circostante; solo in questo confronto con la morte l'investigatore scende alle fonti del proprio essere in una esplorazione di sé e del mondo. Un'estasi amorosa, quella di quest'istante, che rinvia forse ad un'attrazione per la signora Balducci ma anche a quello che provoca nel commissario Ingravallo la sua immagine da morta, ovvero il suo silenzio.

Allo stesso tempo, si baderà a non scambiare questo rumore, questo vocio, per una parola rivelatrice di una qualsiasi verità. Da una parte, perché nella letteratura in cui opera l'omicidio, la parola non circola, essendo essa catturata dalla tela o legge del silenzio. La parola è simbolicamente il luogo in cui si deve andare o piuttosto non andare e che lascia dei morti per strada. L'interpretazione della parola proibita e della legge del silenzio è ben illustrata tra

una verità non silenziosa è una verità morta. Esiste dunque una relazione tra il silenzio e la vita, il silenzio è ritiro, quindi, il silenzio è creatore. Ricordiamo la leggenda del Golem: se si cancella l'Alef segnato sulla sua fronte, muore... si sa, il Golem è muto perché l'Alef non si pronuncia.

l'altro nel romanzo di U. Eco *Il Nome della Rosa*⁹ che porta ineluttabilmente ad omicidi. Dall'altra parte, perché l'omicidio è ciò che rende la Parola perduta; quella del morto *in primis*, ma metonimicamente anche quella dell'Uomo. La Parola spogliata di senso diventa Parola perduta. E il silenzio spogliato di senso lo è altrettanto. Forse sta qui una parte della risposta al problema della verità così come viene posto nella letteratura italiana fin dall'Ottocento, spesso tramite l'omicidio. Una verità sempre più irraggiungibile poiché persa nel labirinto dei sensi delle società moderne dalle architetture disordinate e sragionate.

Se il tema dell'omicidio può essere associato a quello della Parola perduta, è di fatto, anche ricollegabile alla metafora costruttiva, poiché in fondo, alla stregua del simbolo della costruzione del Tempio come descritto nella Bibbia, si tratta per le nostre modernità di (ri)costruzione del tempio della società frammentata. La metafora costruttiva si rifà anche alla costruzione narrativa e narratologica che è l'inchiesta in quanto ricerca di qualcosa che si è rotto e perso. Diverse leggende confermano tale associazione (legenda del Graal, di Hiram...). Questo ci permette di capire come e perché la ricerca della Parola perduta e la riflessione sulla morte raccontano la vita, suscitando una inchiesta che deve portare ad una conoscenza migliore di sé e del mondo, in quanto la ricerca della Parola perduta è ricerca del senso (del logos) che governa (governerebbe) il mondo. Un mondo sul quale si estendono le ombre del mistero: l'omicidio lascia che si depositino diversi veli sul viso dell'umanità: il velo della morte e il velo della verità. In quanto avviluppiamento nei veli, l'omicidio è inseparabile da uno sviluppo e presuppone anche un velamento, uno schiudersi che è occultamento e un occultamento che è uno schiudersi. È tra il velamento e lo svelamento, quindi nel manifestare, che sta quello che Heidegger chiama «storia dell'essere». E perciò chiama Essere il Segreto, l'Enigma, il Mistero (Geheimnis). Così l'omicidio è metonimicamente l'umano ed è davvero un segreto che aspira ad essere svelato.

Ora, questa nozione di segreto viene complicata dal fatto che *l'omicidio ama nascondersi*. Dietro questa concisione enigmatica che riprende l'aforisma di Eraclito si può far intravedere quella che è la legge di ogni realtà: l'incessante metamorfosi che risulta dall'eterna lotta tra forze opposte. Nella fattispecie, l'omicidio è come un involucro dentro il quale si colloca l'infinità

⁹ Il titolo evoca subito l'ineffabile così come la ricerca mistica della conoscenza come celebrato nel testo di STÉPHANE MALLARMÉ: «Io dico: un fiore! e, fuori dall'oblio ove la mia voce relega ogni contorno, in quanto qualcosa d'altro che i calici saputi, musicalmente si leva, idea autentica e soave, l'assente di ogni mazzo», in *Crisi del verso*, in *Poesia e Prosa*, Guanda, Milano 1982, p. 241.

che sentiamo da ogni parte, che è la coscienza di un nostro limite della Conoscenza e della Verità. Dietro l'orrido omicidio, dietro il rumore dell'inchiesta si stende questa infinità, questo spazio ignoto che prende spesso il nome di abisso¹⁰. Nel segreto dell'omicidio consiste il gioco di questo nascondersi per rivelarci l'inenarrabile e il dileguarsi sul senso della nostra vita al di là di qualsiasi forma di positivismo e scientismo, anch'essi limitati. La nostra esistenza confina ad ogni istante con la diversità dei misteri del mondo e di concezioni infinite, indimostrabili che sommuove nell'uomo l'irrequietezza e porta al suo confrontarsi con la Realtà che in fondo gli è ignota. Questo si evidenzia particolarmente negli scrittori siciliani quali Pirandello, Sciascia, Bufalino, presso i quali si nota questa cristallizzazione dell'interrogare il senso profondo della Verità e della Realtà. Secondo J.-P. Manganaro, questi scrittori sarebbero sotto l'influenza del Gorgia¹¹: non esiste nulla che possa essere afferrabile e comunicabile.

La verità che si nasconde è anche la verità divina, che si tratti del divino in generale o dei vari dèi presenti nella storia e nella Natura, i quali, è facile constatarlo, sono spariti dalla letteratura. È la miseria dell'uomo senza il dio pascaliano a buttare le anime del mondo narrativo in una solitudine malata, nell'incomprensione, nello sragionare, addirittura nell'assurdo – i personaggi dei romanzi di G. Piovene, di M. Carlotto o di M. Fois si iscrivono per esempio in queste interrogazioni sul senso dell'assurdo e del Male¹² – per sfociare,

¹⁰ Sull'impenetrabilità della verità attraverso la metafora dell'abisso, ricordiamo per esempio DEMOCRITO: «non sappiamo niente in realtà perché è in un abisso profondo che sta la verità»; SENECA: «è con grandissima fatica che giungeremo a quest'abisso in cui è stata deposta la Verità», in *Naturales Quaestiones*, VII, 32.4; o LAMPEDUSA: «[...] la verità era ben più in fondo, nel cieco, muto palazzo di acque informi, eterne, senza bagliori, senza sussurri», in TOMASI DI LAMPEDUSA, *La Sirena*, in *I Racconti*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 123.

¹¹ Cfr. JEAN-PAUL MANGANARO, *Du mythe grec à la sophistique de Gorgias et à la tradition orale de "Giufà" dans la culture sicilienne contemporaine*, in «Actes de colloque», ed. du Conseil Scientifique de l'université Charles de Gaulle, Lille 2005. Pirandello après le théâtre, in «Le Magazine Littéraire», n. 189, novembre 1982: «La marque profonde de Pirandello est bien le sophisme de Gorgias, à travers lequel d'ailleurs il lui serait possible de retrouver des complicités aussi bien du côté de ses aïeux littéraires que de ses héritiers immédiats, Sciascia en premier lieu»; oppure: *La fête des morts en Sicile* in «Critique», n. 553-554, 1993: «Cette preuve par l'absurde de notre inexistence aboutit au questionnement incessant de Pirandello sur la réalité intime de l'être et fait de son théâtre tout un paradoxe sur l'individualité perdue dans les méandres d'une impossible réponse: Pirandello reprend les thèses de Gorgias; et de l'un à l'autre, dans ce long parcours où l'histoire du peuple sicilien s'est vidée de ses propres contenus à force de colonisations successives, se sont créées les formes de doutes auxquelles la seule réponse possible semble être celle qu'apporte le silence». I tre testi sono reperibili ora nell'opera omnia MANGANARO, *Confusion des genres. Articles et études (1975-2010)*, a c. di LAURENT LOMBARD, P.O.L., Paris 2011.

¹² Così in G. Piovene, il Dorigo della *Gazzetta nera*, la Rita delle *Lettere per una novizia*; in M. Fois questo è evidente nei racconti *Stirpe* e *Memoria del vuoto*, in cui si sa che è

spesso, in questo grido (neo)testamentario, che fa dell'uomo un animale ferito dall'ingiustizia dell'incomprensione e dall'insensato che è anche l'innominabile: *Eli, eli lema sabachthanie?*¹³

Questo grido ci invita pure, *de facto*, a esaminare la nozione di giustizia che spunta anch'essa da dentro l'involucro dell'omicidio. Se finora si sono potuti elaborare elementi di studio intorno all'interrogarsi su cosa servono l'omicidio e la morte, l'analisi della tematica dell'omicidio riconduce anche a questa domanda: a che cosa serve l'omicida? La risposta viene da sé: proprio a riflettere sui concetti di potere, di giustizia e di verità. In effetti, si coglie in fligrana della tematica dell'omicidio la questione del *jus naturale* e dei due motivi in cui viene preso l'omicidio originale, ossia Dio e il mio diritto (*Deus meumque jus*) e a ciascuno il suo diritto (*suum cuique jus*)¹⁴. Si

«arduo dare un senso a tanta millenaria sofferenza (p. 102)». Nei due libri dell'autore sardo, l'incomprensione degli omicidi commessi dal singolo raddoppia gli omicidi di Stato, legati a doppio filo all'assurdità della guerra.

¹³ Ad esempio, citiamo questo passo eloquente quanto commovente tratto da M. Fois, in cui un padre si interroga di fronte alla morte dei suoi figli: «Seduto tra due filari Michele Angelo sta facendo una preghiera e una richiesta. Perché, sta dicendo senza dire, sta chiedendo: perché? A chi lo chieda non lo sa esattamente. La sua rabbia è che è stato invisibile e modesto come si dev'essere quando la sorte è troppo favorevole. Invisibile e modesto, ripete, non abbiamo sbattuto in faccia a nessuno il benessere, a nessuno. Modesti sempre, sempre. E allora perché? Rognoso come Giobbe, Michele Angelo prende a rinfacciare la sua pena: Quale destino ho io? Di non vedere i miei figli crescere, due, due, me li hai già tolti», in Fois, *Stirpe*, Einaudi, Torino 2011, p. 46.

¹⁴ Tra i temi frequenti della letteratura otto-novecentesca c'è l'omicidio sognato o fantascittico. Si pone quindi il problema del rapporto tra questo tipo di delitto e il concetto di giustizia come espresso in modo inedito e interessante da L. Capuana nella sua novella *Delitto ideale*, costruita in forma di dialogo in cui il protagonista Morani discute con l'amico Lastrucci sulla questione della giustizia e dell'omicidio, prendendo l'esempio di un altro suo amico, tale Tullio Dani, che si è fatto giustizia da sé per un delitto immaginato, conseguenza della sua gelosia per la moglie: «La giustizia condanna o assolve alla cieca, per fatti esteriori, su testimonianze che affermano soltanto l'azione materiale, quel che meno importa in un delitto. Il vero delitto, lo spirituale, risultato del pensiero e della coscienza, le sfugge quasi sempre; e così essa spessissimo condanna quando dovrebbe assolvere e assolve, pur troppo! quando dovrebbe condannare. Un omicidio pensato, maturato con lunga riflessione in tutti i suoi minimi particolari e poi non eseguito perché l'energia dell'individuo si è già esaurita nell'idearlo e prepararlo, è forse delitto meno grave d'un omicidio realmente compiuto? [...] Chi desidera la donna altrui, commette adulterio. Chi pensa di ammazzare, commette omicidio. Ed io mi sento omicida», in *Delitto ideale*, Remo Sandron editore, 1902, p. 4. Traspare in questo passo un bisogno assoluto, morale, di giustizia, di punizione, che verrebbe quasi a sanzionare umanamente l'atto innominabile, incomprensibile dell'omicidio o desiderio di omicidio. Come se il male includesse un castigo (ricordando in ciò il progetto narrativo di Dostoevskij). La punizione rende umano l'atto («Non può essere umano il delitto se rimane impunito!», *ivi*, p.13) ma anche il mostro che sono che ha commesso un atto disumano. Alcuni testi, particolarmente anteriori alla prima guerra mondiale, illustrano l'importanza della giustizia ma anche i suoi limiti nel comprendere la causalità dell'omicidio. Così in Capuana, ma anche in G. d'Annunzio, che ne *L'Innocente* mette in scena un narratore, Tullio Hermil (si noterà che è lo stesso nome del personaggio capuano) il quale racconta a posteriori un

osserverà tra l'altro come, segnatamente dopo Nietzsche, gli scrittori sono passati dall'ipocrisia del diritto naturale all'arbitrarietà insensata del cosiddetto diritto positivo, accentuando l'idea dell'ambiguità del potere e della giustizia resa, o addirittura venduta! Ogni riflessione sull'omicidio sta tra questi due poli del diritto e annebbia l'etica di qualsiasi giudizio, impedendo di conseguenza l'idea dell'omicidio gratuito. Ci si può pure meravigliare che questo tema non abbia portato alla produzione di testi, però a pensarci bene se ne vedono presto i limiti perché oltre alla pacifica evidenza che dietro ogni azione omicida si trovi una causalità (pure quando si tratta di un atto di follia o di follia in atto)¹⁵ che potrebbe anche essere una *casualità*¹⁶, l'omicidio gratuito non produrrebbe un sufficiente discorso narrativo.

infanticidio premeditato senza perciò esser stato infastidito dalla giustizia, la quale non sembra atta a capire l'atto stesso, quanto è successo in lui: «La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi» e conclude questo passo introduttivo con un grido di solitudine: «Eppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi [...] A chi?», in D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, in *Prose e romanzi*, vol. I, Mondadori, Milano 1968, p. 370. Come nel Capuana («Per la pace del mio spirito, per la giustizia ideale ho voluto far questo: giudicarmi e condannarmi con la stessa imparzialità e serenità con che avrei giudicato qualunque persona accusata del mio stesso delitto», in *Delitto ideale*, cit., p. 15), la necessità di un'auto-justizia, di un'auto-condanna permette al protagonista di uscire dall'animalità dell'atto criminale. È palese notare che questi testi s'interessino meno, o veramente da lontano, all'interrogazione fondamentale che pone il delitto e cioè: perché un tale atto? come lo faranno invece scrittori quali A. De Angelis o A. Varaldo: «Leopardo o coccodrillo, pasciuti, non ammazzano per il gusto di ammazzare. C'è sempre una leva che fa agire anche il negativo. La ricerca della leva è nostro compito. Non bisogna dire che per ogni delitto c'è una pena, ma cercare il perché di un delitto», in ALESSANDRO VARALDO, *La scomparsa di Rigel*, Mondadori, Milano 1934, p. 76. Inoltre, è tra questi due poli (*Deus meumque jus e suum cuique jus*) que semble inserirsi il delitto d'onore, tematica cavalleresca per eccellenza, fortemente presente nella letteratura italiana, la quale ci fa interrogare sull'ambiguità della morale e dell'etica del comportamento arcaico. In Italia, l'interesse per un tale delitto si legge tra l'altro nel fatto che la massoneria italiana insista più che in altri paesi sui cosiddetti gradi di vendetta (9° grado del Rito Scozzese Antico e Accettato) e sui gradi cavallereschi o templari dello stesso rito.

¹⁵ Atto di follia: così col personaggio di frate Diego la Matina come viene presentato nel racconto di L. Natoli, *Fra Diego La Matina* e L. Sciascia, *Morte di un inquisitore*. Potrebbe aver l'idea dell'omicidio gratuito il lettore del romanzo *Cuore di lupo* di P. Soria (Mondadori, Milano 1999), in cui da una finestra un cecchino ammazza a caso vittime innocenti, ma si capisce ben presto che si tratta di una vendetta contro un «dio ingiusto» che ha condannato al cancro il protagonista «sfogliando annoiato i libri mastri con la contabilità delle sue creatur».

¹⁶ Questa casualità, presa tra *tyche* e *ananché*, che sono in fondo le due facce dello stesso inconoscibile, può prendere il nome di Destino – in Fois per esempio il destino, forza innominabile, assume un valore di maledizione e permette di fare alternare, sulla scia di G. Deledda, momenti onirici e descrizioni più realistiche della trama; una struttura che sottolinea come il senso di tutto l'accaduto sfugga ai protagonisti, vittime della loro sorte – oppure di Forze occulte «con le quali la volontà dell'uomo può, col suo odio, scatenare il male», come indicato dalla DELEDDA nella sua novella *Forze Occulte*, in *Il cedro del Libano. Romanzi e Novelle*, coll. I Meridiani, Mondadori, Milano 2007, p. 386. L'idea si ritrova in D'Annunzio: «Ero posseduto da una specie di malefizio che aboliva in me ogni senso morale e mi rendeva

Molto maggiormente, la nozione di giustizia congiunta all'omicida, e più largamente all'atto omicida, mette in luce, lungo tutto il Novecento, il sotto-suolo dinamico delle società considerate nelle loro complessità e nella loro metamorfosi indiscutibilmente collegate con la crescita e la moltiplicazione delle illusioni deluse. «Il Novecento si è cercato nelle sue utopie e ha visto solo disillusioni» ci asserisce il filosofo Slavoj Žižek. Esaurita l'utopia sociale, politica, economica, rivoluzionaria, il mondo è entrato in un movimento neo-barocco (o è forse nella continuità di un barocco?) dove è andato perso il senso della Verità come mito da raggiungere, come Gerusalemme celeste.

Le forze politiche che hanno inventato l'Italia dopo il '45 sulle rovine del fascismo (DC e PC soprattutto) sono crollate in modo incomprensibile aprendo uno spaventoso vuoto politico, un abisso in cui sono precipitate ogni verità e ogni scelta politica e storica. Si apre quindi un momento in cui non si crede più in niente, ed è in questo particolare momento che appare il giallo, il cui apice di presenza coincide con le disillusioni legate alla rivoluzione comunista. Un giallo diverso dal romanzo poliziesco degli anni precedenti, che denuncia ma anche annuncia, e vuole essere attento alle nuove emergenze sociali. Sin dagli anni '60-'70, vengono messi in evidenza il fenomeno della cultura di massa segnata dalla crescita di un individualismo consumistico impattato dai malesseri della modernità, il passaggio da una colpevolezza individuale ad una colpevolezza collettiva e sempre più opaca¹⁷, l'importanza di nuovi miti o modelli che sono un compendio delle complessità moderne. Tra questi si annovera la figura dell'investigatore, che si iscrive senza nessun dubbio tra le nuove star di questo secolo della società consumatrice. E un'altra volta, come per l'omicidio, chi cerchi di capire come queste figure vengano fabbricate, in che modo incarnano il desiderio popolare, può comprendere un'epoca. Certo, la figura dell'investigatore (privato o istituzionale che sia) appartiene ad un universo ancestrale ma diventa eroe positivo, «super-uomo

capace delle peggiori ingiustizie, delle peggiori crudeltà [...] Incominciò da quel giorno l'ultimo periodo precipitoso di quella lucida demenza che doveva condurmi al delitto. Incominciò da quel giorno la premeditazione del mezzo più facile e più sicuro per far morire l'Innocente», in *L'innocente*, cit., p. 405.

¹⁷ È questa una differenza maggiore tra la letteratura dell'omicidio dell'Ottocento e quella del Novecento: perché, se i motivi di uccidere rimangono uguali (gelosia, onore, denaro...), prima degli anni '60, l'accento viene messo piuttosto sulla coscienza inquieta dei personaggi che tentano (spesso invano) di trovarsi un posto nell'architettura frantumata della società, partecipando della figura dell'Inetto, mentre dopo l'accento viene messo maggiormente sul rigetto delle società, sulla geometria dei labirinti dentro i quali ai personaggi è negata la possibilità di giungere a qualsiasi centro. Questo ci permette di capire come evolve la figura dell'inetto nella letteratura italiana in quanto essa è tipica delle architetture frantumate delle società moderne.

popolare»¹⁸ all'inizio del Novecento fino agli anni '60, ossia in un momento in cui, come afferma E. Morin: «la felicità diventa la religione del singolo»¹⁹, dove pertanto il lieto fine è la regola d'oro, dove gli investigatori-star sono protagonisti di storie in cui ci sentiamo tutti gratificati con ricchezza e amore garantiti; i cattivi sono puniti mentre gli eroi attraversano mille avventure con l'aiuto di televisione e cinema. Ma gli inquirenti smettono di essere delle divinità della felicità, dell'amore e del desiderio tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 per incarnare personaggi ambivalenti e cupi oppure normali, poveri, e disperati²⁰. In pratica, siamo passati da una euforizzazione ad una problematizzazione. Nello stesso momento, nella vita reale come nella vita narrativa, la figura dell'investigatore si è sbiadita o incrinata²¹; forse si potrebbe dire addirittura che è diventato un individuo *en péché* e *empêché*, che partecipa al rinnovamento moderno del romanzo italiano per cui la verità è irraggiungibile, come illustrato nei romanzi polizieschi di L. Sciascia²².

¹⁸ Cfr. ANTONIO GRAMSCI, *Sul romanzo poliziesco e origine popolare del superuomo*, in *Letteratura e Vita nazionale*, Editori riuniti, Roma 1996.

¹⁹ EDGAR MORIN, *Le star*, Edizioni MCF, Milano 1995, p. 57.

²⁰ Tipici di questo periodo di transizione quei romanzi che hanno come protagonista seriale Duca Lamberti.

²¹ È possibile rilevare che, con pochissime eccezioni (L. Machiavelli), gli autori di gialli hanno ormai abbandonato l'investigatore. E quando sopravvive è piuttosto nella forma del delinquente (si veda ad esempio M. Carlotto).

²² Quella della Verità impossibile è una delle grandi tematiche della letteratura (post-) moderna, come già abbiamo detto per gli autori siciliani. La si troverà pure in P. Chiara, nei romanzi *I giovedì della signora Giulia*, *Stanza del vescovo* o *Saluti notturni dal passo della Cisa*; in G. Bufalino (*Qui pro quo*), romanzo in cui, come nota Giuseppe Traina: «nessuno vince la partita, non il detective né il narratore che sono la stessa persona; non l'assassino né la vittima che sono la stessa persona; non i due deuteragonisti, che ci fanno tutti una pessima figura; non la verità che frana inesorabilmente; non l'autore, che nel paratesto mette in discussione il libro che ha scritto», in TRAINA, *Il giallo in trappola*, in BUFALINO, *Qui pro quo*, Bompiani, Milano 2003, p. 150. L'aspetto labirintico che prende la narrazione e la struttura formale, che porta all'estremo il gioco espiemologico e interpretativo partecipa senza dubbio del sentimento dell'architettura frantumata delle nostre modernità. Questa peculiarità si trova già in Pirandello, ma anche ne *Il Romanzo della rosa* di Eco e soprattutto ne *Il pianeta azzurro* di L. Malerba. L'impossibilità di arrivare ad una qualsiasi verità è fortemente presente anche in Machiavelli per il quale gli indizi non sono mai sicuri come dichiara l'ispettore della Forestale in *Malastagione*, (Mondadori, Milano 2011): «non puoi pretendere che dalle indagini venga fuori tutto quello che ha pensato e fatto un assassino. Vengono fuori delle ipotesi che possono o no essere confermate dalle dichiarazioni dello stesso assassino. E anche in questo caso non è detto che rispondono a verità. [...] Ma chi può giurare che sia andata così? Sono ipotesi venute fuori da indizi che credo di avere interpretato nel modo giusto. Però un indizio può essere analizzato da tanti punti di vista e ogni punto porterà a risultati diversi» (pp. 301 e 304). Partendo da questo principio lo scrittore bolognese, convinto che non sia Jorge l'assassino responsabile dei delitti nell'abbazia, riscriverà la storia de *Il nome della rosa* in un libro sorprendente *La rosa e il suo doppio*, in cui tutti gli omicidi verranno reinterpretati o meglio ancora, spiegati. Aleggia in questi testi dalla verità incerta un senso di incompiutezza, che sarebbe come *un assassino*

È a partire da questo momento le società che vengono considerate enigmi e comportano una irriducibile parte di opacità, onde una certa idea della tragedia degli individui.

Proprio qui, potrebbe posizionarsi la frattura tra una letteratura dell'omicidio prima e dopo gli anni '60-'70. Il romanzo poliziesco si smarca lentamente, come già detto, dall'ottimismo della Chiesa cattolica alla Scerbanenco per sprofondare in un tragico greco alla Carlotto: nessuna salvezza, nessun paradiso, nessun perdono (è addirittura questa la molla dei racconti dello scrittore padovano), come un rituale della disperazione.

È segnatamente in questa forma di letteratura dell'omicidio che si legge meglio oggi quanto esso sia un movimento della complessità, delle modernità, come hanno ben interiorizzato scrittori quali A. Fogazzaro, E. De Marchi, L. Pirandello, C. E. Gadda, L. Sciascia... L'Italia, come pure lo spirito del mondo, porta l'impronta dei contrari insuperabili; è intrisa di antagonismi. La maggior parte delle opere con omicidio sono abitate da questa coscienza acuta della contraddizione. Così, quando ci si avvicina all'omicidio, il da fare non è più tanto quello di descriverlo quanto di afferrarne tutte le ambiguità. Questo spiega forse l'impossibilità in letteratura dell'estetizzazione dell'omicidio²³ come invece il cinema ha tentato di proporla²⁴. È con l'uso della nozione di «pensiero complesso», descritto da E. Morin nei suoi numerosi scritti²⁵ – in cui afferma che anche gli elementi eterogenei, se tessuti insieme, possano costituire un insieme – che si possono investigare le (apparenti) contraddizioni italiane. È così col superare la dualità vita/morte contenuta nell'omicidio che si può capire il senso iniziatico della vita, come viene spiegato ne *Il Gattopardo*: «La morte è la speranza». Citazione che mostra fino a che punto questa dualità sia feconda e fondatrice di tutte le interrogazioni e ricorda la contraddizione creatrice espressa da Eraclito: «vivere di morte, morire di vita».

latitante, per dirla con M. Fois, «e un assassino latitante, si capisce, ha un senso, ha una storia e anche una letteratura» (*Memoria del vuoto*, cit., p.134).

²³ Quando si parla di estetica a proposito dell'omicidio, questo primo vocabolo non può intendersi nel senso classico di insieme dei mezzi adoperati dall'artista per esprimere e far assaporare il bello (un bello necessario adiuvante al buono); se sembra possibile a priori applicare all'omicidio criteri estetici (segnatamente il bello e il brutto), è con la considerazione che l'estetica propone qui solo un modo di organizzazione delle forme con l'intento di produrre un senso o degli effetti, non è cioè necessariamente collegata col buono. In altre parole, in materia di estetica dell'omicidio, se vi può stare del brutto e/o del bello, per lo meno il bello deve sempre restare al di qua del limite dove incomincia il bello morale, il buono, quindi la morale. In un ulteriore lavoro, sarebbe interessante esaminare come evolvono le rappresentazioni della morte (dunque del cadavere) descritte nelle loro manifestazioni (exoteriche) o nei loro significati (esoterici).

²⁴ Pensiamo soprattutto, per l'Italia, al lavoro di Mario Bava e di Dario Argento.

²⁵ Cfr. tra l'altro MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, Paris 1990.

Spesso è stato detto e scritto che l'enigmatico e iniziatico omicidio, la cui presenza costella la letteratura odierna, era forse l'immagine migliore che avevamo di noi, un frequentare se stessi, per il fatto che l'omicidio è il confrontarsi del bene e del male, ovvero della faccia chiara e della faccia oscura dell'anima umana. Il «testa a testa» con l'omicidio (nell'anima del lettore e a volte del protagonista-investigatore, o di qualsiasi personaggio che si ritrovi di fronte ad un cadavere) è il confrontarsi delle sue facce chiara e oscura in cui si può uccidere la «brutta inclinazione» che cova in noi. Il che fa inevitabilmente pensare alla settima richiesta del *Pater*: «E non ci indurre in tentazione, ma liberaci dal male». Sì, certo, ma sembra che si debba andare oltre questo manicheismo riflesso. In effetti, i molteplici movimenti complessi dell'omicidio nella letteratura illuminano le fondamenta di una società italiana valetudinaria, alla stregua di una sociologia del presente, in cui quello che viene alla luce è un mondo (occidentale?) che vive nella perdizione e nello splendore delle sue rovine, un mondo che manca crudelmente di legami – come evidenzia l'estrema solitudine dei personaggi letterari che non hanno nessuna religione, nel senso latino della parola (legame), con niente – sul modello di quanto ha sottolineato il filosofo P. Sloterdijk, e cioè che le nostre società moderne sarebbero piuttosto delle aggregazioni sregolate di individui-bolle che si formano e si deformano, pur rimanendo impermeabili²⁶.

Il «feroce Novecento», il secolo dell'omicidio di massa e dell'omicidio in letteratura, non ha mai smesso quindi di interrogarsi sui cambiamenti virulenti che lo hanno profondamente sconvolto, forse fino a farci perdere il senso delle realtà, della Realtà e della Ragione. Essendo decaduti tutti i valori, essendo crollate le tradizioni e fallite le Rivoluzioni, questo secolo non ha mai smesso di ammucchiare i suoi cadaveri fino a diventare il secolo dell'Assurdo esistenziale, ossia dell'omicidio, di cui la letteratura ha tentato di penetrare il segreto facendo, a volte, risaltare con evidenza la colpevolezza dell'uomo²⁷, e

²⁶ Cfr in particolare PETER SLOTERDIJK, *Sfere / Bolle* vol. 1, Meltemi editore, Roma 2009.

²⁷ Questa tematica attraversa per esempio profondamente l'opera originale di L. Machiavelli, nella quale i criminali sfuggono simbolicamente ad una condanna della loro colpa da un punto di vista individuale, perché per l'autore sono solo elementi di un gioco che lascia talvolta aperta la narrazione e soprattutto la questione dell'omicidio e dell'omicida universali che ci coinvolge tutti. Il che porta a *Operagialla – giallo per attori e cantanti* (Gallo & Calzati editori, 2004) il cui progetto è raccontare il nostro tempo e la musica del nostro tempo: l'omicidio (*Delitto* è tra l'altro una delle musiche del testo). Non un omicidio comune bensì il delitto universale. Delitto che un delinquente universale commette giorno dopo giorno e che non si può riconoscere dato che noi stessi ne siamo partecipi, che siamo parte della colpa collettiva, «La colpa di quello che sta succedendo non la possiamo dare né al destino né alla fatalità. La colpa è nostra perché condividiamo» (p. 53). Di conseguenza, come possiamo in quanto co-omicidi essere insieme investigatori sereni, quelli che arresteranno l'assassino, lo giudicheranno e per finire

nello stesso tempo, si è infatuato di una ricerca di senso per afferrare questo mondo in mutazione e recuperare la ragione. Parecchi autori, che si sono lanciati in ricerche formali, linguistiche, tematiche, psicologiche come per tentare di esprimere la complessità e il mistero, hanno visto nell'omicidio un catalizzatore di tutte queste interrogazioni, di tutte le dualità e contraddizioni della vita, da cui proviene una concezione del mondo indissociabilmente legata al problema della giustizia che racchiude in sé quello della libertà e della verità. Di fronte all'innominabile, si verifica «un allargamento» dei contrari tra la parola e il silenzio, il dicibile e l'indicibile, il nulla e il tutto, il razionalismo e l'irrazionalismo, la logica causale e l'assurdità dell'evento, il fisico e il metafisico, il laico e il religioso, l'esoterico e l'exoterico. Uno sforzo, un tentativo, forse vano, per fingere di mettere ordine nel caos.

Dall'Ottocento in poi, l'omicidio in letteratura si è nutrito di questi antagonismi, forse per provare a superarli. Per andare aldilà di ogni forma di binarietà, compresa quella del dualismo tra antico e nuovo. Questo ci rimanda alla nozione di modernità come la presenta il Meschonnic, per il quale: «La modernità non è il nuovo, non è la rottura. Ma l'abolizione dell'opposizione tra l'antico e il nuovo»²⁸. L'omicidio si colloca bene in questa linea poiché, come abbiamo sottolineato, ha bisogno dell'antico per esistere nel nuovo e, effettivamente, non costituisce nelle modernità una rottura con il passato bensì una continuità, la quale non vuole tuttavia essere unità. In questo appare come mito dei tempi moderni e in quanto tale si diffonde a partire dell'Ottocento in tutti i campi dell'arte. Si nutre di tutto: esplosione delle ideologie, del corpo sociale, violenze, ferocia del capitalismo, tutto gli serve per confermare l'agonia di un mondo malato. A questo titolo secerne temi e forme ricche e propone dimensioni estetiche, filosofiche e sociali. E consente nelle modernità letterarie lo sbocciare di un immaginario: immaginario della crisi e della metamorfosi, e di una finitudine del mondo. In fondo, è appunto qui che si colloca l'omicidio, nel movimento generale della finitudine del mondo che rinnova, dall'Antichità, la questione dell'infinito. Questione non decisa, tutt'al

quelli che dovranno scontare la pena per questo stesso delitto al quale tutti partecipiamo? In questa confusione dei ruoli di un mondo ingiusto, non c'è speranza né di verità né di giustizia: «Non c'è più speranza quando giudice, delinquente e carnefice sono la stessa persona. Potrà mai l'investigatore, che è anche assassino e assassinato, arrestare, giudicare e punire se stesso? (p. 158)», ma una responsabilità condivisa e comune tanto più vera in quanto diamo il nostro consenso al Grande Massacro come scrive l'autore nella sua prefazione a *Sequenze di memoria* (Einaudi, 2011, p. VII). In breve, gli omicidi, nelle nostre società scombusolate, sono questi «cattivi compagni», come dicono alcuni, di cui non riusciamo a sapere se siamo noi ad inseguirli o se ci inseguono loro.

²⁸ MESCHONNIC, *Modernité, modernité*, cit., p. 76.

contrario che riprende tutta la sua ampiezza nel XXI secolo con la crisi senza precedenti del capitalismo. Perché ci si accorge di aver instaurato un sistema estremamente stimolante per creare ricchezza in un universo che non è fatto per sopportare il superamento di una certa soglia. In altre parole, un sistema che crea uno sviluppo esponenziale in un universo certo infinito, ma tanto che per noi contemporanei è finito. L'umanità non ha mai conosciuto una simile situazione filosofica e quindi non sa pensarla. Non la può concettizzare. L'umanità si accorge che il capitalismo-liberalismo che era la soluzione – in fondo Marx lo aveva addomesticato, come pure i liberali – soluzione non è. Perché è proprio lì dove il sistema è efficace che è portatore di disastro. Perciò la letteratura dell'omicidio si confronta attualmente con questa impossibilità: è inconfutibile che gli autori sin dall'Ottocento hanno preso di mira il sistema solo nei suoi punti di debolezza e non nei suoi punti di forza che sono la sua fragilità peggiore, e cioè lo sviluppo illimitato per una umanità chiusa nella sua oasi terrestre. Ed è proprio di fronte a questa *impasse* filosofica e societale che sta una delle sfide future perché si rinnovi la letteratura dell'omicidio che negli ultimi anni si è cercata e spesso persa in un vero e proprio iperrealismo. Sfida tanto più importante che la società italiana del XXI secolo, oppure il mondo secondo il *principio ologrammatico* di E. Morin²⁹, rappresenta ormai solo uno spettacolo confuso, di tenebre e di anarchia, che continua a dire il dramma della perdita della Parola, attraverso la tematica di un omicidio che può, da almeno due secoli, farsi storia e diventare storia del pensiero, di un pensiero impegnato in una improbabile ricerca di architettura, nella ricerca sempre ricominciata di una Salvezza incerta, benché sempre sperata.

²⁹ Principio secondo il quale la parte sta nel tutto che sta nella parte.

TEATRO

CLIZIA GURRERI

TRA STELLE E GIGLI:
VARIAZIONI SPETTACOLARI DELLA MODERNITÀ.
LA MONTAGNA CIRCEA DI MELCHIORRE ZOPPIO

In una delle tante cronache che raccontano la storia cittadina di Bologna, l'anno 1600 viene ricordato per il passaggio di tre illustri dame: nel mese di Aprile giungono le due sorelle del Duca di Mantova, l'una sposa dell'Arciduca d'Austria, l'altra consorte del duca di Ferrara e, più tardi, a distanza di soli due mesi, a giugno, Margherita Aldobrandini, viaggiando da Roma verso Parma, sarà ospite del Vicelegato¹. Per renderle onore, Melchiorre Zoppio, intellettuale illustre nella cultura del tempo, dottore di filosofia morale presso lo Studio e fondatore dell'Accademia dei Gelati², trasforma la piazza principale della città, Piazza Fontana³, in una prodigiosa montagna, sopra la quale si erge la dimora di Circe. Qui, «nel centro della montagna»⁴ in un palazzo simile ad una reggia, la malvagia incantatrice tiene nascosto Pico, nobile e valoroso cavaliere, fedele alla propria dama e per questo vittima di un crudele sortilegio che, dissolvendo i ricordi e il sentimento per l'amata Canente, lo relega ad uno stato di servile obbedienza verso «ogni piacimento della strega»⁵. Alle preghiere della ninfa, proiezione letteraria tanto del mo-

¹ CRISTOFORO SARACENI, *Cronaca di Bologna*, di cui il testo manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, con segnatura B3566.

² Si veda GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1781-1794, vol. I, pp. 11-13; vol. VIII, pp. 303-307; ANDREA GARDI, *Riflessioni sui primi Gelati (1588-1598)*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a c. di ANDREA CSILLAGHY, ANTONELLA RIEM NATALE, MILENA ROMERO ALLUÈ, ROBERTA DE GIORGI, ANDREA DEL BEN, LISA GASPAROTTO, vol. II, Forum, Udine 2011, pp. 423-434. Per l'Accademia dei Gelati si veda la voce corrispondente in MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Forni, Bologna 1976-1980 (ristampa anastatica della prima edizione, Cappelli, Bologna 1926-1930); ANDREA BATTISTINI, *Le accademie nel XVI e XVII secolo*, in *Storia di Bologna*, dir. da R. ZANGHERI, Bononia University Press, Bologna 2008, vol. III, tomo II, pp. 179-208 e in generale il saggio di AMEDEO QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1982, vol. I, pp. 823-898.

³ L'attuale Piazza del Nettuno.

⁴ *La Montagna Circea* torneo nel passaggio della Serenissima Duchessa Donna Margherita Aldobrandina sposa del Serenissimo Ranuccio Farnese, Duca di Parma e Piacenza, festeggiato in Bologna a xxvii Giugno 1600, in Bologna, presso gli Heredi di Giovanni Rossi, p. 11.

⁵ *La Montagna Circea*, cit., p. 11.

dello classico-mitologico della sposa abbandonata che si lascia andare ad un prolungato lamento, quanto dell'ideologia cortese, di un amore reciproco⁶ e «incorrotto»⁷ richiamato mediante l'immagine tradizionale delle due Veneri⁸, fa eco il vaticinio di Apollo: «Fia di Circe il potere distrutto. Quando sposino tanti Gigli tante Stelle»⁹. Ma il «gloriosissimo sposalizio»¹⁰, simbolo della perfetta congiuntura tra l'Amore Celeste e l'Amore Terreno e per questo unico antidoto all'incantesimo della maga, agisce in maniera tale che anche Mercurio intervenga a favore della povera Canente; in sogno le rivela che, «in un certo poggetto del promontorio»¹¹ si trova un'erba dal fiore candido, la «celebrata Moli»¹²: una volta divelta per mano di «cavalieri, amanti candidi e leali»¹³, la «magica podestà di Circe»¹⁴ sarebbe presto svanita. Da qui prende avvio lo spettacolare torneo in cui, tra artificiose macchine sceniche e girandole di fuoco, abilissimi cavalieri bolognesi, giovani e veterani, armati di scudo, frecce e azze, danno prova della loro bravura.

Non appena il Vicelegato Orazio Spinola¹⁵ viene a conoscenza del passaggio di Margherita Aldobrandini, nipote di Clemente VIII e sposa di Ranuccio

⁶ «[...] perché l'Amore di tutti gli affetti è il concitatissimo et non è da dire amante chi non sommamente ami. Tolta la corrispondenza si toglie il compimento dell'amore istesso [...]», *ivi*, cit. p. 14.

⁷ *Ivi*, cit. p. 12

⁸ «[...] delle due veneri (Circe) non vuole approvare quella antichissima, purissima, bellissima, che nata del Ciel senza madre, conversa fra i celesti ma [...] la rifiuta come un'immaginaria vanità, et insieme seco si burla del suo Amore celeste; et perché di rado si trova fra i mortali, lo stima invalido, pretendendo che d'ogni effetto di vero amante il termino sia la sensualità. Ma delle terrena venere ancora, nata di Giove, et di Dione, nella cui lascivia si immerge, perverte e confonde le ragioni [...]», *ivi*, cit. pp. 12-13.

⁹ *Ivi*, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p. 16.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ «[...] in segno di ciò, si troverebbe in un certo poggetto del promontorio, nata un'erba di fiore candido, corrispondente alla candidezza, c'hanno da serbar nell'animo gl'amanti veraci. Quest'era la celebrata Moli, di cui già si prevalse Ulisse, per li compagni in bestie convertiti, da restituirli alla primiera forma, Svelto che fosse il germe, dovea tosto svanire la magica podestà di Circe et quindi Canente racquistare il legittimo amante e sposo. Ma sterpar la moli non sarebbe così facile, finchè non avesse ricevuto varie scosse di mano d'una certa quantità di cavalieri, amanti candidi e leali, ch'era a dire di una dama per ciascuno e di pensieri onesti e leggitimi. Ai quali simile impresa dovea riuscire malagevole; si per li molti intoppi da superare, stando i provvedimenti, che ci sarebbero fatti da Circe; si per l'incontro, c'havrebbero a sostenere de i Mantentori del luogo, campioni bravi e valorosi [...]», *ibidem*, p.16.

¹⁵ Sul Vicelegato Spinola si veda quanto riportato in nota da Marina Calore, in MARINA CALORE, GIAN LUIGI BETTI, *Politica e Accademia a Bologna tra il 1598 e il 1600: 'apparati' per Clemente VIII e un torneo in onore degli Aldobrandini*, in «Il Carrobbio. Rivista di studi bolognesi», 2004, pp. 165-188.

Farnese, convoca la nobiltà equestre e, d'accordo con il Senato¹⁶ e con il suo importante sostegno, decide «d'honorare in ogni più ragguardevole maniera questa venuta, col farne festa segnalata»¹⁷. Il testo di Melchiorre Zoppio, testimonianza preziosa da cui si apprende, con dovizia di particolari, «quello che si è fatto»¹⁸, riferisce delle ipotesi iniziali, discusse tra gli ideatori, relative alla scelta «della maniera»¹⁹ più idonea allo spettacolo: le considerazioni sono varie e di natura diversa. Si tratta di una festa cittadina cui partecipa l'intera aristocrazia municipale²⁰, non soltanto in veste di spettatrice, ma come parte attiva nell'organizzazione del grandioso evento. È un momento in cui la Città di Bologna, a due anni di distanza dall'annessione di Ferrara allo Stato della Chiesa, consapevole di quanto la politica di Ippolito Aldobrandini l'avesse ridimensionata nel sistema di potere dei territori ecclesiastici²¹, desidera mostrare e divulgare, attraverso la favola di Pico e Canente, quasi con un intento propagandistico «l'immagine di una città non inquieta e faziosa, riottosa al potere dell'autorità romana, ma pacifica e concorde all'ombra del potere della Chiesa»²². Destinatario dell'opuscolo è, non casualmente, il Cardinale Pietro Aldobrandini, assente la notte del 27 giugno durante lo svolgimento dell'«attione cavalleresca» e personalità di spicco intorno alla quale si riunisce quella

¹⁶ «[...] Et dall'altra parte, come si movesse il Senato non solo ad inanimarli, perché s'effettuassero i pensieri, ma a sovvenirli, perché lo spettacolo in cui si fossero risolti, dovesse pomposo riuscire [...]», *La Montagna Circea*, cit., p. 4.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Melchiorre Zoppio, così si rivolge a Pietro Aldobrandini, dedicatario del libretto, «[...] Narrerò io dunque non già quello che si saria dovuto fare, ma quello che si è fatto [...]», *ibidem*; «[...] Il libretto costituisce l'unica fonte diretta di informazioni su tale evento spettacolare e, da questo punto di vista, risulta quanto mai esauriente poiché contiene la dettagliata descrizione dello svolgimento del torneo, riporta i testi di ciò che venne recitato e cantato e fornisce indicazioni sulla sistemazione dello spazio utilizzato per la rappresentazione [...]», CALORE, in *Politica e Accademia a Bologna tra il 1598 e il 1600*, cit., p. 173. Si veda il contributo di Deanna Lenzi che attribuisce al testo di Zoppio un assoluto valore documentario per la ricostruzione della «prassi organizzativa ed esecutiva dei tornei», in DEANNA LENZI, *Teatri ed anfitrioni a Bologna nei secoli XVI e XVII*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a c. di MARCELLO FAGIOLO e MARIA LUISA MADONNA, Gangemi Editore, Roma, pp. 174-191.

¹⁹ *La Montagna Circea*, cit., p. 5.

²⁰ «[...] Una moltitudine senza plebe, di forestieri a migliaia e terrazzani, tutta gente signorile [...]», *ivi*, p. 15. Anche tra i nomi dei partecipanti ricorrono con frequenza quelli degli esponenti delle famiglie più illustri di Bologna tra cui Pepoli, Orsi, e i quattro Maestri di Campo, tutti senatori.

²¹ Si veda GARDI, *Lineamenti della Storia Politica di Bologna: da Giulio II a Innocenzo X*, in *Storia di Bologna*, a c. di ADRIANO PROSPERI, vol. III, tomo I, Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 3-61.

²² BETTI, *Un torneo e una città pacificata all'ombra della Chiesa*, in BETTI, CALORE, *Tornei a Bologna nel 1628: politica, cultura e spettacolo*, in «Strenna storica bolognese», 2001, pp. 103-151, e 108; BETTI, *Politica e Accademia*, cit., pp. 168-169.

cerchia di intellettuali che, gravitando nel raggio dell'Accademia dei Gelati, attiva una singolare e duratura collaborazione tra l'ambiente romano e quello bolognese²³. All'orgoglio municipale e ad una certa volontà autocelebrativa, sempre concepita nell'ottica di un equilibrio tra le due *auctoritates*, si può aggiungere l'interessante riflessione che determina la scelta «della maniera»: si decide per il torneo, con la conseguente esclusione della possibilità della giostra a cavallo o della barriera a piedi. Le ragioni che inducono al «torneare di notte»²⁴ sono di carattere pratico²⁵, ma soprattutto rispondenti ad esigenze spettacolari: uomini a cavallo e a piedi, con lancia e stocco, avrebbero «armeggiato» «tra fuochi e machine mostruose»²⁶. E come ha ben rilevato Marina Calore «non poteva essere altrimenti poiché i tornei, dopo le innovazioni che vi avevano apportato Alfonso II d'Este e gli artisti che operavano alla sua corte, erano stati trasformati da competizioni cavalleresche collettive, quali erano in origine e di cui mantenevano la tradizionale struttura [...] in un genere teatrale autonomo (detto convenzionalmente dramma-torneo) che veniva ad aggiungersi a quelli canonici di commedia, tragedia e dramma pastorale. Era totalmente coinvolgente, estremamente dispendioso (requisito questo assai ambito) e squisitamente signorile poiché i suoi principali 'attori' erano dei selezionati 'cavalieri', che combattevano per finta circondati da complesse scenografie, musiche coreografie e da ogni sorta di effetti luminosi»²⁷. Ancora una volta la corte estense e dunque Ferrara, il cui ruolo, non sembra debba essere inteso solo nei termini storico-politici nelle fasi di assestamento dello Stato della Chiesa, ma andrebbe meglio indagato per la diffusione e la mediazione di un certo tipo di cultura letteraria e teatrale che a partire dalla seconda metà del XVI secolo, gli artisti bolognesi recuperano e rielaborano e di cui *La Montagna Circea* vuole essere un mirabile esempio²⁸.

Anche per la scelta dell'argomento devono essere rispettati i medesimi criteri di teatralità e artificiosa meraviglia applicati alla «maniera» della

²³ Si veda l'interessante analisi proposta da Silvia Ginzburg Carignani, in SILVIA GINZBURG CARIGNANI, *Sulla datazione e sul significato degli affreschi della Galleria Farnese*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mabon*, a c. di MARIA GRAZIA BERNARDINI, SILVIA DANESI SQUARZINA, CLAUDIO STRINATI, Electa, Milano 2000, pp. 95-108.

²⁴ *La Montagna Circea*, cit., p. 6.

²⁵ *Ivi*, p. 5.

²⁶ *Ivi*, p. 6; si veda l'analisi condotta da Marina Calore sul discorso di Berlinghiero Gessi sulle giostre e sui tornei, in CALORE, *Il giuoco dei cavalieri*, in «Strenna Storica bolognese», 1985, pp. 76-96.

²⁷ CALORE, *Politica e Accademia*, cit., p. 176.

²⁸ Il citato contributo di Marina Calore si segnala per un'approfondita analisi comparatistica, tra il modello ferrarese e quello bolognese, sostenuta da un ricco corredo documentario che consente di seguire e cogliere gli aspetti determinanti dell'evoluzione del torneo.

rappresentazione; considerando il torneo come una «particolare specie di poesia rappresentativa»²⁹ conviene, secondo il parere degli autori, orientarsi verso una «favola notoria ed autorevole», che facilmente e strategicamente si presti all'aggiunta di «cose ricevute, cose immaginate, per le quali si potesse far luogo a contese non d'armi solo, ma di ragioni e quindi n'havessero a riuscire dissidii e portentii, che nel comparire eccitassero gli animi e dilettaessero le viste»³⁰. La struttura narrativa si regge sull'episodio mitologico di Circe che sembra perfettamente aderire alle caratteristiche del genere: è maga, e dunque questo avrebbe giustificato qualsiasi espediente «portentoso»³¹; il termine Circo, quale luogo preposto «al giuoco e a la contesa del correre co' i cavalli» sarebbe derivato da Circe, e questo ben si adatta al tipo di spettacolo; infine la leggenda mitica, per sua stessa natura può essere «accomodata» all'occasione, dunque ai festeggiamenti per le nozze di Margherita Aldobrandini con Ranuccio Farnese, mediante il ricongiungimento finale di Pico e Canente, allegoria della perfetta unione coniugale. Zoppio lavora su questo originario nucleo narrativo inserendo delle varianti e concedendosi alcune licenze: rispetto alla favola ovidiana, Pico, dopo essere stato trasformato in uccello, riacquista, per volontà della stessa Circe, sembianza umana, ma senza alcuna facoltà intellettuale; la «montagna», dopo essersi staccata dal promontorio circeo, giunge a Bologna, trasportata da una nuvola, «circondata e occultata da foltissima nebbia»³²; a difendere la dimora della strega per impedire ai cavalieri di raccogliere l'erba del Moli, Zoppio colloca i tre figli che Circe ha avuto precedentemente da Ulisse (Telegono, Agrio e Latino)³³ e, a questi, in caso di necessità, si sarebbe aggiunto Pico.

Cavaliere, eroi e divinità, chiusi nello spazio artificiale della piazza-montagna, accompagnati da musiche e canti, concorrono alla realizzazione di un'ingegnosa macchina teatrale in cui l'elemento effimero tende a dilatare e moltiplicare gli aspetti spettacolari. Fondamentale per il conseguimento degli effetti desiderati è l'uso della prospettiva finalizzata alla creazione e all'allestimento delle scenografie e degli apparati. Per la «disposizione della machina

²⁹ *La Montagna Circea*, cit. p. 7.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 16.

³³ «[...] altri negavano Ulisse haver havuro figliuoli di Circe, ed altri, riputava cosa ridevole il dire, che in un anno, che Ulissi dimorò con Circe, n'havesse tre. Ma richiesti poi della morte di Ulisse, non ebbero che rispondere, rimembrando come fu da Telegono suo figliuolo, e di Circe imprudentemente ucciso, che però si dice, Telegono parricida, senza che, d'Agrio, e Latino testifica Hesiodo [...]», *ivi*, p. 19. Con l'esempio qui riportato in merito alla tradizione classica dei figli di Ulisse si intende dimostrare la procedura applicata dallo Zoppio, ideatore del torneo, nella scelta dei personaggi.

e del campo» viene chiamato il Conte Guglielmo Fava, «intendente sopra la mediocrità d'Architettura e Prospettiva, in materia di fuochi singolare, ingegno in queste cose principale, efficace nell'immaginare e risoluto nell'effettuare» che, in qualità di regista, affianca lo Zoppio nella fase di ideazione e messa in opera del trattenimento³⁴. Con loro collaborano anche Ridolfo Campeggi, autore di alcuni testi poetici e Vincenzo Fabretti, consulente per la scelta dei Cavalieri³⁵. Allineandosi alla più recente e moderna tendenza del «dramma-torneo»³⁶, in cui la ricerca della meraviglia prevale sulle fasi del contendere, Zoppio e con lui tutti gli addetti ai lavori, mettono in campo una strepitosa macchina allusa nel titolo dell'opera. In Piazza Fontana «tra strepiti e tremoti, quasi insieme si rispondessero l'aria, e la terra in commozione, cadendo la cortina, venne come a sparire la nebbia e si scoperse una Montagna fatta veramente di materia soda, che imitava il naturale d'un rustico e alpestre, non figurato in tele, ma di rilievo [...] nel cui mezzo si vedeva una caverna grande, co'l suo piano elevato da quello della piazza [...] Da i lati v'erano due minori spleonche per banda [...] dalla banda destra, obliqua e varia si capitava giù sul piano della caverna grande e quindi nell'arena [...] dalla banda sinistra si discendeva in un poggetto, ch'era così al mezzo, nel quale si trovava impiantata la Moli [...]»³⁷. In questo luogo illuminato da fiaccole e vasi di fuoco, disposti

³⁴ Come si apprende dalla lettura del testo, il Conte Guglielmo Fava scompare alla vigilia del torneo. Questo triste episodio rischia di compromettere la messa in scena dello spettacolo, dal momento che molti dei macchinisti, rimasti senza direttore, abbandonano il cantiere teatrale. Oltre alla morte improvvisa del Fava, altre circostanze risultano avverse all'allestimento dello spettacolo come se la stessa Circe avesse «messo in opra ogni suo scherno per apportare disturbo». Tra i disguidi più spiacevoli Zoppio riporta «i disparei in materia d'assegnamenti di luoghi», ovvero una serie di inconvenienti relativi alla collocazione del pubblico nelle tribune, montate sui tre lati della Piazza. Bisogna decidere dove far accomodare Margherita Aldobrandini e, dopo diversi ragionamenti, gli organizzatori, valutate le regole prospettiche impiegata dal Fava nella realizzazione della macchina teatrale, sono convenuti nel sistamarla «dirimpetto della montagna, donde l'occhio à linea dritta la venisse a ferire, godendone quanto si poteva il più»

³⁵ *La Montagna Circea*, cit. p. 6; si veda il più volte menzionato contributo di CALORE, *Politica e Accademia*, cit., p. 178.

³⁶ «Comprende il nome di torneo (largamente favellando) qualsivoglia operazione fatta con armi da cavalieri a piedi o pur a cavallo nella quale vadano e tornino in forma e sembiante di vero combattimento.' La definizione in questi termini dello spettacolo cavalleresco è molto generica ma ad essa il Gessi fa seguire un numero limitato di esempi relativi non ai tornei in generale, ma a quella particolare accezione di torneo, molto meno diffusa, il dramma-torneo, in grado di sviluppare un filo narrativo, in cui i giostranti interpretavano il ruolo di eroi di favolose vicende, che aveva preso avvio con le cavallerie ferraresi, che toccò il suo culmine con le invenzioni Pio Enea degli Obizzi e al quale gli Accademici Gelati, primo fra tutti Melchiorre Zoppio, si dedicarono con passione», CALORE, in *Il giuoco dei Cavalieri*, cit., p. 83.

³⁷ *La Montagna Circea*, cit., p. 54.

in maniera tale da formare un giglio³⁸, si svolgono le azioni dei Venturieri che valorosamente armeggiano contro il Mantenitore. I combattimenti, ovvero gli ingressi di scena, avvengono secondo una rigorosa scansione dell'intera rappresentazione in tre diverse fasi, cui si alternano altrettanti cambi di scena. I primi Venturieri ad entrare, segnalati da effetti sonori e preceduti da un corteo di Scudieri, giungono trasportati da un carro, «tirato da due candidissime colombe di smisurata grandezza»³⁹ dove tra Ninfe e Amorini, assisi in trono, campeggiano Venere e Amore. Si intravede, all'interno della montagna, un delizioso giardino e tre cavalieri armati. A seguire, tra squilli di tromba, polveri e girandole di fuoco, si offre alla vista degli spettatori, il Palazzo di Pico che si eleva in quel luogo inizialmente occupato dalle «anticaglie rotte». È la volta del carro di Venere circondata dalle Grazie, «tirato da due Colombe e da due Cigni» che porta sulla scena il secondo gruppo di Venturieri. Infine compare il terzo carro, una strepitosa macchina teatrale, pensata come «una conchiglia, tirata da due Tritoni, circondata da sei Nereidi [...]»⁴⁰ e ricoperta all'interno da finissimo argento che sparge e riflette per il tutto campo un bagliore iridescente accompagnato da girandole di fuoco. Da qui, Ridolfo e Antonio Campeggi, gli ultimi Venturieri, si dirigono verso Pico. Fra suoni di trombe, rumori di bombarde e fuochi misti a scoppi, come se la terra gemesse, la Montagna trema: appare bella e vistosa, l'ultima scena, la Città di Parma, fiancheggiata da mura e con il ponte levatoio, non ancora abbassato. Introdotta da un corteo di Paggi, compare, nel mezzo del campo, l'«inventione» conclusiva, una «grandissima statua di Rhinioceronte», poggiata su un piedistallo riccamente ornato da bassorilievi. Sono rappresentate due imprese, una colonna dorica e un'ancora, incrociate tra loro e unite da una «corona di lauro»⁴¹: sono allegoria della fermezza e della costanza con cui deve essere affrontata e sconfitta l'incostanza delle «tempeste d'amore»⁴². Ferma davanti alla Serenissima Duchessa, fuoriesce dalla statua un cavaliere che, al pari di chi l'aveva preceduto, nonostante la valorosa esibizione in armi, fallisce nel tentativo di raccogliere la Moli. L'incantesimo di Circe non è svanito, gli sforzi profusi e le abilità dimostrate dai cavalieri non sono riuscite a spezzare il sortilegio della maga: resta ancora sospeso il vaticinio di Apollo e Canente si rassegna alla perdita di Pico. Da lontano, dalla porta della Città, avanza verso Canente una giovane armata di scudo e «Brando (mezzo alluso

³⁸ *Ivi*, p. 52

³⁹ *Ivi*, p. 62.

⁴⁰ *Ivi*, p. 90.

⁴¹ *Ivi*, p. 102.

⁴² *Ivi*, p. 90.

al cognome Aldobrandino) con girello d'oro ricamato di Gigli Azzurri»⁴³, adornata da una leggera stoffa azzurra ricoperta di stelle: è la personificazione di Parma. La ninfa è in compagnia di una dea: non è Flora, come si sarebbe potuto credere vedendo la veste «tutta fiorita»⁴⁴, ma è la Dea Bona, protettrice delle spose e delle donne e per questo chiamata Dea Muliebre. Sarà lei, il cui nome è contenuto in quello di Bononia, a consegnare alla «sopravenuta Parma»⁴⁵ una corona di Stelle e Gigli, l'unica capace di resistere alla potente verga di Circe e per questo capace di annientare i suoi effetti malvagi. Pico è finalmente libero e in una calda notte di giugno, sotto un cielo illuminato da una Luna che si mostra piena ed argentea, si conclude, con soddisfazione di tutti i presenti, il festeggiamento per le nozze di Margherita Aldobrandini e Ranuccio Farnese.

Da questa lettura sintetica e sommaria sin qui proposta emergono almeno due importanti considerazioni che consentono di collocare l'opera di Zoppio, e quindi dell'Accademia dei Gelati, in una moderna prospettiva di studio in cui l'analisi del testo letterario e teatrale si offre ad una più complessa ipotesi interpretativa. La prima considerazione riguarda l'organizzazione e l'allestimento dello spettacolo, dunque l'evoluzione del genere del torneo e la possibilità di leggere il libretto di Zoppio, non solo come testo letterario e teatrale, ma come documento storico cittadino, capace di restituire al lettore contemporaneo un seducente e vivace primo piano della Città. Accanto alle ampie descrizioni, quasi digressioni *ecfrastiche*, delle macchine, dei luoghi, delle azioni e dei personaggi, affiorano continui richiami alla realtà municipale, evocata sia direttamente, attraverso i nomi dei Cavalieri e dunque dell'aristocrazia senatoria che prende parte all'evento⁴⁶, sia indirettamente, mediante il ricorso ad un linguaggio simbolico, per mezzo del quale, quella stessa oligarchia cittadina, intende autocelebrarsi. Ed ancora, dall'analisi delle strutture teatrali si evince non solo il recupero e l'assimilazione di tradizioni consolidate⁴⁷, ma la costante sperimentazione di forme nuove (dramma-

⁴³ *Ivi*, p. 105.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *La Montagna Circea*, cit., p. 106.

⁴⁶ Si ricordano, come esempio, i Maestri di Campo, tutti e quattro senatori: Guidascanio Orsi, Antonio Ruini, il Conte Germanico Ercolani, il Conte Camillo Ranucci.

⁴⁷ «Ciò che continuava ad essere chiamato torneo, in realtà era un ibrido meraviglioso e mutante che dell'originale rispettava soltanto le formalità preliminari (la pubblicazione del bando o manifesto, la diffusione dei cartelli di sfida, la presenza di contendenti armati) e la desueta nomenclatura (mantenitori, venturi eri, maestri dicampo, padrini) dal momento che la predilezione ultimamente accordata alle sale, come luoghi idonei per tenerci dei tornei, aveva ridotto ogni residua parvenza di combattimento ad una pantomina», CALORE, *Due tornei a Bologna*, in BETTI, CALORE, *Tornei a Bologna nel 1628*, cit., p. 123. Nel caso de *La montagna*

torneo), d'accordo con lo sviluppo di un nuovo gusto teatrale che coniuga le esigenze encomiastiche del genere con un diverso uso del sapere nella scelta dei contenuti. La profonda conoscenza del patrimonio classico, esibita nel delineare i profili delle divinità olimpiche, nel descrivere i loro attributi e nel definire l'intreccio mitologico, procede parallelamente alla manifestazione di un meccanismo scenico che nella meraviglia e nell'effimera teatralità riconosce lo spazio concettuale preposto all'epifania di quella conoscenza. Da qui la seconda considerazione relativa ai contenuti e alla loro divulgazione per mezzo di un linguaggio altamente emblematico. L'ultima scena, quella in cui la personificazione di Parma riesce ad annullare, grazie alla corona di stelle e gigli che le ha dato la Dea Bona, l'incantesimo della maga Circe, contiene una serie di simboli inseriti in una fitta rete di richiami interni e, al tempo stesso, aperti ad un costante confronto con la realtà esterna. Nell'abile gioco linguistico, per cui il nome Dea Bona è contenuto in quello di Bononia, si riconosce l'omaggio alla città, che in questo modo, imprime il proprio sigillo ad un'opera composta per le nozze di Margherita Aldobrandini con Ranuccio Farnese, dedicata al Cardinale Pietro Aldobrandini, protagonista indiscusso della coeva scena politica, e destinata a diffondere l'immagine di una città, almeno apparentemente, allineata al sistema romano. Non sarebbe allora del tutto casuale o semplicemente dettato da esigenze sceniche il gesto della Dea Bona nei confronti di Parma: ragionando in termini allegorici, se, come suggerito dallo stesso Zoppio, la Dea Bona può essere intesa come la proiezione figurale di Bologna, allora l'omaggio della Corona che spezza il crudele sortilegio, potrebbe alludere all'aiuto offerto dagli eserciti bolognesi a Clemente VIII nella conquista di Ferrara⁴⁸. Si tratta forse di un'ardita equivalenza concettuale non estranea, nella suo funzionamento, alla concezione bolognese di fedeltà allo Stato della Chiesa nei consueti termini di tutela e rivendicazione della *libertas rei publicae*. Attraverso questa complessa costruzione scenica si sono veicolati i contenuti di un filone ideologico radicato nella cultura municipale ed espresso nel motto che, da sempre, campeggia nello stendardo di Felsina: *Libertas Bononia docet*. Ed è proprio in virtù di questa dichiarata autonomia che Bologna mantiene inalterato il suo stato di città da sempre fedelissima alla

Circea lo spazio del contendere, forse perché allestito in una piazza o forse perché ancora in fase di sperimentazione rispetto alle successive esperienze, sebbene fosse risultasse ridimensionato, tuttavia non era del tutto simulato. Sicuramente, come rilevato nel corso di questo studio, il torneo è stato inteso da Zoppio come un vero e proprio genere drammatico le cui variazioni spettacolari costituiscono, dal punto di vista strutturale, l'elemento di maggiore modernità.

⁴⁸ Le dinamiche storiche dell'annessione di Ferrara allo Stato della Chiesa e il contributo bolognese all'impresa di Clemente VIII sono illustrate con chiarezza da Gian Luigi Betti, in BETTI, CALORE, *Politica e Accademia a Bologna*, cit., pp. 165-172.

Chiesa, condizione nuovamente sancita nell'impianto generale di quest'opera concepita per onorare la famiglia Aldobrandini. In questa stessa prospettiva si possono allora leggere e interpretare i carri di Venere: funzionali al procedere dell'azione scenica (i venturieri sono trasportati dai carri), assumono anche un altro significato e un chiaro valore simbolico nell'architettura testuale del torneo. Messi in relazione con la produzione artistica e letteraria del tempo, soprattutto con quella cultura di matrice ferrarese (ma non solo) da cui aveva preso le mosse il dramma-torneo di Zoppio, i carri del libretto bolognese tendono a ripetere il medesimo rituale iconografico del classico trionfo di Venere e Amore, soggetto molto diffuso nell'arte e nella letteratura di quegli anni⁴⁹. La presenza dei carri serve all'autore per garantire una forte coesione ideologica e narrativa al testo, e, al contempo, il loro impiego, regolato dai medesimi criteri esegetici applicati al gesto della Dea Bona, si estende alla rappresentazione figurale dell'evento nuziale. I carri sono un'artificiosa soluzione teatrale-narrativa con la quale Zoppio, allude alla felice unione della nipote di Clemente VIII con il Duca di Parma: in tal modo, anche questi simboli, rispondono all'intento generale di un consenso offerto alla politica degli Aldobrandini.

L'opera si complica ulteriormente in senso moderno quando, in questa dimensione volutamente fittizia e fortemente allusiva che procede secondo uno schema di contrapposizioni speculari, di cui l'espressione più significativa sono i personaggi di Circe e Canente, l'una figura dell'amore lascivo, l'altra di un sentimento nobile e puro, accoglie e rielabora i contenuti filosofici dibattuti all'interno dell'Accademia. La tematica delle due Veneri, Terrestre e Celeste, declinata con l'ausilio di esempi mitologici e letterari, desunti dalla tradizione classica e da quella contemporanea, era già stata ampiamente sviluppata in un trattato filosofico che Melchiorre Zoppio aveva dato alle stampe nel 1590, lo *Psafone*. Poco dopo, in quello stesso decennio di fine secolo, i Carracci, celebri artisti bolognesi, si trovano a Roma per affrescare la Galleria di Palazzo Farnese: le pitture che vengono loro commissionate sono destinate agli sposi, l'occasione, con ogni probabilità, coincide con quella del torneo, un omaggio nuziale, una sorta di epitalamio dipinto e anche per ciò che riguarda il soggetto iconografico c'è una stretta corrispondenza tra le immagini dei Carracci e il testo di Zoppio⁵⁰. Nella fitta trama di relazioni intellettuali che

⁴⁹ Si vedano, come necessari riferimenti generali sulla diffusione di questo tema, ERWIN PANOFKY, *Studi di Iconologia. I Temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1999; ABY WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1996.

⁵⁰ Sull'argomento si veda GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma. Gli Affreschi di Palazzo Farnese*, Donzelli, Roma 2000. La suggestiva ipotesi proposta dalla Ginzburg riguarda

da Bologna si estende verso Roma, l'istituzione accademica e, nello specifico, l'Accademia dei Gelati ha svolto un decisivo ruolo di mediazione culturale: tanto l'elaborazione del linguaggio allegorico-mitologico, quanto lo sviluppo e la diffusione della tradizione ideologica-municipale devono essere pensati all'interno dell'attività accademica. È in questo tipo di esperienza che l'uso del simbolo raggiunge una piena e consapevole maturità espressiva nel veicolare quei contenuti cari alla storia culturale e politica di Bologna. Nel torneo, più che nel trattato, l'Accademia partecipa pubblicamente alla vita comunale: omaggiando la casata Aldobrandini, celebra se stessa e la propria città. È nell'ambiente dell'Accademia che si incontrano e si intrecciano, in nodi culturali spesso difficili da sciogliere, i percorsi degli intellettuali di un'epoca: solo così, riconoscendo all'Accademia la capacità di aver mediato tra le esigenze della conoscenza e le urgenze della storia, «si possono cogliere gli effetti delle dinamiche del quadro politico istituzionale locale ed europeo del tempo»⁵¹.

la possibilità di evincere, sulla base di un attento confronto tra testi e pitture, un'«assoluta coincidenza tra le idee dei Gelati e il tema raffigurato nella Galleria Farnese»; STEFANO COLONNA, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma*, Gangemi Editore, Roma 2007. Il rapporto tra le arti figurative e l'Accademia dei Gelati è stato indagato, in maniera brillante ed esaustiva da Giovanna Perini, in uno studio del 1995 e ad oggi validissimo strumento d'analisi per le strategie metodologiche e le prospettive di ricerca presentate, GIOVANNA PERINI, *Ut Pictura Poesis: l'Accademia dei Gelati e le arti figurative*, in *The Italian Academies of the Sixteenth Century*, a c. di DAVID SANDERSON CHAMBERS e FRANÇOIS QUIVIGER, The Warburg Institute, Londra 1995, pp. 113-126.

⁵¹ BETTI, *Un torneo e una città pacificata*, in BETTI, CALORE, *Tornei a Bologna nel 1628*, cit., p. 109. L'idea di una modernità, concepita nei termini di una riflessione ideologica dissimulata tra le allegorie e le macchine sceniche del torneo, è scaturita nell'ambito di uno stimolante confronto con il Prof. Betti, profondo conoscitore della storia e della cultura bolognese.

CARLO SANTOLI

UN POEMA MODERNO:
PARISINA, TRAGEDIA LIRICA E LIBRETTO D'OPERA
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Ideata ai tempi di *Francesca da Rimini*, quale secondo testo della mai realizzata trilogia dei Malatesta, *Parisina*, tragedia lirica in quattro atti, fu scritta da d'Annunzio come libretto d'opera nei primi mesi del 1912, durante il suo soggiorno ad Arcachon¹, e pubblicata nel 1913 dall'editore milanese Renzo Sonzogno².

Il testo era stato proposto in un primo tempo a Giacomo Puccini:

Ho combinato con D'Annunzio una cosa originale: fra poco sarà finito lo straordinario libretto; e sarà sorpresa doppia di poema e di musica [...]³.

Così annuncia il musicista il 3 maggio 1906, ma il problema da risolvere – scrive il poeta in una importante lettera del 7 agosto a Giulio Ricordi – «era arduo», avrebbe dovuto in verità «costruire una finzione lirica che non trascendesse le facoltà riconosciute del Maestro né avversasse i caratteri essenziali dell'arte sua, ma le une e le altre sollevasse per forza d'ispirazione in un aere di poesia pura. E quando dico «poesia pura» non intendo svolazzi di nuvole ma rappresentazione ideale fondata su l'«elemento umano»⁴.

¹ Il 25 maggio la *Parisina* era finita. Cfr. PIERO CHIARA, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1988, p. 227.

² «Quando *Parisina* esce in volume, egli consiglia a Treves, per imporre il prezzo di 5 lire, di aggiungere in appendice «alcuni frammenti della terza tragedia dei Malatesti (*Sigismondo*) la quale mai compirò». E aggiunge: «Questo darebbe pregio al libro e novità» (8 settembre 1913)», cfr. ANNAMARIA ANDREOLI, *Cinque anni di esilio (1910-1915)*, in EAD., *Il vivere inimicabile*, Mondadori, Milano 2000, p. 489.

³ In *Carteggi pucciniani*, a c. di EUGENIO GARA, Ricordi, Milano 1958.

⁴ E prosegue: «Avevo elaborato la leggenda di *Parisina*, rinnovellandola con l'aiuto delle ricerche storiche e introducendovi una virtù drammatica inaspettata col personaggio di Stella dell'Assassino madre di Ugo d'Este. [...] Giacomo si è un poco sbigottito al pensiero dello sforzo necessario a sollevare un tale peso tragico. Il lungo ozio lo ha – credo – impigrito. Egli mi ha domandato una trama più leggera. Però le figure della mia leggenda gli sono rimaste impresse profondamente; e io penso che il mio lavoro non sarà stato vano. Ritorneremo forse un giorno sull'argomento». Cfr. ANDREOLI, *Come un signore del Rinascimento (1898-*

Sonzogno è di nuovo «al lavoro per il compositore, che deve essere all'altezza della grande concezione. È indispensabile sia un compositore italiano [...], vorrei assicurarmi possibilmente qualcuno già celebre e le mie vedute sarebbero sull'unico adatto, cioè su Pietro Mascagni»⁵, in cui, però, l'opera desta non poche perplessità e timori:

C'era sempre un pericolo nel musicare una tragedia di D'Annunzio. E il pensiero del pericolo mi ritornò anche in questo momento: se io dico sì e poi non sono capace di musicarlo? se il libretto non è fatto per il mio temperamento? Se D'Annunzio non è riuscito a costringere la sua poesia alata nelle strettoie di un'opera per la scena lirica? Tutti se la prenderebbero con me, i dannunziani e gli antidannunziani, i miei amici e i miei nemici. Sarebbe una rovina⁶.

1910), in EAD., *Il vivere inimitabile*, cit., p. 418. In una lettera successiva, indirizzata invece a Carlo Biondi, «banchiere fiorentino al quale deve i prestiti del Banco di Roma» (*ivi*, p. 419), d'Annunzio conferma il fallimento della collaborazione con Puccini, quantunque il musicista riconosca il valore dell'opera unitamente a *La Pisanelle ou la mort parfumée*: «I miei contatti con il maestro lucchese sono stati sterili. Egli si sbigottisce davanti alla forza della Poesia. Due schemi eccellenti – *Parisina* e *La rosa di Cipro* – gli son parsi troppo grandiosi per lui. Egli è giunto a confessarmi che gli bisogna una «cosetta leggera da musicare in pochi mesi, tra un viaggio e l'altro». E per questo si è rivolto al poeta della *Francesca da Rimini*!» (*ibidem*). Il 25 marzo 1912 il drammaturgo consegna il nuovo testo teatrale a Sonzogno, che nell'aprile 1912, propone a Mascagni di musicarlo, quantunque, secondo quanto riferisce lo studioso Mario Morini, il libretto sia stato offerto, in un primo tempo, a Debussy, ma l'accordo non si conclude. Morini riporta due documenti inviati dal Sonzogno ad Arcachon a d'Annunzio: un telegramma che dice: «Lietissimo invio scenario – Attendo con entusiasmo – Scrivo. Cordialmente Renzo Sonzogno» ed una lettera (datata 20 gennaio 1918, da Milano), in cui si legge:

Illustre Maestro,

ho ricevuto la di Lei lettera del 17 corr. E finalmente con la buona novella che a giorni sarò in possesso dello scenario tanto atteso. Andrò subito a Parigi per accordarmi con Debussy e Durand, perché dovremmo poter ottenere di lanciare il lavoro nella prossima annata.

In quanto alla *Fedra* sono lieto che lei abbia accontentato i desideri di Ildebrando da Parma: io ho molta fede nel lavoro e spero poterlo presentare in un grande teatro; il contratto, come dissi ad Antongini, fu accettato da me in ogni dettaglio ed appena verrò a Parigi per *Parisina*, scambieremo le firme.

Attendo ansiosamente e Le ricambio la stretta di mano

Con amicizia Renzo Sonzogno.

Il telegramma e la lettera sono stati trovati dal Morini nel carteggio epistolare d'Annunzio-Sonzogno conservato in APV (Archivio Personale del Vittoriale).

Cfr. anche MARIO RINALDI, *Perché Mascagni compose "Parisina" e perché Puccini non la scrisse*, in «Rassegna Musicale Curci», a. XXXII, n. 1 (Gennaio 1979), pp. 9-14.

⁵ Così scrive l'editore al poeta, in data 9 aprile: «Ho ragione per non dubitare dell'adesione del Maestro Mascagni perché in diverse conferenze, il tasto D'Annunzio ha sempre risuonato con grande entusiasmo per Lei. Il soggetto poi della tragedia è indicatissimo per il temperamento del maestro Mascagni che è l'unico rimasto veramente italiano e che ha una potenza di creazione che non si arresta davanti alle difficoltà». Cfr. MARIO MORINI, *Nascita e vicenda di Parisina*, in «Rassegna Musicale Curci», n. 1, gennaio 1979. Per lettere di Mascagni a d'Annunzio, cfr. *Pietro Mascagni*, a c. di MORINI, vol. I, Sonzogno, Milano 1964.

⁶ PIETRO MASCAGNI, *Com'è nata Parisina*, in «La lettura», n. 1, Gennaio 1914. Alla proposta

Dopo il verismo iniziale della “Giovane scuola” – che annoverava gli operisti italiani come Puccini, Leoncavallo, Giordano, Cilea – il maestro livornese si accosta con entusiasmo alle suggestioni del drammaturgo, rinnovando l'originale simbolismo floreale, che aveva saputo creare in *Iris*. L'esotica atmosfera giapponese raffinata, la realtà brutale di un mondo corrotto che rovina la fanciulla, l'esaltazione dell'innocenza contaminata, l'immagine della miseria dignitosa incentrata su una commozione tipicamente nostrana: suicidio e lacrime – tutti contrasti valorizzati nel libretto⁷ – avevano, infatti, suggerito a Mascagni un nuovo indefinibile ma drammatico linguaggio musicale, a cui farà riferimento anche in *Isabeau*, dall'ambientazione medioevale. È significativo uno stralcio di lettera scritta al proprio librettista Luigi Illica⁸:

Studio sempre il tipo armonico giapponese e credo che uscirà fuori un lavoro di un'originalità fin troppo spinta [...] (23 settembre 1896)⁹.

Il fascino dell'opera lo convince ad affrontare l'impresa, «perché in certi momenti quei versi meravigliosi, così sonori, così ritmati, mi facevano gonfiare le vene e sentire il cervello in fiamme, in certi altri momenti mi trovavo davanti a tali difficoltà da impressionare qualsiasi maestro di musica che si accingesse a musicare un simile libretto... Il mio animo si dibatteva in una incertezza veramente grave: la vinsi e mi decisi perché mi sentii afferrato dalla bellezza del verso e dalla veemenza della tragedia. Quello che io trovai in *Parisina* fu la trasparenza e la semplicità della parola. Mi pareva di trovarmi davanti non già ad un poeta che avesse curvato il suo stile e la sua vena per scrivere il libretto, ma davanti alla ispirazione di un temperamento nuovo, libero di ogni gravame»¹⁰,

di Sonzogno Mascagni risponde: «Prima di accettare vi metto una condizione: chiedo venti giorni di tempo per darvi una risposta» (*ibidem*).

⁷ Bisogna ricordare che il Giappone di quest'opera precede il Giappone pucciniano di *Butterfly* di ben sei anni.

⁸ Però bisogna considerare la figura del librettista Luigi Illica (autore sia di *Iris* che di *Isabeau*, come di innumerevoli altri libretti), il quale, anche se oggi non può essere considerato né un grande poeta, né un grande drammaturgo, ma un corretto e abilissimo artigiano, valido collaboratore di grandi musicisti dallo sviluppatissimo senso teatrale, era comunque un uomo sensibile e attento alle correnti letterarie e artistiche, quindi anche un seguace ed emulo del raffinatissimo ricercato linguaggio di d'Annunzio, preparando, così in un certo modo, l'atmosfera adatta per il futuro rapporto tra il poeta e Mascagni.

⁹ In *Pietro Mascagni*, cit., pp. 312-317.

¹⁰ E prosegue: «Di qui l'entusiasmo immediato, anche davanti agli ostacoli che credevo di aver incontrato», cfr. GIORGIO BARINI, *Parisina di Gabriele d'Annunzio e Pietro Mascagni*, in «Nuova Antologia», a. 49°, fasc. 1009, 10 gennaio 1914, p. 148. Mascagni è «entusiasta» del lavoro compiuto dal poeta. «Ed io sono lietissimo – gli risponde d'Annunzio – con la sua voce armoniosa di aver trovato il musico dei miei sogni e cioè non il musico che associ il suo nome al mio nella riduzione lirica di una mia tragedia, ma che si unisca a me. Per dare al teatro una

comprendendone già il valore in un telegramma del 23 marzo 1905, inviato al poeta da Lione:

Al titanio rinnovatore del dramma il mio saluto la mia ammirazione¹¹.

Il 20 aprile firma il contratto; l'editore annuncia che egli «si è già messo al lavoro e studia con passione la bella tragedia»¹², «fiore di passione e di poesia»¹³.

Interessanti sono le ragioni con cui il compositore «spiega il suo entusiasmo», dicendo che sente «vivo il desiderio di musicare un'opera poeticamente così nobile», avendo «sempre studiato di dare alla musica l'espressione della parola», ritenendo che «la forma del melodramma deve essere affidata al canto e alla melodia inventiva», mentre – secondo d'Annunzio – la «sinfonia orchestrale deve colorire e dare maggior rilievo alle vibrazioni sentimentali». I due artisti sono dunque d'accordo «non solo su *Parisina* ma su tutta una concezione musicale e tragica»¹⁴.

D'altronde, la possibilità di musicare il libretto del «primo ingegno d'Italia»¹⁵ rappresentava per Mascagni un'occasione unica nella sua carriera, permettendogli di attuare così il suo ideale di opera lirica italiana, come si arguisce da queste affermazioni:

Chiamare *Parisina* un libretto, sarebbe una profanazione. È una tragedia perfetta, forse la migliore che abbia scritto D'Annunzio e anche senza musica dovrebbe riportare un successo grandissima. Anzi è questo il pensiero che mi

tragedia musicale compiuta»; il lavoro – precisa ancora d'Annunzio al compositore – «è stato scritto apposta per la musica tanto che senza musica non potrebbe essere rappresentato...», facendogli anche notare che l'«opera è abbondante», affermando di essersi «abbandonato» alla «naturale esuberanza» perché egli «possa scegliere fra i molti, gli squarci che più rispondono» al suo «temperamento musicale».

¹¹ In Archivi del Vittoriale.

¹² La notizia della collaborazione è riportata sul «Corriere della Sera» del 22 aprile 1912. «Ho accettato *Parisina*», telegrafa il 23 aprile 1912 a d'Annunzio. Cfr. MASCAGNI, *Com'è nata Parisina*, cit; sull'argomento cfr. anche «*La Parisina*» di D'Annunzio musicata da P. Mascagni, in «Il Giornale d'Italia», 23 aprile 1912. L'incontro con il musicista, a cui partecipa anche l'editore, «fu affettuoso» e «il colloquio cordiale». «Per due ore e mezza l'abruzzese e il livornese si scambiarono impressioni e propositi senza che l'editore il quale era presente, riuscisse a collocare nel dialogo vertiginoso una sola parola», cfr. MASCAGNI, *Com'è nata Parisina*, cit.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ LUIGI CAMPOLONGHI, *D'Annunzio e Mascagni esaltano Parisina*, in «Il Secolo» del 3 maggio 1912 (*La genesi di una collaborazione, L'incontro e il colloquio fra D'Annunzio e Mascagni, Maestro e poeta si leggono vicendevolmente Parisina e Quando e dove sarà rappresentata; Mascagni e la "Parisina". Un nuovo tentativo d'arte*, in «Corriere della Sera», 18 maggio 1912).

¹⁵ Così l'autore è definito da Puccini.

sgomenta.... Questa volta non c'è scampo. Se il successo non è completo, è il musicista che ci va di mezzo, perché il poeta non avrà che affidare la sua tragedia ad una compagnia drammatica per dimostrare che la colpa non è sua. È una controprova della quale non ci sarebbe nemmeno bisogno, perché basterà leggere il testo di Parisina per persuadersene¹⁶.

¹⁶ GIOVANNI GELATI, *Il Vate e il Capobanda*, Belforte Editore Libraio, Livorno 1992, p. 37. La conferma si rileva in un telegramma del 24 aprile 1912 al poeta: «Ricevuta tragedia impressione profonda. Sarò lietissimo di incontrarla a Parigi prima di accingermi al lavoro. Renzo Sonzogno le indicherà data. Cordialmente Mascagni». Eppure, quando nel 1887 d'Annunzio assunse una precisa posizione nei riguardi del melodramma, con la conclusione drastica: «io credo completamente esaurita e morta, come forma d'arte l'opera lirica», non avrebbe certo potuto immaginare ciò che si sarebbe avverato di lì a pochi anni, oltretutto avrebbe collaborato con un compositore d'opera lirica che egli aveva definito «bestiale» in una lettera scritta a Barbara Leoni. Cfr. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Pagine disperse*, a c. di ALIGHIERO CASTELLI, Lux, Roma 1913, pp. 304-305 e D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*, a c. di BIANCA BORLETTI, Sansoni, Firenze 1954, pp. 234-235. È ancora di quegli anni e precisamente del 23 settembre 1892 un articolo di d'Annunzio apparso sul «Mattino» di Napoli, in cui il compositore veniva chiamato nientemeno che «Il capobanda» (D'ANNUNZIO, *Pagine disperse*, cit., p. 541), ma sei anni dopo il vate assiste alla prima rappresentazione di *Iris*, svoltasi il 22 novembre 1898 al Teatro Costanzi di Roma, applaudendo la nuova opera mascagnana, e rinnovando la presenza nel marzo 1899 in occasione della messinscena di *Iris* al Teatro San Carlo di Napoli. Si instaura una nuova collaborazione che avrebbe dovuto tradursi nella creazione di una «Trilogia italiana» per celebrare l'epopea cavalleresca, di cui erano stati interpreti autorevoli Ariosto e Tasso. La prima delle tre opere avrebbe avuto per titolo *Orlando innamorato*, un progetto musicale che non ebbe però compimento, in quanto il compositore non vi aderì. Di Mascagni il poeta aveva anche apprezzato *Le Maschere* (1901), opera brillante non completamente riuscita, ma con alcune validissime pagine. Con quest'opera il librettista Illica avrebbe voluto rievocare un italianissimo Settecento popolato di maschere della commedia dell'arte. Logicamente anche il compositore cercò di richiamarsi, con un'operazione per l'epoca piuttosto originale, alla musica classica settecentesca, anticipando, così, anche l'elegante atteggiamento di Ermanno Wolf-Ferrari, la cui prima opera goldoniana è del 1903 (*Le donne curiose*). È chiaro che il vate apprezzasse questo nuovo lavoro di Mascagni, così singolarmente controcorrente e, anche se non completamente riuscito, comunque indicativo di un desiderio intellettualistico e culturale non scontato. Dopo un decennio Mascagni affronta il mondo medioevale estetizzante di *Isabeau* ed è quindi pronto per avvicinarsi anche alla squisita poesia dannunziana carica di preziosità. Comunque, la collaborazione fra il poeta e il musicista è ormai un fatto compiuto. Una collaborazione, tuttavia, non fortuita, anche se a Mascagni la trama del libretto sembra priva di sviluppi drammatici. Prima delle realizzazioni dell'opera Mascagni scriverà a Luigi Illica: «Con D'Annunzio se ne discusse lungamente. In sostanza non vi è che una sola situazione e... non nell'ultimo atto. Credo anch'io che ne vedremo delle belle», cfr. MORINI, *Pietro Mascagni*, cit., p. 363. «D'Annunzio fu così gentile da leggermi la *Parisina* tutta di seguito magnificamente. Io lo lasciai leggere senza fiatare. Sentivo fluire dentro di me non solo il suono dei versi che il poeta recitava, ma l'intera musica», cfr. CAMPOLONGHI, *D'Annunzio e Mascagni esaltano Parisina*, cit. e sulla corrispondenza epistolare cfr. ADRIANO LUALDI, *Mascagni, D'Annunzio e Parisina*. Quattordici lettere inedite, in «Quaderni Dannunziani», XXX-XXXI, 1965, pp. 63-100; MORINI, *Pietro Mascagni*, cit.; altre interessanti notizie sulla vicenda artistica di *Parisina* sono contenute in MASCAGNI, *Epistolario*, vol. 1, a c. di LUCA MORINI, ROBERTO IOVINO e ALBERTO PALOSCIA, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996. I due artisti si incontreranno nell'Hotel Jena di Parigi il 2 maggio 1912 ed anche nei giorni successivi.

È evidente però la sua preoccupazione di afferrare nella recitazione del poeta «con quella voce meravigliosa di una musicalità che affascinava e rapiva» (citando le parole di Paola Ojetti)¹⁷, non solo il clima complessivo della tragedia, ma soprattutto penetrare l'intimo significato del verso e «cogliere dentro il suo spirito tutte le inflessioni della voce del poeta, per vedere se si potevano riprodurre con la musica», dichiarando:

«A noi musicisti ogni visione, ogni impressione – un colore, un grido, un quadro, un tramonto, un fiume – dà una sensazione musicale – [...]. Ed ecco che se la potenza di un bel poema suscita belle sensazioni musicali, io dico che la musica è provocata e sollevata dalla poesia. Io vedo, per esempio, nel mio lavoro, un satellite che riceve luce e colore e forza da quel sole che è il poema», «[...] ho sempre detto che la musica e la parola devono essere congiunte, perché con la musica si può esprimere tutta la parola non solo, ma anche più della parola»¹⁸.

L'8 dicembre 1912 in una lettera all'amico Vittorio Gianfranceschi comu-

¹⁷ Cfr. PAOLA OJETTI, *Carteggio D'Annunzio Ojetti 1894-1937*, a c. di COSIMO CECENTI, in «Quaderni di Storia» diretti da Giovanni Spadolini, Le Monnier, Firenze 1979, p. 3.

¹⁸ Cfr. MORINI, *Pietro Mascagni*, cit., p. 368. L'8 settembre 1912 Mascagni scrive all'illustre collaboratore d'Annunzio: «Il mio lavoro procede meravigliosamente ieri compivano 44 giorni da quando ho iniziato la composizione ed io puntualmente terminavo di musicare 440 versi, col vantaggio che finora ho musicato i pezzi principali della tragedia. Infatti: il gran duetto del primo è compiuto; e così il duetto del 4° atto e la scena del 3°, quando *Parisina* è nell'attesa ed ha la visione di *Francesca*. Ora lavoro al duetto del 1° atto fra madre e figlio, un pezzo di vitale importanza, peccato che ogni tanto debba interrompere il mio cammino per qualche incaglio o per qualche arenamento», cfr. LUALDI, *Mascagni, D'Annunzio e Parisina*, cit. Uno degli ostacoli però è rappresentato dalla scena dell'usignolo all'inizio del terzo atto, che il musicista risolve. Occorre rilevare – benché ciò possa sembrare inverosimile – che né d'Annunzio, né il maestro avevano mai ascoltato il canto dell'usignolo, anche se esiste un resoconto preciso, quasi musicale, nell'*Innocente* (Cfr. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, I, Mondadori, Milano 1959⁶, pp. 480-481). Attento scopritore di testi rari, il poeta riesce a reperire un libro in cui importanti musicisti descrivono il canto dell'usignolo. Mascagni invece trova un usignolo meccanico e fa uno scherzo al vate, che, in un'altra stanza, ascolta, estasiato, il canto dell'uccellino.

Ma emergono nuovi problemi: la «pesantezza musicale» di ogni singolo personaggio», difficoltà nei cori (come lamenta il 21 settembre 1912) e particolarmente la lunghezza dell'opera che desta preoccupazioni. Infatti il 24 novembre il compositore scrive al poeta: «Capirai che l'opera deve esser fatta per il teatro; e lo spettacolo teatrale non può andare oltre il limite di tempo stabilito dall'abitudine e dalla resistenza degli uomini». «Il 1° atto dura un'ora precisa; il 3°, 55 minuti, il 4°, 33 minuti: siamo già a due ore e mezzo di musica, senza il 2° atto che è il più lungo di tutti; calcola 20 minuti per ciascun intervallo, cioè un'altra ora, e tira la somma: è una cosa che mi impressiona», cfr. LUALDI, *Mascagni, D'Annunzio e Parisina*, cit., p. 85. Nella notte del 10 dicembre 1912 scrive: «il lavoro si è incagliato causa la lunghezza del 2° Atto: Renzo [Sonzogno] si è spaventato. Io non so più che cosa fare e sono avvilitissimo [...] Tutte le mie belle speranze sono svanite; i miei quattro mesi e mezzo di lavoro sono perduti; tutti i sacrifici fatti, tutte le ansie, tutte le torture, tutto casca nell'oblio...». *Ivi*, pp. 88-89.

nica che l'opera è conclusa, «poderosa per contenuto musicale, arditissima nell'espressione della parola, estremamente forte e violenta nelle situazioni tragiche», «nella forma [...] liberissima, salvo in alcuni brani, inquadrati nel ritmo, nella misura e nella tonalità», «[...] tematica per eccellenza, con continui richiami e ripercussioni di idee; però questi richiami e queste ripercussioni sono ispirati ad un concetto profondo, che rispecchia l'animo dei personaggi più che la figura e la parola loro; e tutte le riproduzioni dei temi sono sempre velate, alcune volte addirittura nascoste, meno in certi casi speciali in cui il richiamo deve imporsi al senso dell'uditorio»¹⁹.

Riconosce che il lavoro svolto a Bellevue in compagnia di d'Annunzio è stato determinante per superare le difficoltà presentatesi, avendo potuto approfondire non solo la semantica del verso e la natura drammatica dei protagonisti della tragedia lirica²⁰, ma anche avendo potuto elaborare il suo ideale artistico: «Rispettare le parole in modo che la musica non le abbia a sopraffare. È un sogno artistico che vorrei finalmente tradurre in atto, perché difficilmente mi si potrebbe offrire un'occasione più propizia. La musica e le parole dovrebbero mettere in rilievo a vicenda i loro pregi», ritenendo che «*Parisina* sia una delle più belle ed umane tragedie di D'Annunzio: piena di ardore e di poesia. Il mio costante pensiero è stato di riprodurre in musica i versi. Non di commentarli: di fonderli»²¹.

¹⁹ E prosegue: «Il lavoro di concezione e di composizione mi è venuto di una spontaneità che direi miracolosa; e ne abbiamo la prova nel tempo che ho impiegato a scrivere l'Opera: 134 giorni. L'Opera dura circa tre ore e mezzo, suonandola di seguito, senza pause. I versi sono precisamente 1400 e ne ho tagliati 330. I tagli sono stati fatti da me; e mi sono costati fatica e pensiero, perché [...] ho dovuto curare la forma del verso in maniera che nessun taglio lasciasse nessun verso storpiato: quindi con le parole stesse di D'Annunzio, ho dovuto ricostruire dei versi; ed ho avuto la grandissima soddisfazione di vedermi tutto approvato dal Poeta, con aggiunta di sincero compiacimento per la mia *fatica letteraria e poetica*», cfr. *Pietro Mascagni*, a c. di MORINI, cit., pp. 374-375.

²⁰ «La mia arte era aggravata da una continua preoccupazione: quella di non tradire in nulla il pensiero del poeta e di conservare il valore alle singole parole del testo, rispettando anche la speciale punteggiatura del discorso poetico e dando un rilievo eccezionale all'accentuazione, spesso nuova e ardimentosa, del verso dannunziano. Per la prima volta, nella mia carriera di operista, mi trovavo di fronte a una tragedia palpitante di poesia, ricca fino all'inverosimile di dettagli verbali preziosissimi», «E mi pare che si giungerebbe così ad applicare nella forma migliore, il precetto contenuto nel testamento di Rossini: *semplicità di melodia e varietà di ritmo*. Ma vi sono d'altra parte le esigenze dell'orchestrazione moderna, a cui non si può rinunciare; e la ricerca dell'equilibrio tra la semplicità del canto, sposato a parole così elevate, e la complessità dell'orchestra, potrebbero scoraggiare anche i più volenterosi» (*ivi*, pp. 375-377).

²¹ E prosegue: «In musica si può esprimere la parola e il sentimento senza ricorrere al sistema molto in voga oggi: di lasciare un recitativo sopra, col commento orchestrale sotto. Questo è melologo. Musica da cinematografo. Al recitativo sostituire la mimica e vi appare subito il cinematografo, con sotto un pianino che singhiozza al buio. Un tentativo di tal genere io non potevo farlo che per un grande poema. E il poema c'è. Se ho sbagliato, la colpa è tutta mia. Ma

La strumentazione è completata l'11 dicembre e la tragedia va in scena il 15 dicembre 1913 alla Scala di Milano²². Ottima si rivela l'esecuzione musicale e pregevole il livello spettacolare²³, malgrado l'inconsueta durata di cinque

non mi nascondo la difficoltà del tentativo, che aveva infervorato anche il poeta, il quale mi è stato grandissimo collaboratore per l'entusiasmo che mi infondeva a proseguire [sic]» (*ibidem*). «Mascagni ha espresso tutto quello che io sentivo». Era ciò che speravo di ottenere. Ma sapete: c'è della gente che mi ha detto: «O che ti metti a musicare dei versi di D'Annunzio, che sono già così pieni di musica?» Verissimo. Ma la poesia ha una sua armonia inespressa che è appunto il profumo suo intimo e raccolto: la sensazione che noi proviamo nell'ascoltarla. E questo io ho voluto esprimere. Io non ho fatto un'opera in musica: ho voluto assorbirmi nel pensiero di un poeta, penetrarne lo spirito. Mi sono detto: «Ricordiamoci di essere italiani», e mi son lasciato trasportare dal poema, con l'idea di seguirlo, mai di sopraffarlo. Se la critica dirà che Mascagni si è accordato a D'Annunzio, io rispondo: «perfettamente». In *Parisina* io canto con enfasi la sua tragedia. Nient'altro. Ma la canto, non la recito. E la differenza è tutta qui. Perché io penso che recitando, sia pure con accompagnamento di musica, non si fa della lirica. Io voglio difendere il genere italiano, visto che lo si chiama così. Mi si dice: «Ma non vi accorgete di questa ventata di modernità che scuote e travolge, e che agita nuovi sistemi, nuove idee?» Altro che! Ce ne accorgiamo benissimo anche noi italiani. E studiamo e indaghiamo questa modernità, nella quale si sostituisce alla melodia il disegno della melodia. Ma io non la seguo» (*ibidem*).

²² D'Annunzio rimane ad Arcachon. In sala, comunque, vi sono Boito, Puccini, Fianchetti, Giordano, Montemezzi, Zandonai, Alfano, Seppilli, oltre ai pittori Michetti e Previati, quest'ultimo, autore delle cinque tavole che illustrano lo spartito. La cronaca è raccontata dal «Corriere della Sera» del 16 dicembre 1913: «Teatro meraviglioso, pubblico enorme, tutta la sala fremente di aspettazione, poi corsa da brividi di emozione e da commenti; poi, negli intervalli, il ridotto, i corridoi, l'atrio risonanti di discussioni, di giudizi, di raffronti. Il tumulto portentoso e terribile delle prime grandi rappresentazioni, squassato da raffiche di battaglia e sollevato da accenni di esaltazione. Serata eccezionale in tutto. Nei prezzi: le poltrone costano cento lire. Nell'ora di inizio dello spettacolo: mezz'ora prima della solita [alle otto e trenta anziché alle nove]. Nell'ora della fine: quasi alle due di notte. Nell'incasso: quarantamila lire». Un'audizione dell'opera viene effettuata il 2 agosto 1913 a Milano, cfr. «La Stampa» del 3 agosto. Sulle prove, la prima rappresentazione e gli allestimenti successivi, si vedano: *Le prove di "Parisina" alla Scala*, in «Corriere della Sera», 2 dicembre 1913; *La prima di "Parisina" rinviata*, *ivi*, 12 dicembre 1913; NICOLA D'ATRI, *L'amore di Ugo e di Parisina contro la morte (scena inedita della tragedia dannunziana per la musica di Mascagni)*, in «Il Giornale d'Italia», 15 dicembre 1913, che si articola in *La torre del leone* e *La prova generale alla "Scala"*; *La prima rappresentazione di "Parisina" alla Scala*, in «Il Secolo», 15 dicembre 1913 (*Il libretto, Il primo atto, Stella dell'Assassino, Tra rivali!, La Santa Casa di Loreto, La battaglia, La Camera "A Ursi", La torre del leone, L'esecuzione*); ETTORE JANNI, *Parisina*, in «Il Corriere della Sera», 15 dicembre 1913; ADRIANO BELLÌ, *La prima di "Parisina" alla Scala*, in «Corriere d'Italia», 16 dicembre 1913 (*Le prime impressioni, La musica di P. Mascagni*); *La cronaca della serata. L'esito contrastato dell'opera*, in «Corriere d'Italia», 16 dicembre 1913 (*L'aspetto della sala, Il primo atto, Il secondo atto, Il terzo atto, La serata, Entra Mascagni, La Casa di Loreto, Le accoglienze finali*); A. F., *Mascagni e "Parisina". I tagli e la soppressione del quarto atto*, in «Corriere della Sera», 18 dicembre 1913; RENATO SIMONI, *"Parisina" di D'Annunzio al Lirico*, *ivi*, 15 febbraio 1922; E. P., *"Parisina" di Gabriele D'Annunzio al Lirico*, in «La Perseveranza», 15 febbraio 1922; M. R., *"Parisina" senza musica*, in «Il secolo», 15 febbraio 1922; *Della "Parisina" e d'altro*, in «L'arte drammatica», 15 febbraio 1922.

²³ L'allestimento delle scene è curato dal pittore Rovescalli, mentre Caramba si occupa dei costumi, ispirati a Previati. L'opera sarà rappresentata soltanto 6 volte: nel 1914 a Livorno, Roma e Buenos Aires, nel 1916 a Genova, nel 1952, quando i livornesi tentarono di riportarla alla luce, e nel 1978 all'Opera di Roma con direzione e revisione di Gianandrea Gavazzeni,

ore. Mascagni elimina così l'intero quarto atto, in cui, soppresso il patibolo, la morte dei due amanti viene soltanto decretata dal marito tradito:

Abbian l'istesso ceppo / sotto l'istessa scure / i due capi, e i due sangui / faccian l'istessa pozza²⁴.

Adulterio, vendetta, morte connotano il soggetto della tragedia, in cui si riscontrano anche moltissimi echi di lavori dannunziani precedenti²⁵, trattati con la consueta maestria: l'evento delle battaglie che si svolgono fuori scena ma sono commentate nell'azione, il libro galeotto presso cui si incontrano gli amanti, l'adulterio quasi incestuoso che qui si consuma con il figliastro proprio come in *Fedra* (e in *Francesca* invece si è consumato con il cognato), il ritorno inaspettato del marito durante la notte per sorprendere gli adulteri. In questa varietà di accenti la musica esprime la vera essenza del dramma, modellando i caratteri dei personaggi e illustrando con profondità le situazioni e gli stati d'animo introspettivi, intercalando nel dialogo diffuse didascalie, «mediante il frequente uso di interludi strumentali tra le strofe e gli episodi vocali»²⁶, creando insomma «una specie di periodare musicale, vario di cadenze, di ritmi, di armonie, di melodie, che ha la sonorità e l'ampiezza della frase dannunziana in cui si integra e in cui si amalgama, come su l'uno e l'altra fossero della stessa materia»²⁷.

che rintrodesse il quarto atto, proponendo un'efficace interpretazione con la regia di Pierluigi Pizzi, ideatore delle scene e dei costumi.

²⁴ D'ANNUNZIO, *Parisina*, cit., p. 80. Vengono compiuti altri tagli nei rimanenti atti e ciò determina a riguardo il giudizio caustico di Oronzo Marginati, apparso sul giornale «Telegrafo delle idee» del 26 gennaio 1914, il noto giornale satirico: «Fatica inutile, Pietro! Più tagli e più s'allunga...». Un'osservazione analoga fu espressa in merito da Giacomo Puccini, che aveva delle chiarissime idee sul teatro musicale: «Nella *Parisina* sono cose bellissime; ma anche la musica bella quando si perde diventa... come dire? Sul teatro non ci voglion parole, ci voglion fatti. Il padrone deve essere sempre il musicista».

²⁵ Cfr. ALDO ZUCCHINI, «*Parisina*», in «Gazzetta del Popolo», 15 giugno 1912 (*La giovanisma sposa di un uomo corrotto, Dall'odio all'amore, Le dolci cure, Il delatore, Il tradimento dello specchio, L'atroce supplizio*); G. DIOTALLEVI, *La tragica storia di "Parisina" e la collaborazione di Mascagni e di D'Annunzio*, in «Il messaggero», 30 giugno 1912; E. A., *Parisina*, in «Il mattino», 2 luglio 1912. Non si possono trascurare i precedenti lavori letterari ispirati dal personaggio di *Parisina* che un indefesso ricercatore di nome Angelo Solerti nella sua attenta indagine storica ha raccolto. Essi sono stati rilevati nelle novelle del *Bandello* e del *Lasca*, nel poemetto di Giorgio Byron, nel libretto che Felice Romani scrisse per la musica di Donizetti, nella tragedia di Antonio Somma, che Raffaello Barbiera ha ripubblicato, con una sua prefazione in merito. Lo storico Federico Arborio Mela ricorda anche altri precedenti di *Parisina*: il dramma *Il castigo senza vendetta* di Lope de Vega Carpio, il dramma di Hjalmar Bergman, il melodramma di Edward Keurvels, una ouverture di William Bennet.

²⁶ BARINI, *Parisina di Gabriele D'Annunzio e Pietro Mascagni*, cit., p. 152.

²⁷ CARLO PANSERI, *Ascoltando la musica di Parisina*, in «Il Secolo XIX», Genova, 15 dicembre 1912.

Si ottiene così il “continuum” declamato vocale, una sorta di recitazione aulica, in cui la vocalità di stampo verista è completamente soppressa dall'orchestra.

Solo in alcuni episodi emerge il canto spiegato, che ha reso celebre l'autore di *Cavalleria rusticana*, precisamente in una pagina di Ugo, dopo la strage dei Saraceni, nella prima parte del duetto dell'ultimo atto, e in qualche squarcio melodico delle scene a carattere religioso, in cui i momenti corali avrebbero richiesto un'architettura polifonica, suggerita dal poeta nella didascalia:

Ciascuna piccola compagnia ha la sua foggia, il suo ufficio, la sua voce corale [...] ²⁸.

Ambizioni più ricercate e meno ovviamente spontanee si riscontrano invece in qualche velleità tematica, in alcune più curate armonie e più elaborate modulazioni come l'intenso breve preludio orchestrale al primo atto che si svolge nella villa estense sull'isola del Po. La Verde, fedele serva di Parisina (che ricorda la Smaragdi di *Francesca da Rimini*), intona uno strambotto, dove il continuo ripetersi del patetico ritornello per ben sedici volte risulta, in modo abile e vario, accompagnato con eleganza e finezza, mentre i gruppi delle fanti e delle fanciulle cantano di seguito quattro stornelli popolareggianti, che rivelano uno straordinario carattere di antica semplicità.

Un nuovo aspetto musicale prorompe quando appare Stella dell'Assassino, la madre di Ugo respinta da Nicolò d'Este, di cui fu la prediletta, adirata per le nozze con Parisina Malatesta. La madre, insomma, vuole indurre il figlio alla vendetta, inasprendo contro la matrigna quel fervore proprio del temperamento giovanile di Ugo. In questa scena affiorano episodi molto belli e interessanti. Efficace si rivela l'accompagnamento strumentale alle amorevoli effusioni della madre, alle parole di grande affetto espresse nei riguardi del figlio. Forti e violenti sono gli accenti del giovane indotto alla ribellione, spinto ad avvelenare lentamente la giovane sposa e risulta molto incisiva la frase della disperata Stella:

Vieni sul mio petto. / Ti serro; in me ti chiudo; ti suggello / in me ²⁹.

Intanto, le fanti riprendono lo stornello:

Che foco è questo ch'arde e non consuma? ³⁰

È una melodia dolce e suggestiva che si intensifica nella contrapposizione

²⁸ D'ANNUNZIO, *Parisina*, Sonzogno, Milano 1913, p. 7.

²⁹ *Ivi*, p. 20.

³⁰ *Ivi*, p. 22.

alle precedenti manifestazioni di violenza. L'intero atto primo è, dunque, materiato di chiaroscuri, in cui l'elemento che genera la luce, nell'impetuoso agitarsi delle cupe ire, è dettato dal continuo stornellare, strumento artificioso e letterario determinante per rievocare modi di vita d'un tempo, a cui la musica tenta di dare spontaneità e credibilità.

Il secondo atto inizia con una intonazione mistica: siamo di fronte alla Santa Casa di Loreto, a fianco di un ricco padiglione dove sta Parisina con le sue donzelle che cantano l'Ave Maria con semplicità: un canto che rimanda alle laudi della Vergine, una melodia che è improntata al canto fermo. Sul mare passano vele e da lontano giunge la cantilena dolce ed elegante dei marinai, «Stella del mare, / aiuta aiuta!»³¹, costruita su un'ottima trama orchestrale, che si espande e sembra ammantare la scena in un'aura di suoni argentinici.

Ricominciano intanto le antifone e le litanie, quale preludio alla grande scena d'amore di Ugo e Parisina, densa di espressioni efficaci; dolorosa e affannosa, tutta permeata di fremiti che rivelano la lotta angosciata delle anime. E dopo un balenare orchestrale di stridori aspri e roventi, un canto quasi sacro si effonde dalle dolci corde dei violoncelli, mentre un impetuoso disegno ritmico dei contrabbassi, profondo, doloroso, traduce l'inarrestabile turbamento del cuore e dei sensi. I ritmi guerreschi e il motivo dell'amore si alternano, si congiungono, e i pedali si fanno molto acuti, risonanti, ostinati, intensi e penetranti. Di nuovo un momento di estasi, in cui Parisina tenta di rivolgere un ultimo appello al Cielo, che si conclude con una perorazione orchestrale di suggestiva forza drammatica e sentimentale.

Un preludio triste introduce infine il terzo atto. Si ode un canto di usignolo. Ma ecco apparire Ugo con una ventata musicale veemente e irruente. Subentra, poi, un accento musicale più commosso, quando Ugo rievoca la figura di Stella, trascurata e umiliata da Nicolò. L'atmosfera si colora di toni drammatici all'arrivo di Nicolò che scopre il figlio nascosto tra le tende del letto di Parisina. Il dolore sconvolge l'uomo ingannato. Parisina si assume tutte le colpe e Ugo, a sua volta, delirando, rivendica la propria passione.

Il quarto atto è molto suggestivo.

Nella torre-prigione, il ceppo è apprestato e in uno scenario ancora notturno il duetto dei due amanti è un inno all'amore eterno, sublimato dalla morte.

La fluidità melodrammatica a volte ha consistenza e significazione, la forma è curata con passione, prospettando anche interessanti e avvincenti episodi; ma talvolta affiorano stridori vuoti e rimbombanti. L'eccessiva prolissità dello spartito è certamente il maggior difetto di quest'opera, in cui la stasi

³¹ *Ivi*, p. 33.

dell'azione, non sorretta da dinamismo scenico, bensì appesantita dall'enorme abbondanza di preziosismi, si protrae a lungo in maniera troppo insistita, tanto da indurre il pubblico all'insofferenza.

Parisina ha comunque un suo ben preciso valore letterario: in essa si trovano pagine validissime di intensa poesia, accanto a pagine fortemente drammatiche e passionali, con atmosfere non molto diverse da quelle di *Francesca da Rimini*. Una somiglianza questa che si rileva non solo nelle innumerevoli reminiscenze sul piano espressivo, ma anche nel tono scenico. Nel primo atto vi sono l'introduzione corale e la violenza delle scene seguenti che potrebbero apparire come uno sviluppo simile nei due lavori teatrali.

Nel secondo atto emergono l'agitazione di Parisina (si pensi alla scena di Francesca nella torre), la battaglia e la rivelazione dell'amore peccaminoso, l'amore che poi si conclude con l'irriverente abbraccio nel recinto sacro della Santa Casa di Loreto.

Nel terzo atto si evidenziano infine l'incontro nella camera da letto, gli interventi della confidente di Parisina (nel ruolo di mezzana, ma nel contempo meno intensa di Smaragdi in *Francesca da Rimini*) e la scoperta dell'adulterio, che stabilisce la correlazione tra le due tragedie: la giovane donna maritata a un uomo maturo e innamorata del giovane parente (là il cognato, qui il figliastro) e il marito legittimo che coglie in flagrante i due amanti.

Da qui scaturisce l'atmosfera lirico-drammatica del poema moderno, in cui la raffinata ricercatezza verbale e la scultorea linea melodica sono le più evidenti qualità della sua originalità musicale e poetica.

CRITICA

MARK EPSTEIN

ALCUNE OSSERVAZIONI SUL MATERIALISMO

In questo breve saggio vorrei collegare in qualche modo tra loro tre figure secondo me eccezionalmente importanti della cultura italiana del secondo dopoguerra, soprattutto per il periodo conclusosi, per molti versi, con la fine dei movimenti degli ultimi anni '60.

Queste tre figure sono Galvano Della Volpe, Sebastiano Timpanaro e, forse quella che molti troveranno più sorprendente, Pier Paolo Pasolini, soprattutto visto il collegamento con un termine come *materialismo*.

Affrontare un tema così ambizioso in uno spazio così ristretto potrà sembrare quasi assurdo, ma lo propongo per ora come nulla più di un indice commentato, una serie di note per approfondimenti molto più dettagliati e seri sui singoli temi cui accennerò, cui spero di tornare in futuro; come una serie di note il cui merito forse per ora più importante è l'accostamento ed il collegamento tra loro di questi tre personaggi; e, non da ultimo, visti i tempi in cui viviamo e la loro connotazione sia politica che culturale, per sottolineare la straordinaria importanza di queste tre figure, dei loro contributi non solo alla cultura italiana, ma a quella della nostra specie, e di quello che penso sia ancora una loro grave sottovalutazione sia in patria che all'estero (non sono un grande amante del termine 'canone' se usato dogmaticamente o come imposizione alla formazione altrui, ma nel senso di 'pesi relativi' di singoli contributi nella storia del pensiero, penso ritenga una certa plausibilità), Forse solo nel caso di Pasolini questa sottovalutazione è solo parziale, meno profonda, e mista, secondo la mia interpretazione, ad un fraintendimento degli scopi e della produzione sia artistica che saggistica del tardo Pasolini (per intenderci ca. da *Uccellacci e uccellini* a *Petrolio*).

Per quanto fossero contemporanei durante un periodo molto significativo della loro attività, in realtà riferimenti a influenze e giudizi sui rispettivi lavori e contributi sono molto scarsi. È significativamente Timpanaro che accenna alle ricerche ed ai lavori di Della Volpe e della sua scuola in *Sul materialismo*¹.

¹ SEBASTIANO TIMPANARO, *Sul materialismo*, Nistri Lischi, Pisa 1975, pp. 185 e 191.

Della Volpe accenna brevissimamente al Pasolini poeta (*Le ceneri di Gramsci*)², mentre un accenno all'opera di Della Volpe si trova solo da parte di un interlocutore di Pasolini³, mentre significativamente non mi risultano scambi di nessuno spessore sull'argomento del cinema, affrontato da Della Volpe in *Critica del gusto* ed in alcuni altri scritti, e da Pasolini in una maniera relativamente più sistematica in *Empirismo eretico*⁴. Cito questi brevi accenni senza alcuna pretesa che siano esaustivi ma come emblematici degli scarsi rapporti tra le tre figure di cui mi occupo. Per esempio per ora non mi risultano accenni da parte di Timpanaro a Pasolini ed alla sua opera, nè viceversa, sebbene avessero parecchi interessi in comune, filologici, di filologia antica ma riguardanti anche la storia della linguistica, filologia e critica stilistica, ad esempio l'opera del grande linguista Graziadio Isaia Ascoli.

Nel caso di Della Volpe e Timpanaro vi fu un riconoscimento della loro importanza all'estero, soprattutto nei paesi di cultura anglosassone, ad opera dei redattori della *New Left Review*, che furono tra i primi a pubblicare tradotti *Critica del gusto* e *Logica come scienza positiva* di Della Volpe e *Sul materialismo* ed *Il lapsus freudiano* di Timpanaro.

(Ri)portare l'attenzione sull'opera di queste tre figure mi pare molto importante per una serie di ragioni collegate tra loro. Prima di tutto l'importanza che una coscienza delle tradizioni materialiste di pensiero avrebbe per un orientamento, un'analisi, una critica, una presa di posizione all'interno del panorama culturale, filosofico, letterario, critico e politico contemporaneo, arrivato a livelli di confusione, approssimazione, mancanza di senso genetico-storico forse mai visti in precedenza. Secondariamente l'importanza di una metodologia materialista precisamente come strumento di lavoro, di ricerca e di analisi, che aiuterebbe anche a ravvicinare e rendere penso sia più preciso, che più profondo ed interconnesso il rapporto tra scienze naturali, sociali ed 'umane'; stacco spesso esagerato o feticizzato, ma tuttavia penso sempre istituzionalmente molto rilevante. Terzo il cercare di portare l'attenzione su questo 'fiorire' delle ricerche di questi tre personaggi in questo periodo storico in Italia che penso non fosse un fatto meramente casuale, ma avesse anche rapporti specifici ed interessanti con le dinamiche economiche, politiche e sociali allora in atto in Italia. Una 'fioritura' che poi non ha trovato molto seguito dopo la scomparsa prima di Della Volpe e poi di Pasolini, se non per brevissimo tempo a livello di ricerca filosofico-politica e di attività politica

² GALVANO DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 199.

³ PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 772.

⁴ PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, poi ripubblicato in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, pp. 1242-1683.

da parte di Raniero Panzieri. Alcuni filoni successivi, come l'‘operaismo’ di Mario Tronti, le varie forme di ‘tardo-marxismo’ di Antonio Negri, e le speculazioni su ‘populismo’, ‘grande borghesia’ e storia letteraria di Alberto Asor Rosa, mi sembra che non abbiano dato grandi frutti, si siano devolute in forme di ‘identitarismo’ poco incisive e succubi della cultura egemone, ed assorbite e quasi completamente neutralizzate dall’evoluzione ‘postmoderna’ di questa stessa cultura.

Il caso di Timpanaro è leggermente diverso perchè scomparirà solo nel 2000, e quindi individualmente avrà ancora un’influenza sulla cultura italiana con le sue ricerche, i suoi interventi e le sue prese di posizione politiche, anche se quest’influenza vista la (de)voluzione dei paradigmi dominanti, avverrà all’interno di cerchie sempre più ristrette, e quindi in modo sempre meno visibile ad un pubblico non specialista.

Collegare l’opera e le ricerche di queste tre figure può anche sembrare un’operazione approssimativa e/o anche forse provocatoria. Ma non la intendo affatto in questi termini, ma solo come primo brevissimo passo, appena accennato, ad un’esame molto più approfondito delle problematiche sollevate dai tre autori.

Comincerò con Galvano Della Volpe sia perchè, come filosofo, fu molto più (auto)cosciente dei problemi di metodo e di storia della filosofia sollevati da metodologie e tradizioni di pensiero materialiste, sia perchè nell’esaminare la dialettica scientifica ed il problema dell’astrazione, ha identificato uno degli strumenti forse più precisi e potenti per eseguire analisi logiche, concettuali, retoriche, filologiche, linguistiche anche in settori che non concernono direttamente la ricerca accademica, ma che hanno un impatto fondamentale sulla vita quotidiana odierna, e sul (non)funzionamento delle nostre società (in)civili contemporanee, come i mass-media. In altre parole ha affrontato il problema dell’astrazione e del suo rapporto con una metodologia materialista in maniera concettualmente piuttosto rigorosa, produttiva ed applicabile in contesti molto diversi tra loro.

In *Logica come scienza positiva*, Della Volpe contrappone la *astrazione indeterminata* (di cui fanno parte anche le astrazioni idealiste) alla *astrazione determinata*⁵. Sebbene una discussione dell’analisi di Della Volpe sia piuttosto complessa, semplificando troppo si può affermare che le *astrazioni determinate* sono riconducibili tramite una concatenazione di riferimenti linguistici, empirici, discorsivi e logici, tramite un processo di verifica empirica delle ipotesi, a dei controlli (falsificazioni/verificazioni) da parte della

5 DELLA VOLPE, *Opere*, vol. IV, Editori Riuniti, Roma 1973, pp. 418 sgg.

realtà materiale. Il modello è quello degli esperimenti nelle scienze naturali, ma la sua esplicazione filosofica si estende molto oltre questa origine. I campi del reale che sono oggetto d'indagine sono quelli che contribuiscono a dare contenuto semantico ai termini in questione, e a delimitare l'applicabilità e la verità delle ipotesi formulate. Da qui la formula dell'avvolpiana 'logica specifica dell'oggetto specifico'.

Nel caso delle *astrazioni indeterminate* invece il processo di falsificazione/verificazione non può essere portato a termine, sia perché ci sono 'salti' o 'buchi' nella catena linguistico-logico-empirico/pratica della verifica, sia perché ci sono mediazioni improprie di realtà e concetto (idea) all'interno di certi lessemi, di certe formulazioni e/o di certi ragionamenti e procedimenti apparentemente logici. In altre parole nei casi di *astrazione determinata* tutti i passi del processo di astrazione dalla realtà empirica all'ipotesi teorica possono essere seguiti passo per passo, in parte su una scia di astrazioni di livello sempre più alto, e trovare riscontro; nel caso delle *astrazioni indeterminate* invece, questa catena non è continua e/o non trova i riscontri necessari.

Se a prima vista questo contributo logico/metodologico può sembrare di interesse soprattutto o solo per le scienze naturali, formali o per la filosofia, io direi che è invece di importanza capitale per capire certi processi di acculturazione, di formazione e trasmissione dei valori anche nelle scienze umane, dal punto di vista antropologico, ma anche, e sebbene in maniera molto complessa, nel campo della letteratura e della critica letteraria. Per estensione, come accennavo sopra, anche a tutti i vari campi che possono occuparsi dei mass-media, dell'informazione, dell'educazione, della critica dell'ideologia, e via dicendo. Un rapporto che quindi direi è fondamentale, ma analizzato solo ancora in maniera molto preliminare nelle ricerche di Della Volpe e di alcuni 'allievi' della sua 'scuola' è quello tra (processo di) astrazione e valore (in tutto il continuum in cui si manifesta, dall'economico, all'etico, all'estetico).

Della Volpe ha poi continuato in maniera molto interessante in *Critica del gusto*, a cercare di distinguere tre grandi aree d'uso della lingua, in parte analizzando la loro 'valenza semantica', e cioè: il linguaggio poetico (polisemo), il linguaggio della quotidianità (ambiguo) e quello della scienza (univoco, o almeno tendenzialmente/idealmente tale). Sebbene la complessità dei fenomeni linguistici presi in esame (il rapporto tra 'reference' e semantica, la temporalità e storicità dei fenomeni inerenti al significato delle espressioni linguistiche e semiotiche, le varie interazioni e dinamiche che intercorrono tra processi cognitivi, psicologici e sociali e l'uso dei 'prodotti' linguistici e semiotici da parte di individui e comunità) renda solo molto 'a grossi linee' e inevitabilmente scientificamente datato questo suo primo contributo, la linea

filosofica e metodologica intrapresa sembra molto promettente e di grande valore tendenziale. Bisogna sottolineare come Della Volpe sottolineasse la genealogia materialista del proprio contributo (Lessing, *Laokoon*), e soprattutto ripetutamente concentrasse l'attenzione del lettore sul bisogno di riconoscere anche e/o soprattutto la componente cognitiva insita nelle opere d'arte, e, visto il mezzo di realizzazione/diffusione, soprattutto in quelle letterarie. Della Volpe tende ad essere meno prescrittivo di Lessing, e di conseguenza ci sono meno (poche) riflessioni sui tipi di mimesi e di esperienza estetica che i diversi mezzi materiali estetici riescono ad esprimere con più completezza, varietà o felicità. In parte sorprendente per un filosofo materialista, non ci sono praticamente riflessioni sul rapporto tra sensi coinvolti e specifici mezzi artistici.

Non è certo un caso che Timpanaro in quel breve accenno all'opera di Della Volpe abbia scelto proprio il suo contributo alla discussione del processo di astrazione, sebbene sia un po' paradossale, curioso, ma anche comprensibile, che invece non discutesse le teorie sul linguaggio di *Critica del gusto*.

Ci sono probabilmente una serie di ragioni che si potrebbero addurre per spiegare questo mancato interesse o 'non-collegamento'. Una ragione specifica, ma di dettaglio, sta nella diversa valutazione dello strutturalismo di Louis Hjelmslev, la cui opera Della Volpe valuta positivamente in *Critica del gusto*, ed a cui dedica infatti anche un'appendice esplicativa. Bisognerebbe aggiungere che la parte dell'opera di Hjelmslev che Della Volpe valutava più positivamente era quella concernente il rapporto tra piano del significato e piano della forma linguistica. Indirettamente ciò porta a valutare relativamente positivamente lo strutturalismo (in parte inteso come collegato nelle sue origini a De Saussure).

Timpanaro invece, inserendo la sua analisi all'interno di una cornice più inclusiva di interpretazione delle correnti filosofiche da Marx ai nostri giorni, vede lo strutturalismo come parte di movimenti fondamentalmente perlomeno indifferenti al materialismo (se non lo ignorano del tutto), quando non ostili. Un movimento che presenta certe analogie con l'idealismo oggettivo, e che è per molti versi una specie di formalismo. Una delle opere più fondamentali per capire l'analisi di Timpanaro in proposito è proprio *Sul materialismo*, e più specificamente il capitolo "Lo strutturalismo e i suoi successori". In questa sede non ho lo spazio per parlare del tipo di 'inversione' che è avvenuta all'interno di vari indirizzi della filosofia della scienza e delle scienze formali, per cui si è tentato di spiegare il linguaggio naturale con mezzi desunti dai linguaggi formali ed altri formalismi (la linguistica homskyana ne è un esempio, soprattutto quando ha tentato di analizzare fenomeni semantici), invece di vedere l'appoggio pratico dei linguaggi naturali di cui necessitano tutti

i linguaggi formali per potere essere usati con un 'contenuto', ma questo capitolo di Timpanaro è ricco di spunti in questo senso⁶.

Questa analisi e critica dello strutturalismo come movimento, che in un certo senso penso potrebbe essere adoperata anche come brillante anticipazione di quegli elementi nelle 'fondamenta' filosofiche contemporanee dominanti che, con crescenti esagerazioni, ibridazioni con irrazionalismi di matrice heideggeriana ed altre vicine, hanno portato alla cultura 'evacuata' del (post)postmoderno contemporaneo, credo sia anche la prova della straordinaria forza ed incisività del Timpanaro 'filologo'. Leggere analisi come queste sono in un certo senso la prova della metodologia astratta di Della Volpe riguardo l'astrazione determinata. In Timpanaro possiamo seguire tutti i passi dell'analisi, da un frammento di testo fino alla cornice storica e filosofica più comprensiva, ma senza salti o collegamenti arbitrariamente 'forzati'.

Quindi in virtù sia delle sue conoscenze di storia della filologia, linguistica, ma paradossalmente anche del pensiero filosofico in certi suoi aspetti, l'analisi storica di Timpanaro risulta più concreta e rispettosa del dettaglio, per quanto riguarda specifiche proposte di linguistica, e quindi in un certo senso curiosamente più materialista di quella di Della Volpe.

Questa sua capacità di analisi dell' "oggetto concreto" è anche ciò che rende così convincenti le sue analisi dei lapsus, alternative a quelle 'teoricamente puntellate' di Freud, ne *Il lapsus freudiano*⁷.

La forza di questo approccio 'filologico', materialista, concreto, specifico è forse anche ciò che lo ha sempre portato (oltre ad una modestia eccessiva) a rifiutare un qualsiasi valore filosofico a queste sue ricerche. E forse anche una componente della sua ricettività per il pensiero materialista di Leopardi, proprio in quanto quasi intenzionalmente non-sistematico, provvisorio, contrario al voler estendere la validità di un'asserzione od un ragionamento oltre limiti sia logici che storici molto precisi e ben definiti.

Una conseguenza purtroppo direi negativa di questo modo di costruire le ricerche, i saggi, è che risulta molto più arduo trarne dei noccioli metodologici applicabili in altre circostanze e soprattutto articolarli tra loro in modo che possano costituire qualcosa come il principio di un reticolato concettuale/filosofico, e collegarlo quindi con altre riflessioni in altre sue ricerche. Ho scritto "arduo", non certo impossibile.

In questo senso i punti forti del suo materialismo (e credo che solo esaminando le due figure che ho citato finora, Della Volpe e Timpanaro, un

⁶ Cf. anche MARC EPSTEIN, *Nomenclature, Terminology and Language*, in «Bionomina», 5, pp. 1-56.

⁷ TIMPANARO, *Il lapsus freudiano: psicanalisi e critica testuale*, La Nuova Italia, Firenze 1974.

lettore aperto si possa rendere conto di quanto varia, ricca e non-dogmatica sia la serie di tradizioni materialiste sopravvissute) che, come lui stesso ha più volte tenuto a sottolineare, è in parte anche vicino a quello pessimistico/edonistico di Leopardi, sono in qualche modo complementari a quelle di Della Volpe, dove l'articolazione concettuale ed il 'posizionamento' rispetto ad altre tradizioni filosofiche risultano più espliciti. Ed è anche per questo che ricostruire qualcosa come una 'filosofia del linguaggio' di Timpanaro (distinta dalle sue pratiche filologiche e dai suoi suggerimenti concreti in questo senso) non sarebbe un'impresa facile, forse nemmeno possibile.

La terza e conclusiva figura che includo in questa serie di riflessioni è quella di Pier Paolo Pasolini, e per molti risulterà essere anche la più sorprendente ed anomala. Sebbene come autore, regista, polemista ed intellettuale abbia avuto riconoscimenti, fama, odio, e persecuzioni molto maggiori rispetto alle figure precedenti, penso che come saggista, e soprattutto nell'area della riflessione su linguaggio e stile, semiotica, film e cinema non abbia mai avuto la comprensione, l'attenzione, il riconoscimento che gli spettavano.

Di nuovo parlare in dettaglio dei suoi contributi in quest'area in un saggio così breve ha veramente dell'assurdo, ma voglio solo parlare di alcuni nodi fondamentali.

La raccolta di saggi che mi sembra di gran lunga più importante in questo senso è *Empirismo eretico*. Prima di tutto perchè con *Uccellacci e uccellini* segna una svolta molto importante nella sua attività di autore, di regista ma anche e forse soprattutto di saggista e critico. Segna anche uno stacco molto più ragionato e sottile di quanto comunemente si pensi con la tradizione 'neorealista' e con quello che generalmente si tende ad includere nelle categorie di 'realismo' e 'neorealismo'. A mio avviso non per nulla in seguito anche le sue opere 'artistiche' saranno sempre più ibride nel senso di commistione ed apertura ai veri generi letterari ma anche saggistici (tra i tanti esempi significativi *Bestia da stile* e *Petrolio* sono tra i più importanti), ma anche di apertura a e commistione con i vari mezzi artistici. *Empirismo eretico* credo che vada anche letto come argomento e difesa della ricerca di un linguaggio più accessibile per un pubblico più numeroso e meno 'prescelto' dalla tradizione letterario/linguistica. L'analisi della crisi del linguaggio vissuta in Italia in quel periodo non ha quindi solo una sua validità autonoma, ma va letta anche come preambolo a questa ricerca di 'nuovo linguaggio' (nuovo mezzo artistico), il cinema.

L'analisi semiotica del cinema e del suo rapporto con gli altri mezzi linguistici e semiotici è stata a suo tempo criticata da molti presunti esperti accademici e critici (Segre, ma anche Eco ed altri), a mio parere non sempre in

base ad una conoscenza dettagliata e rispettosa dei testi e dei ragionamenti svolti da Pasolini medesimo, ma questo è un punto sul quale spero di tornare in altra sede. In realtà, come mostra anche la stessa scelta di 'Empirismo' nel titolo, Pasolini si stava interessando a tutta una serie di interazioni cognitive e semiotiche che hanno luogo nella vita di tutti gli esseri umani, e sono a fondamento della costruzione del significato, del valore, della percezione ed appercezione, e via dicendo, ma che non sono certo esplicabili solo in base ad 'expertise tecniche' accademiche ristrette all'ambito linguistico e letterario. Pasolini non aveva certo pretese di 'esperto', ma voleva aprire a tutta una serie di problemi interrelati nelle aree di semiotica, linguistica, antropologia, psicologia, sociologia, storia delle religioni, ecc.

Un aspetto molto importante e per me forse quasi centrale per Pasolini fu sempre quello del collegamento tra cultura e trasmissione dei valori, cultura ed acculturazione, cultura ed etica/morale.

Ed è anche per questo motivo che ha saputo analizzare per tanti versi in modo così incisivo i processi di degrado dell'Italia neocapitalistica, non da ultimo appunto quello della lingua.

Questa attenzione al rapporto linguaggio-valore è forse anche quello che lo distingue più nettamente dalle due figure precedenti, e sicuramente sarà anche (ma non solo) da collegare alla sua attività di artista. Rispetto a quelle che sarebbero state le dinamiche dominanti dei decenni successivi, Pasolini andava (secondo me completamente coscientemente) contro-corrente, contro i formalismi, contro la neo-avanguardia, contro l'apparente razionalismo di superficie di Calvino, ecc. Ed è anche per questo secondo me che i suoi interessi antropologici, per i circuiti e sistemi di valori in società 'altre' (sia geograficamente, sia storicamente, sia come 'sviluppo'), per la 'religione' ed i sistemi etico/morali in questo senso si è andata approfondendo. Credo stesse affrontando (più come artista che come filosofo, comunque) gli stessi nodi e reti di problemi che Raymond Williams ha affrontato in modo estremamente stimolante in alcune sue opere come *Culture and Society*.

Questo suo interesse ha fatto nascere secondo me molti equivoci nell'interpretazione dell'opera, sul suo presunto populismo, reazionarismo, ritorno al 'contadino', così come anche su di lui come autore, regista, essere umano, critico. Lo si è qualificato di profetismo, vocazione al martirio, opportunismo, sfruttamento dello scandalo, ecc. ecc. Secondo me travisando quello che era invece una volontà di impegno, di interazione etica, di interpretazione della cultura come momento fondamentale della socializzazione, della trasmissione dei valori, dell'acculturazione in senso quotidiano, esteso ma anche profondo.

In questo senso il libro di Carla Benedetti *Pasolini contro Calvino*⁸ ha visto molto bene questi autori come rappresentanti di due tendenze molto diverse della letteratura e cultura italiana, sia come minoritaria e maggioritaria rispettivamente, ma anche come l'una convinta della responsabilità del lavoro letterario all'interno di una più vasta ed inclusiva rete di trasmissione dei valori, l'altra in un sistema di produzione-consumo dove la forma e lo stile intesi quasi solo come apparenze/differenze in un sistema di marketing dell'«estetico» sono sempre più avulsi e deresponsabilizzati dalle implicazioni sociali, istituzionali, politiche, e civili della scrittura, cultura, e quindi anche dello stile e dell'estetica. In realtà le apparenze illuministe/illuminate dello «stile» di Calvino si ergono a difesa di un «progresso» solo molto superficiale ed apparente, senza una vera presa o delle vere radici in un'analisi storica e sociale incisiva, materialista. Le apparenze «integraliste» di certi aspetti di Pasolini invece non sono affatto a difesa di un qualsiasi «integralismo» in quanto tale, ma invece provocazioni tendenti a dimostrare come una qualsiasi preoccupazione per la trasmissione di un qualsiasi valore, non può non cercare di esaminare e di capire l'intera rete di trasmissione dei valori con tutti i suoi nodi.

Quindi dal (neo)realismo, passando per l'autodesignazione di «empirismo», io penso che molti aspetti sia della ricerca, degli interventi pubblici e politici, della produzione sia saggistica che artistica dell'ultimo Pasolini fanno parte di tradizioni materialiste, per quanto concepite in maniera aperta, non volgare, e soprattutto non come sinonimi di positivismo.

Naturalmente una gnoseologia semplicista od approssimativa potrebbe (e nel caso di certi critici mi sembra abbia) visto in questo tardo Pasolini segni di un «ritorno al religioso.» A me sembra che invece l'interesse di Pasolini, storico, antropologico, intimamente collegato ai valori e come vengono praticati e vissuti (in modo esistenziale, civile, sociale ed istituzionale), per le formazioni sociali antecedenti il capitalismo e per le società arcaiche fosse collegato ad un interesse per la formazione e la diffusione dei valori in queste società, in che modo contribuissero alla socialità della vita. L'interesse per il rapporto con la vita naturale non credo sia di matrice romantica, che valorizza la natura soprattutto e/o solo come avulsa dalla società umana ed in opposizione ad essa, ma al contrario proprio per vedere come l'inserimento, il contatto e la minor mediatezza dei rapporti con la natura facessero sì che il rapporto tra «natura interna» umana e «natura esterna» (del mondo e delle specie circostanti) fosse meno alienato e strumentale. Capire queste genesi, usarle per capire meglio,

⁸ CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

anche comparativamente, il presente (ed il suo degrado), non equivale certo a sostenere 'ritorni ad un Eden' (quale?) di qualsiasi tipo, esattamente come capire le dinamiche anche cognitive delle religioni primitive non significa avvallare una loro reintroduzione, 'giustificazione' e via dicendo.

Pasolini stava esaminando anche l'animalità degli esseri umani, un aspetto che secondo me a ragione Timpanaro ha ripetutamente sottolineato come aspetto essenziale di un materialismo aperto, che riesca a capire anche la componente di 'natura interiore' ed 'interiorizzata' degli esseri umani, con tutti i suoi risvolti anche difficili, come negli sviluppi e tendenze di origine leopardiana. Quindi un'animalità da comprendere geneticamente, in tutti i suoi aspetti, e non come termine svalutativo, di condanna preventiva o di pregiudizio: semplicemente come riconoscimento di aspetti della realtà materiale, che così spesso le estreme forme di manipolazione della coscienza nel presente vorrebbero cercare di occultare, distorcere, e portare su una delle moltissime strade dell'astrazione indeterminata sì, ma per fini tutt'altro che indeterminati e purtroppo intenzionalmente quasi sempre resi il meno trasparenti possibile.

ROSA GIULIO

L'‘IMPACT FACTOR’ DELLA CRITICA LETTERARIA.
TEORIE AL VAGLIO: LE FONDAMENTALI AREE CULTURALI
DELLA MODERNITÀ

Se si prescinde da alcuni aspetti delle teorie critiche di lingua inglese (Frye, Wellek, New Criticism), tedesca (Spitzer, Auerbach, Lukács, Adorno, Benjamin), italiana (Avalle, Eco, Orlando, Segre) – che pure hanno lasciato il segno, ma tuttavia frequentate da una fascia ristretta di studiosi –, volendo tracciare un bilancio dei metodi della critica letteraria moderna, che hanno profondamente inciso a livello europeo e internazionale, oltre che per robustezza di riflessione e originalità di proposte, soprattutto per larghezza di diffusione, alla luce dei risultati scientifici emersi negli ultimi decenni del secolo scorso e nei primi anni dell'attuale appare con sempre maggiore evidenza che l'apporto più significativo e determinante si deve a due aree geoculturali ben precise, una di lingua francese, l'altra di lingua slava. Il punto di partenza, per quanto concerne la prima, è rappresentato da Ferdinand de Saussure. Proprio nello stesso anno in cui – nell'ambito dell'altra area culturale, la slava – nacque l'“Opojaz” di Pietroburgo (1916), fu pubblicato, a cura di Charles Bally, il *Cours de linguistique générale* di Saussure: tre corsi di linguistica generale, tenuti tra il 1906 e il 1911, rifusi con gli appunti degli allievi. Il *Cours*, non solo è una delle fonti a cui si richiamò la “Scuola di Praga”, ma è anche uno dei testi più importanti della linguistica strutturale. Celebri sono le distinzioni saussuriane tra sincronia e diacronia, *langue* e *parole*, sintagmatica e paradigmatica, che spesso si ritrovano nel linguaggio dei critici contemporanei.

Secondo Saussure, la lingua è un sistema le cui parti devono essere considerate nella loro solidarietà sincronica; concezione affine a quella del “Circolo linguistico” di Praga che, in una delle *Tesi del '29*, considera l'opera poetica una struttura funzionale, i cui elementi devono essere compresi nella loro connessione con l'insieme. Per diacronia Saussure intende i fatti empirici nella loro successione cronologica, perciò rivendicò l'importanza della sincronia: la sua nozione di diacronia non ha nulla a che fare, come comunemente si è creduto, con il processo storico e dialettico degli storicisti. La *parole* è momento individuale, psicofisiologico del singolo atto linguistico, mentre la *langue* è la

parte sociale del *langage*, esterna all'individuo, che, pertanto, non può crearla.

Fondamentale in Saussure è il concetto di segno, inteso, non come una cosa che sta per un'altra (di cui cioè è il segno), ma come un legame, un rapporto, poiché il segno linguistico unisce un concetto con un'immagine acustica, cioè un significato con un significante, avendo, come caratteri essenziali, l'arbitrarietà e la linearità del significante. Come per i formalisti, anche per Saussure, i segni verbali non sono astratti, ma entità concrete, studiate dalla linguistica. È importante anche ricordare, ai fini di una perfetta comprensione della terminologia strutturalistica, la dicotomia saussuriana tra ordine sintagmatico e ordine paradigmatico o associativo. Nel primo, il valore di un termine è dovuto al suo contrasto con quello che lo precede e l'altro che lo segue; nel secondo, un termine si oppone agli altri con i quali presenta qualcosa in comune e che non compaiono nel discorso: è questo un rapporto cosiddetto *in absentia* (DE SAUSSURE, 1967; 1970).

In tal senso, Saussure diventa punto di riferimento di Lacan, a partire dalla distinzione tra significato e significante. Uno dei capisaldi della teoria lacaniana è che l'inconscio ha alla base la struttura del linguaggio: il soggetto è non solo dominato, ma costituito dall'ordine simbolico; è tessuto dalla trama del linguaggio. Secondo lo psicanalista francese, il significato rimane fluttuante, incoerente, e riceve coerenza solo collegandosi alla rete dei significanti, che domina l'insieme dei significati: si ha, quindi, la supremazia dei significanti. L'inconscio, che è strutturato come un linguaggio,

è quel capitolo della mia storia che è segnato da uno spazio bianco o occupato da una menzogna: è il capitolo censurato. Ma la verità può essere ritrovata; il più delle volte è già scritta altrove. Cioè: – nei monumenti: e questo è il mio corpo, cioè il nucleo isterico della nevrosi, in cui il sintomo isterico mostra la struttura di un linguaggio e si decifra come un'iscrizione [...]; – nei documenti d'archivio, anche: e questi sono i ricordi della mia infanzia, impenetrabili al pari di essi [...]; – nell'evoluzione semantica: e questo corrisponde allo stock e alle accezioni del vocabolario che mi è proprio, così come al mio stile di vita e al mio carattere; – anche nelle tradizioni e addirittura nelle leggende che in forma eroicizzata veicolano la mia storia; – nelle tracce, infine, che di questa storia conservano inevitabilmente le distorsioni dovute al raccordo del capitolo adulterato che l'inquadrano, e delle quali la mia esegesi ristabilirà il senso (LACAN, 1974, pp. 252-253).

Il linguaggio e l'ordine simbolico, secondo Lacan, costituiscono il soggetto, trascrivendolo per mezzo di una trama di significanti. Questa supremazia del significante è illustrata in *Il seminario su «La lettera rubata»*, che commenta un racconto di Poe, tradotto da Baudelaire, intitolato appunto *La lettera rubata*.

Attraverso l'esame analitico del racconto, condotto scena dopo scena, Lacan intende dimostrare come tutti gli spostamenti dei personaggi, tutta una serie di imbrogli e di sotterfugi si svolgono intorno a un significante, la lettera, di cui ogni personaggio conosce l'aspetto esterno, ma ignora il contenuto. Il dominio del significante, dalla cui legge nessuno può sfuggire, è dimostrata dal fatto che ciascun personaggio del racconto si determina in rapporto alla lettera. Perciò, Lacan può sostenere che la lingua parlata «con la sua struttura, preesiste all'entrata che vi fa ciascun soggetto, a un movimento del suo sviluppo mentale». Di conseguenza, la formula saussuriana S/s, che esprime il taglio tra significante e significato, è ripresa, ma con un maggiore ispessimento della barra di separazione (LACAN, 1974, pp. 7-58).

In occasione del XVI Congresso Internazionale di Psicanalisi, tenuto nel luglio del 1949 a Zurigo, nella sorprendente relazione, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io*, Lacan sostenne che, se un bambino fosse collocato di fronte alla sua immagine riflessa da uno specchio, in un primo momento, reagirebbe, come se si trattasse dell'immagine di un altro. In un secondo momento, capirà che quell'immagine non è un oggetto reale che si nasconde dietro lo specchio; solo in una terza fase, il bambino riconoscerà l'immagine come propria. Avviene, allora, il processo di identificazione, di un'identificazione primaria, matrice di tutte le altre identificazioni. Questa progressiva conquista dell'identità del soggetto è definita da Lacan «immaginaria», appunto perché il bambino si identifica con la sua immagine. Nell'identificazione primaria, terza tappa dello stadio dello specchio, l'identificazione del bambino con la propria immagine segna anche l'identificazione con la madre, in un primo momento considerata altra da sé. Allo stadio dello specchio segue lo stadio dell'Edipo, in cui, se in un primo tempo il bambino si è identificato con la madre, in un secondo tempo, interviene il divieto del padre per privarlo di questa identificazione. Il terzo tempo dello stadio edipico è caratterizzato dall'accesso del bambino alla Legge del padre, al Nome-del-Padre, all'identificazione col padre. È questa, secondo Lacan, una fase decisiva, perché il bambino supera la relazione duale con la madre, è liberato, acquista la soggettività e soprattutto entra nel mondo del linguaggio, della cultura: l'identificazione col padre rappresenta l'ingresso nell'ordine del linguaggio; nel Nome-del-Padre bisogna riconoscere il fondamento della funzione simbolica. L'immaginario è, quindi, distinto dal simbolico: accedere al linguaggio significa accedere all'ordine simbolico (LACAN, 1974, pp. 87-94).

In questo quadro teorico, fondamentale è il desiderio, inteso come spinta mirante a colmare il vuoto aperto dalla «mancanza-a-essere», dalla condizione d'esistenza del soggetto separato dal complemento materno. Inoltre, quando

Lacan sostiene che il desiderio dell'uomo è il desiderio dell'Altro, con questa affermazione vuole intendere che ciò che desidera l'uomo è che l'Altro lo desideri, vuole essere ciò che manca all'Altro, la causa del desiderio dell'Altro. Il desiderio è segnato da un'impossibilità di fondo e, perciò, la perfetta coincidenza del desiderio con l'oggetto desiderato è un mito. In senso più ristretto, con il termine «Altro» Lacan designa l'inconscio freudiano, sostenuto, in particolare, da due nozioni, di «fente» e di «refente». La «fente» è la scissione, la divisione del soggetto fra il suo stadio più profondo e il suo discorso conscio, che si inserisce nell'ordine del linguaggio. La «fente», quindi, si stabilisce fra il «di sotto della maschera» e la «maschera», che si trova dalla parte del comportamento sociale; in questo caso, l'io finisce per subire i suoi ruoli, che sono i riflessi del soggetto autentico al disotto della maschera, nella parte inconscia e rimossa. Se la «fente» designa il momento della divisione, la «refente» indica la «pietrificazione» nello stato così creato, nel senso che il soggetto si è irrigidito nei suoi ruoli e non è più che un significante. Questo si verifica quando il soggetto, pur realizzando un progresso con l'uscita dallo stadio dello specchio e l'ingresso nell'ordine simbolico e del linguaggio, per una serie di alienazioni di tipo immaginario, finisce per identificarsi con i nomi, i titoli, i ruoli, con tutte quelle maschere che lo rappresentano. Si stabilisce in tal modo una divisione tra un linguaggio falso e alienato, legato alla serie delle identificazioni immaginarie, e un linguaggio vero, liberato, tessuto a partire da un significante primario.

Risulta, quindi, che il meccanismo delle formazioni inconscie è lo stesso di quelle del linguaggio, secondo le due figure fondamentali della metafora o condensazione e della metonimia o spostamento. È noto che già Jakobson aveva notato che «lo sviluppo di un discorso può avvenire lungo due linee semantiche differenti: un tema ne comporta un altro, sia per similarità che per contiguità. Meglio sarebbe senza dubbio parlare di processi metaforici, nel primo caso e di processi metonimici, nel secondo, poiché trovano la loro espressione più condensata, uno nella metafora, l'altro nella metonimia». Riferendosi espressamente a Jakobson, Lacan formula nel seguente modo la funzione della metafora e della metonimia. Nella funzione di una metafora, il significante metaforico mantiene sotto la barra il significante antico: «Il sorgere della significazione è immediato nella metafora, si effettua per una sorta di scintilla nella mente che stabilisce di colpo i rapporti tra i significanti sostituiti fra loro» (Rifflet-Lemaire). Per quanto riguarda la metonimia, Lacan è del parere di intenderla come una sostituzione di significanti, che hanno tra loro rapporti di contiguità; per esempio, «bere un bicchiere» (contenente) per dire «bere dell'acqua» (contenuto); per la funzione, la metonimia pone

un significante, per esempio «bicchiere», che è in rapporto di contiguità con il significante precedente, «acqua», che esso sostituisce. Come si può notare, si dovrebbe parlare in questo caso di sineddoche, piuttosto che di metonimia. La discepola di Lacan, Anika Rifflet-Lemaire sostiene che «la metonimia è sempre un non-senso apparente (non si beve un bicchiere), che ci obbliga a effettuare mentalmente le connessioni significanti indispensabili per la comprensione dell'espressione metonimica» (RIFFLET-LEMAIRE, 1972; FAGES, 1972, pp. 34-56).

Per quanto concerne il discorso più strettamente psicanalitico, il bisogno o «mancanza-a-essere» nel suo rapporto con l'oggetto (che gli manca) si inserisce nel significante, ma in un significante parziale, dunque metonimico (la parte per il tutto). Il desiderio, quindi, procede attraverso incessanti rinvii da un oggetto all'altro, da un significante a un altro significante, associato e complementare. Di significante in significante per nessi metonimici, attraverso una concatenazione significativa, si arriva alla mancanza-a-essere, al bisogno primario: fondersi con la madre. Per Lacan, quindi, i due assi fondamentali sono: l'asse sincronico-metaforico o delle condensazioni-sostituzioni; l'asse diacronico-metonimico o spostamenti-combinazioni, secondo l'intuizione di Freud nell'*Interpretazione dei sogni*. Il significante, nella teoria lacaniana, si evolve separatamente dal significato, in una situazione che è praticamente diversa da quella descritta da Saussure, con l'accentuazione della barra di separazione tra i due termini. Questo perché l'analista, procedendo di regressione in regressione, può giungere al significante primario, ma non al punto di aggancio di questo significante nell'immaginario o, ancor meno, nel biologico. Il significato, restando al di fuori del testo, è un «pre-testo». Emil Benveniste, accennando a Freud e a Lacan, ha proposto alla psicanalisi di cercare i propri modelli, piuttosto che nella linguistica, nella poetica: infatti, l'opera di Lacan è più vicina alla retorica che alla linguistica, dato il rilievo centrale che hanno la metafora e la metonimia; quindi, le sue categorie potrebbero essere chiarite sulla base dei recenti studi retorici (LACAN, 1974, pp. 488-523; cfr. FRANCONI, 1978, p. 15).

Fondamentale in Lacan è la distinzione tra l'Io (*Moi*) e il Soggetto (*Je*), perché il primo resta nel dominio delle identificazioni immaginarie, delle alienazioni; mentre il Soggetto emerge come individualità, accedendo al linguaggio e all'ordine simbolico. C'è quindi una linea di divisione tra il Soggetto autentico e l'Io (*Moi*) menzognero, perché travestito da soggetto. Rifacendosi ancora una volta agli studi linguistici di Jakobson, Lacan impiega le categorie di enunciazione e di enunciato: la prima esprime l'atto stesso di colui che comunica e resta nascosta; il secondo indica il messaggio designato

dalla comunicazione. Le unità grammaticali, come i pronomi personali, hanno una duplice funzione: convenzionale, in quanto appartengono al codice della lingua, ed esistenziale. Si tenga presente che nel linguaggio espresso, comunicato, tutto è enunciato, ma non tutto è indizio di enunciazione. Il pronome personale mette in rapporto l'enunciato e l'enunciazione; la sua funzione consiste nel rappresentare il soggetto, ma spesso lo maschera e il linguaggio parlato gli conferisce un valore oggettivo, rendendolo ambiguo. Il linguaggio enunciato potrebbe essere usato secondo l'immaginario, cioè secondo l'Io (*Moi*) e non il Soggetto autentico (*Je*). L'enunciazione, che invece resta implicita, diventa il punto di partenza di una catena simbolica che porta all'autentico Soggetto; perciò, l'attenzione dell'analista è rivolta soprattutto agli aspetti menzogneri del linguaggio (LACAN, 1974, pp. 401-428).

Lacan, oltre a fondare l'«École freudienne de Paris» (1953), raccolse intorno a sé alcuni discepoli, tra cui la Rifflet-Lemaire, che ha scritto un'*Introduzione a Lacan*, Leclaire, Laplanche, autore di un saggio su Hölderlin (1961). Tra Lacan e i suoi discepoli vi è stata però una controversia per quanto riguarda i rapporti dell'inconscio con il linguaggio: secondo Laplanche e Leclaire, l'inconscio è la condizione del linguaggio, perché ne possiede il segreto, mentre per Lacan il linguaggio è condizione dell'inconscio, che crea e provoca; perciò, il linguaggio costituisce l'inconscio. Della scuola lacaniana fece parte anche Pontalis, autore del saggio, *Dopo Freud* e, insieme con Laplanche, dell'*Enciclopedia della psicanalisi*, la più esaustiva esposizione della teoria freudiana attraverso oltre quattrocento concetti elencati in ordine alfabetico e controllati direttamente sui testi originali di Freud.

Anche Octave Mannoni, autore di un profilo di Freud (1968), è stato uno dei più ingegnosi discepoli di Lacan. Affrontando il problema del rapporto tra letteratura e psicanalisi in una serie di saggi dal titolo *La funzione dell'immaginario*, Mannoni delinea una teoria antropologica generale sulla base di un approccio psicanalitico, attraverso l'esame di alcuni momenti della letteratura, del teatro e delle istituzioni educative. L'analisi delle opere letterarie è condotta in modo da diventare ricerca della scrittura del desiderio, che, scrive Mannoni a proposito di Proust, «si nasconde sempre sotto il paludamento di falsi nomi», perché «il desiderio di scrivere è anche più oscuramente desiderio di scrivere sul desiderio». In Proust la scrittura è in rapporto con il suo desiderio e fa funzionare il meccanismo del gioco metaforico: «basta che ci siano delle metafore per esprimere la presenza del desiderio». Il desiderio di scrivere ha sempre bisogno del sostegno di un desiderio senza nome, imprecisato, che è il desiderio inconscio, di fronte a cui quello è ben poca cosa. Mannoni ritiene, inoltre, che le metafore e gli

spostamenti debbono figurare «nella scrittura come una traccia letterale dell'origine, cioè del più inaccessibile dei desideri dello scrittore» (LECLAIRE, 1972; 1973; MANNONI, 1972, pp. 61-62).

In Lacan l'immaginario rappresenta la fase in cui l'uomo non possiede ancora la coscienza di sé, né avverte la diversità delle cose e tende, quindi, all'alienazione e alle identificazioni fittizie. L'accesso al simbolico permette invece al soggetto di costituirsi, di conseguire un'identità e di iscriversi nell'ordine del linguaggio ed in quello socioculturale. Queste due dimensioni non sono delle fasi alternative, perché l'immaginario continua a vivere nel simbolico: «Il luogo dell'immaginario è l'Io – scrive Mannoni – non quello del primo Freud cui spettava di assicurare l'adattamento alla realtà, ma, al contrario, l'Io del narcisismo, che è il luogo dei riflessi e delle identificazioni». Questo io, decentrato rispetto al soggetto vero e proprio della coscienza, non solo è al centro di ogni processo di illusione e di identificazione, ma anche dell'esperienza estetica. Mentre per Freud l'arte è una conciliazione tra il principio del piacere e quello della realtà, per Lacan come per Mannoni, l'arte produce una frattura con il reale, facendo emergere in esso l'immaginario. In questa prospettiva, è interessante il saggio mannoniano, *L'illusione comica ovvero il teatro visto nella prospettiva dell'immaginario*, in cui, anche tenendo conto delle particolari realizzazioni teatrali di Pirandello e Brecht, l'autore afferma: «Finché la scena si porrà come un luogo diverso da quello che realmente è, finché l'attore si spaccerà per un altro, si creerà una prospettiva dell'immaginario». Nel saggio introduttivo a *La funzione dell'immaginario*, Mannoni, partendo dal concetto di «diniego», che in Freud è strettamente collegato al feticismo, affronta il problema della «credenza», ponendolo come fondamento della cultura (MANNONI, 1972, pp. 71-94; 3-4). Dal concetto freudiano di «diniego» prende lo spunto anche Guy Rosolato, il quale avanza l'ipotesi di una omologia tra feticismo e attività creativa, sulla base della oscillazione metaforico-metonymica, di derivazione lacaniana, nella sua relazione sui prodotti culturali (AA.VV., 1973, pp. 75-92).

Una proposta nuova nell'ambito della psicanalisi è rappresentata dalla «psicocritica» di Mauron, le cui «basi e procedimenti», insieme con l'analisi su poeti dell'età «nevrotica» (Baudelaire, Mallarmé, Nerval, Valéry), sono esposte nel suo libro più importante, *Dalle metafore ossessive al mito personale*. Già in *Mallarmé l'obscur* (1941) aveva studiato come metafore ossessive le «reti d'associazioni», in cui le immagini, collegate secondo la loro carica emotiva, rinviano al primitivo e al prelogico. Anche nel suo saggio successivo su Racine (1957), Mauron giunge a determinare il mito del grande poeta tragico francese come immagine della sua personalità inconscia, senza però

ridurne l'opera al solo mito, né questo a qualche vicenda reale della biografia dell'artista. Questi studi vanno perciò distinti, secondo Mauron, sia dalla psicanalisi vera e propria, sia dalla critica tematica: a differenza dalla prima, infatti, lo psicocritico non ha preoccupazioni terapeutiche e quindi «non perde di vista i testi»; rispetto alla seconda, che è attenta anche ai «temi» del pensiero cosciente di un autore, ritiene fondamentale «un'esplorazione abbastanza profonda nel retroscena dell'inconscio». La psicocritica «ricerca le involontarie associazioni di idee sotto le strutture volute del testo»: non applica il metodo psicanalitico delle libere associazioni, ma quello della «sovrapposizione» dei testi, che non va però confusa con il semplice raffronto testuale, proprio della critica classica, che si basa sui contenuti coscienti. La sovrapposizione tende, invece, a mettere in evidenza «i legami inavvertiti e più o meno inconsci», giungendo a ipotesi completamente nuove.

Come le fotografie di Galton la sovrapposizione dei testi, propugnata dal metodo psicocritico, fa emergere delle «reti d'associazioni o raggruppamenti d'immagini, ossessivi e probabilmente involontari». Inoltre, bisogna ricercare come si ripetano e si modifichino queste «reti» attraverso l'opera dell'autore, osservando i passaggi tra «l'associazione di idee e la fantasia immaginativa», fino a giungere «all'immagine d'un mito personale». Questo e le sue trasformazioni esprimono la personalità inconscia dello scrittore e la sua evoluzione. Solo dopo queste operazioni, i risultati sono controllati mediante un confronto con la vita dell'artista. Passando dalle enunciazioni teoriche all'esame diretto dei testi, Mauron, attraverso il metodo della sovrapposizione, prima fa emergere le «reti» e poi evidenzia le «figure mitiche» di Mallarmé (Debora), di Baudelaire (la Bella Dorotea), di Nerval (Artemide) e di Valéry (la Dormente), da cui risale al mito personale, alla sua dinamica interna e alla sua interpretazione, operando anche una distinzione di tipo junghiano tra Io creatore e Io sociale. La psicocritica di Mauron è dunque una critica strutturalistico-genetica; il suo scopo non è quello di diagnosticare la nevrosi di uno scrittore attraverso la sua opera, perché è proprio questa ad assumere il posto privilegiato nell'analisi, anche se si potrebbe osservare che le «costanti» da quella emergenti rinviano pur sempre a qualcosa che precede il testo scritto e cioè l'inconscio del loro autore (MAURON, 1966, pp. 24-35; 135-268).

La classica distinzione tra senso letterale e senso spirituale in un'opera d'arte è ritornata in modi nuovi nella poesia moderna, la cui dimensione simbolica occupa un'importanza di primo piano. Anche l'operazione interpretativa distingue due momenti di lettura: uno positivo, che ha lo scopo di illustrare i fatti linguistico-culturali che costituiscono la specificità evidente di un testo; e uno simbolico, che implica un senso nascosto o implicito,

immanente alla forma stessa del testo, che la capacità di lettura del critico deve riuscire a far emergere dal profondo. La lettura simbolica di un'opera d'arte mette particolarmente in evidenza la polisemia, la molteplicità di sensi che questa racchiude, per cui, secondo Roland Barthes, la caratteristica fondamentale della critica moderna, rispetto a quella tradizionale, consiste nel saper leggere questo senso simbolico, ampio, profondo, che caratterizza il linguaggio di un'opera. La lingua simbolica, a cui appartengono le opere letterarie, è, «*per struttura*, una lingua plurale, il cui codice è fatto in modo tale che ogni parola (ogni opera), da esso generata, ha più di un senso». Pertanto, attraverso indagini psicanalitiche e retorico-strutturalistiche, il critico deve «spiegare secondo quali trafilie si stabiliscono le catene di simboli» (BARTHES, 1969, pp. 46, 56).

Le fonti della critica simbolica sono rintracciabili, innanzitutto, nella letteratura postsimbolistica europea, ma anche in opere più strettamente filosofiche, come nella *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer, nel saggio su Freud, *Della interpretazione*, di Ricoeur, che hanno posto il simbolo al centro della riflessione moderna. A queste fonti vanno aggiunti gli studi linguistici sulla metafora, il pensiero psicanalitico e le suggestioni dell'antropologia con le sue indagini intorno al significato dei miti, dei riti e delle antiche religioni, come nel *Ramo d'oro* di Frazer, nelle opere di Malinowski, Lévi-Strauss, Eliade, Kerényi. Ezio Raimondi, il maggiore studioso italiano dei problemi di critica simbolica, distingue, all'interno di questa critica (che alcuni chiamano anche «semantica»), tre forme fondamentali di sviluppo: una metaforico-ontologica, un'altra tematico-psicanalitica, e infine una terza mitico-ritualistica. Ad esempio, i saggi danteschi di Giovanni Pascoli rappresentano una prova eccezionale di lettura metaforica, anche se il settore, nel quale maggiormente si è esercitata la lettura interpretativa dell'ontologismo simbolico, è quello shakespeariano, ove acquista particolare rilievo il saggio di Caroline Spurgeon. Il problema di queste letture critiche è di mettere in evidenza, attraverso l'indagine di un'opera, che «il sistema delle immagini (l'*imagery*) assume la propria pienezza significativa come una specie di armatura portante, come un asse magnetico intorno a cui si stringe l'energia del linguaggio poetico» (RAIMONDI, 1970, p. 75; cfr. 1967).

Il filosofo, che ha contribuito maggiormente allo studio del simbolismo e ha influenzato il metodo "tematico" di larga parte della *nouvelle critique* francese è, senza dubbio, Gaston Bachelard. Scienziato ed epistemologo, nella sua prima opera più importante, *La psicanalisi del fuoco*, influenzata da Freud e da Baudouin, sostenne che l'immaginazione è un'espressione della natura. Proprio alla maniera di Baudouin, intese il «complesso» come «fascio

di tendenze», aggiungendo ai complessi teorizzati da Freud altri cinque, di Prometeo, Empedocle, Novalis, Pantagruelle, Hoffmann. Mentre i complessi freudiani strutturano l'inconscio, quelli bachelardiani sono invece tipici della *rêverie*, cioè appartengono alla soglia della coscienza (BACHELARD, 1972; 1973; 1975). La parabola filosofica di Bachelard è abbastanza complessa, perché parte da un'originaria adesione a Bergson, si accosta alla psicanalisi freudiana, si avvicina successivamente alla psicologia analitica di Jung e alla sua concezione di simbolo, per approdare, infine, alla fenomenologia e a una concezione, che uno studioso italiano di questo singolare filosofo francese, Giovanni Sertoli, ha definito «semantica onirica».

Bachelard ha formulato una dottrina dell'«immaginazione materiale», legata ai quattro elementi: il fuoco, l'acqua, l'aria e la terra. Alle quattro materie elementari corrispondono quattro forme d'immaginazione; quelli che dai presocratici in poi erano ritenuti principi fisici della realtà sono invece leggi strutturali della psiche umana e, quindi, non elementi esteriori ma forze interiori. I quattro elementi rappresentano una forza sollecitante per l'immaginazione, la quale, entrando a contatto con una materia qualsiasi, la riporta a quello dei quattro elementi che corrisponde al tipo di immaginazione cui essa appartiene, trasformando il tutto in una serie di immagini. Avviene, quindi, un processo reversibile: «Nella *sua* materia, la forza di *quell'*immaginazione si realizza, mentre per converso *quella* materia si *srealizza* nell'immaginazione che le "corrisponde"». Tutti questi elementi sono il materiale informe, il «contenuto» in cui l'immaginazione modella le proprie «forme». Le forme vengono tratte, quindi, dalla potenza della materia, in base al temperamento di ogni singola immaginazione. L'immaginazione, non solo onirizza un elemento, ma parte da questo per produrre altre immagini equivalenti: la materia, quindi, si pone come un asse di sviluppo per la produzione di «immagini isomorfe» (SERTOLI, 1972, p. 212).

La concezione di «simbolo» in Bachelard è più vicina al finalismo di Jung piuttosto che al riduzionismo di Freud: mentre per quest'ultimo l'immagine è solo un segno che rinvia a una realtà passata, per il primo invece essa è la prefigurazione di una realtà futura. Anche per Jung, però, l'immaginario è una funzione della realtà, perché, proprio prefigurandola, rinvia a qualcosa che sta oltre di sé, che non è immaginario; mentre per Bachelard le immagini restano immagini, al di là della realtà data e percepita, dalla cui soggezione sono completamente libere. «Ogni immagine è un mormorio», perciò l'attività critica per Bachelard deve essere un atto di coscientizzazione delle immagini, inteso come «identificazione» della coscienza del critico con quella di colui che ha creato le immagini: «La partecipazione all'immagine è identi-

ficazione di una coscienza con un'altra coscienza» (*ivi*, p. 305). La coscienza del critico deve oltrepassare la superficie cristallizzata delle parole di un testo per captare la loro fluidità onirica, ossia qualcosa di originario, pura energia, al di là della rigida struttura linguistica. La saggistica di Bachelard, attraverso la forza delle sue suggestioni, indica in maniera esemplare attitudini e rischi tipici della critica, con il porsi

all'interno dell'immagine, nel cuore del processo compositivo, per indagare, lungo lo spessore polisemico dell'immagine, il momento d'una concordanza o d'un rifiuto, l'occasione d'una continuazione del linguaggio, insomma la stessa tensione vitale verso il potere liberante dell'immaginazione che ha vissuto l'artista (PRETE, 1971, p. 71).

Riferendosi proprio a Bachelard, definito «maestro di rigore e di fantasia», Gilbert Durand, con *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, ha dato al mondo dell'immaginazione la prima ampia e articolata sistemazione. Anche Durand non è d'accordo con la concezione semiotica del simbolo, propria di Freud, e si riallaccia alla concezione junghiana e bachelardiana, secondo cui l'immagine è vera in se stessa. L'immagine, quindi, non è un segno il cui significato si trova nella realtà, ma è un senso completamente nuovo, che si trova al di là del senso del reale, a cui è sostanzialmente irriducibile. In un brillante saggio su *La Certosa di Parma*, Durand, per il quale le figure mitiche sono immagini e, quindi, irrealtà, propone di distinguere fra arti semantiche e arti semiologiche e stabilisce che la validità della lettura critica consiste nello scendere alla profondità semantica (simbolica ed archetipica) di un testo, oltrepassando la superficie semiologica delle parole. Una distinzione omologa si trova anche nella *Genesi dell'opera poetica* di Jean-Paul Weber, per il quale il «tema», o piano profondo dei complessi psichici, va distinto dal «motivo», o piano superficiale del linguaggio. Ogni scrittore ha un suo «tema» personale (che non va confuso con il complesso freudiano), a cui inconsapevolmente tende attraverso i simboli più diversi; e ogni opera d'arte è la risultanza di due variabili, metapersonale e personale, derivanti dal «campo» dell'infanzia: «Il tema è sottoposto a una modulazione, a un'orchestrazione di simboli e di analogie che fondano appunto il *domaine modulateur*, la faccia profonda di un'opera» (RAIMONDI, 1970, p. 80).

La critica tematica di un testo letterario consiste essenzialmente nelle seguenti operazioni: individuazione dei ricordi comuni a un sistema di opere; deduzione dei significati simbolici; circoscrizione delle ossessioni linguistiche e stilistiche, sulla base di un fatto certo della memoria; e, senza escludere la possibilità di più temi e di nuove forme combinatorie, tentativo di ricondurre

tutto l'«universo immaginario» di un autore all'unità fondamentale di un tema. Questo, infatti, come struttura fondamentale di un'opera, anche in una pluralità di immagini, si può spesso presentare come un oggetto (l'orologio di Poe), o come una leggenda che illustra una stampa (la torre dei topi di Hugo), o come un insieme di ricordi che si riferiscono a un episodio dell'infanzia (l'uccello caduto e ucciso di Mallarmé), o, infine, come riflesso di un particolare ricordo.

Nell'ambito della critica tematica di ascendenza bachelardiana rientrano, anche se con notevoli differenze fra di loro, alcuni tra i più interessanti critici francesi, come Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean Rousset e Jean-Pierre Richard. I veri maestri di questi critici sono Marcel Raymond e Albert Béguin. Raymond, svizzero di lingua francese, come Rousseau, su cui ha scritto un saggio memorabile, non si è interessato all'analisi linguistico-formale dei testi letterari, ma a quei particolari stadi intermedi tra la coscienza e l'incoscienza, agli aspetti ancora embrionali del pensiero, che affiorano nella opere di poesia. In tal senso egli "legge" Paul Valéry come un classico del simbolismo e, soprattutto, Paul Claudel, come cantore del mondo totale, nel suo saggio forse più noto in Italia, *Da Baudelaire al surrealismo*. Ha giustamente osservato uno dei più autorevoli saggisti italiani di letteratura francese, Giovanni Macchia, che Raymond concepiva la poesia del Novecento come poesia in gran parte «visiva», scritta da «visionari», i quali «esaltano il valore dell'immagine fino a un grado supremo d'arbitrario. Divide con le arti, con la pittura un campo maledetto, accidentato e sconvolto. Una vera psicopatia dell'immagine avvicina il poeta, angelo luciferino, ai mondi vertiginosi degli eccitanti, della droga» (RAYMOND, 1968, p. XI). Il poeta è drammaticamente teso alla continua ricerca dell'impossibile, poiché l'equilibrio tra mondo interno e mondo esteriore si è rotto per sempre nella poesia simbolista moderna, privilegiando solo il primo.

Così Béguin, in *L'anima romantica e il sogno*, attraverso un suggestivo studio della poesia francese, da Baudelaire ai surrealisti, che presenta maggiori affinità con i poeti del primo Ottocento tedesco, ricostruisce con profondo acume tutta la letteratura protoromantica alla luce dell'influenza che su di questa esercitò il mondo onirico. Infatti, secondo Béguin, già nell'opera di Gustav Carus si rivela nell'inconscio la chiave per la conoscenza della vita psichica cosciente, come in quella di Schubert si prospetta una simbolica, secondo cui la lingua onirica è universale (BÉGUIN, 1967). Cesare Pavese, che già all'inizio degli anni Quaranta, annotava i temi più importanti del saggio di Béguin, aveva trovato nel grande maestro ginevrino colui che aveva saputo seguire «la catena delle forme fraterne che lega le favole delle varie mitologie ai racconti

di fate, alle invenzioni di certi poeti e al sogno», per aprirsi a «quegli stimoli – pericolose sirene o meravigliosi intercessori – che invitano a penetrare negli abissi dell'inconscio [...]» (PAVESE, 1964, pp. 219-223).

Critici tematici, in particolare Poulet, hanno indicato ancora altri maestri, che sono considerati in Francia i veri fondatori della critica moderna: Proust, Du Bos, Rivière, i rappresentanti cioè della critica detta di identificazione o di comprensione. In realtà questa critica vanta precedenti illustri, che si possono far risalire a certi aspetti del più grande critico francese dell'Ottocento, Sainte-Beuve, che ha presentito e anticipato alcune forme successivamente assunte dalla critica francese. Il critico, secondo Sainte-Beuve, deve penetrare nell'autore e farlo vivere, esplorando tutti i campi e tutti gli orizzonti, cercando di scoprire in un'opera quello che il suo autore vi ha espresso inconsciamente, servendosi di tutti gli strumenti, di tutti i procedimenti per interpretare anche la parte nascosta di un testo.

Chi ha saputo meglio incarnare l'ideale moderno della critica militante è senza dubbio Baudelaire: riprendendo alcune idee di Balzac, sostiene la necessità di una critica appassionata, che può essere fatta soltanto dai poeti, i quali sono anche i migliori critici. In Baudelaire, come in Flaubert, l'interesse è concentrato sulla ricerca delle analogie, dei simboli, delle segrete corrispondenze, nella capacità evocatrice del linguaggio, nell'importanza decisiva dello stile. L'altro scrittore, che ha fatto anche della critica, è Proust, i cui *pastiches* rappresentano degli strumenti per immedesimarsi nell'artista e nella sua opera, fino a impadronirsi del suo ritmo interiore. Al di là dell'Io esteriore del poeta, bisogna saper cogliere l'Io interiore, attraverso una capacità mimetica, di "simpatia", attraverso una critica "creatrice". Il punto di riferimento di Proust è l'estetica di Bergson, il filosofo del simbolismo, per il quale la conoscenza è contatto, coincidenza tra autore ed opera, tra opera e critico. Lo scopo dell'arte è quello di andare al di là dell'Io esteriore, per cogliere l'Io fondamentale, che rappresenta la vera personalità di uno scrittore: la "critica creatrice" consiste proprio nel comprendere un'opera in maniera tale da reinventarne il suo movimento creatore (ROMANI, 1968).

Alla tradizione dei critici-creatori, Baudelaire e Proust, ma anche a certi aspetti di Valéry e di Gide, si collegano alcuni critici di professione, ai quali la "Scuola di Ginevra" fa espresso riferimento. Oltre a Ramon Fernandez e a Jacques Rivière, il cui ideale critico consiste nel trasporre l'universo dello scrittore nel proprio universo, attraverso un atto euristico che si risolve nella partecipazione totale all'opera, i due critici più rappresentativi di questa tendenza sono Charles Du Bos, autore delle *Approssimazioni*, e Albert Thibaudet, allievo di Bergson, autore di saggi su Flaubert e Valéry e di una *Storia della*

letteratura francese dall'età della rivoluzione fino a quella moderna. Mentre Proust procede per mimetismo, Du Bos procede per «approssimazioni», avvicinandosi per gradi all'opera e all'autore, ma entrambi ricercano nelle opere il ritmo interno dello scrittore, la sua più profonda personalità. «Vi è in Du Bos un bisogno di concretezza, di aderenza al “fondo” umano, alle sue radici, una necessità di ancorarsi a una realtà più viva e pulsante di contro al rischio di astrattezza» della ragione: questo spiega perché nel suo linguaggio si trovano molte espressioni collegate all'ordine fisico e biologico (NOFERI, 1970, p. 311). Secondo Thibaudet, la “critica creatrice” ha due possibilità di approccio: imitare l'opera d'arte, come aveva fatto Proust con i suoi *pastiches*, oppure continuare l'opera d'arte. La caratteristica della critica, creatrice e informatrice insieme, di Thibaudet consiste nello svariare intorno alle opere letterarie con una grande capacità di cogliere i rapporti con la filosofia, la storia, la politica e la morale, dando un esempio eccezionale di critica fenomenologica.

La fenomenologia, infatti, è anzitutto «un *telos*, che esprime volontà di cogliere il senso del mondo e della storia allo stato nascente; e l'estetica è la fenomenologia dell'immagine poetica, vivente nelle immagini letterarie». Questo spiega anche perché, in un pensatore eccezionale come Bachelard, la fenomenologia «si identifica con la poetica, mettendo il lettore alla sorgente dell'essere che parla; e l'immagine è poetica perché essa crea nel lettore un'anima anch'essa creatrice». È proprio Bachelard a definire

i piani di una critica nuova, la quale, recuperando frammenti di opere, immagini e *rêveries*, colloca la dimensione estetica in un luogo, in un'oasi dove, per usare un concetto di Barthes, ci si disfa alla maniera di un ragno che si dissolve da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela. La poetica è la fenomenologia di questo luogo. Concetti, idee, frasi, immagini di poeti, scrittori, alchimisti, scienziati sono le *occasioni* di un lungo, ininterrotto discorso sull'immaginario (TRIONE, 1981, pp. 120-121).

I maestri riconosciuti di Georges Poulet sono Thibaudet, Du Bos, Rivière, Proust: potrebbe, quindi, ritenersi uno dei teorici della cosiddetta critica di “identificazione”, su cui ha svolto una relazione importante in un convegno che, nel 1966, fu tenuto sulla “nuova critica” in Francia. Secondo Poulet, infatti, il critico è «colui che consente che la propria coscienza venga occupata da una coscienza estranea, che è poi la coscienza dell'opera». La caratteristica fondamentale della sua critica consiste nello studiare alcune categorie fondamentali, come lo spazio e il tempo: ha dedicato quattro volumi di studi (1950-1968) al tema del tempo umano; così pure, ha pubblicato un breve, ma essenziale saggio, *Lo spazio di Proust*, per dimostrare come allo spazio

intellettuale, condannato da Bergson, si opponga in Proust uno spazio estetico, in cui si ordinano i momenti ed i luoghi che formano il suo capolavoro (POULET, 1972).

L'opera di Poulet senza dubbio più nota ai lettori italiani è *Le metamorfosi del cerchio*, in cui la forma archetipica del cerchio è assunta come immagine, a volte cosciente, a volte inconscia della spazialità dello spirito e descritta attraverso tutte le trasformazioni che ha subito nella cultura occidentale dal Medio Evo fino alla poesia contemporanea. Per metamorfosi del cerchio l'autore non intende le trasformazioni di una forma che in sé è immodificabile, «ma i cambiamenti di significato a cui essa non ha mai cessato di prestarsi nello spirito umano. Questi cambiamenti di significato coincidono con mutazioni corrispondenti al modo con cui gli individui si rappresentano ciò che vi è in loro di più intimo, cioè il sentimento delle loro relazioni interne ed esterne, la loro coscienza dello spazio e del tempo». A Poulet interessa, in modo particolare, lo studio dell'aspetto originario e preriflessivo del pensiero umano nella sua relazione con il vissuto.

Uno dei saggi più rappresentativi del suo metodo di lettura è senza dubbio quello su Flaubert nella cui opera narrativa riesce a individuare il carattere circolare della rappresentazione del reale. Un episodio che esprime la metafora del cerchio in Flaubert è quello della passeggiata della protagonista di *Madame Bovary*, in cui l'autore descrive le sensazioni e i pensieri di Emma, che, quasi in un duplice cerchio, si diffondono nelle lontananze dei campi. L'uso di lunghe frasi subordinate contribuisce a dare l'impressione materiale di un pensiero che si diffonde circolarmente. A ogni movimento di diffusione succede quasi sempre, nella dinamica sentimentale, un movimento inverso: Poulet analizza con fine intuito questo particolare congegno della coscienza, risalendo alla biografia personale del romanziere, ossessionato dalla costrizione, dall'esistenza circoscritta e proteso, come Emma Bovary, all'avventura, intesa come slargamento dell'esistenza. L'immagine che esprime questa situazione è quella della pietra che cade nello stagno, facendo partire, dal punto in cui ha colpito la superficie dell'acqua, onde concentriche che si slargano e si moltiplicano verso la periferia. L'immagine, attraverso i secoli, è stata un topos, uno schema, che si è ripetuto nel tempo, il cui filone tematico è ricostruito attraverso un *excursus* storico nelle epoche in cui aveva predominato. L'analisi si estende anche ad altre opere di Flaubert, nelle quali dominano le immagini dei cerchi e delle spirali (POULET, 1971, pp. 367-374).

Anche i maggiori autori del romanticismo sono inquadrati in questa dinamica, dominata dai rapporti fra centro e orizzonte del pensiero. Accade, infatti, che quando lo spirito si diffonde in cerchi sempre più vasti,

in preda a una forza centrifuga senza controllo, rischia di perdere contatto con il centro del pensiero e, quindi, di perdere ogni disciplina e precisione, svanendo e scivolando nella vertigine, nella «polverizzazione» o «volatilizzazione», come Nerval e Poe, o nel delirio del turbine, come Vigny e Nietzsche. Esiste, però, anche la fase inversa, in cui lo spirito sfugge la centrifugalità e si chiude nell'estrema concentricità, come Schopenhauer. L'esempio massimo di un'armonia tra i due estremi è rappresentato da Goethe, nella cui opera è possibile cogliere una molteplicità, un'intera conferenza, attaccata, per così dire, al centro. *Madame Bovary*, per la sua modernità, riesce a rappresentare la coscienza umana così com'è, un centro intorno a cui si svolge il ritmo convergente e divergente delle sensazioni e dei pensieri: ogni attività psichica si costituisce intorno a un'immagine che, abitando nel centro dell'anima, diventa il rapporto costante per mezzo del quale la varietà dell'esperienza si ordina intorno a un oggetto centrale. Il romanzo di Flaubert è perciò definito da Poulet «un centro luminoso in cui converge l'insieme delle cose»: un'espressione che potrebbe definire il metodo stesso del critico belga. I suoi studi si muovono in due direzioni: ricerca di un reticolato di testi in cui le metamorfosi del cerchio si articolano, in maniera esplicita, con le categorie interiori dello spazio e del tempo; ricerca di una figura geometrica che implicitamente si trovi in un'opera e le dia un senso e così pure in una personalità letteraria, e anche in un'epoca, come, ad esempio, il secolo decimottavo, in cui per Poulet sembra predominare la linea serpentina o sinuosa, che si nota in Sterne, il quale per lo più procede attraverso una linea di questo tipo (ROSSI, 1962, p. 60).

Capace di accedere al profondo di una coscienza creatrice, per svelarvi le catene dei simboli e dei rapporti analogici da cui scaturisce il senso di un'opera, è la lettura critica di Jean-Pierre Richard, che Carlo Bo, nelle pagine introduttive a una raccolta di saggi apparsa in italiano, *La creazione della forma*, ha definito il vero maestro dei «ritratti» critici, in un'accezione diversa però da quelli tradizionali, perché non basati sulla ricerca della notizia esterna, ma di un'indagine «sempre condotta col sussidio o delle sensazioni o di certi territori che non appartengono alla sfera comune» (RICHARD, 1969). I ritratti di Richard si basano sulla scoperta delle radici vive e concrete alle quali un'opera d'arte attinge le sue linfe; i suoi saggi, che si potrebbero definire «racconti critici», come le «illuminazioni» critiche di Debenedetti, sono in grado di riprodurre le percezioni sensibili, proprie dell'universo immaginario di un poeta, come in Mallarmé, su cui ha scritto la sua opera più importante. Sulla base delle indicazioni di Bachelard, Richard riesce a individuare la psicanalisi delle materie preferite da Mallarmé (ghiacci, fuochi, schiume, acque limpide), strutturate

intorno ad alcune forme privilegiate (getti d'acqua, fuochi d'artificio, mazzi di fiori e ventagli), ricercando il significato di oggetti-feticci (grotta, specchio, diamante), ricomponendo questo vero e proprio museo dell'immaginazione concreta, attraverso l'individuazione dei piani profondi delle opere, dei reticolati sotterranei della lingua, per scoprire quella che proprio il poeta ha chiamato l'armatura misteriosa, la sintassi interiore.

Il tema, dunque, per Richard è un principio di organizzazione, uno schema o un oggetto, intorno a cui si costituisce e si svolge il mondo interiore di un poeta, in un riflettersi continuo di analogie e risonanze profonde. Come le strutture viventi, anche i temi, all'interno di un sistema, tendono a organizzarsi in una combinazione «di insiemi flessibili dominati dalla legge di isomorfismo e dalla ricerca del miglior equilibrio possibile». Questo concetto di equilibrio, studiato in sede psicologica e sociologica da Piaget e da Lévi-Strauss, che ne hanno rilevato l'importanza, è anche utile per comprendere «i campi immaginari». I temi, infatti, «si dispongono in coppie antitetiche o, in maniera più complessa, in sistemi multipli bilanciati». Richard osserva che Mallarmé, quando vagheggia un'idea, oscilla fra un desiderio di apertura e un bisogno di chiusura: «Il chiuso e l'aperto, il nitido e lo sfuggente, il mediato e l'immediato sono alcune di queste coppie mentali di cui si è creduto di svelare la presenza in differenti piani dell'esperienza mallarmeana». Il problema essenziale diventa allora capire in che modo si risolvano queste opposizioni, come la loro funzione si plachi in nuove forme concrete:

L'opposizione del chiuso e dell'aperto approda così a certe figure magiche all'interno delle quali questi due bisogni contraddittori trovano modo d'essere entrambi soddisfatti, o insieme o di seguito: può essere il ventaglio, o il libro o la danzatrice [...] L'essenza riuscirà contemporaneamente a condensarsi e a volatilizzarsi in un fenomeno sintetico quale è la musica [...] Così, è noto, Mallarmé immagina la realtà interna della poesia e l'architettura ideale degli oggetti cui la poesia deve dare un ordine nuovo: grotta, diamante, tela di ragno, rosone, chiostro, conchiglia, altrettante immagini nelle quali si traduce il desiderio di un atto di correlazione totale della natura con se stessa e di una identità perfetta delle cose. Lo spirito si profila come la chiave di volta di questa architettura, centro assoluto attraverso cui tutto comunica, si bilancia, si annulla (RAIMONDI, 1970, pp. 76-77; cfr. RICHARD, 1976).

In questo saggio di Richard, in cui Mallarmé appare una coscienza felice di lasciarsi invadere da tutto ciò che la realtà offre, quello che sembra sfuggire e non apparire è la sua poesia, o meglio il suo «lavoro poetico»: cercando di cogliere i «retroscena» dell'opera, la lettura critica finisce per spostarsi dall'opera all'autore. Sembra, quindi, che Richard non riesca a illuminare

«l'opera propriamente poetica, in cui i fantasmi dell'immaginazione si trovano come trascesi dal lavoro di linguaggio»; questo, però, non esclude che l'opera richardiana, in un «fluire cromatico ininterrotto», come una melodia infinita, sia «una meravigliosa creazione poetica e musicale» (Genette).

Secondo Jean Starobinski, giunto agli studi letterari dalla psichiatria, lo stile e il linguaggio della critica letteraria non dovrebbero dipendere da una questione di principio, posta inizialmente dal critico, ma dalle suggestioni da lui provate a contatto dell'opera d'arte. In *La relazione critica* ritiene, infatti, che l'ideale della critica dovrebbe consistere in una particolare disponibilità, completamente libera da ogni costrizione sistematica, tale che, dinanzi al testo, ponga l'interprete nella massima apertura possibile. Anche in *Psicanalisi e conoscenza letteraria* sostiene che nell'esame di un'opera letteraria deve esserci un primo tempo, «il tempo dell'esperienza», in cui lo sguardo del critico si pone in uno stato di neutralità vigile, senza affrettarsi a riconoscere nel testo delle strutture definitive, perché potrebbe involontariamente imporgli le proprie. In questo primo tempo, non bisogna precipitarsi a interpretare; è necessario raccogliere i dati che emergono dalla lettura:

La critica letteraria può trarre vantaggio dal praticare il principio psicanalitico dell'«attenzione fluttuante» – della sospensione attenta, della benevolenza in agguato. A poco a poco emergeranno temi più insistenti, si farà attenzione a quanto è taciuto, alla qualità dell'intonazione, ai ritmi, alle diverse qualità dell'energia verbale e della sua organizzazione: e così cominceranno a profilarsi, quasi da sole, talune strutture, talune connessioni, certi «orditi» (Mauron), una complessa presenza di cui occorrerà conoscere i nessi organici (STAROBINSKI, 1975, p. 314).

Il concetto di disponibilità interpretativa è collegato alla coscienza di certi limiti intrinseci all'attività critica nei confronti dell'opera d'arte. Il discorso critico dovrebbe aggiungersi a questa «per cancellarsi una volta compiuto, staccarsi e lasciare che le opere rinnovino il loro richiamo». Pur essendo sensibile alla fascinazione dell'arte, il critico, tuttavia, intende conservare il «diritto di sguardo», perché il suo compito è quello di accedere, al di là del senso manifesto, al significato latente dell'opera. Questa vigilanza supplementare gli è necessaria se vuole giungere a un senso “secondo”. La ricerca del senso “secondo”, del senso più lontano, riconduce, come sostiene Starobinski, in modo sorprendente, a quello più vicino, «alle evidenze del primo sguardo, alle forme e ai ritmi che, a tutta prima, sembravano essere solo la promessa di un messaggio segreto; un lungo giro ci rinvia alle parole stesse, in cui il senso elegge la propria dimora, e dove brilla il tesoro misterioso che si credeva di

dover cercare nella "dimensione profonda"». Se si intende il senso latente come una preistoria del testo, allora la sua ricerca consiste in un lavoro di concetture, in una ricostruzione della sua biografia, rischiando di farla parlare al posto dell'opera e privando questa della sua realtà intrinseca. Perciò, il latente non è altro che l'implicito, il senso manifesto, presente nel testo e non dietro di esso, che non si è percepito a prima vista: «Il latente è un'evidenza che attende di essere posta in evidenza». Lo sguardo del critico non può fare a meno delle forme che si presentano nel testo, il quale conserva intatta la propria legittimità e, se anche include nel suo significato la storia personale del suo autore, non si deve dimenticare che questa storia è orientata verso l'opera, si organizza in essa, sì che la sua dimensione non è solo quella del passato dell'autore, ma anche quella del suo futuro immaginato: l'opera è il più delle volte per lo scrittore «un modo di anticiparsi».

Dinanzi allo sguardo critico si presentano due possibilità diverse, opposte: la prima consiste nel perdersi nell'intimità dell'opera, in una specie di complicità con la coscienza creatrice, attraverso una «partecipazione appassionata» alla sua esperienza sensibile e intellettuale, assorbendosi in essa, al punto tale che, «a forza di empatia e di mimetismo», il critico potrebbe giungere al più completo silenzio, dal quale uscire solo parafrasando l'opera: «L'ideale di identificazione va "tradito" per acquisire il potere di parlare di questa esperienza». La seconda possibilità di lettura è definita da Starobinski dello «sguardo appiombato», per cui l'opera non è il solo oggetto privilegiato e non ha senso se non in rapporto al suo contesto. Situando l'opera nelle sue coordinate storiche, l'indagine critica potrebbe, in linea teorica, giungere fino al punto in cui questa rappresenta una delle tante manifestazioni di un'epoca, di una civiltà, e perciò finisce per svanire, quanto più lo sguardo critico pretende di abbracciare gli eventi del mondo sociale o della vita dello scrittore. Se l'una e l'altra di queste possibilità di lettura si rivelano inadeguate,

la critica intera non è forse né quella che mira alla totalità (come fa lo sguardo appiombato), né quella che mira all'intimità (come fa l'intuizione identificante), ma è uno sguardo che sa esigere a volta a volta l'appiombato e l'intimità, sapendo in anticipo che la verità non è né nell'uno né nell'altro tentativo, ma nel movimento che va instancabilmente dall'uno all'altro (STAROBINSKI, 1975, pp. 18-19).

Starobinski riprende e approfondisce questa concezione metodologica in un importante saggio che si serve, come esempio esplicativo, di un passo del libro terzo delle *Confessioni* di Rousseau, noto con il titolo *Il pranzo di Torino*, di cui il critico ginevrino dà una magistrale interpretazione. Siccome

l'avvenimento centrale di *Il pranzo di Torino* è l'atto interpretativo di un antico motto da parte del giovane protagonista del racconto autobiografico, Starobinski, sulla base di questo episodio, delinea una teoria dell'interpretazione: il commento di un testo diviene, una volta compiuto, «il modo attraverso cui si interpreta e si comprende il nostro stesso interesse», dal momento che si crea un'interdipendenza tra l'interpretazione del testo-oggetto e l'interpretazione di sé. Il pericolo potrebbe consistere nell'aver fatto in modo che tutto quello che scriviamo intorno a un testo non è altro che il nostro stesso discorso: «Si è costituito un cerchio tautologico, ove circola uno stesso discorso, riverberato su se stesso». Accanto a questo cerchio, però, vi è un secondo cerchio, «che va dall'oggetto all'oggetto, che parte da una circostanza particolare, differente, significativa, per tornare a questa stessa circostanza»: è questo il «cerchio ermeneutico» descritto da Leo Spitzer. L'interpretazione implica contemporaneamente un'abolizione della differenza tra critico e testo, attraverso un discorso inclusivo, e il mantenimento dello scarto, considerando l'alterità irriducibile del testo: «L'interpretazione mira contemporaneamente al massimo di coerenza discorsiva e di specificità individuale» (STAROBINSKI, 1975, pp. 203, 216 sgg., 266, 270; cfr. anche 1968; 1978).

Anche se per taluni aspetti vicino alla critica delle strutture formalista, è tuttavia legato a Raymond e a Starobinski da reciproci vincoli di amicizia, oltre che per alcune caratteristiche comuni, il ginevrino Jean Rousset, studioso della letteratura barocca francese. Infatti, la sua critica, non solo presenta degli elementi comuni a quella della "Nouvelle critique" – quali, ad esempio, l'importanza data alla genesi dell'opera, piuttosto che alla biografia, l'attenzione per l'universo immaginario di un autore, l'esplorazione dei contenuti latenti e delle strutture involontarie di un testo –, ma anche degli aspetti tipici della critica tematica: la letteratura intesa come strumento di conoscenza di sé e del mondo, l'attenzione rivolta agli autori e ai testi presi in sé piuttosto che ai generi, la capacità, infine, di far confluire personalità differenti tra loro nei medesimi schemi immaginativi, organizzando intorno a un certo numero di temi un percorso continuo e omogeneo, come Rousset ha fatto per l'epoca barocca, descrivendone la sensibilità, attraverso anche le relazioni reciproche tra letteratura e arti visive.

In una delle sue opere più significative, *Forma e significato*, Rousset ha premesso ad alcuni suoi studi su Claudel, sulle direttrici di composizione di *Madame Bovary* con originali accostamenti all'antiromanzo e sull'opera di Proust, studiata in rapporto all'esperienza vissuta dell'autore, un'importante introduzione teorica, *Per una lettura delle forme*, in cui, come già Starobinski, sostiene che il critico deve rimanere «disponibile», attento a captare gli ele-

menti strutturali, imprevisti e rivelatori, che emergono dalle opere (ROUSSET, 1976, pp. 3-25). La lettura critica, inoltre, consiste nella capacità di «mimetizzarsi» (e qui il punto di riferimento è Proust), di «partecipare all'esistenza di un essere spirituale, che possiamo comprendere solo in virtù di un atto di adesione totale»: e per questo aspetto Rousset rientra, insieme con Poulet, in quella che è stata definita la critica di "identificazione". Rousset è particolarmente attento alle «evidenze formali», per mezzo delle quali ci si può orientare verso il senso di un'opera: la forma, infatti, non è semplice involucro, ma appartiene al movimento attraverso cui l'autore si rivela a se stesso; è il suo unico strumento di conoscenza e di azione. Perciò, la critica formale, da lui praticata, si interessa innanzitutto alle realtà formali dell'opera e consiste nel cogliere certi tratti ricorrenti, mettendo in relazione corrispondenze interne, organizzando echi e richiami che si trovano in ogni opera, attraverso l'atto della memoria, che dà la possibilità al critico, come aveva intuito Proust, di avere presente simultaneamente nella sua totalità il contenuto di un'opera (cfr. anche ROUSSET, 1979).

Il formalismo e lo strutturalismo sono stati diffusi nella cultura italiana solo alla fine degli anni Cinquanta: *Le tesi del '29* del "Circolo Linguistico di Praga" sono state tradotte nel 1966; l'utile rassegna di Erlich, *Il formalismo russo*, edita per la prima volta nel 1954, è uscita in Italia sempre nel 1966; e, due anni dopo, è apparsa l'antologia dei formalisti russi curata da Todorov. Negli anni Sessanta si approfondì la riflessione sulle teorie strutturalistiche: risale alla metà di questo decennio (1965) la nota inchiesta di Cesare Segre su *Strutturalismo e critica*, pubblicata nel «Catalogo generale» del Saggiatore. Secondo Starobinski, intervistato da Segre, «lo strutturalismo non è altro che una vigile disposizione a tener conto dell'interdipendenza e dell'interazione delle parti in seno al tutto. Donde la sua validità universale, che lo rende applicabile alla linguistica, all'economia, all'estetica, ecc.; ma donde anche la necessità di precisare il programma dell'analisi strutturale, attraverso la definizione, per ogni disciplina, se non per ogni oggetto particolare, di un metodo specifico, di un'efficace ermeneutica». Importante è anche la precisazione di Maria Corti: «Allo stato attuale della situazione, sembra possibile individuare schematicamente due fondamentali direttive proprie delle indagini strutturalistiche, e cioè quella secondo cui la struttura appartiene all'oggetto, alla realtà stessa su cui verte la ricerca, e quella secondo cui la struttura non appartiene all'oggetto, ma si attua piuttosto in un programma e in una operazione metodologica degli investigatori di una singola materia». Sergio Moravia, soprattutto per quanto riguarda la Francia, distingue quattro tipi di strutturalismo:

Il primo è quello che si fonda più direttamente sulla matrice linguistica della concezione strutturalistica e che, rinunciando (almeno in parte) ad approfondire il discorso in sede filosofico-epistemologica, insiste essenzialmente sulla necessità di analizzare tutte le elaborazioni culturali umane sotto forma di strutture comunicativo-linguistiche. [...] Il secondo tipo di strutturalismo è quello che si riferisce non tanto alla linguistica quanto alla *Gestaltpsychologie* e (ancor più) alla psicologia genetica di Jean Piaget. [...] Il terzo tipo di strutturalismo è quello proprio di un gruppo di studiosi di interessi prevalentemente epistemologici. Il quarto gruppo che si può infine individuare all'interno dello strutturalismo è quello costituito dai suoi esponenti più celebri: Lévi-Strauss, Foucault, Althusser, Lacan. Sotto vari aspetti, e soprattutto nella loro ricerca attuale, questi studiosi non sembrano assomigliarsi molto, né perseguono gli stessi obiettivi. Le loro indagini appaiono anzi sempre più autonome e differenziate. [...] nonostante tutto ciò, è certo che non solo il cronista di oggi ma anche lo storico futuro non potranno non porre in primo piano la profonda parentela ideale esistente tra quelli che sono stati chiamati i "quattro moschettieri" dello strutturalismo (MORAVIA, 1975, pp. 18-25; cfr. PIAGET, 1968; AA.VV., 1967, 1971, 1972, 1974, 1975).

Le linee essenziali del "metodo" strutturalistico, secondo Roland Barthes, innanzitutto, sottolineano la forza strutturante che è immanente all'opera letteraria, la quale non risulta costituita da una semplice somma di elementi, ma da un "sistema", in cui le singole parti sono tra loro in interazione e tensione dinamica. In tal senso, si identifica col suo linguaggio, il quale non è semplicemente comunicativo, ma è un "modo" del comunicare; perciò, il compito del critico non consiste nel giudicare i contenuti, ma, con procedimenti analoghi a quelli della linguistica contemporanea, nel provare la coerenza dei sistemi simbolici. Egli deve rispondere a due quesiti fondamentali: com'è fatta l'opera d'arte, "come funziona"? Per far questo il critico, adoperando una rigorosa terminologia, analizza il testo letterario con un procedimento organico; prescindendo dal problema estetico, privilegia soprattutto la realtà sensibile; si propone di comprendere la completa struttura dell'opera in tutti i suoi livelli, descrivendone i rapporti di parallelismo o di opposizione; costruisce tavole combinatorie, in cui un singolo elemento è rapportato a una classe di elementi aventi una funzione comune; istituisce dei rapporti con le altre opere di uno stesso autore, tentando di identificarne il sistema espressivo.

Questo "metodo" si comporta come se si dovesse smontare e poi rimontare un oggetto: il secondo momento è determinante, perché porta alla costruzione di un «simulacro», in cui risultano più facilmente le regole del suo funzionamento; questa seconda realtà, che viene chiamata anche «modello», fa più facilmente comprendere la prima. Il critico pone, inoltre, attenzione

alla frequenza media di certe parole nel linguaggio dell'autore studiato, la sua predilezione per certi vocaboli e, quindi, per i concetti da essi espressi: sono le parole-chiave che contribuiscono a definire il mondo dell'autore. L'attenzione del critico è rivolta soprattutto alla connotazione, piuttosto che alla denotazione di un testo letterario, perché, mentre la denotazione rappresenta semplicemente il nucleo significativo di una parola, la connotazione, invece, è formata da una pluralità di suggestioni, emanate dalla parola, attraverso effetti fonici e associazioni di idee (BARTHES, 1966^e, pp. 245-250).

In *Le strutture elementari della parentela*, Lévi-Strauss ha acutamente dimostrato che i rapporti di parentela si organizzano in una struttura invariante, rispetto alla quale i vari e concreti sistemi di parentela sono delle trasformazioni. Da questa osservazione antropologica trae delle conclusioni di ordine generale, secondo cui le forme strutturali, non solo sono strumenti euristici per ordinare e chiarire i fenomeni del reale, ma anche forme dotate di una loro consistenza ontologica. Come se una specie di «spirito» invisibile, «una ragione nascosta», un «logos» profondo guidasse i fenomeni del reale e i comportamenti umani, indipendentemente dalla volontà e dalla coscienza individuale, che finiscono per dissolversi in maniera tale che l'uomo non agisce, ma è «agito». Questa idea della natura logico-matematica, che «attraversa» la dimensione umana empirico-reale, non solo conduce alla svalutazione dei mutamenti e del progresso storico, ma al privilegiamento delle società primitive, che operano secondo complessi strumenti logici, e non solamente mistici o prelogici, come si è sempre creduto.

In base a questa concezione filosofica, nella tetralogia, *Mitologica*, Lévi-Strauss fornisce un'analisi strutturale dei miti, prescindendo dagli aspetti etico-religiosi, dall'universo dei bisogni e dei progetti che esprimono. Ricerca esclusivamente le strutture logico-formali del mito, studiato essenzialmente nella sua organizzazione sintattica: indipendentemente dalla realtà storica, si è organizzato e trasformato secondo le regole costanti di una ragione profonda, dotata di funzioni razionali, fuori del tempo e dello spazio, che ha «attraversato» l'uomo, governandone rigorosamente l'essere e l'agire (LÉVI-STRAUSS, 1964; 1966-74; 1966^a; 1969). Questa nuova metafisica, elaborata dalla personalità più prestigiosa dello strutturalismo europeo, secondo la quale strutture inconscie e universali governerebbero i comportamenti umani, non è però condivisa da quei critici che successivamente pur si sono serviti degli strumenti strutturalistici. Un esempio tuttavia illuminante della metologia del grande etnologo francese è rappresentato dall'interpretazione della celebre lirica *Les chats* di Baudelaire, in collaborazione con Roman Jakobson, in cui vengono sincronicamente indagate le strutture linguistiche

della poesia e quelle semantiche dei miti, evidenziando la struttura compositiva del testo attraverso una correlazione delle sue componenti fonologiche, prosodiche, grammaticali, semantiche e sintattiche (JAKOBSON, 1965; cfr. MORAVIA, 1969; 1974).

In sede strettamente letteraria, la personalità indubbiamente più brillante e versatile è Roland Barthes. Si tenga presente che la critica letteraria francese di ispirazione strutturalistica, non solo ha subito l'ascendente del formalismo russo, del "Circolo linguistico di Praga", di Saussure e dello stesso Lévi-Strauss, ma anche della tradizione simbolistica, da Mallarmé a Valéry. Il maggiore teorico, infatti, della cosiddetta "critica pura" francese è proprio Valéry, che non soltanto intende prescindere dall'autore, ma dall'opera stessa, in quanto il critico la ricrea secondo la sua personale visione. In tal senso, gli avvenimenti della vita quotidiana dell'autore, i suoi amori, le vicende che lo hanno portato alla creazione dell'opera non interessano il critico, perché l'opera perfetta, l'opera pura annulla radicalmente l'elemento umano, dando l'impressione di svincolarsi completamente dal suo autore per diventare l'essenza stessa della letteratura. Seguirà la metodologia di Valéry un altro grande critico francese, Maurice Blanchot. Componenti metodologiche dell'uno e dell'altro si ritrovano nella critica letteraria di Barthes, nei cui *Saggi critici* tutta la seconda parte è improntata alla teorica e alla pratica dello strutturalismo. Particolarmente decisiva, ai fini di una precisa identificazione della sua metodologia, è l'intervista che il critico francese concesse alla rivista «Tel Quel» (*Letteratura e significazione*, 1963). Infatti, la tecnica dello smontaggio e del rimontaggio, il concetto di modello come «simulacro» sono tipici della teoria critica barthesiana (BARTHES, 1966^c, pp. 272-288).

Dopo *Il grado zero della scrittura*, l'attenzione di Barthes si è concentrata soprattutto sui fenomeni e sulle tecniche di connotazione: dal teatro epico di Brecht al "nouveau roman", investigando le esperienze cruciali della cultura contemporanea, sottolinea le irriducibili dimensioni della «scrittura», di ciò che ha definito la «responsabilità delle forme». Tutti i fatti di scrittura sono mezzi di connotazione, perché, al di là del loro senso letterale, manifestano una scelta, un'intenzione. Interessanti sono anche gli studi di Barthes (*Miti d'oggi*, 1966^b; *Elementi di semiologia*, 1966^a) sulla scienza generale dei segni, di cui la linguistica sarebbe solo una parte: all'analisi semiologica si apre un mondo molto più vasto di quello della letteratura, il mondo della comunicazione, di cui stampa, cinema e pubblicità sono gli esempi più appariscenti. Il campo della significazione è, infatti, ampio, perché il linguaggio di connotazione mostra che l'uomo può conferire un «senso secondo» a qualunque oggetto già provvisto di un senso primo o anche di una funzione non significante.

La semiotica si estende a tutta una civiltà; il mondo degli oggetti diventa un universo di segni. Pertanto, la critica letteraria di Barthes è una semiologia della letteratura, una critica dei segni; diventa uno strumento di conoscenza e di critica, di salvezza, e non una semplice tecnica di analisi del segno per scinderlo nei suoi elementi costitutivi, distinguendo il significante dal significato (BARTHES, 1973; 1975; 1981).

La funzione critica è illustrata nel *pamphlet* polemico, *Critica e verità*, in cui Barthes propone che il critico deve tentare di riprodurre nel proprio linguaggio le condizioni simboliche dell'opera d'arte e non ostinarsi a ridurre il simbolo per vedere solo la lettera. Gli strumenti che lo devono guidare nella sua ricerca sono la psicanalisi e lo strutturalismo, che gli devono fornire i «modelli» per spiegare in quale modo si sono stabilite le catene dei simboli: la sostituzione (metafora), la condensazione (omonimia), la dislocazione (metonimia) sono le trasformazioni, che poggiano su catene molto estese e permettono di cogliere collegamenti anche lontani (BARTHES, 1969^b). Nell'area dello strutturalismo francese, in cui per certi aspetti si inserisce anche il filosofo della fenomenologia e dell'esistenzialismo, Maurice Merleau-Ponty, suscita interesse anche la personalità letteraria e filosofica di Jacques Derrida, autore di un trattato in cui individua nella grammatologia la scienza della scrittura, in un tentativo di recupero della vecchia retorica per farne uno strumento ausiliare del formalismo moderno (DERRIDA, 1969; 1971; 1975).

La tendenza a studiare la retorica in funzione della poetica resta ancora intatta, come eredità del passato, se gli autori (Gruppo) della *Retorica generale* ripropongono il concetto formalistico di «scarto» da una norma come misura per cercarvi lo spazio del poetico e del linguaggio letterario. Lo stesso Gruppo, fondandosi sulle dicotomie saussuriane significante-significato, sintagma-paradigma, ripropone il medesimo schema tassonomico delle figure retoriche secondo l'antica consuetudine, anche se vestite a nuovo. Le figure (metabole) sono, infatti, il risultato di mutazioni parziali o complete che riguardano la morfologia (metaplasmi), la sintassi (metatassi), la semantica (metasememi), la logica (metalogismi). L'imperialismo della metafora sulle altre figure è giustificato dal fatto che «è la figura centrale di ogni retorica» ed è il prodotto di due sineddoci. Gli autori, attenti a discutere solo formalmente sulle «figure della comunicazione», spesso dimenticano il contesto e la competenza del destinatario, il solo giudice a stabilire il tasso di figuratività di un enunciato (GRUPPO, 1976; LAUSBERG, 1969). Barthes vede nella retorica, intesa come metalinguaggio, un incrociarsi di sei pratiche diverse: una tecnica, un insegnamento, una scienza, una morale, una pratica sociale, «che permette alle classi dirigenti di assicurarsi la "proprietà della parola"», e una pratica

ludica. Il riconoscimento di tutte queste pratiche nella retorica costituisce veramente un passo notevole nella restaurazione della retorica come scienza complessiva, a cui pertiene sia un'analisi linguistica, sia una funzione più specificamente sociale di arte della persuasione (BARTHES, 1972).

Rivaluta l'importanza delle figure retoriche e dei generi letterari anche Genette, teorico della "nuova retorica". Essendo la letteratura il dominio per eccellenza del linguaggio della connotazione, per Genette lo studio di questo linguaggio può valersi di un precedente illustre, la retorica, conservandone, se non il contenuto, l'esempio, l'idea centrale della letteratura fondata sull'ambiguità dei segni. Decisivo è stabilire, al di là dell'originalità creatrice di un autore, ciò che nella sua opera appartiene al gusto, alla sensibilità dell'epoca in cui è vissuto, alle convenzioni, alle tradizioni costanti di un genere o di una forma letteraria: in questo caso la psicologia collettiva, studiata dall'antropologia contemporanea, meriterebbe di essere sistematicamente esplorata nelle sue implicazioni letterarie. Secondo Genette, la critica classica era forse più sensibile a questi dati antropologici della letteratura, perché le distinzioni tra i generi rispondono a certe categorie universali di atteggiamenti della mente umana, che dispongono in un certo modo l'immaginazione del lettore, facendogli desiderare e attendere determinati tipi di situazioni, azioni, valori psicologici ed estetici: l'importanza della letteratura sta tutta in un gioco sottile fra un'attesa e una sorpresa (GENETTE, 1969; 1972; 1976).

Un numero speciale della rivista «Communications» (1966) ha trattato il tema generale dell'analisi strutturale del racconto con la collaborazione dei maggiori rappresentanti dello strutturalismo e della semiotica letteraria. Tra questi, Bremond ha basato la tipologia narrativa sui mezzi differenti con i quali si realizza il processo di trasformazione o mediazione:

Si metteranno anzitutto in opposizione un processo di miglioramento e di degradazione, a seconda che si passi da uno stato insoddisfacente a uno stato soddisfacente (per il personaggio) o viceversa. I processi di miglioramento, a loro volta, si suddividono in: compimento di un dovere da parte dell'eroe e aiuto da parte di un alleato. Per distinguere, in un momento successivo, tra i diversi complimenti del dovere, si tien conto dei fattori che seguono: a) il momento, nella cronologia narrativa, in cui l'eroe si procura i mezzi che gli permettono di raggiungere il suo scopo; b) la struttura interna dell'atto di acquisizione; c) le relazioni tra l'eroe e il precedente possessore di questi mezzi. Procedendo ancora con la specificazione (che non diventa mai pertanto un'enumerazione pura e semplice, ma resta sempre la messa in evidenza di possibilità strutturali dell'intreccio), si arriva a caratterizzare molto da vicino l'organizzazione di qualunque racconto particolare (TODOROV, 1972, p. 325; BREMOND, 1977).

Il metodo di Bremond presenta l'aspetto sostanzialmente logico e astratto delle situazioni narrative: «È dunque possibile disegnare a priori il reticolo integrale delle scelte offerte; dare il nome e assegnare il proprio posto in una sequenza a ciascuna forma d'evento realizzato di queste scelte; legare organicamente queste sequenze nell'unità d'un ruolo; coordinare i ruoli complementari che definiscono il divenire d'una situazione; concatenare delle successioni in un racconto a un tempo imprevedibile e codificabile» (AA.VV., 1969, p. 121). Todorov, a sua volta, concepisce una tipologia di trame narrative, distinte in trame di destino, di personaggi e di pensiero; tra le trame di personaggi vi è quella di maturazione, in cui l'eroe, ancora inesperto, matura attraverso una serie di avvenimenti, mentre nella trama di riscatto, è responsabile dei suoi guai anche se cerca di cambiare e di migliorare. Inoltre, nella trama di prova, il protagonista è messo alla prova in circostanze difficili; in quella di degenerazione, la storia è una serie di insuccessi che spingono il protagonista a rinunciare ai suoi ideali. In Todorov si avvertono influssi della grammatica trasformazionale, soprattutto quando ritiene che i rapporti fra i personaggi si possono ridurre a tre «predicati di base»: desiderio, comunicazione e partecipazione. Da questi rapporti o predicati di base, mediante regole generative o di derivazione, si creano altri rapporti tra i personaggi di un racconto: ad esempio, un predicato di base è rappresentato dall'antitesi tra l'essere e l'apparire. Un racconto, quindi, può essere interpretato attraverso una serie di regole di azione, ossia di trasformazione.

Importante è anche l'analisi «attanziale» di Greimas: in *Semantica strutturale* e in *Del senso*, definisce «attori» i personaggi e «attanti» i ruoli indicati da Propp, elaborando una grammatica narrativa la cui realizzazione in superficie spiega i diversi eventi narrativi. Per quanto riguarda la struttura semantica del testo, Greimas, sotto forma di quadrato, postula tre tipi di relazione: contrarietà, contraddittorietà, implicazione, distinguendo il modello delle relazioni permesse da quello delle relazioni escluse (GREIMAS, 1969; 1974). In *Sémiotiké. Ricerche per una semanalisi*, recuperando materialismo storico e psicanalisi freudiana, mediata da Lacan, la Kristeva definisce la semiotica una metafisica sistematica, in quanto rende omogenea «la pluralità dei sistemi significanti e del mondo in Un Senso» e pone l'unità dell'oggetto e del soggetto. È, quindi, interessata alla fondazione di una teoria semiotica, «che fa parte del corpo delle scienze, perché ha un oggetto specifico: i modi e le leggi della significazione (società, pensiero) e perché essa si elabora all'incrocio con altre scienze, ma si riserva una distanza teorica che le permette di pensare il discorso scientifico di cui essa fa parte». Fondamento teorico di tale teoria è il materialismo storico, «come

teoria scientifica dei sistemi significanti nella storia, e della storia come sistema signifiante». Si tratta allora di superare la linguistica strutturale per affrontare un'altra dimensione: il "testo" come spazio, in cui si intersecano diverse pratiche significative. Il testo non è un oggetto, ma una "pratica", un "lavoro", una produzione: una "strutturazione", piuttosto che una struttura. L'analisi kristevana si presenta come "semanalisi", un freudiano lavoro interpretativo dei segni e del senso.

La Kristeva, inoltre, distingue un «genotesto» e un «fenotesto»: lo spazio del genotesto comprende i processi semiotici, come le pulsioni, il sistema sociale, che circonda l'organismo, i rapporti pre-edipici con i genitori, e anche il sorgere del simbolico; il fenotesto indica il linguaggio comunicativo descritto dalla linguistica e rimane dissociato dal processo semiotico che agisce il genotesto, in quanto struttura che viene generata, come prevede la grammatica generativa e, obbedendo alle regole della comunicazione, presuppone un mittente e un destinatario:

Il «processo della significazione» comprenderà allora il genotesto e il fenotesto, e non potrà essere altrimenti, perché è nel linguaggio che si realizza ogni funzionamento signifiante (anche quando questa realizzazione non utilizza il materiale del linguaggio) ed è a partire dal linguaggio che un approccio teorico può cercare di penetrarvi. A nostro giudizio, ogni pratica signifiante si genera secondo la concezione che abbiamo qui svolto (KRISTEVA, 1978).

Insieme con l'elaborazione teorica, e soprattutto la diffusione, del pensiero critico francese, le cui punte eminenti si sono riconsiderate da Saussure alla Kristeva, non meno importanti, per originalità di concezione ermeneutica, sono le proposte metodologiche prodotte nella cultura di lingua slava, fin dalla nascita del "Circolo linguistico di Mosca" e della "Società per lo studio del linguaggio poetico" ("Opojaz") di Pietroburgo (1915-1916), a cui contribuì il movimento futurista: Majakovskij ebbe contatti frequenti con i formalisti, perché consapevole dell'importanza della forma poetica e del ritmo del verso ai fini di un'analisi dell'opera d'arte. Nel 1919 fu pubblicata «Poetica», una rivista con gli articoli più importanti del formalismo russo, da cui è possibile desumere una linea generale delle concezioni che i formalisti ebbero della letteratura. Vi sostengono che l'oggetto della critica letteraria è soprattutto la "letterarietà", ciò che – di una certa opera – fa un'opera di letteratura e, quindi, vanno esclusivamente indagate le caratteristiche peculiari del materiale letterario. La differenza fra letteratura e non-letteratura consiste non nell'argomento, ma nel "modo" di presentarlo: per esempio, i formalisti non accettano la teoria secondo cui l'uso delle immagini è la

caratteristica specifica della letteratura. Infatti, il parlar figurato si trova anche nelle espressioni familiari e nelle figure retoriche: Jakobson ritiene che, anche senza le immagini, la poesia non perde la sua potenza suggestiva; perciò, il carattere distintivo della poesia va ricercato nell'“uso” che vien fatto dell'immagine, e non nella sua semplice presenza (ERLICH, 1966, pp. 66 sgg.; 186-190).

Il concetto fondamentale dei formalisti è che l'immagine poetica «strania» ciò che è abituale e, collocando i suoi oggetti in un contesto diverso da quello naturale, li presenta con un'ottica complementare nuova. L'oggetto estetico, trasportato in una diversa sfera percettiva, produce un particolare spostamento semantico: è questo uno dei fini principali della poesia. L'artificio dello “straniamento” diviene il principio universale della letteratura, perché l'atto deformante rende più acuta la percezione e fornisce una visione più profonda della realtà, al di fuori di quella che si è soliti vedere nella routine quotidiana. Anche le letterature, cosiddette “realistiche”, non sono altro che un tipo di illusione, perché il discorso obliquo dell'artista rende più difficile, ma anche più essenziale, la visione del mondo. Questa, dunque, è per i formalisti russi, se non l'essenza, la “funzione” della poesia: per Jakobson la funzione dell'opera poetica è quella di esprimere la non identità tra il segno e il suo referente, e non di esprimere un rapporto automatico tra di essi, che inaridirebbe la percezione della realtà.

La poesia è un linguaggio organizzato esclusivamente a fini estetici; infatti, nel linguaggio pratico e informativo, il suono e il tessuto dei segni verbali non sono oggetto di particolare attenzione. Essendo governata da leggi immanenti, la poesia è un discorso organizzato ai fini del modo di espansione: la parola vi è percepita come parola e non semplicemente come mezzo per sostituire l'oggetto designato, sì che il modo in cui queste leggi sono organizzate, la loro forma esterna e interna acquistano un valore autonomo. Pertanto, il linguaggio referenziale del discorso informativo si distingue dal linguaggio poetico, organizzato dai segni linguistici e realizzante il simbolo: la parola poetica è un oggetto vero e proprio e non un'ombra verbale dell'oggetto, il suo tessuto complesso è esaltato dal ritmo e dall'eufonia che convergono su di essa. Questo non significa che la poesia debba fare a meno del significato, ma che si deve rendere autonoma rispetto al referente; che deve essere slegata dall'oggetto, basandosi sulla connotazione, cioè sui significati aggiunti, e non sulla denotazione, cioè sulla precisione designativa del linguaggio pratico. Si distingue, quindi, non per l'essenza del significato, ma per la molteplicità dei significati o, come sostiene Empson, per l'“ambiguità”. Infatti, anche la cosiddetta ideologia non va esaminata

autonomamente nell'opera letteraria, ma nelle forme specifiche che questa le fa assumere (ERLICH, 1966, pp. 191 sgg.).

L'opera d'arte è per i formalisti una struttura complessa e pluridimensionale, autonoma e non isolata, una forma specifica dell'attività umana, non spiegabile in base ad altre sfere di esperienza, a cui però è strettamente collegata. La struttura poetica è quindi un "sistema", cioè un "tutto organico", in cui le componenti interagiscono dinamicamente e concorrono a strutturare l'unità della composizione, sì che ogni elemento è funzionale, è in relazione con gli altri elementi, con l'intero sistema. Con questa concezione "gestaltica" dell'opera letteraria il formalismo anticipa ormai chiaramente lo strutturalismo.

Caratteristica è anche la distinzione operata dai formalisti tra «favola» e «trama» nelle opere narrative. Con «favola» indicano gli elementi del racconto, i materiali per la costruzione della trama; invece, la «trama» è il modo in cui gli avvenimenti sono collegati l'uno all'altro, ed è questa che sta al centro della teoria formalista della prosa di Viktor Šklovskij. Infatti, la «favola» di un romanzo può essere brevemente riassunta, senza darci il senso della sua complessità. La narrativa è, quindi, un'arte in cui il valore determinante è dato dall'organizzazione dei materiali del racconto, con una chiara preponderanza della fase compositiva sugli elementi tematici. Questo spiega perché in *Una teoria della prosa* Šklovskij privilegia particolarmente i moduli narrativi, la "convenzione" narrativa; anche il personaggio è in funzione della formalizzazione del materiale letterario, così che è stata la tecnica del romanzo a dare origine al "tipo": «Amleto è stato creato dalla tecnica teatrale» (ŠKLOVSKIJ, 1966^a). In *L'arte come procedimento*, lo studioso russo, esaminando il linguaggio poetico, ne sostiene l'intenzionalità della creazione, l'artificiosità della «visione», che potenziano però la percezione del fruitore:

Esaminando il linguaggio poetico nella sua dimensione fonetica e lessicale, come nella modalità di collocazione delle parole e delle costruzioni semantiche costituite dalle parole stesse, troviamo dappertutto lo stesso segno della artisticità: il fatto che esso viene creato intenzionalmente per una percezione estratta dall'automatismo, e che la sua «visione» è lo scopo stesso dell'autore, e viene creata "artificiosamente" in maniera che la percezione vi indugi, e raggiunga la sua forza e durata più alte possibili, per cui l'oggetto è recepito non nella sua spazialità, ma, diciamo così, nella sua continuità. A queste condizioni soddisfa anche il linguaggio poetico. Il linguaggio poetico secondo Aristotile deve avere il carattere dello «straniero» e del sorprendente (TODOROV, 1968, p. 91).

I formalisti si impegnarono soprattutto nella schematizzazione delle «trame», che costituiscono l'ossatura di una narrazione. Il loro metodo è squisitamente deduttivo: individuare la trama di un racconto significa spiegare come il racconto funziona. L'opera più celebre della scuola è *Morfologia della fiaba* di Propp, in cui l'autore, analizzando i racconti di fate, vi scorge un numero ristretto di «funzioni», con un ordinamento praticamente costante. Propp, precisando la sintassi narrativa dei racconti, mantiene sempre il contatto con i testi studiati, vede nelle «funzioni» un prodotto storico, limitato a un genere o a un periodo, non delle costanti della natura umana, come Lévi-Strauss. Analizzando le fiabe di magia, stabilisce che le «funzioni» sono sempre costanti, indipendentemente dall'esecutore e dal modo dell'esecuzione, mentre gli altri elementi, come i personaggi e lo stile, sono variabili; infine, osserva che le funzioni sono 31 e presentano una medesima sequenza cronologica. Si consideri almeno la prima parte della sua «tavola» delle funzioni: «Situazione iniziale; allontanamento (uno dei membri della famiglia si allontana da casa); divieto (all'eroe è imposto un divieto); infrazione (il divieto è infranto); investigazione (l'antagonista tenta una ricognizione); delazione (l'antagonista tenta di tradire la vittima); tranello (l'antagonista tenta di ingannare la vittima); connivenza (la vittima cade nel tranello); danneggiamento (l'antagonista arreca danno a uno dei membri); mancanza (a uno dei membri della famiglia manca qualcosa); mediazione (la sciagura o mancanza è resa nota); inizio della reazione (il cercatore si decide di reagire); partenza (l'eroe abbandona la casa)». Attraverso la descrizione di una serie di peripezie, la «tavola» delle funzioni termina con lo smascheramento del falso eroe, la punizione dell'antagonista e le nozze dell'eroe (PROPP, 1966, pp. 31 sgg.; 1972; 1975).

Šklovskij ha, a sua volta, studiato vari tipi di composizione e costruzione del racconto, tra cui un tipo cosiddetto di «composizione a scala», che ha come elementi il ritardo, il parallelo psicologico, la peripezia; ha paragonato la tortuosità del romanzo avventuroso al gioco dell'oca, in cui la gettata del dadi mette in moto un avanzamento o un indietreggiamento del giocatore. Ha, inoltre, individuato la composizione cosiddetta «a cornice», tipica delle novelle raccontate l'una dopo l'altra, e la «composizione circolare», che si basa sullo schema: «A ama B, B non ama A; se successivamente B incomincia ad amare A, A cessa di amare B», come nel caso di Orlando ed Angelica, protagonisti del poema ariostesco (ŠKLOVSKIJ, 1969^b; 1972; 1978^a). È tuttavia Tomaševskij, che, in *La costruzione dell'intreccio*, dà la più esauriente esposizione del metodo formalista di analisi del racconto. Il testo narrativo è concepito come una combinazione di elementi tenuti insieme da un tema comune, che rappresenta

anche l'unità di elementi minori o "motivi", disposti tra loro secondo un rapporto causale-temporale o un rapporto di simultaneità: nel primo caso, si hanno opere con «fabula» (racconti, romanzi, poemi epici), nel secondo, opere senza «fabula» (descrittive). La «fabula» è un insieme di avvenimenti, che nei loro reciproci rapporti rappresentano il tema dell'opera. I personaggi sono legati da interessi e i loro rapporti, in ogni momento determinato, costituiscono una «situazione», di cui è tipica quella che rappresenta rapporti contrastanti, che i personaggi desiderano trasformare: «L'eroe ama l'eroina e ne è riamato, ma i genitori contrastano il matrimonio; l'eroe e l'eroina aspirano a unirsi, i genitori a separarli, e la "fabula" è formata dalla serie di passaggi da una situazione all'altra». Lo scontro tra personaggi è definito «intrigo», il cui sviluppo porta allo scioglimento della contraddizione o alla creazione di altre situazioni. In genere l'intrigo si riduce in una modificazione dell'azione introdotta dall'esordio, modificazione che avviene attraverso una serie di peripezie, di passaggi da una situazione all'altra; la complessità di queste determina la «tensione» del racconto, che si spinge fino ad un punto culminante. L'intreccio è definito «distribuzione, nella costruzione estetica, degli avvenimenti dell'opera», quasi allo stesso modo di Šklovskij (TOMAŠEVSKIJ, 1968, pp. 311 sgg.).

L'autore del bilancio più preciso sul lavoro dei formalisti tra il 1916 e il 1926 è Boris Ejchenbaum che, nel brillante saggio, *Come è fatto «Il cappotto» di Gogol*, fornisce un'analisi rigorosamente immanente sulla stilizzazione grottesca del grande narratore russo; mentre lo studioso che ha maggiormente contribuito a un ampliamento della prospettiva metodologica del formalismo, attraverso una considerazione dei rapporti tra cultura e società nell'opera letteraria, è Tynjanov, autore di alcune opere particolarmente note anche in Italia, come *Avanguardia e tradizione* e *Formalismo e storia letteraria*. Per Tynjanov, «l'opera è un sistema di fattori tra loro correlati. La correlazione di ciascun fattore con gli altri è la sua "funzione" in rapporto a tutto il sistema. È evidente che ogni sistema letterario è formato non dalla pacifica interazione di tutti i fattori, ma dalla preponderanza, dall'emergere di uno (o di un gruppo) di essi, che subordina funzionalmente e colora tutti gli altri» (TYNJANOV, 1968^a, 1973). L'opera è considerata, quindi, un'«integrità dinamica» di elementi fra loro correlati, recuperando gli aspetti semantici del discorso poetico, che i primi formalisti avevano trascurato. Tynjanov propone una semantica poetica, connotativa, con caratteri specifici rispetto alla semantica comunicativa, e, in particolare, pone l'accento sui cosiddetti «indizi fluttuanti», che sono un precorrimiento dell'attuale concetto di polisemia del discorso poetico. Inoltre, ritiene che l'opera letteraria non è comprensibile se non collocata

nel più ampio sistema della letteratura e quindi nelle diverse serie storico-culturali: «L'opera letteraria costituisce un sistema e la letteratura a sua volta è un sistema. Solo sulla base di questo accordo è possibile la costruzione di una serie letteraria, che senza considerare il caos dei fenomeni e delle serie eterogenee, li studia invece in modo sistematico». Importante è l'articolo, scritto da Tynjanov nel 1928 in collaborazione con Jakobson, che anticipa la concezione funzionale-diacronica dello studio letterario, propria delle *Tesi* del "Circolo di Praga".

Quando nell'ottobre del 1926 fu fondato il "Circolo linguistico di Praga", da cui nasce lo strutturalismo moderno, tra i fondatori era anche Roman Jakobson, quasi a sottolineare la continuità tra la scuola formalistica e le più importanti concezioni strutturalistiche. Insieme con Jakobson, erano anche il linguista russo Trubeckoj, il maggiore teorico della fonologia, e Benveniste. Nel 1929, con la presentazione al primo Congresso dei filologi slavi delle *Tesi*, nasce ufficialmente, con la linguistica strutturale, anche la critica strutturalistica, che la presenza degli studiosi russi contribuisce a collegare senza dubbio con la critica formalistica (ERLICH, 1966, pp. 169 sgg.). Le *tesi del '29* concepiscono l'opera letteraria nel suo aspetto verbale, perché la ricchezza dei significati di una poesia (connotazione) è soprattutto dovuta alla particolare concentrazione dell'artista sui segni verbali che, proprio per questo, acquistano una pluralità di significazioni: l'intenzione del poeta, quindi, è diretta non sul significato, ma sul segno. Questo contribuisce in maniera notevole a liberare il linguaggio dagli automatismi dell'uso quotidiano.

Per quanto riguarda la lingua poetica, i linguisti di Praga ne mettono in evidenza la descrizione sincronica: «Occorre elaborare dei principi di descrizione sincronica della lingua poetica, evitando l'errore, che spesso è stato commesso, di identificare la lingua della poesia con quella della comunicazione. Il linguaggio poetico, dal punto di vista sincronico, ha la forma della *parole*, cioè di un atto creatore individuale che, da un lato, acquista valore in funzione della tradizione poetica attuale (lingua poetica) e, dall'altro, della lingua comunicativa contemporanea». Sottolineano, inoltre, l'autonomia del segno: «Dalla teoria, in cui si afferma che il linguaggio poetico tende a mettere in rilievo il valore autonomo del segno, risulta che tutti i piani di un sistema linguistico, aventi nel linguaggio della comunicazione un ruolo strumentale, assumono nel linguaggio poetico valori autonomi più o meno notevoli. I mezzi d'espressione propri di tali piani e le mutue relazioni esistenti fra questi, e tendenti a diventare automatici nel linguaggio di comunicazione, tendono invece ad attualizzarsi nel linguaggio poetico». La tesi indubbiamente più importante e significativa è quella che accentua la forza

determinante del segno sul significato: «Il principio organizzatore dell'arte, in funzione del quale essa si distingue dalle altre strutture semiologiche, è che l'intenzione viene diretta non sul significato ma sul segno stesso. Il principio organizzatore della poesia consiste nel dirigere l'intenzione sull'espressione verbale. Il segno è una componente dominante in un sistema artistico» (AA. Vv., 1979, pp., 45, 47, 53).

La figura più rappresentativa del "Circolo" è Jakobson, il cui funzionalismo linguistico concepisce la presenza nel linguaggio di due assi: della «sintassi», che si occupa della concatenazione, della «semantica», che attiene alla sostituzione; l'asse della concatenazione è l'asse sintagmatico, quello della sostituzione è l'asse paradigmatico. Alla selezione=sostituzione combinazione=concatenazione corrisponde un'analoga distinzione tra similarità e contiguità: «Lo sviluppo di un discorso può aver luogo secondo due differenti direttrici semantiche: un tema conduce a un altro sia per similarità sia per contiguità. La denominazione più appropriata per il primo caso sarebbe direttrice metaforica, per il secondo direttrice metonimica, perché essi trovano la loro espressione più sintetica rispettivamente nella metafora e nella metonimia» (JAKOBSON, 1966, p. 40). Il discorso metaforico, quindi, appartiene all'ordine paradigmatico, mentre il discorso metonimico afferisce al sintagmatico: tale distinzione implica anche quella tra la lirica romantica e simbolistica, che è in genere metaforica, e l'epopea o la narrativa realistica, in prevalenza metonimiche.

Secondo Jakobson, ogni messaggio è un fatto di *parole* (in senso saussuriano), che si serve di una lingua, cioè di un codice, come mediazione: «Il mittente invia un messaggio al destinatario. Per essere operante, il messaggio richiede in primo luogo il riferimento a un contesto, contesto che possa essere afferrato dal destinatario, e che sia verbale, o suscettibile di verbalizzazione; in secondo luogo esige un codice interamente, o almeno parzialmente, comune al mittente e al destinatario (o, in altri termini, al codificatore e al decodificatore del messaggio); infine un contatto, un canale fisico e una connessione psicologica fra il mittente e il destinatario, che consenta loro di stabilire e di mantenere la comunicazione». La struttura di un messaggio dipende dalla funzione predominante: «la funzione referenziale» (denotativa) prevale nei messaggi comuni; la «funzione emotiva» mira a suscitare un'emozione nell'ascoltatore; in quella «conativa o imperativa» si ordina qualcosa per suscitare un comportamento nell'ascoltatore; in quella «fatica o di contatto» non si mira a dire qualcosa di preciso, ma a stabilire la comunicazione stessa, come in certe forme di conversazione; in quella «metalinguistica» si adopera il linguaggio per parlare del linguaggio stesso

o di altri linguaggi, come nel discorso scientifico; e, infine, nella funzione «poetica o estetica» si cerca di concentrare l'attenzione sul modo con cui sono prodotte le espressioni, per esempio rivoluzionando le regole stabilite (JAKOBSON, 1966, pp. 185, 186-191).

A recepire e sviluppare la lezione jakobsoniana è Lotman. Fondamentale nella sua elaborazione teorica è che l'arte è sempre presente nella storia dell'umanità, pur non essendo necessaria, né dal punto di vista dei bisogni umani, né da quello dei rapporti sociali: questo dimostra la necessità e la «specificità» dell'arte. Per definire la natura del linguaggio artistico, divide i linguaggi esistenti in lingue naturali, lingue artificiali (come le metalingue scientifiche) e lingue di «simulazione secondarie», al quale ultimo tipo assegna il linguaggio dell'arte, del mito e della religione. Particolarmente interessante è il rapporto, studiato da Lotman, tra arte e gioco, attraverso un'attenta analisi dei modi di trascodificazione che si operano nell'arte secondo gli assi paradigmatico (esterno) e sintagmatico (interno). L'opera si viene a situare nel punto in cui tali modi di trascodificazione si intersecano e il suo carattere è in funzione del predominio di uno dei due assi. In *Il problema di una tipologia della cultura* (pubblicato in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*), Lotman definisce la cultura come «l'insieme dell'informazione non ereditaria accumulata, conservata e trasmessa dalle varie collettività della società umana»: questo significa che è possibile applicare i metodi semiotici ai fenomeni culturali, ricostruendo i codici dei vari testi e delle molteplici manifestazioni culturali (LOTMAN, 1969).

Vicino alla formazione di Tynjanov (suo condiscipolo a Pietroburgo nel 1915), Propp riesce duttilmente a passare da un'indagine prevalentemente descrittiva e di ispirazione formalistica (basata sui concetti di funzione e di motivo) a un'interpretazione prevalentemente diacronica, di tipo storicistico (PROPP, 1975). In questo senso nessun soggetto di racconto di fate può essere studiato a sé e nessun motivo di racconto di fate può essere studiato prescindendo dalle sue relazioni col tutto. Propp collega esplicitamente certe funzioni o costanti della fiaba di magia non solo ai riti e ai miti delle antiche popolazioni, ma anche alle radici sociali di tali riti e miti, ai caratteri dell'economia (caccia, pesca, allevamento, agricoltura, in stadi successivi) e agli ordinamenti dinastici. La genialità dell'approccio proppiano sta soprattutto nel fatto che i nessi da lui stabiliti non sono di carattere immediato e meccanico, bensì dialettico; nel senso, per esempio, che spesso l'eroe del racconto di fate compie un'azione trasgressiva rispetto a un'usanza anteriore e ne vien tuttavia premiato. La fiaba di magia non deve essere però spiegata soltanto alla luce di fatti economici e sociali, per-

ché non tutti i motivi si prestano a nessi di questo tipo; alcuni si spiegano con fenomeni di realtà mentale, non concreti, inerenti semplicemente alla mentalità primitiva (PROPP, 1990).

Un'analoga visione polivalente del rapporto arte-società è anche di Michail Bachtin, massimo esponente del "Circolo di Leningrado", insieme con Vološinov e Medvedev, che ha elaborato una poetica sociologica di ampio respiro e di notevole consapevolezza critica. La scuola bachtiniana, da un lato, rifiuta di considerare il prodotto artistico un semplice «riflesso» dello «stato d'animo» dell'autore o un equivalente mimetico della realtà, ma, dall'altro, non esclude tutta quella complessa rete di rapporti costitutivi dell'opera d'arte, che va dal produttore al destinatario, attraverso il codice di comunicazione e le condizioni di produzione. Anche Tynjanov aveva fatto osservare che «lo studio dell'evoluzione della letteratura è possibile solo riferendosi alla letteratura come serie o sistema in correlazione con altre serie o sistemi, e da questi condizionato» (TODOROV, 1968, p. 142). Così Medvedev (Bachtin), pur riconoscendo la validità dell'interpretazione antipsicologistaica, data dai formalisti all'opera d'arte, e la necessità di una verifica della loro teoria sul terreno della «specificità» del fatto letterario, rileva con rigore i limiti fondamentali del formalismo nel mancato collegamento della produzione letteraria alla comunicazione sociale (MEDVEDEV, 1978; BACHTIN, 1976^b).

Di fondamentale importanza e di portata decisamente rivoluzionaria la teoria che Bachtin ha formulato sul romanzo, dando una geniale spiegazione del romanzo moderno nei suoi rapporti di continuità e di novità rispetto a quello tradizionale: da alcuni antecedenti classici – come il dialogo socratico e la satura menippea, di cui fanno parte, oltre al *Satyricon* di Petronio, che ne è il più prestigioso esemplare narrativo, *L'asino d'oro* di Apuleio e il *Ludus de morte Claudii* (*Apokolokyntosis*) di Seneca – deriva un originalissimo filone letterario, che da Montaigne, Rabelais e Cervantes, attraverso Sterne e Swift, va fino alle origini stesse del romanzo europeo moderno (Joyce, Pirandello, Svevo, ma anche Proust, Musil, Kafka), i cui caratteri innovativi sono la polifonia strutturale e linguistica e il relativismo pluriprospectico della visione del mondo. Punta di diamante di questo eccentrico filone della letteratura europea è Dostoevskij, vero inventore, secondo Bachtin, del romanzo «polifonico» moderno con «l'originalità profondissima e l'irripetibilità individuale della sua creazione» (BACHTIN, 1968, p. 234). Questo genere letterario serio-comico è essenzialmente dissacratorio e trasgressivo nei confronti del conformismo del cosiddetto mondo ufficiale e quindi lo studioso russo, risalendo alle fonti classiche, ha proposto la definizione complessiva di letteratura «carnevalizzata». A proposito del dialogo socratico, Bachtin ha rilevato lo

stadio "orale" della sua nascita e del suo sviluppo, la ricerca inquieta della verità, il conseguente rifiuto di una verità univoca e prestabilita (e, quindi, del monologismo omologante voluto dal potere), il confronto-scontro tra diversi punti di vista, il rendiconto-confessione dell'uomo che sta sul punto di morire, «sull'estrema soglia».

Anche all'interno della satira menippea emergono le situazioni eccezionali, le fantasie audaci, i comportamenti eccentrici e provocatori, la combinazione di elementi filosofici o mistico-simbolici con il più realistico naturalismo e, infine, nella sua fase di maggiore sviluppo – soprattutto con Dostoevskij attraverso *mélanges* di elementi tragico-comici, come nel *Sosia* e nei *Fratelli Karamazov* –, la sperimentazione e la rappresentazione di stati psichicamente inconsueti e anomali dei personaggi: la follia (specie se a sfondo «maniacale»), lo sdoppiamento di personalità, la sfrenata fantasticheria, l'onirismo incontrollato, gli incubi, il senso di colpa, il suicidio. In questo modo l'uomo perde la sua integrità: «in lui si scoprono le possibilità di un altro uomo e di un'altra vita, egli perde la sua definitezza e univocità, cessa di coincidere con se stesso» (BACHTIN, 1968, p. 152).

Questo genere implica una presa diretta della realtà attuale e contemporanea, la convinzione della relatività di qualsiasi regime e ordine costituito, l'assoluta libertà di giudizio, il ribaltamento delle posizioni ideologiche di ogni tipo di *Establishment*, la visione pluriprospectica del mondo, la natura ambivalente e reciproca delle realtà opposte e antitetiche e, sul piano specifico della formalizzazione letteraria, la pluralità di stili e di toni, il largo uso di generi inseriti, la mescolanza di prosa e versi e, infine, l'alternanza di oggettività e deformazione comico-umoristica con gradi diversi di dissacrazione ironica e parodistica. Il romanzo, quindi, per Bachtin, si contrappone a tutti gli altri generi letterari ereditati dalla tradizione, dall'epopea alla lirica, alla tragedia, come forma letteraria caratteristica della modernità (BACHTIN, 1976^a).

La rottura dell'unità stilistica classica favorisce una concezione dell'opera d'arte intesa come costitutivamente «pluridiscorsiva», fatta di livelli molteplici di linguaggio e dunque non più adatta a esprimere una visione unitaria del mondo e dello stesso soggetto umano. Il romanzo si sviluppa come organizzazione di una pluralità di livelli linguistici diversi: c'è la narrazione diretta dell'autore, ci sono i discorsi che egli mette in bocca ai singoli personaggi, che parlano idiomi differenti, a seconda della loro collocazione sociale, della professione, delle loro caratteristiche di età e psicologiche; c'è poi l'utilizzazione, nel romanzo, di forme di espressione letteraria non artistica (come lettere e diari); e ancora descrizioni storiche, etnografiche, enunciazioni di tesi filoso-

fiche. La vitalità del romanzo moderno è tutta in questo suo rispecchiare la complessa stratificazione della lingua e, con essa, della società. Ogni estetica dell'unità, della forma e dello stile, assume come ideale una situazione in cui, di fatto, una lingua (quella delle classi dominanti) si impone sulle altre. L'unità, nella letteratura e nella società, è sempre solo maschera ideologica di una situazione di dominio. In ogni momento, invece, lingua e società (e i singoli individui) sono pluralità stratificate, giochi di forze in cui accanto alla centralizzazione di tipo ideologico-verbale avvengono continuamente processi di decentralizzazione e di disunificazione (BACHTIN, 1979^a).

Nello studio su Rabelais è la teoria indubbiamente più stimolante e suggestiva di Bachtin; come il sorgere del romanzo rappresenta una «liberazione» della molteplicità dei discorsi dal dominio di una lingua unitaria, così l'irruzione del comico nella letteratura è anche l'emancipazione di tutto ciò che la cultura dominante aveva sempre considerato basso e ignobile. La comicità popolare, entrando nella letteratura, porta alla parola non solo la molteplicità dell'esistenza, ma più in generale la materialità e la corporeità come luogo di ciò che è aperto, in divenire, che ha desideri e passioni, e dunque anche possibile soddisfazione e felicità. L'irruzione del comico e la scoperta della pluridiscorsività, caratteristica della cultura moderna, sarebbero, dunque, alla fine, il ritrovamento di uno stato originario, che la cultura del dominio ha sempre rimosso e dimenticato (BACHTIN, 1979^b).

Uno dei fatti che, nel campo della letteratura e dell'arte, segnano il passaggio dal Medio Evo all'età moderna è l'indebolimento, e poi la definitiva caduta, della linea di demarcazione tra il comico, che fino ad allora era sempre stato confinato nella cultura popolare, e le forme "alte" della letteratura. La comicità popolare, che nel Medio Evo trova espressione solo in determinati periodi di festa (come il Carnevale), oltrepassa a un certo punto quei limiti, e penetra in ogni sfera della vita ideologica. Il riso diventa così la forma per una nuova coscienza "storica", libera e critica, e ciò accade in modo emblematico nel *Gargantua* di Rabelais. In tale direzione di ragionamento è possibile cogliere anche alcuni preziosi suggerimenti propiani (PROPP, 1988).

Il rapporto che si è instaurato tra comicità e letteratura esprime la nuova *Weltanschauung* affermatasi nella Modernità.

AA. VV.

1967 *Lo strutturalismo linguistico*, in «il Verri», 24.

1969 *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano.

1971 *Che cos'è lo strutturalismo?*, ILI, Milano.

- 1972 *Strutturalismo: Ideologia e Tecnica*, Palumbo, Palermo.
 1973 *La critica tra Marx e Freud*, Guaraldi, Rimini.
 1974 *Marxismo e strutturalismo nella critica letteraria italiana*, Savelli, Roma.
 1979 *Tesi*, a c. di EMILIO GARRONI e SERGIO PAUTASSO, Guida, Napoli.

BACHELARD, G.

- 1972 *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari.
 1973 *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, *ivi*.
 1975 *La poetica dello spazio*, *ivi*.

BACHTIN, M.

- 1968 *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino.
 1976^a *Epos e romanzo*, in G. LUKÁCS, M. BACHTIN e Altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, *ivi*.
 1976^b (V. N. VOLOŠINOV) *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Dedalo, Bari.
 1977^a (V. N. VOLOŠINOV) *Freudismo*, *ivi*.
 1977^b *Il problema del testo*, in A. PONZIO (a c. di), M. Bachtin. *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, *ivi*, pp. 197-229.
 1979^a *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo*, Einaudi, Torino.
 1979^b *L'opera di François Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento*, *ivi*.

BALLY, CH.

- 1963 *Linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano.

BARTHES, ROLAND

- 1960 *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano.
 1966^a *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino.
 1966^b *Miti d'oggi*, Lerici, Milano.
 1966^c *Saggi critici*, Einaudi, Torino.
 1969^a *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., 1969.
 1969^b *Critica e verità*, Einaudi, Torino.
 1970 *Sistema della moda*, *ivi*.
 1972 *La retorica antica*, Bompiani, Milano.
 1973 *S/Z*, Einaudi, Torino.
 1975 *Il piacere del testo*, *ivi*.
 1977 *Sade, Fourier, Loyola*, *ivi*.
 1979^a *Frammenti di un discorso amoroso*, *ivi*.
 1979^b *Sollers scrittore. La dissidenza della scrittura*, Sugarco, Milano.
 1980 *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino.
 1981 *Lezione. Il punto sulla semiotica letteraria*, *ivi*.

BÉGUIN, A.

1967 *L'anima romantica e il sogno*, Il Saggiatore, Milano.

BENVENISTE, E.

1971 *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano.

BLANCHOT, M.

1967 *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino.

1969 *Il libro a venire*, *ivi*.

BREMOND, C.

1977 *Logica del racconto*, Bompiani, Milano.

CASSIRER, E.

1961^a-1966 *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze.

1961^b *Linguaggio e mito*, Il Saggiatore, Milano.

1970 *Lo strutturalismo nella linguistica moderna*, Guida, Napoli.

CORTI, M.

1968 *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacopo Sannazaro*, in «Strumenti critici», 6, pp. 141-167.

1969 *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano.

1976 *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano.

1978 *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino.

CORTI, M.-SEGRE, C.

1970 *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Torino.

DERRIDA, J.

1969 *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano.

1971 *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.

1975 *Posizioni*, Bertani, Verona.

1978 *Il fattore della verità*, Adelphi, Milano.

DE SAUSSURE, F.

1967 *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari.

1970 *Introduzione al secondo corso di linguistica generale*, Ubaldini, Roma.

1972 *Note sul «segno»*, in «Strumenti critici», 19, pp. 275-281.

DURAND, G.

1972 *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari.

1977 *L'immaginazione simbolica*, Il Pensiero Scientifico, Roma.

EJCHENBAUM, B.

1968^a *Com'è fatto «Il cappotto» di Gogol*, in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, pp. 249-273.

1968^b *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, De Donato, Bari.

EMPSON, W.

1965 *Sette tipi di ambiguità*, Einaudi, Torino.

ERLICH, V.

1966 *Il formalismo russo*, Bompiani, Milano.

FAGES, J. B.

1972 *Lacan*, Ubaldini, Roma.

FRANCIONI, M.

1978 *Psicoanalisi, linguistica ed epistemologia in Jacques Lacan*, Boringhieri, Torino.

GENETTE, G.

1969 *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino.

1972 *Figure*, II, *ivi*.

1976 *Figure*, III, *ivi*.

1981 *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma.

GREIMAS, A. J.

1967 *Modelli semiologi*, Argalia, Urbino.

1969 *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano.

1974 *Del senso*, Bompiani, Milano.

GRUPPO,

1976 *Retorica generale*, Bompiani, Milano.

JAKOBSON, R.

1966 *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.

1971 *Il farsi e disfarsi del linguaggio*, Einaudi, Torino.

1975 *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, *ivi*.

1978^a *La linguistica e le scienze dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano.

1978^b *Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milano.

1979 *Hölderlin. L'arte della parola*, Il Melangolo, Genova.

1980 *Magia della parola*, Laterza, Bari.

JAKOBSON, R.-LÉVI-STRAUSS, C.

1965 *«I gatti» di Baudelaire*, in *«Il Corpo»*, Milano.

KRISTEVA, J.

1974 *La semiologia: scienza critica e/o critica della scienza*, in AA.Vv., *Scrittura e rivoluzione*, Mazzotta, Milano, pp. 54-70.

1978 *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano.

1979 *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia.

1981 *Materia e senso*, Einaudi, Torino.

LACAN, J.

1972 *La cosa freudiana*, Einaudi, Torino.

1974 *Scritti*, 2 voll., *ivi*.

1978^a *Il seminario - libro I. Gli scritti tecnici di Freud 1953-1954*, *ivi*.

1978^b *Lacan in Italia 1953-1978*, La Salamandra, Milano.

1978^c *Seminari di Jacques Lacan*, a c. di JEAN-BERTRAND PONTALIS, Pratiche, Parma.

1979^a *Il seminario. Libro XI*, Einaudi, Torino.

1979^b *Lembi di reale*, in *Ornicar?* 3, Marsilio, Venezia.

LAGACHE, D.

1973 *La psicoanalisi*, D'Anna, Messina-Firenze.

LAPLANCHE, J.

1972 *Vita e morte nella psicoanalisi*, Laterza, Bari.

1980 *L'inconscio. Un saggio psicoanalitico* (con LECLAIRE, S.), Pratiche, Parma.

LAPLANCHE, J.-PONTALIS, J. B.

1973 *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari (I Ed. 1968).

LAUSBERG, H.

1969 *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna.

LECLAIRE, S.

1972 *Psicoanalizzare: saggio sull'ordine dell'inconscio e la pratica della lettera*, Astrolabio, Roma.

1973 *Smascherare il reale*, *ivi*.

LÉVI-STRAUSS, C.

1960 *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano.

1964 *Il pensiero selvaggio*, *ivi*.

1966-1974 *Mitologia*, 4 voll., *ivi*.

1966^a *Antropologia strutturale*, *ivi*.

1966^b *Il crudo e il cotto*, *ivi*.

1969 *Le strutture elementari della parentela*, Feltrinelli, Milano.

LÉVI-STRAUSS, C.-JAKOBSON, R.

Cfr. 1965 JAKOBSON, R.

LOTMAN, J. M.

1969 *Il problema di una tipologia della cultura*, in AA.VV., *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Bompiani, Milano.

1972 *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano.

1980 *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Bari.

LOTMAN, J. M. - USPENSKIJ, B. A.

1973 *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane in URSS*, Einaudi, Torino.

1975 *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.

MANNONI, O.

1970 *Freud*, Bari, Laterza.

1972 *La funzione dell'immaginario*, *ivi*.

1989 *Il difetto della lingua*, Pratiche, Parma.

MAURON, C.

1966 *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Il Saggiatore, Milano.

1973 *La formazione del mito personale nello scrittore*, in AA.VV., 1973.

MEDVEDEV, P.N. (Michail Bachtin)

1978 *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, Dedalo, Bari.

MORAVIA, S.

1969 *La ragione nascosta. Scienza e filosofia in C. Lévi-Strauss*, Sansoni, Firenze.

1974 *C. Lévi-Strauss e l'antropologia strutturale*, *ivi*.

1975 *Lo strutturalismo francese*, *ivi*.

NOFERI, A.

1970 *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze.

1974 *Il «Canzoniere» del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*, in «Paragone», 296, pp. 3-24.

1977 *Dante: la parola dell'Altro e l'Altro della parola*, in «Paradigma», 1, pp. 15-56.

1979 *Il gioco della tracce*, La Nuova Italia, Firenze.

PAVESE, C.

1964 *Il mestiere di vivere*, Il Saggiatore, Milano.

PIAGET, J.

1968 *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano.

PONTALIS, J. B.

1972 *Dopo Freud*, Rizzoli, Milano.

PONTALIS, J. B.-LAPLANCHE, J.

Cfr. 1973 LAPLANCHE, J.- PONTALIS, J. B.

PONZIO, A.

1976 *La semiotica in Italia*, Bari, Dedalo.

1980 *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Dedalo, Bari.

POULET, G.

1971 *Le metamorfosi del cerchio*, Rizzoli, Milano.

1972 *Lo spazio di Proust*, Guida, Napoli.

PRETE, A.

1970 *La distanza da Croce*, Celuc, Milano.

1971 *Critica e autocritica*, *ivi*.

1973 *Salon Baudelaire*, in «Per la critica», n. 1, pp. 35-48.

PROPP, V.J.

1966 *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino.

1972 *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino.

1975 *Edipo alla luce del folclore*, Einaudi, Torino.

1978^a *L'epos eroico russo*, Newton Compton, Roma.

1978^b *Le feste agrarie russe*, Dedalo, Bari.

RAIMONDI, E.

1967 *Tecniche della critica letteraria*, Einaudi, Torino.

1970 *La critica simbolica*, in CORTI, M.-SEGRE, C., 1970.

RAIMONDI, E.-BOTTONI, L.

1975 *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna.

RANSOM, J. C.-OLSON, E.-VIVAS, E.-BURKE, K.

1969 *Formalismo americano*, De Donato, Bari.

RAYMOND, M.

1968 *Da Baudelaire al surrealismo*, Einaudi, Torino.

RICHARD, J. P.

1961 *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris.

1969 *La creazione della forma*, Rizzoli, Milano.

1976 *Proust e il mondo sensibile*, Garzanti, Milano.

RICOEUR, P.

1967 *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano.

1973 *Psicoanalisi e cultura*, in AA.VV., 1973.

1977 *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano.

RIFFLET-LEMAIRE, A.

1972 *Introduzione a Jacques Lacan*, Astrolabio-Ubaldini, Roma.

RIVIÈRE, J.

1985 *Proust e Freud*, Pratiche, Parma.

ROMANI, B.

1968 *La critica francese. Da Sainte-Beuve allo strutturalismo*, Longo, Ravenna.

ROSSI, A.

1962 *Specchio e contesto della nuova critica francese*, in «Paragone», 156, pp. 27-64.

1967 *Le nuove frontiere della semiologia*, in «Paragone», 212, pp. 103-126.

ROUSSET, J.

1976 *Forma e significato*, Einaudi, Torino.

1979 *Il mito di Don Giovanni*, Pratiche, Parma.

SEGRE, C.

1965 *Strutturalismo e critica*, in «Catalogo generale 1958-1965», Il Saggiatore, Milano.

1969 *I segni e la critica*, Einaudi, Torino.

1974^a *Le strutture e il tempo*, *ivi*.

1974^b *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, Milano.

1975 *La gerarchia dei segni*, in *Psicanalisi e semiotica*. Atti del Convegno di studi, Milano, 23-25 maggio 1974, Feltrinelli, Milano, pp. 32-42.

1977 *Semiotica, storia e cultura*, Liviana, Padova.

1979 *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino.

1981 *Testo*, in *Enciclopedia*, vol. XIV, *ivi*.

1984 *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, *ivi*.

1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario*, *ivi*.

SEGRE, C.-CORTI, M.

1970 Cfr. CORTI, M.- SEGRE, C.

SERTOLI, G.

1972 *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze.

ŠKLOVSKIJ, V.

1966^a *Una teoria della prosa*, De Donato, Bari (poi Garzanti, Milano 1974).

1966^b *Viaggio sentimentale*, *ivi*.

1967^a *La mossa del cavallo*, *ivi*.

- 1967^b *Majakovskij*, Il Saggiatore, Milano.
 1968 *Introduzione a J. TYNJANOV, Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari, pp. 5-22.
 1969^a *Il punteggio di Amburgo*, De Donato, Bari.
 1969^b *Lettura del Decameron*, Il Mulino, Bologna.
 1972 *Marco Polo*, Il Saggiatore, Milano.
 1978^a *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, Pratiche, Parma.
 1978^b *Tolstoj*, Il Saggiatore, Milano.
 1979^a *Testimone di un'epoca*, Editori Riuniti, Roma.
 1979^b *Zoo o Lettere non d'amore*, Einaudi, Torino.

SPITZER, L.

- 1959 *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino.
 1966 *Critica stilistica e semantica storica*, a c. di ALFREDO SCHIAFFINI, Laterza, Bari.
 1976 *Studi italiani*, Vita e Pensiero, Milano.

STAROBINSKI, J.

- 1965 «Risposta» all'inchiesta *Strutturalismo e critica*, cfr. SEGRE, 1965.
 1968 *Psicoanalisi e critica letteraria*, in «Nuovi Argomenti», 10, pp. 188-210.
 1975 *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino.
 1978 *Tre furori*, Garzanti, Milano.
 1982 *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di F. de Saussure*, Il Melangolo, Genova.

THIBAUDET, A.

- 1967 *Storia della letteratura francese*, Il Saggiatore, Milano.

TODOROV, T.

- 1968 *I formalisti russi*, cit.
 1969^a *Grammaire du «Décameron»*, Mouton, Paris La Haye.
 1969^b *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV., 1969.
 1972 *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, ISEDI, Torino.
 1977 *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.
 1986 *Critica della critica*, Einaudi, Torino.

TOMAŠEVSKIJ, B.

- 1968 *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, cit., pp. 305-350,
 1978 *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano.

TRIONE, A.

- 1981 *Rêverie e immaginario, L'estetica di Gaston Bachelard*, Tempi Moderni, Napoli.

TYNJANOV, J. N.

1968^a *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari.

1968^b *Il problema del linguaggio poetico*, Il Saggiatore, Milano.

1973 *Formalismo e storia letteraria*, Einaudi, Torino.

VINOGRADOV, V.

1968 *L'analisi stilistica*, in *I formalisti russi*, cit., pp. 109-115.

1972 *Stilistica e poetica*, Mursia, Milano.

WEBER, J. P.

1960 *Genèse de l'oeuvre poétique*, Gallimard, Paris.

ABSTRACT

(in italiano e in inglese)

MARK EPSTEIN

Alcune osservazioni sul materialismo

In questo breve saggio discuto i contributi molto importanti dati da Galvano della Volpe, Sebastiano Timpanaro e Pier Paolo Pasolini rispettivamente alle tradizioni materialiste nelle scienze umane, specificamente in filosofia, filologia, esegesi e storia, così come in semiotica, critica letteraria e riflessioni su stile e valori.

Il saggio vuole essere sia un richiamo all'importanza di questi contributi, al fatto che sono usciti in un arco di tempo relativamente breve, nonostante i tre autori lavorassero indipendentemente l'uno dall'altro.

Il saggio vorrebbe anche essere un minimo passo iniziale ad una riflessione più approfondita sul lavoro di questi tre autori, e ai problemi inerenti al rapporto tra filosofia del linguaggio e valore.

In this essay I discuss the very important contributions of Galvano della Volpe, Sebastiano Timpanaro and Pier Paolo Pasolini respectively to materialist traditions in the human sciences, specifically philosophy, philology, exegesis and history, as well as semiotics, literary criticism and reflexions on style and values.

The essay's intent is to highlight the importance of these contributions, the fact that they appeared over the course of a relatively brief interval of time, even though the three authors worked independently of one another.

The essay's goal is also to be a minimal first step on the path towards a more inclusive and deeper reflection on the work of these three authors, and the problems pertaining to the relationship between philosophy of language and value.

ANGELO FÀVARO

Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno.

Il personaggio della madre nell'opera narrativa di Alberto Moravia

Per la prima volta fino a oggi, in estrema sintesi, il saggio vuole rilevare e analizzare la presenza e la pregnanza significativa, sia dal punto di vista compositivo sia per quanto attiene alla poetica di Moravia, del personaggio della madre nell'intera e monumentale opera narrativa di Alberto Moravia, segnalando che tale presenza e tale pregnanza in numerosi romanzi e racconti sostiene l'intera architettura narrativa, che crollerebbe miseramente nel malaugurato caso nel quale tale personaggio venisse sottratto alla narrazione romanzesca e dei racconti. Si può, dunque, ritenere che il personaggio della madre sia *sub-stantia* letteraria e vero e proprio paradigma narrativo per il romanziere de *Gli indifferenti*.

For the first time so far, in a nutshell, the essay aims at retracing the meaningful presence of the character of the mother in its entirety and monumental narrative work by Alberto Moravia, from in terms of composition and with respect to the Moravia's poetry.

The character of the mother in many novels and short stories sustains the whole narrative architecture, which would collapse miserably in the unfortunate case in which the character was removed from the fictional narrative and stories.

Therefore the character of the mother is literary *sub-stantia* and real narrative paradigm for the novelist of *Gli indifferenti*.

ROSA GIULIO

Il pianeta degli ultimi scribi. Modernità tragica tra passato e futuro

Nel saggio si ripercorrono le metamorfosi di passato e presente nella narrativa del secondo Novecento, con particolare riferimento alla lettura 'apocalittica', in cui la problematica di massa e l'istanza dell'immaginario collettivo sono state affrontate con partecipazione esistenziale, lievitazione fantastica e, soprattutto, coscienza letteraria, offrendo una lettura e una risposta alle urgenze della modernità di un mondo globalizzato.

In this essay, we trace the metamorphosis of past and present in the narrative of the late twentieth century, with particular reference to reading 'apocalyptic', in which the problem of mass and the instance of the collective were faced with existential participation, rising fantastic and, above all, literary consciousness, offering a reading and a response to the urgent needs of modern globalized world.

L'impact factor' della critica letteraria.

Teorie al vaglio: le fondamentali aree culturali della Modernità

Nel saggio si analizzano gli esiti più significativi della critica letteraria e linguistica moderna, a partire da de Saussure, ancora oggi imprescindibili punti di riferimento per ogni percorso ermeneutico, con particolare riferimento all'evoluzione del 'comico', come espressione di nuova coscienza 'storica', libera e critica (sulla scia di Propp), chiave di lettura e Weltanschauung della modernità.

In this essay, we analyze the most significant outcomes of literary criticism and modern linguistics, from de Saussure, still fundamental reference points for each way of interpretation, with particular reference to the evolution of the 'comic', as the expression of new consciousness 'historical', free and critical (in the wake of Propp) and as a key to understanding and world view of modernity.

ALBERTO GRANESE

Pasolini 1974: dall'inchiesta sul potere al film mancato

Mentre alcuni romanzi degli anni Settanta del Novecento sono ambientati in epoche lontanissime nel tempo per dare uno spessore metaforico al mondo contemporaneo, ricostruendone una dimensione speculare in chiave allegorica, l'opera pasoliniana ribalta questa impostazione, perché colloca nella situazione attuale l'antica vicenda dell'apostolo e le conferisce un valore simbolico di portata universale. Nel *San Paolo* le storie di violenza si fondono in modo nuovo e originalissimo con le violenze della storia.

While some novels of the seventies of the twentieth century are set in periods distant in time to give a thickness metaphorical to the contemporary world, reconstructing a specular dimension in allegorical work Pasolini limelight this setting, because it places the current situation in the ancient story of apostle and gives a symbolic value of universal significance. In *St. Paul* the stories of violence come together in new and original with the violence of history.

CLIZIA GURRERI

*Tra Stelle e Gigli: variazioni spettacolari della modernità.
'La Montagna Circea' di Melchiorre Zoppio*

Nel 1600 Melchiorre Zoppio, fondatore dell'Accademia dei Gelati e un intellettuale importante di Bologna, scrive *La Montagna Circea*, un torneo per onorare il passaggio di Margherita Aldobrandini, moglie di Ranuccio Farnese. Il racconto mitologico dell'amore di Pico e Canente e dei malefici di Circe in scena in Piazza Fontana, offre strategie al teatro moderno e diventa linguaggio simbolico per la diffusione dei valori della *res publica* di Bologna.

In 1600 Melchiorre Zoppio, founder of the Accademia dei Gelati and an important intellectual of Bologna, writes *La Montagna Circea*, a tournament to honor the passage of Margherita Aldobrandini, wife of Ranuccio Farnese. The mythological tale of the love of Pico and Canente and evil spells of Circe staged in Fountain Square, offers strategies to modern theater and becomes symbolic language for the dissemination of the values of the *res publica* of Bologna.

LAURENT LOMBARD

I segreti dell'omicidio: una improbabile ricerca di architettura delle modernità...

L'omicidio attraversa tutte le letterature perché dietro la sua rappresentatività narrativa si cela la diversità delle interrogazioni fisiche e metafisiche nonché il ventaglio delle passioni umane. Da più di due secoli, di fronte all'architettura frantumata delle società moderne e alla ferocia del capitalismo, l'omicidio nella

letteratura italiana è diventato sempre più un catalizzatore delle complessità moderne legate al problema della giustizia, verità e realtà, fino a diventare un vero e proprio mito moderno. È inoltre nell'esplorazione di questo mito, collegato alla Parola perduta, che si può analizzare la fioritura delle nuove forme narrative del XIX e XX secolo.

Murder is to be found in every literature in the world since behind its narrative representation, various physical and metaphysical questions as well as the whole range of human passions are hidden. For more than two centuries, confronted to the broken structures of modern societies and confronted to the ferociousness of capitalism, murder in Italian literature has been more than ever a catalyst of modern complexity linked to the issues of justice, truth and reality, so that it has now become a truly modern myth. It is by exploring this myth, linked to the Lost Word, that one can analyze the blooming of new narrative forms in the 19th and 20th centuries.

CARLO SANTOLI

*Un poema moderno: 'Parisina', tragedia lirica e
libretto d'opera di Gabriele d'Annunzio.*

Parisina è l'unico lavoro poetico scritto per il teatro lirico, in cui la raffinatezza della parola è espressa da Pietro Mascagni in mirabili pagine musicali.

Degna di rilievo è infatti la fluidità melodrammatica, sia per consistenza, sia per significazione tematica, in cui si precisano il colore e la tonalità della composizione letteraria, con atmosfere non molto diverse da quelle di *Francesca da Rimini*.

Si è ricostruita dapprima l'elaborazione del testo, successivamente si sono presi in esame il libretto e la creazione musicale.

Parisina is the only poetic work written for the opera house, where the sophistication of the word is expressed by Pietro Mascagni wonderful music pages.

Worthy of note is the fact fluidity melodramatic, both for consistency, both for signification theme, in which we will specify the color and the hue of literary composition, with atmospheres not very different from those of *Francesca da Rimini*.

It was rebuilt first text processing, then you are considered the libretto and music creation.

