

Testo e Senso

Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti



n. 26-2023



ISSN: 2036-2293

<https://testoesenso.it>

«Testo e Senso» è una rivista di fascia A ANVUR per l'area 10.
Indicizzata in Directory of Open Access Journals (DOAJ):
<https://doaj.org/toc/1592-646X>.

Direttore responsabile

- Raul Mordenti, Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Direttore

- Paolo Sordi, Università degli Studi eCampus

Redazione

- Anna Angelucci
- Giovanni Barracco, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Claude Cazalé Bérard, Université Paris Nanterre
- Silvia Cammertoni
- Fabio Ciotti, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Manuel Favaro, Cnr-Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli"
- Francesca Fusco, Università del Salento
- Giulio Latini, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Elisabetta Orsini, scrittrice
- Annalisa Pagliuso
- Pamela Parenti, Università Niccolò Cusano
- Antonio Perri, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli
- Angela Sileo, Sapienza Università di Roma
- Francesca Vannucchi, Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico internazionale

- Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona
- Laura Benedetti, Georgetown University
- Louis Begioni, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Domenica Bruni, Università degli Studi di Messina
- Alberto Cadioli, Università Statale di Milano
- Ennio Calabria, Pittore e illustratore
- Anna Dolfi, Università degli Studi di Firenze
- Pier Massimo Forni (1952-2018)
- Pietro Frassica, Princeton University
- Lothar Knapp (1929-2015)
- Tito Orlandi, Accademia Nazionale dei Lincei
- Boris Porena (1927-2022), Musicista
- Luis Puelles Romero, Universidad de Málaga (España)
- Alessandro Sbordoni, Musicista
- Cesare Segre (1928-2014)
- Luca Serianni (1947-2022), Sapienza Università di Roma
- Giorgio Stabile (1939-2022), Sapienza Università di Roma

- Elena Gagliasso, Sapienza
Università di Roma
- Alberto Gianquinto (1927-2020)
- José Luis Gotor
- Xavier Tabet, Université Paris 8
- Alessandro Vettori, Rutgers, the
State University of New Jersey
- Agostino Ziino

INDICE

Dossier: Un'umanità con tutte le facoltà intatte: risvegliarsi dall'immanenza della guerra	9
Un'umanità con tutte le facoltà intatte: risvegliarsi dall'immanenza della guerra. Introduzione al Dossier	
<i>Giovanni Barracco, Paolo Sordi</i>	11
Parole oltre i conflitti: il lessico della gentilezza	
<i>Patrizia Bertini Malagarini, Marzia Caria, Manuel Favaro</i>	17
A Legacy of Loss: No Return Address: Partition and Stories of Displacement	
<i>Elisabetta Marino</i>	29
L'«inexpiable et sacrilège blessure» : l'orrore guerresco e l'indicibile in <i>La Route des Flandres</i> di Claude Simon	
<i>Fabiana Cecamore</i>	39
Il G8 di Genova nelle <i>graphic novel</i> : un caso di studio sulla narrazione del conflitto per parole e per immagini	
<i>Valentina Corosaniti</i>	51
La guerra nei poemi epico-cavallereschi: appunti stilistico-linguistici sulla rappresentazione delle scene belliche	
<i>Andrea Cortesi</i>	67
'Tempi di guerra' in "Diario clandestino" e in altre pagine di Giovannino Guareschi	
<i>Francesca Favaro</i>	101
Pacificazione e conflitto ne <i>L'Antidoto</i> di Vittorio Alfieri	
<i>Sara Gallegati</i>	111

L'esilio e la vendetta: il salmo 137 nelle versioni di Guido Ceronetti e Davide Brullo	
<i>Chiara Orefice</i>	119
Tra le <i>Tempeste</i> e la <i>Rivolta</i> : Ernst Jünger e Curzio Malaparte nel primo dopoguerra	
<i>Paolo Pizzimento</i>	143
La <i>mise en abyme</i> intermediale del racconto della guerra. Su <i>L'abici della guerra</i> e <i>War Primer 2</i>	
<i>Dora Rusciano</i>	169
«Sie werden doch Florenz nicht bombardieren». Max Krell testimone di guerra	
<i>Federica Rocchi</i>	187
La guerra in casa. Eclissi del conflitto e trincee identitarie in Leavitt e Coe	
<i>Andrea Suverato</i>	199
Altra critica	209
Canto sacro e canto profano nel <i>Purgatorio</i> dantesco	
<i>Francesco Ciabattini</i>	211
L'insegnamento della letteratura come pratica di relazione	
<i>Roberto Carnero</i>	229
La figura di Edgar Allan Poe nella cultura letteraria italiana tra Ottocento e Novecento: il caso delle edizioni Sonzogno	
<i>Francesca Razzi</i>	239
«Il fuoco del deserto». Lettura de <i>Le monache cantano</i> di Anna Banti	
<i>Sonia Rivetti</i>	255
Un palimpseste algérien : la représentation des espaces dans <i>Meursault, contre-enquête</i> de Kamel Daoud	
<i>Daniela Tomasella</i>	267

Digital Humanities	287
Minerva e il pappagallo. IA generativa e modelli linguistici nel laboratorio dell'umanista digitale	
<i>Fabio Ciotti</i>	289
Paragone delle arti e intermedialità	317
<i>La ciocciara</i> : riscritture teatrali dal romanzo di Moravia e dal film di De Sica	
<i>Pamela Parenti</i>	319
Studi e saggi	329
Dentro questa notte nessuno. Figure della contraddizione nelle	
<i>Quarantanove poesie</i> di Cristina Alziati	
<i>Velio Abati</i>	331
<i>Storia della mia morte</i> di Lauro De Bosis (e alternativa immaginata)	
<i>Roberto Vacca</i>	349
Medici e gendarmi. La lingua dei galatei professionali nell'Italia unita	
<i>Stefania Sotgiu</i>	357
Note e recensioni	369
Ricordo di Albino Pierro	371
Giorgio Patrizi tra "retoriche" vecchie e nuove	377
La carovana della storia	387
Nuove indagini sul fascismo	391
La didattica della letteratura nel tempo della crisi del sapere umanistico	395
Petrucci e la storia sociale della cultura scritta	403
Verità storica e finzione letteraria nel dibattito critico preunitario e nella pratica del romanzo	411
La tradizione manoscritta nella letteratura italiana	417
Brancati secondo Dondero	423

A cento anni dalla marcia su Roma	429
La tensione tra Natura e immagine nella parola di Emilio Cecchi	435
Letteratura e industria nell'Italia moderna	441
Il lusso necessario della letteratura: istruzioni per l'uso	445
Una biografia del fascismo	451
Giovanni Pascoli e la 'maledizione del nido'	455
Commentare la filosofia con la natura. Intorno a un recente volume di Giorgio Stabile	459
Libri ricevuti / *Asterischi	463

Dossier: Un'umanità con tutte le facoltà intatte: risvegliarsi dall'immanenza della guerra

Un'umanità con tutte le facoltà intatte: risvegliarsi dall'immanenza della guerra.

Introduzione al Dossier

Giovanni Barracco

Università degli Studi Roma Tor Vergata
(giovanni.barracco@uniroma2.it)

Paolo Sordi

Università degli Studi eCampus
(paolo.sordi@unicampus.it)

Abstract

Gli studi dei modi e delle forme della rappresentazione del conflitto presentati nel Dossier delineano uno spazio di ricerca ampio, negli approcci critici, nelle discipline coinvolte, nelle scelte testuali. Una consapevolezza emerge: è attraverso l'opera letteraria, nell'espressione artistica – nella scelta di dare conto e forma di un'esperienza, o un fatto, decisivo, terribile e così tragicamente umano come la guerra, attraverso una scrittura, e cioè con un'operazione di riflessione e stilizzazione – che un'umanità si può, per l'appunto, ricomporre, ritrovando, scheggiate e incrinata, ma forse ancora intatte, tutte le proprie facoltà, come accade al sergente X del racconto di J. D. Salinger, *Per Esmé con amore e squallore*.

Parole chiave

Guerra, letteratura, pace

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/686>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Il sergente X è un reduce dallo sbarco in Normandia, di stanza in un villaggio della Baviera nelle settimane successive alla vittoria delle forze alleate. Prima della partenza per il fronte, era un giovane laureato che aspirava a una carriera di scrittore – come il narratore del racconto che con teatrale goffaggine cela la sua esperienza autobiografica dietro la terza persona in incognito del nome del suo protagonista. Ora, è un uomo incapace di leggere, le gengive che non smettono di sanguinare, la testa trafitta da emicranie lancinanti, le mani gelatinose e il volto scosso da tic incontrollabili. Quello che gli resta dei suoi precedenti contatti con il mondo che gli era familiare è un'ironia misantropa e una scrittura sopra la media del livello di alfabetizzazione dei commilitoni, abilità entrambe indirizzate al caporale Z, la cui mamma trova le lettere del figlio molto più intelligenti da quando frequenta X. X che scrive per conto altrui ma non legge: sul suo scrittoio una pila di lettere e di pacchi attendono da settimane di essere aperti, senza troppa speranza. Il tentativo terapeutico di scrivere a un amico si interrompe con le difficoltà che le dita tremanti affrontano nell'inserire il foglio nel rullo della macchina da scrivere. La testa di X cade catatonicamente in avanti, tra le sue braccia. Gli occhi si aprono qualche minuto dopo e notano un pacco che aveva resistito allo sgombero dettato dalla necessità di fare spazio alla macchina da scrivere sul piano del tavolino. Il pacco contiene un orologio e una lettera, datata 7 giugno 1944, il giorno dopo lo sbarco delle truppe anglo-americane sulle coste della Normandia. La mittente è Esmé, una bambina di tredici anni incontrata in un pub di Devon, Inghilterra, il 30 aprile del 1944, nei giorni di preparazione del D-day. Esmé e il suo fratellino di cinque anni, Charles, erano stati per i trenta minuti di quello stravagante incontro una parentesi di vita, umanità e compagnia sensibile nella cornice di una solitudine straziante e foriera di morte. L'orologio, un cronografo appartenuto al padre di Esmé morto in Africa, ha il vetro rotto, una conseguenza dei continui spostamenti del pacco all'inseguimento dei cambi di indirizzo del destinatario. Il sonno che sorprende il sergente X mentre per un intervallo di tempo non misurabile tiene il cronografo tra le sue mani è a questo punto un sonno diverso, non è una catalessi, è una speranza, avverte X, la speranza di avere almeno una probabilità di «ridiventare un uomo con tutte le sue fac... f-a-c-o-l-t-à intatte» dalla guerra, come gli aveva augurato Esmé quando si erano congedati quel giorno di primavera del 1944.

Nel racconto di J. D. Salinger, *Per Esmé con amore e squallore*, la guerra è una presenza immanente e devastante, anche se non è mai raccontata in presa diretta: bastano le sue conseguenze a testimoniare la presenza persistente di un orrore infernale che non vuole abbandonare la condizione umana. Pure a voler guardare il mondo nella prospettiva di un canone occidentale, non è possibile dimenticare che la sua opera fondativa prende le mosse dal teatro di morte di un conflitto rabbioso e sanguinoso. Le stesse qualificazioni linguistiche della guerra ci parlano di una fantasia scellerata dell'uomo di inventare modi e pretesti per offendere, attaccare, contrattaccare altri uomini: di posizione, di movimento, lampo, santa, per bande, civile, totale, atomica, chimica, batteriologica, convenzionale, asimmetrica, fredda, preventiva... Di contro, lo stato di quiete e concordia della pace appare quasi indeclinabile, se non quando ne contraddice la sua nozione (pace armata). La narrazione di pacificazione affermatasi in Europa negli anni successivi al crollo del muro di Berlino questo aveva fatto: aveva rimosso sotto il tappeto della delocalizzazione e della (macabra) delega le armi che

continuavano senza vera sosta ad alimentare la presenza di conflitti e violenze nel mondo. Ora che quell'*outsourcing* si è riscoperto così geograficamente vicino, il numero 26-2023 di «Testo e Senso» ha voluto chiamare ad una riflessione sull'immanenza multiforme della guerra e sulla speranza estatica della pace e di un nuovo umanesimo, nonché sui linguaggi e sulla comunicazione della guerra – e della pace – o, ancora, sui meccanismi di manipolazione mediatica che, soprattutto nella cornice della società dell'*infotainment*, riverberano e amplificano, sul piano comunicativo, la guerra stessa e la sua ideologia, le sue strutture, i suoi schemi.

È lungo queste coordinate che si sviluppano i dodici contributi presentati in questo numero di «Testo e Senso», che approfondiscono la rappresentazione del tema della guerra nell'espressione letteraria a partire dalla comune idea di fondo che i modi della rappresentazione artistica del conflitto implicano sempre anche un'ermeneutica del conflitto stesso che a sua volta interroga profondamente l'umanità, la sua natura.

Una lettura complessiva dei saggi conferma la significatività del tema da un punto di vista storico, critico e interpretativo: in senso diacronico, le opere prese in considerazione dagli autori coprono un arco temporale che muove dai modi della rappresentazione della guerra nei poemi epico-cavallereschi del XVI secolo fino all'estrema contemporaneità; in senso critico, la prospettiva naturalmente comparatistica, per cui gli oggetti d'indagine sono opere di lingua italiana, francese, inglese e tedesca, investe sia la forma delle opere, che presentano e a volte uniscono codici e generi differenti – diari, memorie, romanzi, poesie, *graphic novel*, ma anche fotografie e fumetti che si legano alla pagina scritta – sia la riflessione ermeneutica sulle opere, che coinvolge discipline diverse, tra cui la linguistica, la storia dell'arte, la sociologia, le scienze della comunicazione.

Attraverso la ricognizione di un gruppo variegato di testi che trattano, o rappresentano, la guerra, si ricavano così interessanti considerazioni intorno a concetti come lo sradicamento e l'identità, la forma di espressione e rappresentazione del trauma, il problema dell'insufficienza del dire, la necessità del recupero memoriale e le sue declinazioni. Al tempo stesso, l'analisi stilistica e linguistica – e del lessico anche comune come primo dispositivo, più o meno consapevole o sottile, della conflittualità – consente di osservare quali meccanismi, quali dispositivi narrativi, formali, per l'appunto stilistici, si attivano davanti al problema della rappresentazione e del racconto del conflitto. Dalle scelte che presiedono al racconto tecnico della guerra nei poemi cinquecenteschi fino alla narrazione della decolonizzazione post-britannica e delle sue conseguenze psicologiche si delinea dunque una semantica del conflitto che sembra rinviare a una consustanzialità tra il tema, i nodi concettuali che questi chiama in causa e i generi e gli stili cui si ricorre, confermando come la forma dell'espressione artistica – “il problema del romanzo” – sia sempre legata al nucleo tematico, la sostanza, cui si vuole dare corpo.

Nel contributo di Cortesi sulla guerra nei poemi epico-cavallereschi l'interesse è rivolto all'evoluzione della rappresentazione delle scene belliche dal punto di vista stilistico-linguistico, evidenziando la ricorrenza di situazioni e moduli fissi, l'uso di tecnicismi militari, l'inserimento di dettagli tecnico-realistici alla luce sia dell'ideologia degli autori verso la guerra, sia dell'introduzione di alcune novità militari – le armi da

fuoco anzitutto – destinate a modificare profondamente la percezione, e dunque anche il racconto del conflitto.

Al problema della rappresentazione e della irrepresentabilità della guerra, nelle forme della Prima guerra mondiale, è dedicato il contributo di Pizzimento che accosta due resoconti del conflitto, *In Stahlgewittern* (1920) di Ernst Jünger e *Viva Caporetto!* (1921) di Curzio Malaparte, contraddistinti da uno schema euristico che traccia un *continuum* tra la rappresentazione diretta e immediata del conflitto e la sua interpretazione, mediata dal pensiero e dall'ideologia dell'autore. Seguendo questa comparazione si individua infine nel ricorso ad una *mise-en-intrigue* letteraria il dispositivo che consente ai due autori di risolvere il problema dell'irrepresentabilità del conflitto.

Sempre alla rappresentazione del conflitto, tema a doppio filo legato a quello della sua dicibilità, del trauma della sua esperienza, della necessità del racconto e delle forme e dei modi della sua espressione rimandano i contributi di Rocchi, Favaro e Cecamore. Nel caso di Rocchi, l'oggetto dell'analisi è l'opera *Das alles gab es einmal* di Max Krell, che raccontò e testimoniò l'emigrazione degli intellettuali tedeschi in Italia – e il suo stesso esilio fiorentino – e le tragedie dei conflitti mondiali. L'esperienza diretta della guerra, oltre a garantire un profondo realismo della rappresentazione, rende affine l'opera di Krell, per certi versi vicina alla cronaca, a quella di altri scrittori-testimoni quali Remarque e Hemingway, specie nei passi in cui si avvicendano la rappresentazione della brutalità e quella di una ancora possibile e miracolosa solidarietà umana, a riprova di quel viluppo di male e bene che agita l'uomo e che la guerra fa emergere più che ogni altra esperienza.

Nel saggio di Cecamore l'interesse è rivolto al dispositivo del discorso indiretto libero cui Claude Simon ricorre per raccontare gli effetti traumatici della guerra sulla psiche umana in *La Route des Flandres*. Il contributo sagoma il perimetro del *memory monologue*, analizza le sue componenti e illustra come questi si riveli una soluzione particolarmente efficace, nella cornice dello sperimentalismo degli anni Sessanta, per restituire l'attività cognitiva del protagonista – con un particolare realismo nella descrizione del processo cognitivo – proprio focalizzando il modo in cui viene evocata l'incapacità di costruire un discorso sui propri ricordi della guerra.

È dedicato alla forma del diario di guerra e prigionia lo studio di Favaro, che si sofferma sulle pagine di *Diario clandestino* e in altre pagine di Giovannino Guareschi che trattano la sua esperienza di internato durante la Seconda guerra mondiale. Qui, l'obiettiva descrizione della realtà della guerra muove lo scrittore – in virtù di un personalissimo sentimento del tempo che incide in profondità nella sua cognizione dell'esperienza bellica – alla costruzione, all'espressione di un tempo alternativo che costituisce una reazione all'orrore della guerra, attraverso il ricorso a fantasie, desideri, sogni tradotti in parole.

A testi e a fatti storici ed esperienze politiche contemporanee sono dedicati i saggi di Suverato e Marino. Nel lavoro di Suverato il raffronto e l'analisi dei romanzi *Il decoro* e *Middle England* di David Leavitt e Jonathan Coe, usciti tra il 2018 e il 2020 all'indomani della "Brexit" e dell'elezione alla presidenza americana di Donald Trump, servono a svelare, combinando gli strumenti della critica letteraria con quelli sociologici, i sintomi del declino della politica occidentale, ostaggio di una comunicazione verbale schizofrenica, sospesa tra rivendicazioni identitarie, retoriche vittimarie e velleitari

irenismi. I due romanzi sembrano fotografare, sociologicamente, una condizione occidentale, più che soltanto britannica e statunitense, caratterizzata dall'incapacità di ritrovare una autentica dialettica politica, la cui conseguenza è il rifiuto dell'agone – rinchiudendosi in una *comfort-zone* psico-ideologica chiusa all'esterno – o lo scontro che non ammette conciliazione, conflitto anti-politico e pre-politico che ammette solo l'annientamento dell'altro come unica soluzione, chiuso a ogni negoziazione.

Il lavoro di Marino si concentra sulle dieci storie, unite a un più lungo racconto d'invenzione, che Manjira Majumdar ha raccolto e scritto nel 2022 in *No Return Address: Partition and Stories of Displacement*, dove affronta le conseguenze della partizione del Subcontinente indiano al fine di fare luce sulla storia della spartizione tra India e Pakistan del Bengala (dalla cui zona orientale originò infine il Bangladesh nel 1971). Fulcro del saggio è l'indagine dei sentimenti di sradicamento e di perdita che segna e lega i protagonisti dei racconti, accomunati da un medesimo desiderio di trovare un luogo cui appartenere, nucleo intorno al quale ancorare una propria ancor viva, seppur rotta, identità.

Su un versante formale si svolge lo studio di Gallegati sui concetti di pacificazione e conflitto ne *L'Antidoto* di Vittorio Alfieri. Qui il tema del conflitto è affrontato da un punto di vista formale e psicologico, secondo cui dopo la condanna antifrancese suggellata dall'opera satirica del *Misogallo*, nell'ultima fase artistica Alfieri sembra cercare una pacificazione, che si rivela però possibile e pianificabile solo nell'illusorio mondo dell'utopia proposto dalla commedia.

I saggi di Rusciano e Corosaniti approfondiscono delle opere caratterizzate dalla contaminazione tra codici. Rusciano si concentra su un "fototesto poetico" trascurato di Bertolt Brecht, *L'abici della guerra*, sillabario per immagini della Seconda guerra mondiale pubblicato nel 1955, il cui originale formato, ricco di sperimentazioni formali, è dovuto proprio alla consapevolezza del drammaturgo dell'importanza che le immagini stavano acquisendo nel sistema della comunicazione di massa. Il *Kriegsfibel* brechtiano viene poi analizzato nella riscrittura che ne fanno Adam Broomberg e Oliver Chanarin in *War Primer 2* del 2018, che vuole descrivere, anche nell'ottica di una maggior comprensione degli eventi del passato, come sono cambiati la guerra e il suo racconto. Corosaniti conduce invece uno studio sui testi che hanno raccontato i fatti del G8 di Genova del 2001 e che hanno cercato di restituire un significato all'insensata violenza di quei giorni ricorrendo a una feconda commistione di visivo e verbale, di immagini e scrittura, a cominciare dalle opere a fumetti di Zerocalcare.

Il contributo di Orefice *L'esilio e la vendetta: il salmo 137 nelle versioni di Guido Ceronetti e Davide Brullo* indaga le forme in cui la guerra trova espressione nel salmo 137, tramite le traduzioni poetiche di Ceronetti e Brullo, che del popolo ebraico sottolineano l'uno la furia vendicatrice e l'altro la disperazione dell'essere vittime. Lungo questo salmo che può implicare l'intera storia letteraria occidentale, e seguendo le interpretazioni dei due poeti, si ricava una dicotomia – quella tra la tensione alla rivalse e la desolazione della vittima – che mostra quanto il conflitto caratterizzi il linguaggio biblico e quanto del linguaggio poetico moderno da questi discenda.

Infine, con uno studio di tipo linguistico, compiuto da Bertini Malgarini, Caria e Favaro, *Parole oltre i conflitti: il lessico della gentilezza*, si presentano i primi risultati di un'analisi linguistica che mira a esplorare l'uso decostruttivo delle cosiddette "parole

gentili" rispetto alle parole dell'odio e del conflitto. Della parola "gentile" viene ricostruita l'evoluzione diacronica per mostrare come nel corso del tempo si siano affermati valori spesso distanti rispetto a quelli originari fino a giungere, in alcuni casi, a impieghi nei quali il termine acquisisce, sulla base del contesto, significati non positivi. Di tali significati di "gentile" rimane traccia nel patrimonio della lingua italiana, anche in questo caso con valori non sempre positivi.

Sembra dunque emergere come gli studi dei modi e delle forme della rappresentazione del conflitto qui presentati abbiano delineato uno spazio di ricerca ampio, negli approcci critici, nelle discipline coinvolte, nelle scelte testuali, che ha affrontato e svolto il tema del Dossier proprio alla luce della citazione del titolo *Un'umanità con tutte le facoltà intatte*, e cioè con la consapevolezza che è attraverso l'opera letteraria, nell'espressione artistica – nella scelta di dare conto e forma di un'esperienza, o un fatto, decisivo, terribile e così tragicamente umano come la guerra, attraverso una scrittura, e cioè con un'operazione di riflessione e stilizzazione – che un'umanità si può, per l'appunto, ricomporre, ritrovando, scheggiate e incrinata, ma forse ancora intatta, tutte le proprie facoltà.

Parole oltre i conflitti: il lessico della gentilezza¹

Patrizia Bertini
Malgarini

Università di Roma LUMSA
(p.bertini@lumsa.it)

Marzia Caria

Università di Roma LUMSA
(m.caria@lumsa.it)

Manuel Favaro

Università di Roma LUMSA
(m.favaro1@lumsa.it)

Abstract

Il contributo si propone di presentare i primi risultati di un'analisi linguistica che mira a esplorare l'uso decostruttivo delle 'parole gentili' rispetto alle parole dell'odio e del conflitto. Attraverso l'esame di alcuni esempi, verrà indagata la costellazione lessicale costruita attorno alla parola cardine 'gentile', della quale si ricostruirà l'evoluzione diacronica per mostrare come nel corso del tempo si siano affermati valori spesso distanti rispetto a quelli originari fino a giungere, in alcuni casi, a impieghi nei quali il termine acquisisce, sulla base del contesto, significati non positivi: si pensi a 'per cortesia' o 'cortesemente', diffusi nel linguaggio burocratico (ma recepiti anche dai mezzi di comunicazione), che possono essere usati sia per formulare richieste garbate, sia per esprimere ordini, fondati di solito su una posizione di autorità.

Parole chiave

Parole gentili, gentilezza, linguaggio della gentilezza

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/675>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

¹ All'interno di una concezione unitaria, pertengono a Patrizia Bertini Malgarini il § 1, a Marzia Caria i §§ 2, 2.1, a Manuel Favaro i §§ 3, 4.

1. *Io li attiravo con corde di umana gentilezza*

La scorsa primavera abbiamo avviato all'Università LUMSA di Roma i *Dialoghi sulla gentilezza*: un ciclo di tre incontri in cui il tema della 'gentilezza' è stato affrontato da diversi punti di vista e in diversi ambiti di applicazione (psicologico, manageriale, comunicativo), con l'obiettivo di riflettere sul valore che oggi la società assegna appunto alla 'gentilezza'¹. Abbiamo voluto interessarci di 'gentilezza' nel tentativo di ribaltare il paradigma opposto, quello dell' 'odio', che tanto pesantemente domina, in tempi quali quelli che stiamo vivendo, fatti, notizie, parole. Non a caso sul tema dell'odio, e in particolare sulle parole dell'odio, già da alcuni anni si sono soffermati anche i linguisti, a partire dal pionieristico lavoro di Tullio De Mauro, *Le parole per ferire*, realizzato nel 2016 per la Commissione «Jo Cox» sull'intolleranza, la xenofobia, il razzismo e i fenomeni di odio (Camera dei Deputati, XVII Legislatura), in cui De Mauro ha censito le parole italiane che esprimono odio e disprezzo². Si tratta di quelle parole (chiamate anche *hate words* o *hate speech*) usate per ferire tanto un singolo individuo quanto un'intera categoria. Sono parole o accezioni che evocano stereotipi negativi, che disseminano pregiudizi, e non solo: hanno un'incidenza psicologica ma anche un prepotente riverbero sociale.

Nel primo dei tre incontri organizzati alla LUMSA, dedicato alle *Parole gentili*, abbiamo avuto modo di presentare i risultati iniziali di un'analisi che mira a esplorare l'uso decostruttivo delle 'parole gentili' rispetto a quelle dell'odio e del conflitto. Siamo partiti dalla registrazione dei termini derivati, nelle più diverse modalità, da 'gentile': una costellazione di sostantivi, aggettivi, verbi e avverbi, alcuni dei quali ancora in uso (ad es. 'gentilezza', 'gentilmente', e il composto 'gentiluomo'), altri (la maggior parte) caduti ormai in disuso. Si pensi, per esempio, a 'gentilescio', 'gentilesimo', 'gentilizio', 'gentilotto', 'gentileggiare' ecc. di cui rimane traccia ormai quasi soltanto nei vocabolari storici. I risultati di tale indagine hanno rappresentato la base da cui siamo partiti per approfondire, in questa sede, in chiave diacronica, gli sviluppi semantici della parola 'gentile', sviluppi che tengano conto anche degli ambiti d'uso del termine (per es. nella sfera delle 'buone maniere' o in quella delle 'qualità morali' degli uomini) e degli impieghi diversi da quelli riferiti a rapporti o comportamenti umani, quali, per esempio, quelli che rinviano al mondo animale, al clima, o al cibo (§ 2).

L'aggettivo 'gentile' è per noi, oggi, una parola che appartiene al campo della buona educazione, usata per indicare una persona che 'ha modi affabili e cortesi nel trattare con gli altri'³, cristallizzatasi nell'uso epistolare nelle formule di cortesia per indirizzare la corrispondenza: "Gentile signore...", o al superlativo "Gentilissimo signore..." (di solito in grafia abbreviata, *gent.* / *gent.mo*). Ma la parola ha una lunga storia, nel corso della quale si sono stratificati molti significati, che in parte possono ritrovarsi anche nell'italiano moderno, ma con una coscienza e sensibilità linguistica che

1 L'evento è stato realizzato dal Dipartimento di Scienze Umane dell'Università LUMSA di Roma, nell'ambito del corso di Linguistica e galateo digitale, di cui è titolare Edoardo Bellaifiore, autore del recente volume *I linguaggi della gentilezza. Dall'empatia di Dante al galateo digitale*, Roma, Carocci, 2023.

2 Tullio De Mauro, *Le parole per ferire*, «Internazionale» 27 settembre 2016, <<https://www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/09/27/razzismo-parole-ferire>> (Consultato: 24 settembre 2023).

3 Cfr. Treccani online, s.v. 'gentile' (Consultato: 24 settembre 2023).

col passare dei secoli si sono spesso modificate. Così oggi attribuiamo al termine valori spesso distanti rispetto a quelli originari per giungere, in alcuni casi, a impieghi nei quali il vocabolo acquisisce, sulla base del contesto, significati non proprio positivi. Si pensi a 'per cortesia' o 'cortesemente', diffusi nel linguaggio burocratico, ma recepiti anche dai mezzi di comunicazione, locuzioni che possono essere usate sia per formulare richieste garbate, sia per esprimere ordini, fondati di solito su una posizione di autorità (§ 3).

All'inizio della storia di 'gentile' c'è il suo legame con il termine latino GENS, da cui deriva, sostantivo che nella Roma antica indicava un 'gruppo di famiglie appartenenti a un unico ceppo', che riconoscevano cioè la propria comune discendenza dallo stesso capostipite, e che quindi appartenevano alla stessa, nobile stirpe. In senso originario, e per lo più come sostantivo plurale, i 'gentili' erano perciò i 'nobili (di nascita, di origine)'. Ed è questo il primo significato con cui l'aggettivo 'gentile' è entrato nella lingua italiana e da cui si sono svolti i significati moderni attribuiti a questa parola; parallelamente, nel latino cristiano, la forma 'gentile' si afferma per indicare il 'pagano'; è questo il senso dell'aggettivo nel titolo dell'opera di Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, in cui si parla appunto delle parentele degli dèi pagani⁴.

2. 'Gentile': tanti significati in una parola sola

Per ricostruire la storia di 'gentile' e dei numerosi altri e più ampi significati che essa ha avuto in passato, riferibili anche a campi diversi da quello delle buone maniere, e che (come vedremo) non riguardano necessariamente i rapporti o i comportamenti umani, abbiamo utilizzato sia fonti lessicografiche storiche⁵ sia dizionari dell'uso⁶. Con la parola 'gentile' siamo infatti di fronte a un caso particolarmente interessante di arcaismo semantico, ossia a una parola che esiste ancora oggi, ma i cui significati che anticamente possedeva non sono più attivi, o lo sono solo in parte⁷. Il confronto tra dizionari storici e dizionari sincronici consente allora di verificare quali e quanti dei significati stratificatisi nel tempo per 'gentile' siano ancora vitali.

Partiamo dal primo significato di 'gentile' registrato dai vocabolari storici, e cioè 'nobile', inteso come 'nobile di nascita', detto cioè di persona 'distinta (per investitura sovrana o per diritto di successione)' dai cittadini comuni e ammesso al godimento di

4 In questo contributo si farà riferimento esclusivamente alla prima entrata della forma, escludendo di soffermarsi su 'gentile²', forma attestata nella seconda metà del XIII secolo come parola tecnico-specialistica di ambito storico che nella terminologia cristiana antica e nel Nuovo Testamento indicava 'chi non era cristiano o ebreo, pagano' (Nuovo De Mauro, s.v. 'gentile²').

5 Ci si riferisce al *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002, 21 voll., anche online: < <http://www.gdli.it/>> (Consultato: 25 settembre 2023), d'ora in poi GDLI; al *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, online: < <http://www.lessicografia.it/>> (Consultato: 14 ottobre 2023); e al *Dizionario della lingua italiana di Tommaseo*, online: < <https://www.tommaseobellini.it/#/>> (Consultato: 14 ottobre 2023), d'ora in poi TB, s.v. 'gentile', prima accezione del lemma; la voce non è stata ancora inserita nel TLIO.

6 Per i dizionari dell'uso si è fatto riferimento in primo luogo a Tullio De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, 6 voll., Torino, UTET, 1999-2000, nella sua versione in rete ampliata e accresciuta, curata da «Internazionale»: *Il Nuovo De Mauro*, <<https://dizionario.internazionale.it/>>; (d'ora in avanti Nuovo De Mauro), e al Vocabolario Treccani online (<https://www.treccani.it/vocabolario/gentile1/>), entrambi s.v. 'gentile¹' (Consultati: 25 settembre 2023).

7 Cfr. Francesco Bruni, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 53-55, che cita proprio il caso di 'gentile' tra gli esempi di arcaismi semantici nell'italiano (p. 54).

speciali onori e privilegi (un ceto sociale, un casato, una famiglia)⁸. Tale valore è senz'altro quello più prossimo all'etimologia della parola: come abbiamo visto, 'gentile' deriva dal latino GENTĪLE(M) cioè 'che appartiene alla stessa schiatta (GĔNTEM)⁹. È con questo significato che la voce viene attestata nella lingua italiana fin dal Duecento (av. 1294), con esempi illustri nella scrittura letteraria; si pensi alla celebre Canzone di Petrarca (RVF 128, 74), dal titolo *Italia mia*, in cui il poeta definisce gli italiani *Latin sanguie gentile*¹⁰, 'nobile stirpe latina', per contrapporli ai 'barbari' del suo tempo (i mercenari stranieri che spadroneggiavano nel paese)¹¹. L'espressione si è cristallizzata nella nostra lingua, tanto da essere ripresa e utilizzata da altri poeti italiani, fino al Novecento; ne abbiamo infatti esempi in Carducci (*Sei tu, sei tu, latin sanguie gentile, / che ne i pugnati campi su la dóma / Austria risorgi in tua ragion civile*), Pascoli (*Latin sanguie, gentil sanguie errabondo, / tu sei qual eri nel tuo giorno: / ancora sai tutte le vie del mondo... / non sai più quella del ritorno*), Gozzano (*Ketty zuffola e fuma. La virile / franchezza, l'inurbana tracotanza, / attira il mio latin sanguie gentile*)¹².

A questa lunga storia di *gentile* per 'nobile di nascita', se ne affianca da subito un'altra, già nella seconda metà del Duecento, quella legata ancora al concetto di nobiltà, riferita però alla 'nobiltà di sentimenti' e non a quella di stirpe. 'Gentile' è dunque chi ha nobiltà di cuore e di virtù, come la Beatrice di Dante nella *Vita Nuova* (*Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta / ch'ogne lingua deven tremando muta, / e li occhi no l'ardiscon di guardare*), opera nella quale *gentile* è normale attributo delle donne di cui parla Dante (mentre Beatrice è per antonomasia la *gentilissima*), e come altre *donne gentili* lodate dai poeti del Due-Trecento. Si pensi alla canzone manifesto di Guido Guinizelli, padre dello Stil nuovo, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, in cui si dice che l'amore si rifugia, ha la sua dimora nel *cuore gentile*, nobile; e questa nobiltà Guinizelli l'intende per l'appunto non nel senso della nascita, ma della virtù, sicché è *gentile* soltanto chi è nobile per merito individuale, e non per privilegio sociale o per ricchezza¹³.

Si può affermare che, con questo significato, l'aggettivo *gentile* attraversi tutta la nostra letteratura, da Dante, in uno dei versi più conosciuti dell'intera *Commedia*, *Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui della bella persona / che mi fu tolta* (If V 100); a Petrarca, *L'alma, ch'è sol da Dio fatta gentile, / ché già d'altrui non pò venir tal grazia, / simile al suo fattor stato ritene* (RVF 23, 121-123); ad Ariosto: *Tu dei saper che ti levò di sella / l'alto valor d'una gentil donzella* (*Orlando furioso* [La fuga di Angelica], I, 69); fino a D'Annunzio:

8 Cfr. GDLI, s.v.

9 Cfr. DELI: Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Il nuovo Etimologico. DELI, Dizionario etimologico della lingua italiana*, seconda edizione in volume unico a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999, s.v. 'gentile'².

10 *Latin sanguie gentile* / sgombra da te queste dannose some; / non far idolo un nome / vano senza soggetto: / Ché 'l furor de lassù, gente ritosa / vincerne d'intelletto, / peccato è nostro, e non natural cosa.

11 Cfr. Franco Brevini, *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 42. Cfr. anche Maria Luisa Altieri Biagi, *Parola*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2012, p. 80 (su 'gentile', pp. 80-82).

12 Si tratta, rispettivamente, di *San Martino* (*Rime nuove*), vv. 9-11; *Gli eroi del Sempione* (*Odi e inni*), vv. 807-810); *Ketty* (*Poesie sparse*), vv. 892-894.

13 Cfr. Gian Luigi Beccaria, *L'italiano in 100 parole*, Milano, Rizzoli (Bur), 2014, pp. 31-33.

Raggiava da tutta la sua figura uno spirito di gentilezza così vivo ch'io ripensai quelle gentili donne adunate nelle immaginazioni di Dante giovine (*Le vergini delle rocce*, III).

È cruciale per lo sviluppo di altri significati di *gentile* il XVI secolo, secolo in cui 'gentile' acquista il valore che più spesso attribuiamo oggi a questo aggettivo, e cioè quello di persona 'che ha modi affabili e cortesi'. Siamo nel periodo nel quale i modi e le forme del vivere 'cortese' si affermano e si diffondono, prima in Italia e da qui nell'Europa intera. L'archetipo è il *Galateo, ovvero de' costumi*, di Giovanni Della Casa (pubblicato postumo nel 1558), seguito dal *Libro del Cortegiano* di Baldassare Castiglione (1528) e dalla *Civil Conversazione* di Stefano Guazzo (1547), opere che hanno costituito un punto di riferimento paradigmatico per la società rinascimentale che tanto spazio ha attribuito, come è ben noto, 'alle buone maniere'. Il *Galateo*, in particolare, ebbe il grande merito – che ne spiega l'immediata e duratura fortuna editoriale – di proporre un modello di comportamento che non era concepito per rimanere confinato nell'ambito della corte¹⁴. Al contrario, il capolavoro di Della Casa «forniva indicazioni di metodo e di prospettiva atte a tradurre nell'ordinario della vita quotidiana il modello elitario delineato da Baldassare Castiglione» nel *Cortegiano*. Tra i precetti che il trattato di Della Casa si propone d'insegnare per essere in ogni occasione «costumato, piacevole e di bella maniera», ci sono alcune delle norme fondamentali che servono a regolare la gestione della conversazione, che saranno poi riprese più o meno puntualmente nei galatei successivi.

Fra Cinque e Seicento 'gentile' inizia a essere spesso associato, oltre che al sangue e al cuore, anche alla mente, alle capacità intellettuali: per esempio, si parla di *gentili invenzioni*, di *gentile e spiritoso intelletto* nei *Pensieri diversi* di Tassoni (1620); Galileo, nei *Discorsi sopra due nuove scienze* (1638), arriva a definire *gentilissima* una dimostrazione geometrica¹⁵: *Gentilissima dimostrazione e molto acuta, e che ritiene una quasi contraddizione del primo aspetto*¹⁶.

Ma, esaminando più ampiamente i valori di 'gentile', possiamo registrare usi in cui il termine non ha un riferimento diretto al tratto +umano. Partiamo da un esempio che ci riguarda da vicino e che può essere collegato al valore sopra richiamato: anche la lingua può essere 'gentile', come nel caso dell'italiano, considerato stereotipicamente la lingua nobile per eccellenza, tanto da meritarsi la nota denominazione di *idioma gentile*, che troviamo in Alfieri (*L'idioma gentil sonante e puro, / per cui d'oro le arene Arno volgea, / orfano or giace, afflitto, e mal sicuro, / privo di chi il più bel fior ne cogliea*)¹⁷, e che Edmondo De Amicis sceglierà come titolo del suo celebre saggio del 1905¹⁸. In generale, il rapporto tra la gentilezza e la lingua, improntato a un tono di cortesia, di cordialità, di affabilità (per esempio in un discorso, o in uno scritto), viene testimoniato da testi piuttosto

14 Cfr. Giovanna Alfonzetti, "Mi lasci dire". *La conversazione nei Galatei*, Roma, Bulzoni, 2016, p. 25.

15 Cfr. Maria Luisa Altieri Biagi, *Parola*, cit., p. 81.

16 Cfr. GDLI, accezione n. 9 di 'gentile', anche per la citazione galileiana; e cfr. anche TB, s.v. 'gentile' (n. 9), dove si legge (siglato con la T. del Tommaseo): "Senso intell. T. *Gentile ingegno*, Che discerne e trasceglie e rappresenta le nobili cose in forma elegante.

17 Cfr. TB, s.v. 'gentile'.

18 Edmondo De Amicis, *L'idioma gentile*, Milano, F.lli Treves, 1905. Al titolo di De Amicis si sarà probabilmente rifatto nel 1965 Riccardo Bacchelli, nella scrittura del suo *Idioma gentile*: un monologo per Paola Borboni in cui si racconta con arguzia la storia di una donna che ha perso la sua unica possibilità di sposarsi a causa del suo attaccamento alla correttezza della lingua.

antichi, a partire da Francesco da Barberino (*Se comincian costoro / e lor parlare e gentil ed onesto, / parla per simil testo*), e da un sonetto di Francesco Petrarca (*Gentil parlar, in cui chiaro refuse / con somma cortesia somma onestate*)¹⁹.

Ma 'gentili' possono essere pure le arti (*arti gentili* 'arti belle', quando caratterizzate da delicatezza e grazia non comuni), le piante, gli animali, i cibi, il clima, alcuni materiali (ad es. il legno), ed altro ancora. Di particolare interesse sono, in questi ambiti, i casi di tecnicizzazione dell'aggettivo; ciò accade in primo luogo in riferimento alle piante, dove 'gentile' assume il significato tecnico-specialistico di 'pianta coltivata, non selvatica'²⁰, e, analogamente, 'gentili' possono essere i suoi frutti. Abbiamo la *vite gentile*, il *giglio gentile*, la *menta gentile* (un altro modo per definire la *menta romana*), la *noce gentile*; e la *pera*, la *mela*, e il *fico gentili*. Nella lingua specialistica della botanica il sostantivo *il gentile* indica la 'marza', cioè la parte di pianta che viene innestata sul selvatico²¹. La specializzazione tecnica di 'gentile' può infine realizzarsi in ambito merceologico: si pensi al caso del 'sughero gentile', detto anche 'sughero femmina', ovvero il sughero ottenuto dalla seconda estrazione della corteccia della quercia da sughero, di qualità nettamente superiore rispetto al 'sughero maschio', ricavata dalla prima decorticazione della pianta.

1.1. La gentilezza nella paremiologia

Tra le molte possibili piste che si aprono a una ricerca su un tema così ampio, abbiamo poi approfondito i molteplici valori di *gentile* depositati e cristallizzati nel patrimonio paremiologico e fraseologico della lingua italiana²², utilizzando come riferimento i principali repertori paremiologici della nostra lingua²³.

Attraverso questi repertori è stato possibile costruire un *corpus* piuttosto cospicuo: abbiamo raccolto complessivamente 61 proverbi e modi di dire, di cui 40 per *gentile(-i)*, 11 per *gentilezza*, 10 per *gentiluomo*. Successivamente abbiamo classificato le espressioni raccolte sulla base dei diversi significati e ambiti d'uso, con la precisazione che la nostra indagine è stata rivolta solo a quelle sequenze paremiache in cui tali forme fossero esplicite. Alla sfera delle 'buone maniere' rinviano otto proverbi del nostro corpus, tra cui ad esempio *La gentilezza non costa niente e apre tutte le porte*, che richiama gli effetti positivi che si traggono da comportamenti gentili; e *La forchetta è gentilezza, ma la mano è sicurezza*, che rinvia alle buone maniere da osservare quando si sta a tavola. Ma la 'gentilezza' può essere interpretata anche come 'debolezza', per cui le persone 'gentili'

19 Cfr. GDLI, s.v. 'gentile' (accezione n. 8).

20 Cfr. Nuovo De Mauro, s.v. 'gentile'.

21 Cfr. Vocabolario Treccani online, s.v.

22 Nel IX Congresso Internazionale di Fraseologia e Paremiologia – Phrasis "Fraseologia, paremiologia e nuovi orizzonti" (Varese, 2-3 ottobre 2023), abbiamo anticipato parte di queste annotazioni nella comunicazione "Le buone parole acconciano i mali fatti": la 'gentilezza' nelle unità fraseologiche e paremiologiche della lingua italiana. V. anche § 2.1.

23 Ci si riferisce in particolare a Valter Boggioni, Lorenzo Massobrio, *Dizionario dei proverbi*, Torino, UTET, 2007, e alla banca dati dei *Proverbi italiani* curata dall'Accademia della Crusca (Accademia della Crusca, *Proverbi italiani*, <<https://www.proverbi-italiani.org/index.asp>> [Consultato: 26 settembre 2023]). Una ulteriore fonte di arricchimento per la nostra indagine, limitatamente ai proverbi di ambito metereologico, è stato il data base digitale *Paremiología romance: refranes meteorológicos y territorio* (*ParemioRom*, <<https://stel2.ub.edu/paremio-rom/es>> [Consultato: 26 settembre 2023]).

possono essere considerate quelle più accondiscendenti, che cedono più facilmente ad una richiesta pressante; da qui il proverbio *Chi è più gentile, più s'arrende*. E la 'debolezza' può essere allora anche debolezza fisica, come nella locuzione *gentile di complessione* o in un proverbio in cui 'gentile' viene riferito alle piante: *L'albero gentile si piega di più*.

Ancora in relazione al significato di 'debole', dall'aggettivo 'gentile' è derivata la polirematica *Sesso gentile* (o *gentil sesso*), oggi certamente non *politically correct*, usata con valore spesso scherzoso, per indicare collettivamente l'insieme delle donne contrapposto a quello degli uomini: 'il sesso debole' e dall'altra parte il 'sesso forte'. Allo stereotipo della donna 'gentile' rinviano in particolare alcuni proverbi che collegano la 'gentilezza' femminile alla frivolezza: *Tanto dura la donna gentile, quanto dura la neve d'aprile*; oppure alla gracilità: *Donna piccina, piena di gentilezza*.

Ma, come abbiamo già avuto modo di osservare (§ 2), l'aggettivo 'gentile' può avere impieghi diversi da quelli che riguardano gli esseri umani. Così anche nei proverbi della lingua italiana abbiamo casi in cui ci si riferisce al lavoro (*Chi vuol lavor gentile, ordisca grosso e trami sottile*); agli animali, come nel proverbio *Falcon gentile e pecore al villano*, nel quale il falcone 'gentile' è nello stesso tempo sia quello ammaestrato, addomesticato, ma anche quello di 'nobile razza'; alle piante o ai frutti (*Sedano dolce e gentile seméntalo in aprile; A marzo il ceciaccio, ad aprile il cece gentile*); e pure al vino (*Pioggia d'aprile, vino gentile*). Oppure ai mesi (*Febbraietto maledetto, marzo a sbalzo, aprile gentile*), in particolare aprile con il suo clima mite (*Aprile, freddo gentile*); e 'gentili' possono essere perfino i capelli (*L'acqua del mese d'aprile fa venire i capelli gentili*).

3. Quando 'gentile' non è proprio 'gentile'

Gli ultimi due esempi del paragrafo precedente testimoniano indirettamente due usi della gentilezza intesa come da un lato come sinonimo di delicatezza o di bellezza²⁴, dall'altro di fragilità e di debolezza, che hanno portato nel tempo alla genesi dello stereotipo della donna quale *sesso gentile* o *sesso debole*.

Ma, come già alcuni usi proverbiali permettono di cogliere, non sempre 'gentile' ha impieghi senz'altro positivi; abbiamo infatti casi nei quali la forma viene impiegata oppositivamente in senso dispregiativo: il GDLI registra due esempi ripresi rispettivamente da Pietro Aretino (*Il nostro padrone è il più gentil manigoldo, il più eccellente gaglioffo e il più venerabile asino di tutta Italia, Commedie, II-92*) e da Giosuè Carducci (*Ma que' miei discretissimi gentili creditori / l'han messo sul camino, di inverno nei rigori, II-1-6*).

Sulla stessa scia, se si considera la larga presenza di *gentile* nelle formule di cortesia (p.e. *gentile signore, gentile dottore*) e, più in generale, negli usi formulari che si sono costruiti attorno al vocabolo (*per gentilezza* e *gentilmente*), si registrano impieghi, ricorrenti nell'italiano contemporaneo, in cui la parola o la locuzione a essa collegata veicolano dei significati tutt'altro che positivi. A tal proposito, è molto interessante la risposta dell'Accademia della Crusca²⁵, al quesito di un utente riguardante gli usi

²⁴ Anche qui le testimonianze sono molto antiche: il GDLI riporta una citazione di Iacopone (61-49: *La sua carne bianchissima, co carne puerile, / enante era brunissima per li freddi neville: / l'amor la fe' gentile, che par glorificata*).

²⁵ Matilde Paoli, *Un uso particolare degli avverbi gentilmente e cortesemente*, «Accademia della Crusca», 30 gennaio 2009, <<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/un-uso-particolare-degli-avverbi-gentilmente-e-cortesemente/210>> (Consultato: 25 settembre 2023).

‘particolari’ di *gentilmente* e *cortesemente*. Si chiede infatti una spiegazione relativamente all’uso di *gentilmente* in locuzioni del tipo “si prega gentilmente di *chiudere*”; ecco un passaggio particolarmente interessante della risposta nel quale si mostra come talvolta la richiesta gentile divenga una sorta di ordine:

Dalle preghiere si può passare alle ingiunzioni, in cui l'avverbio accompagna un ordine, ancorché non espresso in termini imperativi: è nell'esperienza di molti di noi, che le forze dell'ordine molto spesso invitano *cortesemente a mostrare i documenti, ad allontanarsi, a presentarsi o a seguirle in caserma*; "invito" analogo è rivolto in una lettera al Sindaco di Firenze "Signor Sindaco, voglia cortesemente far abbassare immediatamente il volume degli altoparlanti" (*Abbassate il volume alla Festa dell'Unità* "La Repubblica" 26/07/2007). E si giunge fino al titolo di un appello pubblicato in rete il 5 gennaio 2009, da uno studente pescarese, riferito alla guerra in corso a Gaza: *Cortesemente, gentilmente, basta!*

Anche quest’ultimo esempio conferma il progressivo ampliarsi e diversificarsi dei significati del termine *gentile* e dei suoi derivati.

4. Quando la gentilezza è d’obbligo: il caso di ChatGPT

Potremmo senz’altro definire ‘gentile’ il linguaggio dell’applicazione di intelligenza artificiale tra le più utilizzate dagli utenti di tutto il mondo, ChatGPT.

ChatGPT, com’è noto, è un modello linguistico costruito sui Generative Pre-trained Transformers (GPT), ossia dei modelli di reti neurali artificiali che si basano «su una complessa architettura detta a *transformer* con *attenzione*»²⁶, capaci quindi di elaborare le informazioni in input concentrandosi sui dati ritenuti più rilevanti per l’addestramento. Senza entrare nel dettaglio delle caratteristiche computazionali, ChatGPT si basa attualmente sul modello GPT 3.5, ma a pagamento è già possibile utilizzare la versione 4²⁷, più performante da un lato, dall’altro capace di elaborare anche file nei vari formati immagine.

La necessità di contrastare la generazione di testi offensivi, sessisti, intolleranti è dovuta al fatto che tali sistemi imparano a imitare il linguaggio naturale rifacendosi ai testi prodotti dall’essere umano, e quindi dall’uomo stanno cominciando ad apprendere, attraverso la lingua, anche le sue debolezze: non sono rari, infatti, i casi segnalati di discriminazione e addirittura di razzismo che possono insinuarsi nella ‘mente’ delle AI²⁸.

²⁶ Fabio Ciotti, ChatGPT: un Pappagallo Stocastico può essere di aiuto a un Vero Ricercatore (Umanistico)?, in *La memoria digitale: forme del testo e organizzazione della conoscenza*. Atti del XII Convegno Annuale AIUCD, Siena, 5-7 giugno 2023, a cura di Emmanuela Carbé, Gabriele Lo Piccolo, Alessia Valenti, Francesco Stella, Siena, Università degli Studi di Siena, pp. 245-250, <http://www.aiucd.it/wp-content/uploads/2023/06/2023_aiucd_la_memoria_digitale_v1.pdf> (Consultato: 6 agosto 2023).

²⁷ OpenAI, *GPT-4 Technical Report*, «ArXiv», 27 maggio 2023, <<https://doi.org/10.48550/ARXIV.2303.08774>> (Consultato: 10 agosto 2023).

²⁸ Segnaliamo il caso discusso dal sopra citato Paolo Benanti, *AI razziste? Google e i toni della pelle*, «Paolo Benanti Blog», 19 maggio 2022, <<https://www.paolobenanti.com/post/ai-razziste-google>> (Consultato: 2 settembre 2023).

Il dibattito attorno a questo tema ha portato alla definizione di numerose linee guida, come gli "Asilomar AI Principles"²⁹, un documento redatto e sottoscritto da un gruppo di ricercatori nell'ormai lontano (in termini computazionali) 2017, che elenca una serie di principi etici e di sicurezza che dovrebbero essere seguiti nello sviluppo delle AI. Sulla base di questo e di altri documenti simili, OpenAI ha definito delle linee guida etiche molto precise per ChatGPT³⁰, costringendolo, se così si può dire, a generare testi chiari, non ambigui e soprattutto rispettosi e non discriminatori.

Da un punto di vista strettamente linguistico, l'unica soluzione attualmente auspicabile per evitare un linguaggio offensivo e discriminatorio in rete, anche in virtù di limiti tecnologici non indifferenti, sembrerebbe essere quella della censura a priori, a prescindere dal contesto d'uso e dall'effetto che tali parole vorrebbero suscitare. Tuttavia, le normative che vengono applicate sui principali social network³¹ prevedono una classificazione delle espressioni che conterrebbero violenza verbale e/o incitamento all'odio e che quindi, qualora venissero usate, verrebbero immediatamente rimosse. C'è però una differenza sostanziale rispetto a quello che accade per le AI: gli standard riguardano esclusivamente i comportamenti degli utenti sulle piattaforme social. Il problema delle intelligenze artificiali generative, come accennato poc'anzi, è doppiamente complesso, perché interessa sia i testi prodotti dall'utente, sia quelli prodotti dall'intelligenza artificiale stessa.

Analogamente a quanto avviene per i social network, ChatGPT applicherà la censura nei confronti del messaggio offensivo (o presunto tale) da parte dell'utente; successivamente, nel momento in cui produce la risposta, l'assistente virtuale, incapace (fino a prova contraria) di generare testi di incitamento all'odio o discriminatori, deve innanzitutto riconoscere e in seconda battuta condannare parole ed espressioni che possano rientrare in questa categoria, minando così le fondamenta di un possibile conflitto.

Ma cosa succede nei contesti ambigui, contraddittori? Nel seguente estratto di una conversazione con ChatGPT, abbiamo provato a scrivere un commento volutamente ambiguo, contenente un possibile messaggio d'odio. L'applicazione, in una prima fase, ignora il sottotesto: la parola usata per ferire viene considerata nel suo significato letterale.

M: Ieri a pranzo ho visto dei finocchi. Mi fanno proprio schifo!

GPT: Capisco che i finocchi non siano di tuo gradimento. I gusti personali in materia di cibo possono variare molto da persona a persona [...].

29 *AI Principles*, «Future of Life Institute», 2017, <<https://futureoflife.org/ai-principles/>> (Consultato: 26 settembre 2023).

30 OpenAI, *Usage policies*, «OpenAI», 23 marzo 2023, <<https://openai.com/policies/usage-policies>> (Consultato: 17 settembre 2023).

31 Rimandiamo, per esempio, agli standard attualmente utilizzati contro odio, violenza, bullismo ecc. per Facebook e per tutte le altre applicazioni dell'universo Meta: *Standard della community di Facebook*, «Transparency Center», 2023, <<https://transparency.fb.com/it-it/policies/community-standards>> (Consultato: 27 settembre 2023).

Quando proviamo a forzare la mano, scopriamo non soltanto che ChatGPT ha la piena cognizione dell'uso offensivo di 'finocchio', ma addirittura conosce 'bucaiolo', variante regionale toscana registrata da De Mauro nel repertorio delle parole per ferire³².

M: No, per "finocchi" intendo... gli invertiti!

GPT: Mi dispiace se ho frainteso il tuo commento precedente. Tuttavia, è importante ricordare che l'uso di termini offensivi o discriminatori non è appropriato. Come modello di intelligenza artificiale, il mio obiettivo è quello di fornire informazioni e assistenza in modo rispettoso e inclusivo. Se hai domande o richieste che non violano i principi di rispetto e inclusione, sarò felice di aiutarti nel limite delle mie capacità.

M: Scusa, mi sono espresso male... intendevo i bucaioli!

GPT: Mi dispiace, ma non posso sostenere o rispondere a commenti offensivi o discriminatori nei confronti di nessun gruppo o individuo. Come modello di intelligenza artificiale, il mio scopo è promuovere la comprensione, il rispetto e l'inclusione. Se hai altre domande o richieste non offensive, sarò felice di assisterti nel miglior modo possibile.

Tra le strategie usate per contrastare l'odio nell'ambito dei social media, importante appare senz'altro il cosiddetto *algospeak* (da 'algorithm' e 'speak', quindi parlare alla maniera dell'algoritmo per evitare il blocco dei contenuti)³³; si tratta di un metodo usato sui social network per aggirare la censura: basta storpiare graficamente le parole incriminabili e il gioco è fatto. ChatGPT, invece, come si nota nell'estratto riportato di seguito, non si fa ingannare da similarità grafiche edulcoranti.

M: Ma lo sai che sei un bel cr3tin0?

GPT: Mi dispiace se hai trovato la mia risposta insoddisfacente, ma non sono in grado di accettare o rispondere a insulti o linguaggio offensivo. Sono qui per fornire informazioni e assistenza in modo rispettoso e responsabile. Se hai domande o richieste ragionevoli, sarò lieto di aiutarti nel limite delle mie capacità.

Fin qui abbiamo analizzato le capacità di ChatGPT nel riconoscimento dei discorsi d'odio. Vediamo ora nel dettaglio cosa succede nei testi che vengono generati dall'applicazione, in particolare in che modo si reagisce a contenuti lesivi, soprattutto nei casi (come i precedenti) nei quali l'elemento veicolante odio e discriminazione non è immediato, ma si costruisce nel corso della conversazione.

La decostruzione del possibile conflitto uomo/macchina muove prima di tutto dalle scelte linguistiche di ChatGPT, anche lessicali. Analizzando le singole parole usate nei testi precedenti, su un totale di 168 forme, escludendo le parole vuote e i verbi ausiliari, rimangono 82 occorrenze. La tabella sottostante riporta la lista dei vocaboli

³² Tullio De Mauro, *op. cit.*

³³ Emanuele Capone, Francesco Marino, *Cos'è l'algospeak, il linguaggio usato online per sfuggire allo shadow ban di TikTok*, «la Repubblica», 22 novembre 2022, <https://www.repubblica.it/tecnologia/2022/05/02/news/cose_lalgospeak_il_linguaggio_in_codice_per_aggirare_algoritmi_e_censura-346136205/> (Consultato: 30 agosto 2023).

rimanenti sulla base dei lemmi di riferimento, unitamente alla loro frequenza all'interno dei testi.

offensivo	4	fornire	2	appropriato	1	insoddisfacente	1	promuovere	1
dispiacere	3	inclusione	2	assistere	1	insulto	1	ragionevole	1
domanda	3	informazione	2	capacità	1	lieto	1	responsabile	1
modo	3	intelligenza	2	comprensione	1	linguaggio	1	ricordare	1
richiesta	3	limite	2	confronto	1	migliore	1	risposta	1
aiutare	2	modello	2	fraintendere	1	nessuno	1	scopo	1
artificiale	2	rispetto	2	grado	1	obiettivo	1	sostenere	1
assistenza	2	rispettoso	2	gruppo	1	possibile	1	termine	1
commento	2	rispondere	2	importante	1	potere	1	trovare	1
discriminatorio	2	accettare	1	inclusivo	1	precedente	1	uso	1
felice	2	altro	1	individuo	1	principio	1	violare	1

Come appare fin da una prima lettura, le forme negativamente connotate (p.e. offensivo, discriminatorio, insulto, violare) vengono contrastate da altre che veicolano valori positivi (p.e. felice, inclusione/inclusivo, rispetto/rispettoso).

La frequenza di *dispiacere* è dovuta alla formula d'apertura «mi dispiace», con cui ChatGPT introduce tutte e tre le risposte, prendendo subito le distanze. Segue l'ammonimento diretto all'utente, dove entrano in gioco vocaboli quali *rispetto*, *inclusione* ecc.; infine, la chiosa, corredata di un ulteriore rimprovero. ChatGPT non ci invita soltanto a fargli altre domande perché possa risponderci adeguatamente, ma a fargli altre domande che non siano offensive e/o discriminatorie. D'altro canto, sarebbe inutile insistere, come avvenuto nel precedente passaggio da *finocchi* a *bucaioli*: la risposta, nella sostanza, sarebbe la stessa.

Da un punto di vista lessicale, possiamo osservare la successione dei tre aggettivi scelti per definire l'uso del linguaggio dell'odio, secondo una climax tutt'altro che banale: prima considerato inappropriato, poi ritenuto insostenibile, infine assolutamente inaccettabile; è come se, prostrarre quest'uso, non sia soltanto inutile, ma possa (si fa per dire) infastidire, irritare ChatGPT sempre di più.

Insomma: il linguaggio 'gentile' di ChatGPT è un linguaggio piuttosto convenzionale, ma che ha il pregio di essere efficace. ChatGPT non solo non è in grado di generare testi offensivi, ma si sobbarca anche l'onere pedagogico, 'aiutandoci' a evitare produzioni dannose, non tanto verso di lui, quanto verso gli altri.

Tutto sommato, se consideriamo che allo stato attuale è impossibile costruire intelligenze artificiali così 'evolute' da avere capacità interpretative assimilabili a quelle dell'uomo, non possiamo aspettarci altro che questo tipo di produzioni 'politicamente corrette', anche se forse talora un po' 'scialbe'.

A Legacy of Loss: No Return Address: Partition and Stories of Displacement

Elisabetta Marino

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(elisabetta.marino@uniroma2.it)

Abstract

76 years have elapsed since the dramatic Partition of the Indian Subcontinent: yet, its specter continues to loom large over the three countries that were established following the end of the *Raj* and the liberation war that led to the formation of Bangladesh, in 1971. In an effort to shed light on the still underexplored partition of Bengal, Manjira Majumdar has compiled and edited a collection of ten short stories and a longer fictional piece meaningfully entitled *No Return Address: Partition and Stories of Displacement* (2022). This essay sets out to investigate the feelings of uprootedness and loss experienced by the protagonists, longing for a place to belong.

Parole chiave

Belonging, Partition, Trauma

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/674>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. The Partition of India: An Introduction

The *1947 Partition Archive*, the ever-expanding repository preserving and disseminating oral narratives (more than 10,000) by Partition survivors³⁵, bears witness to the enduring, collective interest in one of the most traumatic episodes in the history of the Indian Subcontinent or, to quote Tulika Chakravorty, «the last, departing blow of the British towards the Indians»³⁶. One may wonder what keeps this interest and attention alive, even when the generations that experienced the Partition are fading away, why so many novels, short-stories collections, scholarly essays on the subject continue to be yearly published and read, reaching peaks of intensity around landmark anniversaries, such as the 50th or the 75th. In an effort to provide one of the possible answers to these questions, this essay sets out to explore a 2022 collection including ten short-stories and a novella, entitled *No Return Address: Partition and Stories of Displacement*, edited by Manjira Majumdar. A brief outline of the dramatic events in 1947 and their tragic aftermath will constitute the framework to contextualize the analysis.

After the end of the *Raj* on August 15, 1947, India's long-awaited independence was paradoxically accompanied by the partitioning of the nation, allegedly intended to mitigate ethnic and religious tensions. The Subcontinent was therefore dismembered into the secular state of India and the Muslim state of Pakistan – an intricate entity in itself, as it comprised two geographically separated regions: West Pakistan and East Pakistan (its eastern province), separated by over one thousand miles of Indian territories. Millions of Hindus and Sikhs were obliged to relocate to India, leaving their homes and belongings in Pakistan, while the reverse route was followed by the Muslims who resided on the wrong side of the Radcliffe Line (the newly drawn boundary). The moment of collective bliss and emancipation from the British colonial rule was tragically overshadowed by atrocities, fratricidal bloodshed, and widespread devastation, when the mass exodus began. Harvests were abandoned to rot and the cattle went astray; elderly people, unfit to cover long distances, were mercilessly left behind or refused to abandon their own dwellings. The largest peacetime migration ever recorded in human history unfolded amidst chaos, brutality, relentless onslaughts of violence, accompanied by ingrained resentment. Enemies on both sides were tortured, killed, or experienced forced religious conversions: many opted for suicide, since they could not adapt to the changed circumstances. As for women, they were kidnapped, raped, and maimed, while villages and towns fell prey to looting, arson, and destruction. To date, the exact number of victims has not been ascertained, nor has the precise figure of those who were displaced been determined. As Urvashi Butalia has documented, however, immediately after the Partition, the number of refugees exceeded twelve million, while one million died; moreover, approximately 75,000 women were abducted, compelled to conceive, or held in sexual servitude³⁷. As Harjot Kaur and Pooja Jaggi have observed, since men's

³⁵ The archive (<https://www.1947partitionarchive.org/>) also promotes exhibitions, events, posts and grants, and collaboration opportunities with the research group. The site features a 'Partition Library' section, highlighting books, films, videos, and other web resources related to the Partition.

³⁶ Tulika Chakravorty, *Partition of India: Through Gendered Perspectives*, «The Indian Journal of Politics», 53, 1-2, 2019, p. 142.

³⁷ Urvashi Butalia, *The Other Side of Silence*, New Delhi, Penguin Books India, 1998, p. 3. See also Jill Didur, *Unsettling Partition: Literature, Gender, Memory*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, pp.

honor supposedly resided in women's bodies, «the act of raping a woman was a way of taking revenge from the whole community to which that woman belonged»³⁸. The narrative of the Partition is still marked and disrupted by significant gaps and silences, caused by both the incompleteness of official records and the «selective silence»³⁹ of the survivors, reluctant to share the emotional (not the factual) contents of their overwhelming experience. The traumatic division of India – or the 'cracking' of India, to quote Bapsi Sidhwa's groundbreaking novel⁴⁰ – left a collective wound that continues to ache and impact the nation, leaving an enduring inheritance of grief and suffering.

2. The Significance of Partition Narratives: Processing Traumas

Contrary to what happened in Germany, for example, with the Holocaust, to date, few attempts have been made to memorialize and musealize the Partition: The Partition Museum in Amritsar was eventually established in August 2017⁴¹, while its counterpart in Delhi was only inaugurated on May 18, 2023. Hence, as Anjali Gera Roy and Nandi Bhatia have argued, «literary and cultural texts and artifacts [have also functioned] as memorials»⁴². Nonetheless, this is only one of the conceivable reasons to account for such a wealth of Partition narratives and treatises. In Antoinette Burton's opinion, «Partition will never be over. It is destined to return again and again not just as memory, but as history, politics and aesthetics as well»⁴³. Functioning as a recurring nightmare, in fact, its specter lurks in the multiple facets of contemporary sectarian violence⁴⁴: in the 1984

4-6. According to Radhika Mohanram, the number of refugees ranged between twelve and fifteen million. Radhika Mohanram, *Gendered Spectre: Trauma, Cultural Memory and the Indian Partition*, «Cultural Studies», 25, 6, 2011, p. 921.

³⁸ Harjot Kaur and Pooja Jaggi, *Intergenerational Trauma in the Context of the 1947 India-Pakistan Partition*, «Psychological Studies», 68, 3, 2023, p. 378.

³⁹ Ibidem. The expression was used by Amrita M. Uttamchandani in her PhD dissertation entitled *Crossing Borders and Generations: Sharing of Partition Stories among Survivors and Families of the Partition of British India* (2011). Jonathan D. Greenberg has also emphasized the «collective amnesia about Partition's immense horror and tragedy». Jonathan D. Greenberg, *Against Silence and Forgetting*, in *Partitioned Lives: Narratives of Home, Displacement, and Resettlement*, edited by Anjali Gera Roy and Nandi Bhatia, New Delhi, Pearson, 2008, p. 258. In Gyanendra Pandey's view, «as in history-writing, so in films and fiction, Indian intellectuals have tended to celebrate the story of the independence struggle rather than dwell on the agonies of partition». Gyanendra Pandey, *In Defence of the Fragment: Writing about Hindu-Muslim Riots in India Today*, «Economic and Political Weekly», 26, 11-12, 1991, p. 560.

⁴⁰ The novel was originally published as *Ice-Candy Man* (1988), and republished as *Cracking India* three years later.

⁴¹ The museum came into existence to compensate for the lack of structured information regarding the Partition. As clearly stated in the *About Us* section of the site, «despite the extensive loss to life and property, almost 70 years later there existed a severe lacuna that no museum or memorial existed anywhere in the world to remember all those millions». See <https://www.partitionmuseum.org/about-us#trustee> (Accessed September 28, 2023).

⁴² Anjali Gera Roy and Nandi Bhatia, *Introduction*, in *Partitioned Lives: Narratives of Home, Displacement, and Resettlement*, edited by Anjali Gera Roy and Nandi Bhatia, New Delhi, Pearson, 2008, p. xiv.

⁴³ Antoinette Burton, *Foreword*, in *The Indian Partition in Literature and Films: History, Politics and Aesthetics*, edited by Rini Bhattacharya Mehta and Debali Mookerjee-Leonard, London and New York, Routledge, 2015, p. xvi.

⁴⁴ See also Jenni Ramone, *Postcolonial Literatures in the Local Literary Market Place: Located Reading*, London, Palgrave Macmillan, 2020, p. 33.

massacre of Sikhs, after Indira Gandhi's assassination⁴⁵, in the demolition of Babri Masjid, attacked by a Hindutva mob in 1992 (allegedly, the mosque had been built on the site of Rama's temple)⁴⁶, and in the 2002 Gujarat riots, ignited by the burning of a train in Godhra and the resulting death of 58 Hindu pilgrims, supposedly attacked by Muslim offenders⁴⁷ (needless to add, destruction of property, brutal killings, and rapes of Muslim women were reported for several months). Cathy Caruth has investigated the haunting nature of trauma, showing that it «repeats itself, exactly and unremittingly, through the unknowing acts of the survivor and against his very will»⁴⁸; in the case of the Partition, however, trauma is also intergenerational: second and even third generations have inherited its distressing legacy and behave accordingly, almost re-enacting 'postmemories', borrowing the term coined by Marianne Hirsch to describe «the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated»⁴⁹. Fictional and non-fictional texts, therefore, act as powerful instruments for a transgenerational healing, which is all the more necessary; Ritika Singh's reflections on the significance of the 1947 *Partition Archive* may be slightly modified and extended to the growing body of Partition literature: «the ones [*whether real people or characters*] who lived through [the historical event] indulge in a cathartic talking and the others participate in a cathartic listening and understanding»⁵⁰.

3. No Return Address: Partition and Stories of Displacement

The case of the Bengal Partition was further complicated by the region's specific history, marked by another religiously-justified partition in 1905, which was reversed six years later⁵¹. Moreover, the birth of the independent nation of Bangladesh⁵² (arising from the

⁴⁵ The so-called 1984 anti-Sikh riots occurred across India in response to the assassination of the Prime Minister, Indira Gandhi, committed by her Sikh bodyguards.

⁴⁶ For further information, see *The Babri Masjid Question 1528-2003: A Matter of National Honour* (2003), a collection of documents in two volumes edited by A.G. Noorani.

⁴⁷ The pilgrims were returning from Ayodhya (Uttar Pradesh), identified as the birthplace of Rama.

⁴⁸ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 2.

⁴⁹ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 22.

⁵⁰ Ritika Singh, Remember, Recover: Trauma and Transgenerational Negotiations with the Indian Partition in This Side That Side and the 1947 Partition Archive, «Prospero», xx, 2015, p. 192.

⁵¹ Implemented by the authorities of the *Raj*, who found it challenging to govern British India's largest province, the 1905 partition of Bengal aimed at separating the Muslim-majority eastern areas from the Hindu-majority western areas, «as a means of destroying political opposition in this province». Sekhar Bandyopadhyay, *From Plassey to Partition: A History of Modern India*, New Delhi, Orient Longman, 2004, p. 251. The Swadeshi movement, which aimed at promoting self-sufficiency while boycotting foreign goods, strongly opposed this 'divide and rule' policy, thus contributing significantly to the reunification of Bengal.

⁵² In the shaping of the Bangladeshi identity, a crucial part was played by the Bengali language. In East Pakistan, there was a demand for Bengali to be granted national language status alongside Urdu and English, in order to reflect the diversity of the country. Conversely, the central government sought to suppress Eastern Bengali identity by erasing their language and culture. See Sufia M.

ruins of East Pakistan, following a nine-month liberation war marred by atrocities against civilians) once again resulted in a substantial influx of refugees and extensive relocations. As Bashabi Fraser has suggested through the subtitle of her seminal 2008 anthology, *Bengal Partition Stories*, the Partition of Bengal is still *An unclosed chapter*, worthy of additional exploration, as fewer scholarly efforts as well as literary endeavors have been devoted to it⁵³. Unquestionably, Manjira Majumdar's *No Return Address* contributes to filling that void. Released on the 75th anniversary of the Partition, the collection features fresh narratives alongside an excerpt from a novel, previously published short-stories and a longer piece, thus emblematically defying the very logic of separation through the combination of heterogeneous materials. Established and emergent writers, journalists and amateurs are also juxtaposed, for analogous reasons; nor is chronology respected, as the sequence of texts moves back and forward in time, as in a circle. The subtitle of the collection, *Partition and Stories of Displacement*, is revealing of the broader scope of the volume, which actually begins with Partition(s) narratives (the first four, delving into the 1947 and 1971 political and human events), only to move on to different, equally poignant *stories of displacement*, involving climate refugees, transnational subjects adrift, mentally deranged individuals, vanishing cultural minorities⁵⁴. The therapeutic space delineated by the collection, therefore, is deliberately crafted to treat and heal not just the intergenerational wounds of the Partition, but also diverse expressions of vulnerability, stemming from alternative social divisions, including those between men and women, the wealthy and the poor, the healthy and the diseased. Accordingly, the book is inscribed «To the rootless, displaced and alienated»⁵⁵, regardless of the context. Besides, in the *Introduction* penned by Soumitro Das (one of the contributors), the editor's intentions are effectively summarized: in the various sections that compose the volume (*Displacement, Alienation, Belonging, Revolution*) «more than partition *per se*, the effect of it on the post-Tagorean society and a growing sense of loneliness in urban life are well captured»⁵⁶.

The opening text, *The Woman Who Wanted to Become a Tree* by Shoma A. Chatterji, conveys the feelings of uprootedness experienced by the protagonist, Sheema, whose

Uddin, *Constructing Bangladesh: Religion, Ethnicity, and Language in an Islamic Nation*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2006, pp. 120-129.

⁵³ In her *Introduction* to the anthology, Fraser has also underlined that «the influx of refugees across the Bengal border has never stopped, to date», thus determining the peculiar nature of «West Bengal's "porous" border». Bashabi Fraser (ed.), *Bengal Partition Stories: An Unclosed Chapter*, London, Anthem Press, 2008, p. 5.

⁵⁴ Majumdar's decision has been harshly criticized by Rina Mukherji in her review of the volume. According to the scholar, in fact, the editor «ought to have worked harder on the compilation [...]». In selecting stories that do not speak of Partition, post-Partition trauma, displacement and alienation on our eastern borders, the book falters and sort of loses focus». Rina Mukherji, *Stories of Partition-related Displacement Continue to Haunt*, «Press Institute of India», June 24, 2023, <https://pressinstitute.in/vidura/stories-of-partition-related-displacement-continue-to-haunt/> (Accessed September 30, 2023).

⁵⁵ Manjira Majumdar (ed.), *No Return Address: Partition and Stories of Displacement*, New Delhi, Vitasta, 2022, p. v.

⁵⁶ Soumitro Das, *Introduction*, in *No Return Address: Partition and Stories of Displacement*, cit., p. xvi.

symbolic name means «“limit” and “border”»⁵⁷. The woman has lived all her life trapped in a liminal position, shifting from place to place, including the «mental home»⁵⁸ she is committed to, at a certain stage of her life, for being on the verge – once more, in a liminal position – of insanity, for dreaming of growing roots and becoming a tree. The daughter of a couple of refugees from East Pakistan during the 1971 liberation war, she does not share their status, as she was born in India after their flight; yet, paradoxically, «her entire childhood had been rootless. Journeying from one place to another because their illegal status made them live a life of fear – the fear of getting caught and being sent away to Bangladesh»⁵⁹. Following her marriage to an Indian, as her husband explains to her, she could finally regard herself as an ‘immigrant’, legitimately entitled to settle down; nevertheless, Bengal-born Sheema cannot identify with this label either: hence, she continues to mentally drift, to nurture the aspiration of merging with nature and participating in its regenerative cycles that transcend limits and borders. In the end, she gently crosses the threshold between life and death in her sleep, lying on her bed in the fetal position, as if she were preparing for a much-coveted rebirth. She leaves a poignant message behind, penned on an old, «forgotten»⁶⁰ boarding pass (the objective correlative of her life in perpetual transition): «I am not a refugee; I am not an immigrant»⁶¹. With a touch of magical realism, the narrative concludes with the image on a tiny sapling, sprouted out of the ground under a banyan tree, hinting at the possible fulfilment of Sheema’s lifelong dream.

In *Pishi’s Room* by Monideepa Sahu, echoes of Virginia Woolf’s *A Room of One’s Own* are clearly discernible. The story revolves around an elderly lady who lived through the Partition and, over time, adopted the habit of finding shelter, solace, and a degree of independence and peace in a special ‘room’ beneath her bed, where she also preserved all the cherished relics from her past: letters, palm leaf manuscripts, wooden figurines, which she had managed to save from destruction when she left East Pakistan. The narrative explores an intergenerational friendship and the possibility that, beside passing down their traumatic legacy of pain and horror, Partition survivors could also transmit their coping strategies to future generations, as Kaur and Jaggi have suggested⁶². In this case, in fact, the young female narrator feels empowered by Pishi’s recollections of how she bravely defied gender expectations with the help of her husband, who secretly nurtured her intellectual curiosity with books and journal articles, instead of excluding her from the world beyond domesticity. As the woman recalls, in fact, «he used to bring books from his college library and sneak them to [her ...]. At night, after everyone else was asleep, he would read to [her] from Bankim Chandra, Sharat Chandra, and Tagore’s works»⁶³. As a result, the girl’s ambition to pursue a career in medicine feels more attainable in comparison to the ordeals Pishi had

⁵⁷ Ivi, p. 4.

⁵⁸ Ivi, p. 1.

⁵⁹ Ivi, p. 5.

⁶⁰ Ivi, p. 10.

⁶¹ Ivi, p. 11.

⁶² «Resilience-based mechanisms to overcome or effectively deal with [...] trauma can also travel across generations». Harjyot Kaur and Pooja Jaggi, *op. cit.*, p. 376.

⁶³ Manjira Majumdar (ed.), *op. cit.*, p. 24.

to face to enhance her education; moreover, the options now available to women are no longer overlooked or neglected: «I thought of the opportunities [Pishi] never had. I would never again take the benefits of my time for granted»⁶⁴.

The text that lends its title to the whole collection, *No Return Address* by Manjira Majumdar, epitomizes the wounds and scars of the Partition, the irretrievable loss of a familiar place to go back to, signified by the missing return address on a letter envelope. The young narrator ponders on the gloomy existence of her uncle, the black sheep of the family, who ended up mentally ill, a misfit in «between two worlds, the real and the unreal»⁶⁵, stuck in a vacuum of place and time, after August 1947. The voluntary amnesia of the narrator's father, «a displaced person» (the legal term used to describe Partition refugees)⁶⁶, is also delved into⁶⁷, as well as his inability to process the emotional contents of his dreadful experience, which he never even alludes to: as the narrator elucidates, «I think like most people who hide a deep secret pain within, he too would skirt around the issue»⁶⁸. Therefore, he is not just «rendered in a state of perpetual mourning for a loss»⁶⁹, borrowing Rupayan Mukherjee's and Kritika Nepal's words to depict refugees, he also *displaces* his unexpressed sorrow onto trivial matters: «he complained if the rice was overboiled, he complained if the fish was undercooked but he never complained about the Partition»⁷⁰. Furthermore, the narrator's difficulty in re-membering, in piecing together shreds of information about the Bengalis' shared history, beyond abstract and sanitized data, is forcefully conveyed:

All these words like erstwhile East Pakistan and now Bangladesh, and West Bengal are mere nomenclatures in the face of the human tragedy, which I am still trying to piece together. What I once considered historical, political, or geographical issues are perceived through the prism of grief, loss, rootlessness and personal history laced with indignation⁷¹.

In *Alam's Own House* by Dibyendu Palit, which concludes the *Displacement* section of the collection, the boundary between familiar and unfamiliar, domestic and foreign is disturbingly blurred. When the narrator goes back to his own family home in Calcutta, swapped with the house of another family that had to leave Dhaka in 1971, small, telltale details reveal that he is indeed a stranger within his own walls: the beautiful *kanthalichampa* tree near the front gate has disappeared, replaced by a sweetshop; his

⁶⁴ Ivi, p. 26.

⁶⁵ Ivi, p. 38.

⁶⁶ According to Anjali Gera Roy and Nandi Bhatia, in the context of the Partition, 'displacement' was understood «in its literal meaning as the geographical movement of persons from their homes». Anjali Gera Roy and Nandi Bhatia, *op. cit.*, xviii.

⁶⁷ «[...] my Baba was totally amnesiac regarding this sudden and chaotic transition from one region to another». Manjira Majumdar (ed.), *op. cit.*, p. 36.

⁶⁸ Ivi, pp. 30-31.

⁶⁹ Rupayan Mukherjee and Kritika Nepal, *From Home to Homeland: Negotiating Memory and Displacement in Dibyendu Palit's "Alam's Own House"*, in *Partition Literature and Cinema: A Critical Introduction*, edited by Jaydip Sarkar and Rupayan Mukherjee, London and New York, Routledge, 2020, p. 113.

⁷⁰ Manjira Majumdar (ed.), *op. cit.*, p. 37.

⁷¹ Ivi, p. 35.

great-grandfather's oil painting no longer hangs on the wall; the furniture in his bedroom has been rearranged. Consequently, the narrator «can never be at home in the homeland which has evolved into a foreign country»⁷², nor is the love-story with his old-time girlfriend possible, since they do not share the same religion (the concept of 'partition' operates at multiple levels in the story). The happy ending Alan had initially envisioned, the possibility of recomposing fractures and embracing difference and cosmopolitanism, clashes against the bitter realization that «water and oil can never mix»⁷³.

The *Alienation* portion of the anthology comprises four deeply emblematic narratives that visibly expand the meaning of 'partition'. In *Pressure Cooker* by Anjana Basu, the cooking utensil that must be handled with care, not to cause harm to its user, serves as a metaphor for our precarious and problematic existence. In *The Hunter* by Soumitro Das, circumstances turn the main character, a hunter, the protector of his kin against a pack of ferocious wolves, into a vicious werewolf (a quintessential offender), thus posing questions on the subtle line between good and evil, between defending and offending. Das exposes the risks of responding to violence with violence, of refusing a dialogue that would prove essential to bridge existing gaps. Indeed, the hunter's metamorphosis into a beast occurs when, having acquired a taste for blood and revenge, he rejects the wolves' offer «to bury the hatchet and [...] live in peace and harmony»⁷⁴. In *The Firebird* by Saikat Majumdar (an excerpt from his namesake novel, set in the 1980s), gender prejudices against theatre actresses who, through their performative art, ventured beyond the domestic sphere and transgressed its values of innocence and purity, are brought to the surface. In *The Watch without Hands* by Shoma A Chatterji, the pet hate of the narrator, namely watches with no hands, undergoes a subtle transformation in her perception. Initially representing chaos and disorder (as, without hands, time cannot be measured nor can it be divided into small units), they eventually come to symbolize one's capacity for self-determination: «whether a watch had the hour or not did not bother her anymore. Her time was hers – fluid, flawless and free»⁷⁵.

The two stories that form the section entitled *Belonging* touch upon the complexities and the vibrancy of multiracial and transnational subjects, who inherently challenge the either/or perspective typical of any kind of 'partition'. In *About Time, Jessica*, Rimi B. Chatterjee brings to the fore the waning community of 'Eurasians', an ancient mixed ethnic group resulting from the fruitful grafting of different cultures, whose origin «lie in the spice trade»⁷⁶, as the 'Author's note' informs. In *The Shelf Life* by Aniket Majumdar, a box of pastries from a most favourite shop in Calcutta succeeds in annihilating the emotional and physical distance between an elderly father, «who had endured a lot in his lifetime – the Bengal Famine of 1942, the Partition of India in 1947»⁷⁷, and his son, now based in Phoenix, where his «itinerant feet»⁷⁸ have finally brought him.

⁷² Rupayan Mukherjee and Kritika Nepal, *op. cit.*, p. 117.

⁷³ Manjira Majumdar (ed.), *op. cit.*, p. 63.

⁷⁴ Ivi, p. 91.

⁷⁵ Ivi, p. 114.

⁷⁶ Ivi, p. 132.

⁷⁷ Ivi, p. 142.

⁷⁸ Ivi, p. 134.

The much-relished delicacies that father and child used to enjoy thirty years earlier function as Proust's madeleine, enabling them to reclaim the past while continuing to live in the present.

The volume culminates with the novella by Soumitro Das entitled *Revolution*, which offers a fresh reinterpretation of the theme of the Partition with a contemporary touch. The narrator's newly rented, beautifully furnished flat is illegally occupied by an elderly man (who shares the narrator's name and surname, as if he were his underprivileged alter-ego in a parallel universe), his daughter, and her children who, as readers gather, have lost all their possessions «to the floods»⁷⁹, due to the modern-day climate crisis that looms large over the text. As there appears to be no legal means of eviction, new imaginary boundaries are drawn within the flat to delineate the two, mutually hostile, territories to be vigorously defended. As the narrative progresses, guerrilla warfare begins around the sofa in the living-room, which marks a fictitious dividing line, separating the affluent senior corporate officer from the «bunch of parasites»⁸⁰, as he contemptuously regards the derelicts. Given the circumstances, the war-related imagery widely employed in the story is stripped of its disquieting potential; far from appearing threatening, in fact, the narrator looks bizarre and ridiculous, as he strives to halt the 'enemy's advance:

I could have easily shifted the television to my bedroom. But, I understood, correctly, this would be treated by the enemy as a retreat, emboldening him to take the offensive further. I was no longer watching television. I was defending territory. The territory of myness⁸¹.

The novella seems to head towards an uplifting conclusion, when the narrator begins to empathize with the poor children, realizing that they are the victims of tragic circumstances, and not enemies: «I felt pity. [...] It suddenly dawned on me: these people had so little, I had so much. So great was the distance between our two worlds»⁸². However, his compassion proves to be short-lived: the narrative ends in a crescendo of rage, callousness, and madness on both sides. Conscious of his superior social status, the narrator begins to treat the intruders as if they belonged to a different, less advanced species, to be tamed and subdued: «I noticed that they did not have as much control over their vocal chords as people like us did [...]. They came from a rudimentary world»⁸³. Violence escalates, as he dreams of «being a military dictator and ordering genocide»⁸⁴: «I wanted to crush them, annihilate them, subject them to the worst kind of humiliation, have them savagely beaten up»⁸⁵. As Soumitro Das seems to suggest, when viciousness and division hold sway, victory eludes all and justice finds itself debased; deserted by his fiancée and friends, obsessed by his unquenchable thirst for power, deprived of any

⁷⁹ Ivi, p. 147.

⁸⁰ Ivi, p. 162.

⁸¹ Ivi, p. 167.

⁸² Ivi, p. 169.

⁸³ Ivi, p. 174.

⁸⁴ Ivi, p. 197.

⁸⁵ Ibidem.

feeling that would make him human, the narrator turns into the mirror image of the loathed refugees: scared, suspicious, distressed, and lonely.

4. Conclusion

As this essay has tried to illustrate, the abundance of texts focused on the Partition of India attests to its haunting and enduring resonance, particularly evident in contemporary manifestations of sectarian violence. *No Return Address: Partition and Stories of Displacement* provides a fair example of how the increasing corpus of Partition literature still serves as a figurative recovery environment for those affected by intergenerational trauma, while also addressing current-day issues. In a world where new borders, limits, divisions are being created (both literally and metaphorically), this volume can offer valuable insights into acknowledging the post-memories that may affect us and devising new strategies for individual and collective healing.

L'«inexpiable et sacrilège blessure» : l'orrore guerresco e l'indicibile in *La Route des Flandres* di Claude Simon

Fabiana Cecamore

Università degli Studi "L'Orientale" di Napoli
(fabiana.cecamore@hotmail.com)

Abstract

L'articolo inquadra la rappresentazione degli effetti traumatici della guerra sulla psiche umana delineata in *La Route des Flandres* di Claude Simon, analizzando la forma di discorso indiretto libero cui essa viene affidata. Isolando le varie componenti del cosiddetto del memory monologue, l'articolo circoscrive la restituzione dell'attività cognitiva del protagonista operata nel testo, focalizzando il modo in cui esso evoca l'incapacità di costruire un discorso sui propri ricordi della guerra. Si intende così restituire al dibattito sul tema guerresco un'opera importante dello sperimentalismo francese, valorizzando il particolare grado di realismo cui questa, in virtù della sua complessità, riesce ad assurgere.

Parole chiave

La Route des Flandres, Claude Simon, nouveau roman

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/656>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Un ritratto dell'indicibile

In *La Route des Flandres* (1960) il tema guerresco è il cuore della rievocazione memoriale di Georges, che ripercorre i ricordi della propria partecipazione ai fatti della Seconda guerra mondiale. La narrazione vede trasposta in chiave finzionale un'autentica esperienza autobiografica dell'autore, partecipe degli stessi eventi ricostruiti dal protagonista. Claude Simon, Brigadiere di cavalleria nel XXXI reggimento dei «Dragons», è infatti presente sul fronte delle Fiandre nel 1939, dov'è coinvolto nella controffensiva all'avanzata tedesca in Belgio (la «manoeuvre Dyle»), e in un periodo di prigionia durato un anno¹. Con il titolo *La Route des Flandres*, l'autore allude alla strada del ritorno dopo la disfatta, introducendo così il tentativo di ritrarre un percorso che si svolge, al contempo, nel paesaggio martoriato dalla guerra, e nella psiche devastata di chi è sopravvissuto. Nell'opera, primo romanzo, per Simon, del contatto con il *nouveau roman*, l'esperienza personale costituisce l'occasione per la costruzione di un testo radicalmente «antinarrativo»², nel quale l'impostazione come descrizione integrale determina la “dissoluzione” di coordinate diegetiche ed informazioni esplicite su personaggi. Particolarità fondamentale del testo è la sua configurazione come ininterrotto flusso di immagini.

Si ravvede, in tale forma, l'esito di un tentativo di dar corpo alla rappresentazione diretta dei procedimenti memoriali, manifestando la pervasività degli effetti della guerra, dei traumi che essa produce, sulla psiche del personaggio. Tale tentativo appare fondato, nello specifico, su un'opera di traduzione in cifra stilistica, in dato strutturante primario dell'idioletto dell'opera, simile condizione traumatica, formalizzandola attraverso le numerose complicazioni che intervengono sulla linearità della descrizione. Esse appaiono riassumibili a partire dal riconoscimento della particolare tipologia di discorso indiretto libero cui viene affidata la descrizione; quella che Dorrit Cohn definisce «memory monologue»³: una forma tesa a ricalcare il procedere della memoria, per dar corpo ai tratti dello smarrimento generato dalle circostanze belliche, rendendolo l'unico principio organizzatore del caleidoscopio di momenti, di immagini, di episodi confusi e apparentemente privi di nessi interni. Dando così “voce” ad una memoria invasa dagli effetti traumatici della guerra, il *memory monologue* ritrae le distorsioni prodotte sulle capacità cognitive del soggetto, e l'incapacità di quest'ultimo di orientarsi nella ricostruzione delle proprie esperienze.

¹ Come ricostruito da Christine Genin in *L'écheveau de la mémoire. La Route des Flandres de Claude Simon* (Paris, Champion, 1997).

² Concetto compreso nella più ampia categoria di «antistory», individuata da Seymour Chatman in *Story and discourse* (Cornell University Press, 1978, p. 28) in opposizione a quella di narrativa classica: «If the classical narrative is a network (or “enchainment”) of kernels affording avenues of choice only one of which is possible, the antistory may be defined as an attack on this convention which treats all choices as equally valid».

³ Dorrit Cohn, *Transparent minds*, Princeton University Press, 1978, p. 247. *La Route des Flandres* viene utilizzato insieme ad un'ulteriore opera di Simon, *Histoire* (1967), per elaborare tale definizione ricollegandola ad una linea di filiazione che unisce le due opere alla scrittura di Faulkner. Al fondo dell'operazione vi è una riconduzione dell'esperimento simoniano ad una filiazione diretta con la “scuola” Modernista, secondo quello che è un punto di vista ampiamente condiviso, ad esempio, da Frederic Jameson, che (in *Postmodernism or the cultural logic of late Capitalism*, Duke University Press, 1991, p. 177) parla di «Faulknerian modernism» proprio a proposito di *La Route des Flandres*.

Per comprendere il senso di tale operazione appare opportuno il richiamo preliminare all'intenzione sperimentale cui essa risponde. Se, com'è noto, la destrutturazione del sistema romanzesco di stampo naturalista costituisce un obiettivo vero e proprio per gli scrittori dell'*école du regard*⁴, tale elemento si genera nella scrittura di Simon in correlazione ad alcune esigenze specifiche. La tensione antinarrativa del testo, più ancora che uno strumento critico, appare come il risultato di una serie di strategie finalizzate a sfruttare al massimo grado la componente *tout-court* poetica ed evocativa della parola letteraria. Punto di partenza fondamentale per Simon è anzi l'idea che «la meilleure recette pour faire un chef-d'œuvre est l'absence de recettes»⁵: è la convinzione che lo slegamento da qualunque tipo di "obbligo" (e, in questo senso, soprattutto quello definito dal rispetto delle regole tradizionali del romanzo) permetta al linguaggio di attingere al massimo del suo potenziale espressivo, pervenendo ad un contatto più ravvicinato con l'«émotion»⁶. Tale elemento rappresenta anzi il cuore del discorso simoniano, la cui intenzione fondamentale, dietro il rifiuto dei vincoli "mimetici" incarnati dal *récit*, è rimuovere ogni parametro "d'ordine" che impedisce di circoscrivere il fondo di sensazioni e di percezioni che informano l'esperienza soggettiva. Più che da un rifiuto del romanzo come genere letterario, o del "tema" come matrice di letterarietà, l'antinarratività di *La Route des Flandres* è perciò l'esito di una volontà di superare quello stesso "ordine razionale" dal quale la sostanza pura dell'*émotion* risulta costitutivamente esclusa. E di pervenire, attraverso tale rifiuto, ad una più piena restituzione dell'importanza, per l'esperienza soggettiva, della sfera della percezione.

Se la descrizione integrale e il discorso indiretto libero che essa ospita vengono utilizzati come mezzo per lo "scardinamento" della logica romanzesca, è in ragione della diretta correlazione, per Simon, fra la valorizzazione della capacità evocativa del linguaggio verbale, cioè la sua facoltà di "esprimere", e la possibilità di prescindere dal rispetto dei vincoli della "comunicazione". Merito di un tale modo di procedere è perciò la conquista di una «représentation réaliste de phénomènes mnémoniques»⁷ che restituisce un tratto altrettanto realistico alla rappresentazione del trauma, delineandola attraverso i vari perturbamenti che compromettono la condizione psico-fisica del soggetto. Occorre dunque entrare nel merito delle caratteristiche del *memory monologue*, base fondamentale della sperimentazione, e circoscrivere il modo in cui esso restituisce i condizionamenti percettivi cui è soggetto Georges. Sarà così possibile osservare, al cuore dell'esperimento, l'obiettivo di "esprimere", anziché "raccontare", gli episodi

⁴ I fondamenti della critica al romanzo naturalista condivisa dai cosiddetti membri dell'*école du regard* si ritrovano tutti ampiamente descritti nei testi di Nathalie Sarraute (*L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956) e di Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963).

⁵ Claude Simon, *La Corde Raide*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1947, p. 73.

⁶ «Lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses: d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnées et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser» - Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 5.

⁷ Jean Rousset, *Trois romans de la mémoire (Butor, Simon, Pinget)*, in «Cahiers Internationaux du Symbolisme», n° 9-10, 1965-66, p. 81.

guerreschi, per restituire al massimo grado – cioè senza “riferirla” – la stessa indicibilità dell’orrore.

2. Il memory monologue

La configurazione caotica del testo è il sintomo primario del tentativo in corso di raccontare l’esperienza traumatica. Un tentativo, nello specifico, di restituire l’impossibilità di riordinare il ricordo delle esperienze vissute, giocato sulla realizzazione di una forma di discorso volontariamente disorganizzata, tesa ad evocare la disfunzione dell’ordine “cognitivo” incarnato dai parametri del *récit*. Strumento primario di tale operazione è il cosiddetto *memory monologue*: una forma di flusso di coscienza che si innesta sulla descrizione, raffigurando direttamente la «conscience imageante»⁸ di Georges, e il disorientamento che ne caratterizza l’attività. Sua cifra primaria è l’aspetto caotico, restituito da una sintassi de-strutturata che compromette la linearità e la logica del discorso, e che produce come conseguenza maggiore la defunzionalizzazione della struttura narratologica. A tale caratteristica si aggiungono, come suoi diretti correlati, l’utilizzo di un tempo passato⁹ uniforme, che non permette di operare differenziazioni cronologiche fra le scene rievocate; ed un meccanismo di continue oscillazioni deittiche, fra il *je l’il*¹⁰, che segnalano di volta in volta il mutamento di prospettiva del narratore.

Quanto alla caratteristica del disordine sintattico, essa si fa individuabile sin dall’abnormità della periodizzazione e dall’irregolarità della punteggiatura:

les décombres, les morts, l’espèce de traînée, de souillure, de sillage d’épaves que laisse derrière elle la guerre, et ce dut être par là que je le vis pour la première fois, un peu avant ou après l’endroit où nous nous sommes arrêtés pour boire, le découvrant, le fixant à travers cette sorte de demi-sommeil, cette sorte de vase marron dans laquelle j’étais pour ainsi dire englué, et peut-être parce que nous dûmes faire un détour pour l’éviter, et plutôt le devinant que le voyant : (comme tout ce qui jalonnait le bord de la route : les camions, les voitures, les valises, les cadavres) quelque chose d’insolite, d’irréel, d’hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval (c’est-à-dire ce qu’on savait, ce qu’on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval) n’était plus à présent qu’un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouvert de boue – Georges se demandant sans exactement se le demander, c’est-à-dire constatant avec cette sorte d’étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque

⁸ Dominique Viart, *Une mémoire inquiète: “La route des Flandres” de Claude Simon*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, <<http://books.openedition.org/septentrion/14184>> (Consultato il 12 giugno 2023).

⁹ La differenza con lo *stream of consciousness*, come nota Cohn, consiste anche nella differenza di focus fra memoria e coscienza: la prima interamente concentrata sul passato; la seconda aperta al transito degli eventi e degli incidenti del presente (Cohn, *op. cit.*, p. 248).

¹⁰ Ognuna di tali strategie appare riconducibile alla matrice “pittorica” dell’ispirazione letteraria simoniana, e in particolare ad un tentativo di restituzione improntato alle tecniche di rappresentazione tipiche del Cubismo (Cfr. Ilias Yocaris, David Zemmour, *Qu’est-ce qu’une fiction cubiste ? La “construction textuelle du point de vue” dans L’Herbe et La Route des Flandres de Claude Simon*, «Semiotica», n.195, 2013, p. 1-44).

complètement atrophie par ces dix jours au cours desquels il avait peu à peu cessé de s'étonner, abandonné une fois pour toutes cette position de l'esprit qui consiste à chercher une cause ou une explication logique à ce que l'on voit ou ce qui vous arrive : donc ne se demandant pas comment, constatant seulement que quoiqu'il n'eût pas plu depuis longtemps – du moins à sa connaissance – le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert – comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré – d'une boue liquide et gris-beige [...] [p. 16-17].

Nel brano viene descritto l'incontro di Georges, lungo la strada di ritorno dal fronte delle Fiandre, con la carcassa di un cavallo: un oggetto che, per essere riconosciuto, richiede un consistente processo di focalizzazione, visto lo stato di «demi-sommeil» che annebbia i sensi del personaggio. Tale condizione viene manifestata da un periodo invaso da considerazioni, digressioni, espressioni di dubbio, che dilatano la descrizione facendo perdere il filo del discorso. L'eloquio è sovrabbondante e confuso, manifestando un'incertezza, nel modo di procedere, atta ad evocare l'indeterminatezza del ricordo. Essa appare esaltata da una punteggiatura che, in luogo di svolgere funzioni di ordinamento logico, non prevede un utilizzo ponderato dei punti, che spariscono, lasciando ampio spazio ai due punti, ai trattini e alle parentesi: segni dell'andamento digressivo, associativo della memoria, e del continuo aprirsi di incisi che intercalano il discorso. Simile elemento, caratterizzando il personaggio per una particolare incapacità di portare a termine compiutamente la propria rievocazione, raffigura l'involontaria tendenza della memoria a diffrangersi verso molteplici direzioni, verso più discorsi paralleli.

L'incisività di un simile aspetto si riversa tuttavia anche al di fuori della dimensione sintattica, sul complessivo movimento testuale. Nel suo procedere, la descrizione rivela una tendenza al continuo spostamento del proprio *focus* dalla restituzione di una scena, di un frammento di memoria, ad un altro, che però non viene segnalata esplicitamente. L'assenza di coordinate diegetiche genera anzi una condizione per la quale tali spostamenti si attuano direttamente, anche all'interno dello stesso periodo, secondo un procedimento che disarticola lo svolgimento testuale, impedendo di recepire i rapporti consequenziali fra le scene. Le perturbazioni provocate da questi bruschi cambi di scena fanno perciò del discorso un garbuglio di immagini, di episodi che sfumano continuamente l'uno nell'altro, interrompendosi a vicenda, sospendendosi reciprocamente per poi ricominciare soltanto molte pagine dopo. La confusione che ne emerge, caratterizzando l'intero andamento del discorso, riflette la stessa confusione della memoria di Georges. Prodotto dell'incontro fra la sovrabbondante disorganizzazione sintattica e il movimento digressivo generale è perciò una caratteristica di discontinuità, la quale definisce nel testo, oltre che il tratto cruciale della sua antinarratività, il ritratto della soggezione della memoria all'associazione e al movimento involontario.

Secondo elemento caratterizzante il *memory monologue* è, come detto, l'impiego di una temporalità del passato priva di distinzioni interne, che opacizza i nessi fra i vari frammenti descrittivi. Con tale strategia, la descrizione impedisce di identificare le relazioni cronologiche fra le scene che si avvicendano nella descrizione, contribuendo in chiave "grammaticale" alla rimozione di informazioni sulle relazioni causali. Al lettore

viene così impedita una volta di più l'identificazione di principi organizzativi interni al garbuglio di immagini. E tale condizione si rivela tanto più problematica, laddove la rievocazione di Georges, come si evince, chiama in causa eventi legati non solo direttamente alle vicende guerresche, ma anche a circostanze precedenti e successive ad esse. Dai ricordi familiari alle immagini del ritorno sulla strada delle Fiandre; dai volti dei compagni del fronte, a quello di Corinne, la moglie del Generale del reggimento di Georges, che egli guarda alternatamente con gli occhi del soldato semplice e dell'amante; dai dettagli dilatati al massimo, ai rimandi alla memoria letteraria del personaggio: nessuna di tali dimensioni viene collocata in rapporto di successione con le altre, né di priorità "gerarchica". Non è possibile riconoscere le loro relazioni di senso, di cronologia, di subordinazione; esse coesistono in un unico piano narrativo, in un unico «brouillage»¹¹, in cui nessuna immagine predomina sulle altre.

Ulteriore caratteristica del *memory monologue* è l'elemento dell'oscillazione pronominale, segnale di un continuo mutamento, oltre che nell'oggetto della descrizione, anche nella è prospettiva del soggetto rievocante. In luogo di configurare una struttura diegetica, dando voce ad un *deus ex machina* in grado di chiarificare ciò che la descrizione integrale non permette di cogliere, la deissi narrativa partecipa pienamente allo sconvolgimento definito dal *memory monologue*. Essa dà corpo a continui passaggi da una prima persona singolare, un «je», che si cala direttamente nella prospettiva della rievocazione, ed una terza persona singolare, un «il» osservato dall'esterno, che si muove e agisce a partire da una certa distanza dal narratore – divenuto impersonale. Questo tipo di complicazione, rappresentativo, da un punto di vista narratologico, dell'inservibilità dello stesso narratore come guida all'interno del testo, stabilisce il definitivo crollo delle funzioni "ordinatrici". La scissione della voce narrante in due diverse persone pronominali raffigura anzi la cifra traumatica del discorso, riconducendo la difficoltà del soggetto di ricostruire il ricordo ad una difficoltà caratterizzante lo stesso svolgersi dell'esperienza rievocata.

Con la prima persona, il testo segnala la capacità di Georges di riproiettarsi nelle situazioni ricordate, nelle percezioni esperite in quel momento; e inquadra il ricordo dall'"interno", dalla stessa prospettiva entro cui le aveva osservate. Con la terza persona, invece, il testo ritrae il venir meno di tale tentativo, e la necessità, per ricostruire il ricordo, di appellarsi ad una memoria sbiadita – e forse mai veramente formata – di quelle percezioni, all'interno delle quali non è possibile re-immersedarsi. In questo secondo modo, il testo rimanda ad una condizione di straniamento, di "separazione" da sé stesso, che Georges esperisce nel momento stesso in cui egli vive l'episodio rievocato: ad un trauma percettivo i cui effetti si ripercuotono integralmente sulla memoria. In questo modo, viene formalizzata quella che l'autore, ricorrendo direttamente ai propri ricordi della condizione psicologica ritratta, descrive come la tendenza del «champ de la perception» a «se retrécir» in prossimità del pericolo di morte¹². L'emergenza improvvisa

¹¹ Ludovic Janvier, Claude Simon, *Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier*, «Cahiers Claude Simon», n.9, 2014, pp. 9-20, <http://journals.openedition.org/ccs/890> (Consultato il 29 maggio 2022).

¹² «J'ai pu constater à quel point dans ces moment-là le champ de la perception (en l'occurrence la perception visuelle) semble se retrécir en même temps que celle-ci se fait plus aiguë ou, si vous préférez, plus aigüe. [...] En l'occurrence [...] le personnage se trouve en danger de mort» (Claude

di un ricordo legato all'imminenza della morte, il suo orrore, riproduce tale restringimento di campo anche nella prospettiva memoriale, definendo con la terza persona l'intervento di uno stato di straniamento, che si frappone, repentinamente, fra soggetto e materia narrata. La fuoriuscita del ricordo dal punto di vista "interno" dà dunque corpo ai perduranti effetti della condizione psicologica esperita da Georges sulla memoria del personaggio, ritraendo, con le difficoltà propriocettive del personaggio, le ferite cognitive provocate dalle circostanze; la loro compenetrazione a livello strutturale.

Grazie al *memory monologue*, la restituzione accorda un'importanza primaria all'elemento del disordine, evocandone la provenienza dai condizionamenti coscienziali determinati dalle circostanze guerresche. Nel monologo frammentario, discontinuo e incerto di Georges, la perdita di coordinate logiche, nel rimandare al modo di procedere casuale della memoria, si configura come la base primaria per la rappresentazione della lacerazione intimamente subita dal personaggio. L'incapacità di ricostruire l'esperienza vissuta viene del resto sottolineata da un'altra serie di elementi, riferiti, più ancora che al *memory monologue*, alla struttura descrittiva su cui esso si innesta. Aspetto eminentemente caratterizzante il testo è la forte pregnanza percettiva del linguaggio, attestata sia dall'ampio impiego di verbi di tipo, appunto, percettivo, che dalla tendenza della descrizione a soffermarsi, prima ancora che sulla materialità degli oggetti descritti, sul loro impatto sensoriale sul soggetto. Questi due elementi rappresentano l'elemento più significativo per il riconoscimento della tematizzazione del trauma come interesse cruciale della narrazione. Occorre perciò operarne l'inquadratura, e analizzarne il particolare rapporto con la dimensione visuale, così completando il quadro delle strategie che Simon introduce nella propria rappresentazione dell'orrore bellico.

3. La descrizione percettiva

La raffigurazione del modo di procedere della memoria costituisce lo sfondo su cui si innesta la rappresentazione della coscienza lacerata del personaggio. Il contesto narrativo che essa definisce, segnato dal disordine strutturale, riflette il caos della rievocazione. Esso fornisce l'occasione per l'emersione di ulteriori elementi di complicazione, riferibili alla condizione di straniamento esperita da Georges, che integrano le funzioni dell'alternanza fra *je* e *il*, rievocando l'incidenza del trauma prima sulla coscienza e poi sulla memoria. Il più pervasivo, fra questi, è l'impostazione della descrizione in una forma del tutto assimilabile, appunto, al concetto sklovskijano di «straniamento»¹³. Sotto questa specie, il testo mette direttamente in opera i procedimenti memoriali di Georges, ponendo in primo piano la sua suscettibilità alle sensazioni fisiche. Esse vengono ritratte attraverso la profusione di oggetti e dettagli presentata dalla descrizione, la quale, nel non essere mai riordinata, né ricondotta esplicitamente ad una specifica immagine, raffigura con il suo modo di apparire l'acutezza delle percezioni del protagonista. Tale caratteristica contribuisce alla manifestazione del

Simon in Jean Ricardou, *Claude Simon : analyse, théorie*, Paris, Union Générale des Éditeurs, 1975, p. 410).

¹³ Viktor Šklovskij, *O teorii prozy* [1925], tr. it. Cesare de Michelis, *Una teoria della prosa: l'arte come artificio: la costruzione del racconto e del romanzo*, Milano, Garzanti, 1974.

carattere traumatico delle esperienze trattate¹⁴, facendo emergere l'impressione di disorientamento dallo stesso "modo di percepire" del personaggio.

Per comprendere in che modo, occorre innanzitutto soffermarsi sulle implicazioni del carattere "straniato" della descrizione con lo stesso atteggiamento che è alla base dell'assenza delle coordinate diegetiche. Procedendo come un flusso ininterrotto di dettagli, come un processo di scomposizione in minime parti di ogni scena, di ogni oggetto o personaggio, anche di ogni movimento¹⁵, essa manifesta una perdita di carattere «énonciatif»¹⁶ che si correla direttamente alla perdita di "presa" cognitiva rappresentata con le forme del *memory monologue*. L'inclinazione a non "riferire" mai direttamente ciò di cui si sta parlando, non nominando i referenti, approfondisce la rappresentazione delle difficoltà di Georges di dare un ordine a quanto ricordato, trasformandola nella sua incapacità di pervenire ad una «compréhension synoptique»¹⁷, ad una visione d'insieme sulle immagini ricordate. Oltre a non poter riordinare i propri ricordi in una forma "narrativa", restituendoli a una griglia di rapporti di causa ed effetto, egli non può nemmeno ricostruirne compiutamente le immagini. Delle esperienze vissute, non rimangono che alcune forti percezioni, incamerate in maniera casuale. Esse persistono come un'impronta indelebile che la memoria non riesce a rimuovere, nonostante lo sconvolgimento esperito al momento dei fatti abbia impedito di trattenerne ricordi definiti. La forma straniata della descrizione mette in primo piano tale elemento, esaltandolo a partire dalla maniera frammentaria in cui la percezione trasforma le esperienze in immagini mentali¹⁸. L'apparato percettivo, in particolare, finisce perciò per essere rappresentato come la matrice delle *defaillances* persistenti nei ricordi del personaggio.

¹⁴ L'acutezza percettiva costituisce di per sé un fatto riconducibile a ragioni di tipo traumatico. Cfr. Antonello Correale, *La potenza delle immagini. L'eccesso di sensorialità nella psicosi, nel trauma e nel borderline*, a cura di Leonardo Provini, Milano, Mimesis, 2021.

¹⁵ Molto suggestiva in questo senso è, ad esempio, la descrizione del modo con cui Georges oltrepassa, con il suo cavallo, la carcassa trovata lungo la strada, operata a partire dall'assunzione del punto di vista del personaggio e la scomposizione del movimento a partire dal suo sguardo: «Il le vit lentement pivoter au-dessous de lui, comme s'il avait été posé sur un plateau tournant (d'abord au premier plan, la tête renversée, présentant sa face inférieure, fixe, le cou raide, puis insensiblement, les pattes repliées s'interposant, masquant la tête, puis le flanc maintenant au premier plan, la blessure, puis les membres postérieurs en extension, collés l'un à l'autre comme si on les avait ligotés, la tête réapparaissant alors, tout là-bas derrière, dessinée en perspective fuyante, les contours se modifiant d'une façon continue, c'est-à-dire cette espèce de destruction et de reconstruction simultanées des lignes et des volumes (les saillies s'affaissant par degrés tandis que d'autres reliefs semblent se soulever, se profilent, puis s'affaissent et disparaissent à leur tour) au fur et à mesure que l'angle de vue se déplace, en même temps que semblait bouger tout autour l'espèce de constellation [...]» (p. 18).

¹⁶ Così intendendo la descrizione che "nomina" e che "ordina" ; che «organise (ou désorganise) de façon privilégiée la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique [...] et énoncé didactique» (Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.6).

¹⁷ Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 121.

¹⁸ Ogni atto percettivo si forma nel soggetto come produzione di un'immagine. Si parla in questo senso di «perceptual images», prodotte dalla visione o dall'immaginazione (William John Thomas Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology*, Chicago University Press, p. 47).

Incarnando così l'apparato percettivo, e il modo in cui esso, come un «dispositif optique», produce la «formation de l'image»¹⁹ delle esperienze, la descrizione rivela anche le specifiche sensazioni che Georges ricollega a ciascuna delle esperienze. L'inquadramento di tale aspetto, oltre a completare il quadro delle strategie connesse all'intento "espressivo" e non "narrativo" dell'esperimento, permette di osservare, nella scrittura in *La Route des Flandres*, una serie di forme tese a rappresentare, da un lato, gli effetti del turbamento sul soggetto, e, dall'altro, la stessa indicibilità dell'orrore che l'ha generato. Esse rimandano ad una concezione della parola letteraria come strumento visuale, capace di funzionare, "autonomamente", «par la force des images»²⁰, la quale, retaggio del *Doppelbegabung*²¹ dell'autore, definisce l'«esthétique du faire voir»²² tipica di Simon. Tale è il principio primario dello straniamento della descrizione, la cui tendenza al «refus de la nomination»²³ produce soprattutto una forte esaltazione della componente percettiva, visuale della materia narrata. Particolarità della descrizione è quella di delineare, con la scomposizione degli oggetti, con la posizione in primo piano dei loro dettagli, un effetto impressionistico, un «effet d'image»²⁴, a partire dal quale la materialità delle scene e delle loro componenti risulta sempre deformata. Tale effetto, nello specifico, viene prodotto dai numerosi rimandi alla sfera della percezione, in particolare visuale, e grazie al rilievo attribuito all'incertezza della voce narrante nel restituire ciò che ricorda: entrambe strategie finalizzate a costruire immagini di forte carattere anti-mimetico, delle quali l'elemento del perturbamento coscienziale costituisce la matrice.

Per comprendere in che modo ciò si produca, in che modo, cioè, la descrizione restituisca la vividezza percettiva necessaria alla rappresentazione del trauma che segna il personaggio, appare opportuno procedere con il diretto richiamo al testo. A tal fine, vale la pena di riprendere la citazione precedentemente iniziata, proseguendo l'analisi di alcuni passaggi successivi, dov'è possibile identificare la diretta espressione di tali

¹⁹ Come fa una macchina fotografica secondo Roland Barthes (Cfr. *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 14).

²⁰ Claude Simon, *Préface manuscrite à Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970, p. 15.

²¹ Il «doppio talento» (Cfr. Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012) che lo vede impegnato sia in ambito artistico (come pittore ma anche come fotografo, e in parte come regista) che in ambito letterario, e che è stato trattato ampiamente dalla critica simoniana. Si vedano soprattutto Michael Evans, *Claude Simon and the transgression of modern art* (New York, St martin's Press, 1988); Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre: Claude Simon et la peinture* (Grenoble, Ellug, 1998); Jean H. Duffy, *Reading between the lines. Claude Simon and the visual arts* (Liverpool University Press, 1998); Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. Être peintre* (Paris, Hermann Éditeurs, 2021).

²² Pierre Schoentjes, *De Conrad à Simon: l'esthétique du «faire voir»*, «Cahiers Claude Simon», n. 1, 2005, pp. 47-57.

²³ Stéphanie Orace, *Le Chant de l'arabesque*, Amsterdam, Rodopi B. V., 2005, p. 99.

²⁴ Pascal Mougín, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17. A tale definizione, Mougín affianca la citazione di Simon (tratta da un'intervista riportata nel «Monde hebdomadaire», 6-12 aprile 1967) alla prefazione di Joseph Conrad al *Negro del Narciso*, dove l'autore dichiara «Le but que je m'efforce d'atteindre est, avec le seul pouvoir des mots écrits, de vous faire entendre, de vous faire sentir, et avant tout, de vous faire voir» (Ivi., p.8; nella citazione originale: «My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see»).

inclinazioni. Un tratto particolarmente significativo nella ricostruzione della suggestione percettiva alla base della descrizione è l'insistenza di verbi connessi alla percezione, e in particolare del verbo «voir». Essi segnalano la perdita di contatto "cognitivo" fra Georges e le cose che vede, ritraendo la sua incapacità di prenderne coscienza; e collaborano con la suggestione della «vase marron», dalla quale egli si sente avvolto, nell'evocare, nel manifestare direttamente, il «demi-sommeil» che definisce la sua condizione psicologica.

Nella scena, il primo annuncio della visione, operato con l'uso di «je vis», evoca la potenza della percezione recepita da Georges, la violenza con cui la sensazione, riferita a qualcosa di non ancora completamente visibile, cattura la sua attenzione. Esso rimanda al modo in cui l'impressione iniziale, irrompendo nella situazione di attonimento in cui si trova il personaggio, riesca a superare la "barriera" dell'annebbiamento (evocata dall'espressione appena precedente: «ce dut être par là»), sollecitando la sua debole attenzione («le découvrant, le fixant»); e segnala così l'effetto dello stato di sconvolgimento cognitivo nel rendere il soggetto più sensibile alle sensazioni. Il proseguimento della scena rivela però che il forte stimolo percettivo non arriva a produrre un immediato riconoscimento, sancendo, al contrario, l'inizio di una specie di auto-interrogazione su cosa sia ciò che viene visto. Lo sguardo non produce l'agnizione, e innesca, al contrario, un vero e proprio esercizio, un processo di riflessione, di cui lo straniamento descrittivo rappresenta una diretta restituzione. In questo modo, il testo presenta al lettore lo stato d'animo del personaggio, illustrandone passo per passo il "modo di guardare". Tale procedimento permette di notare come la cifra dell'oscillazione fra stati di coscienza, già restituita dagli scambi pronominali della persona narrante, informi completamente la coscienza del personaggio, manifestando lo sconvolgimento delle sue facoltà cognitive.

Dopo l'impatto della visione iniziale, i verbi relativi alla vista restituiscono lo sfumare del personaggio verso uno stato di sempre maggiore confusione («plutôt le devinant que le voyant»). Essi manifestano il turbamento cognitivo di Georges, manifestandolo attraverso la sua incapacità di vedere le cose con nettezza. Una caratteristica che, a sua volta, viene esaltata grazie all'impiego di «analogies sensorielles»²⁵, delle quali l'immagine della «vase marron», la melma marrone che egli si sente addosso, è appunto un esemplare. In questo stato, tutto ciò che Georges riesce ad afferrare è «quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride»; è un «vague» mucchio «de membres, de cornes, de cuir et de poils» a sua volta ricoperto di fango. Lo stato di "pacifico stupore" (l'«étonnement paisible») nel quale si ritrova Georges, come segnalando la sua assuefazione alla morte, lo stato di annichilimento della sua interiorità, viene perciò manifestato da un "modo di guardare" che, «complètement atrophie», diventa piuttosto un passivo "constatare", senza chiedersi «une cause ou une explication logique à ce que l'on voit». La scena mette così in primo piano l'indebolimento della capacità di elaborazione e di ragionamento, che vede Georges

²⁵ Dominique Viart, *Une mémoire inquiète: "La route des Flandres" de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, <<http://books.openedition.org/septentrion/14184>> (Consultato il 12 giugno 2023).

passare da una condizione che lo ritrae «se demandant sans exactement se le demander», ad un'altra che lo raffigura «ne se demandant pas comment, constatant seulement».

A tale rappresentazione, così dando corpo all'elemento dell'oscillazione, e acquisendo particolare vivacità, si associa a quella dell'acuirsi dell'impressionabilità, della suscettibilità agli stimoli percettivi, la quale finisce per configurarsi come l'unica forma in cui Georges riesca a stabilire un contatto con il mondo. Incapace di "dare un senso" a ciò che vede, egli è preda delle sensazioni e accumula inconsapevolmente i materiali che ora costituiscono l'oggetto della sua rievocazione. Il *memory monologue*, come forma di una descrizione "percettiva", restituisce tale abbandono del personaggio alle sensazioni, rivelando così l'importanza di queste come unico possibile "appiglio cognitivo" in una soggettività interamente definita dallo stato di perturbamento. Nel passaggio immediatamente successivo a quello precedentemente riportato si vede una più accurata descrizione della carcassa, osservata nei suoi vari dettagli:

pourtant (quoiqu'il semblât avoir été là depuis toujours, comme un de ces animaux ou végétaux fossilisés retournés au règne minéral, avec ses deux pattes de devant repliées dans une posture fœtale d'agenouillement et de prière à la façon des membres antérieurs d'une mante religieuse, son cou raide, sa tête raide et renversée dont la mâchoire ouverte laissait voir la tache violette du palais) il n'y avait pas longtemps qu'il avait été tué – peut-être seulement lors du dernier passage des avions ? – car le sang était encore frais : une large tache rouge clair et grumeleuse, brillante comme un vernis, s'étalant sur ou plutôt hors de la croûte de boue et de poils collés comme s'il sourdait non d'un animal, d'une simple bête abattue, mais d'une inexpiable et sacrilège blessure faite par les hommes (...) au flanc argileux de la terre (p. 17).

Dilatati con nuove *analogies*, che associano i resti dell'animale all'immagine di un fossile", e la sua posizione a quella della mantide religiosa, le componenti dell'immagine del cavallo vengono avvicinate con la stessa impressione di distacco evocata dal verbo «constater». L'annebbiamento e la distanza, nello specifico, non permettono di inquadrare il palato visibile dalla bocca aperta del cavallo se non come una «tache violette». In questa fase del processo visuale, si vede però come un dettaglio in particolare, emergendo all'attenzione di Georges in virtù della sensazione che esso esercita, dia luogo ad un effetto analogo a quello della "cattura" segnalata nel passaggio precedente dal verbo «je vis». L'oscillazione repentina verso questo momentaneo stato di lucidità percettiva viene innescato, nello specifico, dall'elemento del sangue. Prima focalizzato come dettaglio interno al complesso della raffigurazione, come una «tache [...] grumuleuse», poi esteso analogicamente nel rimando alla vernice, esso si staglia nella descrizione, e assume particolare risalto grazie alla caratterizzazione come «brillante». Oltre a ciò, il dettaglio del sangue, nel catalizzare l'attenzione di Georges, rivela la propria funzione di *punctum*, e, con essa, di "appiglio cognitivo", innescando un moto coscienziale propriamente funzionante come agnizione.

Esso fornisce al personaggio, attraverso la sua "freschezza", un indizio temporale, che permette a Georges di operare una valutazione sul poco tempo trascorso dall'uccisione del cavallo. Attraverso di essa, egli torna propriamente ad interrogarsi

sulla propria condizione e su ciò che vede, trovando così un punto di riferimento per ricostruire alcuni nessi temporali. Soprattutto, però, la macchia di sangue innesca un tipo di rimando particolarmente significativo, con il quale si coglie il senso della rappresentazione “diretta” dei processi percettivi di Georges come rappresentazione altrettanto “diretta” dell’orrore guerresco e delle sue conseguenze. Osservando il sangue e la ferita da cui esso fuoriesce, Georges “riconosce” soprattutto la tragicità della condizione all’interno della quale si delineano le sue percezioni. Egli restituisce la «blessure» ad una responsabilità diretta dell’atto «inexpiable et sacrilège» compiuto dagli uomini, di cui essa diviene così un simbolo suggestivo, e fuoriesce, per un momento da quell’assuefazione che lo caratterizza nel passaggio precedente. Immagine del danno recato dall’uomo alla terra tutta, la ferita è il segno metonimico della guerra stessa e dei suoi orrori: è il viatico per il quale la descrizione, senza “riferire” le circostanze, indirizza la riflessione direttamente al ruolo dell’uomo rispetto alla guerra e alle conseguenze che ne derivano. Con tale immagine si accede perciò all’acme “cognitivo” di Georges, che coglie, pur nello stato di alienazione da sé stesso, l’insieme degli sviluppi storici che lo hanno condotto lì di fronte al cadavere del cavallo. E si accede, contestualmente, e all’apice di tensione espressiva del brano, la cui forza evocativa appare tanto più evidentemente grazie alla condizione di oscillazione, fra lucidità e indeterminatezza, all’interno della quale si delinea tale immagine.

Si può dunque notare come, fra *memory monologue* e descrizione percettiva, il testo di *La Route des Flandres* dia corpo ad un racconto tanto più suggestivo e realistico della guerra quanto più esso si sofferma sui suoi effetti, tentando di dar loro direttamente corpo. In luogo di tematizzarlo, l’opera pone al centro della narrazione il turbamento, il trauma, facendone il principio regolatore del testo, svolgendone la trattazione in chiave espressiva: assumendo, cioè, a livello strutturale l’elemento del caos memoriale, e quello dell’incompiutezza, della distorsione determinati dal trauma, facendo di questi un tratto intrinseco al linguaggio dell’opera. Il testo evoca lo smarrimento coscienziale producendo una condizione di disordine formale, rappresentando nel moto oscillatorio fra smarrimento e brevi istanti di presa sul reale, la soggezione alle percezioni. Lo “sfumare” della vista da uno stadio all’altro, segno dell’annientamento del pensiero provocato dalla guerra, restituisce lo stato confuso e disorientato della coscienza del personaggio, incapace di una propriocezione accurata. In questo modo, il linguaggio diventa immagine dell’enorme portata del trauma, mettendo direttamente in campo l’impossibilità del “dire”, del “riferire”: formalizzando, dandole direttamente corpo, la “perdita di significato” che per Simon coincide con l’unico possibile significato attribuibile alla guerra.

Il G8 di Genova nelle *graphic novel*: un caso di studio sulla narrazione del conflitto per parole e per immagini

Valentina Corosaniti

Università di Torino

valentina.corosaniti@unito.it

Abstract

Se la guerra è da sempre la materia narrativa per eccellenza, essa non è tuttavia oggetto di narrazioni esclusivamente letterarie ma, anzi, è strettamente correlata alla dimensione visiva, che a partire dal Novecento, soprattutto, è stata costruita e veicolata dai mezzi di comunicazione di massa (televisione e cinema *in primis*). Anche nel caso dei tragici eventi del G8 di Genova sono numerosissimi i contributi che attraverso la forza delle immagini tentano di restituire un significato all'insensata violenza di quegli accadimenti: artisti come Zerocalcare, in particolare, con le loro *graphic novel* hanno fissato sulla carta gli scenari di quella che è stata definita da Amnesty International «la più grave sospensione dei diritti democratici in un paese occidentale dopo la seconda guerra mondiale».

Parole chiave

Genova G8, *graphic novel*, guerra

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/640>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Il G8 di Genova: tra immagini false e verità immaginarie

Sono passati ormai più di vent'anni dai cosiddetti fatti del G8 di Genova, un arco temporale circoscritto eppure in egual modo vasto, ricco di cambiamenti culturali, politici e tecnologici sempre più frenetici, e durissimo soprattutto per tutti coloro che, nel corso di questi due decenni, si sono trovati costretti ad affrontare e a fare i conti giorno dopo giorno con la violenta repressione di via Tolemaide, con l'omicidio di Carlo Giuliani in piazza Alimonda o con la strage avvenuta nel complesso scolastico Armando Diaz e perpetrata con minacce e sevizie di ogni genere fino alla caserma di Bolzaneto. Infatti, l'incubo di quegli eventi, succedutisi tra il 19 e il 22 luglio del 2001, per molti non è ancora finito, anche a causa della lentezza del sistema giuridico e dell'ostruzionismo che le forze dell'ordine hanno adoperato come principale strategia di difesa durante i numerosissimi e interminabili processi che le hanno viste accusate, fra le altre cose, di abuso d'ufficio e falso aggravato. Era chiaro a tutti fin dal principio, però, che il reato peggiore, qualora «l'Italia non si fosse resa inadempiente rispetto agli obblighi derivanti dalla firma della Convenzione ONU [...] del 1998»¹, sarebbe stato proprio quello di tortura, con un conseguente inasprimento delle pene e un risultato finale del tutto diverso. Quanto accaduto durante il G8 di Genova, invece, «ha gettato discredito sulla Nazione agli occhi del mondo intero», aprendo una «profondissima ferita, a tutt'oggi sanguinante, fra controllati e controllori, fra cittadini, puniti senza colpa, e uomini in divisa, impuniti nonostante l'accertamento della responsabilità penale»².

Dopo le vicende che in quelle afose giornate estive del 2001 hanno finito per scrivere una delle pagine più turpi della storia del nostro paese, molti hanno tentato di dar voce all'indicibilità di quegli accadimenti attraverso le parole, cercando soprattutto di portare alla luce ciò che lo Stato aveva scelto di occultare: titoli come *L'eclisse della democrazia. Le verità nascoste sul G8 2001 a Genova*³ sono in questo senso alquanto cristallini circa la volontà di rivendicare un orizzonte di giustizia quantomeno ideale, laddove le istituzioni deputate alla corretta applicazione e al rispetto della suddetta hanno fallito in maniera sostanziale, facendo sì che i sentimenti di rabbia e rancore nei confronti del potere (militare, politico e giudiziario) aumentassero a dismisura. Proprio questo, non a caso, è lo spirito insito in tanta letteratura inerente al G8 e, in particolare, nella moltitudine di *graphic novel* che vi fanno riferimento: queste ultime, infatti, grazie all'impatto quasi feroce di certe immagini – lo stesso impatto visivo che poteva suscitare il lungo corteo di Tute bianche o l'indistinta massa uniforme del Black Bloc – trovano un modo spesso migliore e più riuscito di raccontarne la tragedia.

¹ Zerocalcare et al., *Nessun rimorso: Genova 2001-2021*, a cura di SupportoLegale, Roma, Coconino Press, 2021, cit., p. 168.

² Ivi, p. 148.

³ Vittorio Agnoletto e Lorenzo Guadagnucci, *L'eclisse della democrazia. Le verità nascoste sul G8 2001 a Genova*, Milano, Feltrinelli, 2011. La maggior parte dei volumi sull'argomento, vista la censura mediatica, sono per lo più raccolte di testimonianze o scritti nati direttamente dalla penna di coloro che si sono ritrovati a vivere in prima persona ciò che è accaduto. Tra i principali testi di tal sorta, si vedano ad esempio: Gabriele Proglia, *I fatti di Genova. Una storia orale del G8*, Roma, Donzelli, 2021; Gianluca Prestigiaco, *G8. Genova 2001. Storia di un disastro annunciato*, Milano, Chiarelettere, 2021; Raffaele Caruso, *G8 c'ero anch'io: un avvocato tra le barricate di Genova*, Forlì, FOG, 2021; Vittorio Agnoletto et al., *2001-2021. Genova per chi non c'era. L'eredità del G8: il seme sotto la neve*, a cura di Angelo Miotto, Milano, Altreconomia, 2021.

Questa forma di narrazione ibrida, a metà strada tra il disegno e il romanzo, appare infatti godere di diffusione sempre più crescente, dovuta a due spinte per certi versi contrastanti: se da una parte la sua fortuna sembra scaturire naturalmente da quel cambio di paradigma dettato dall'evoluzione tecnologica e dalla conseguente inaugurazione della cosiddetta 'civiltà delle immagini' che privilegia una comunicazione per lo più visuale, dall'altra risponde anche ad una spinta nostalgica e revivalista nei confronti di una dimensione generale di «artigianato» che interessa anche il «fumetto, cioè anche un racconto disegnato a mano dal suo autore e non solo fotografato, non solo cinematografato, non solo videografato»⁴. Benché la maggior parte dei fumettisti contemporanei adoperi ormai strumenti quali tavolette e penne grafiche digitali, questa predilezione per un tipo di immagine avvertita ancora come 'analogica' risulta, come si vedrà in seguito, non del tutto casuale a proposito della scelta di modalità con cui narrare i fatti del G8 di Genova, dal momento che proprio la manipolazione delle immagini ha giocato un ruolo centrale durante l'intera vicenda.

2. "In ogni caso nessun rimorso"

Dei tanti contributi di coloro che hanno intrapreso la via della 'ribellione' grafica – tra cui si annoverano, ad esempio, Christian Mirra con il suo *Quella notte alla Diaz. Una cronaca del G8 a Genova*⁵ e Gloria Bardi e Gabriele Gamberini con *Dossier Genova G8. I fatti della scuola Diaz*⁶ – uno dei più interessanti è senza dubbio il volume collettivo *Nessun rimorso. Genova 2001-2021* (versione ampliata e aggiornata del precedente *GEvsG8. Genova a fumetti contro il G8*)⁷, sia per la molteplicità dei punti di vista in esso confluiti, sia per la portata innovativa di alcune riletture più recenti dell'evento alla luce di altri fatti di cronaca locale e globale più o meno affini al G8 di Genova [v. fig. 1]. Il libro, di fatto, si presenta come un calibrato miscuglio di storie a fumetti e pagine d'inchiesta, distinguendosi proprio per questo suo carattere altamente informativo e per le minuziose descrizioni tecniche circa i vari *iter* giudiziari. Questi ultimi, nel corso di un ventennio, hanno cercato di districare quel nodo gordiano scaturito dal groviglio di tutte quelle esistenze che, a Genova nel luglio del 2001, si sono incrociate, spezzandosi o unendosi le une alle altre, per trasformarsi spesso e volentieri in resistenze.

SupportoLegale⁸, l'associazione che ne ha curato l'edizione, è infatti una realtà nata nel 2004 proprio come progetto interno a Indymedia Italia, allo scopo di sostenere la

⁴ Gillo Dorfles, Il fumetto tra disegno e racconto, in *Poema a fumetti* di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-14 settembre 2002, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 2005, cit., p. 8. Dino Buzzati, con il suo *Poema a fumetti* (Milano, Mondadori, 1969) è considerato uno dei pionieri della graphic novel italiana, preceduto soltanto da Guido Buzzelli, *La rivolta dei racchi*, in *Almanacco Lucca Comics*, vol. 3, Roma, Archivio Italiano della Stampa a Fumetti, 1967.

⁵ Christian Mirra, *Quella notte alla Diaz. Una cronaca del G8 a Genova*, Milano, Guanda, 2010.

⁶ Gloria Bardi e Gabriele Gamberini, *Dossier Genova G8. I fatti della scuola Diaz*, Padova, BeccoGiallo, 2013.

⁷ Zerocalcare et al., *GEvsG8. Genova a fumetti contro il G8*, a cura di SupportoLegale, Rimini, Nda Press, 2006.

⁸ Per ulteriori informazioni, si rimanda al sito web dell'associazione, disponibile al link www.supportolegale.org (Consultato: 9 dicembre 2023). Si segnala, inoltre, il film documentario di Fabio Bianchini, *In campo nemico – La storia di SupportoLegale*, 2021, Italia, 55 min.

difesa di tutte le parti civili implicate nei processi relativi al G8 di Genova e aiutare la segreteria legale del Genoa Legal Forum nella gestione dell'enorme mole di materiale documentale messo a disposizione, tra cui compaiono ore e ore di filmati e diversi fotogrammi di varia provenienza assunti fin da subito come principali prove testimoniali per dimostrare la veridicità dei fatti⁹.



Figura 1 Roberto Grossi, *Avere vent'anni*, in *Nessun rimorso*, pp. 65-71.

Il ruolo dell'immagine, dunque, diventa indispensabile per dotare di significato quelle giornate apparentemente insensate, per comprendere le dinamiche di ciò che è effettivamente stato al di là di ogni travisamento mediatico o menzogna politica: è quanto emerge dalle storie disegnate in *Nessun rimorso*, come *Genovasplaining*¹⁰ di Zerocalcare (uno degli artisti effettivamente presenti al G8). Infatti, ribadendo quella che da parte di molti è stata avvertita come una cesura storica quasi all'altezza dell'enorme spartiacque della Seconda guerra mondiale, l'autore dichiara che

se la storia di questo paese fosse un cartone, il G8 di Genova sarebbe un keyframe, un fotogramma chiave. [...] Quello che trova un senso coi frame precedenti... e dà un senso a quelli successivi. È il nostro pezzetto di storia e sta a noi spiegarlo, perché è una chiave per capire che cosa succede dopo. E forse, nell'infinitamente piccolo delle nostre vite... è pure una chiave per capire quello che siamo¹¹.

1. "Guerra": (tele)visioni del conflitto

La logica dell'immagine è quindi dominante ed è in diretta corrispondenza con la tesi esposta da Antonio Scurati nel suo ultimo saggio, *Guerra. Il grande racconto delle armi da*

⁹ Sul proprio sito web, www.italy.indymedia.org (Consultato: 9 dicembre 2023), Indymedia si descrive come «un network di media gestiti collettivamente per una narrazione radicale, obiettiva e appassionata della verità». In particolare, circa il G8 e l'utilizzo delle immagini nei processi ad esso legati, l'organizzazione sostiene che esse «non sono immagini neutrali: l'accusa le utilizza secondo i suoi fini e per dimostrare le proprie tesi. La difesa ha bisogno di usare lo stesso mezzo. Indymedia a Genova c'era. E dopo Genova è stata colpita da un celebre sequestro; questo materiale sequestrato è stato acquisito come prova per i processi di Genova, insieme alle migliaia di ore di girato di: camere di sorveglianza di supermercati e banche, televisioni, polizia carabinieri e vigili urbani, negozi, etc. Da questi fatti, abbiamo imparato qualcosa».

¹⁰ *Nessun rimorso*, cit., pp. 73-80.

¹¹ *Ibidem*.

Omero ai giorni nostri,¹² dove lo scrittore sostiene l'esistenza di un «nesso tra la guerra come dispositivo morfogenetico e la condizione della visibilità, nesso su cui s'impenna quell'ideale eroico che [...] fonda la cultura guerriera e la tradizione letteraria dell'Occidente»¹³. Infatti, proprio a partire dall'*Iliade* e dalla cultura greca in essa ritratta, l'arte del racconto si salda indissolubilmente all'arte della guerra, trasformandone la narrazione nell'oggetto letterario per eccellenza, poiché «la guerra era luogo di discernimento di valori e significati specificatamente umani» e questo proprio «in quanto evento narrabile perché pienamente visibile all'occhio, prima ancora che alla mente»¹⁴. In particolare, la piena visibilità sarebbe raggiungibile, secondo Scurati, soltanto un istante prima di sprofondare per sempre nell'ombra: nell'esatto momento in cui l'eroe – le cui gesta riemergono dalla banalità del quotidiano per eternarsi già nella dimensione straordinaria che gli conferirà a posteriori il racconto epico – subisce il colpo fatale, il suo corpo è pienamente investito dalla luce, intesa sia come verità assoluta sia come gloria e salvezza dall'oblio, giacché «per l'uomo [...] l'unico modo di dare un senso alla propria vita consiste nel fare qualcosa di immortale, cioè qualcosa che possa essere narrato dopo la sua morte»¹⁵. Tuttavia, ciò è possibile solo a condizione che la guerra e i singoli scontri di cui è costituita si dispieghino sotto forma di monomachia, di «duello a singolar tenzone tra due campioni appiedati che si battono corpo a corpo all'arma bianca», sebbene tale modello assomigli «più a una strategia retorica che non a una realtà storica»¹⁶. Infatti, benché questo schema di opposizione binaria sussista nella narrazione, complice la tecnologia, la guerra è ormai diventata una confusa scena di massa, dove regna l'indistinzione e l'atrocità della morte 'non vista', in fuoricampo.

Se si applica questo filtro interpretativo anche ai fatti del G8 di Genova ci si rende conto che proprio l'anonimato delle orde di manifestanti, spesso col volto celato da passamontagna improvvisati o caschi antisommossa, è stato all'origine di quella confusione tra schieramenti che ha in qualche modo reso giustificabile, quanto meno agli occhi delle forze dell'ordine, la repressione violenta e indiscriminata di tutti coloro che in quel momento, per caso o per scelta, si trovavano a passare, ad esempio, per via Tolemaide o via Assarotti, nonostante molti di loro appartenessero ai gruppi più pacifisti dell'intero corteo [v. fig. 2]. Inoltre, l'impossibilità di dare un volto a coloro ritenuti responsabili del reato di devastazione e saccheggio – rispolverato appositamente dalla

¹² Antonio Scurati, *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2022. Il saggio è la versione ampliata e aggiornata del precedente Id., *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003. Sull'argomento si vedano anche Id., *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Verona, Ombre Corte, 2003; Id., *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Milano, Bompiani, 2012; Id., *Dal tragico all'oscuro. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani, 2016; Id., *La fuga di Enea. Salvare la città in fiamme*, Milano, Solferino, 2021.

¹³ *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri*, cit., p. 33. Per una disamina critica sui vari modi di rappresentare non solo la guerra ma, più in generale, la realtà tutta all'interno della letteratura europea occidentale si rimanda a E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhauser, introduzione di Aurelio Roncaglia, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956.

¹⁴ Ivi, 38-39.

¹⁵ Ivi, 146.

¹⁶ Ivi, 141.

Procura di Genova per l'occasione –, sarebbe stato il motivo che avrebbe spinto poi le indagini a «mettere un nome a tutte le facce possibili»¹⁷, individuando tramite il vaglio dei video di sorveglianza coloro che erano semplicemente per strada nel momento sbagliato e, di fatto, andando a incolpare persone innocenti.

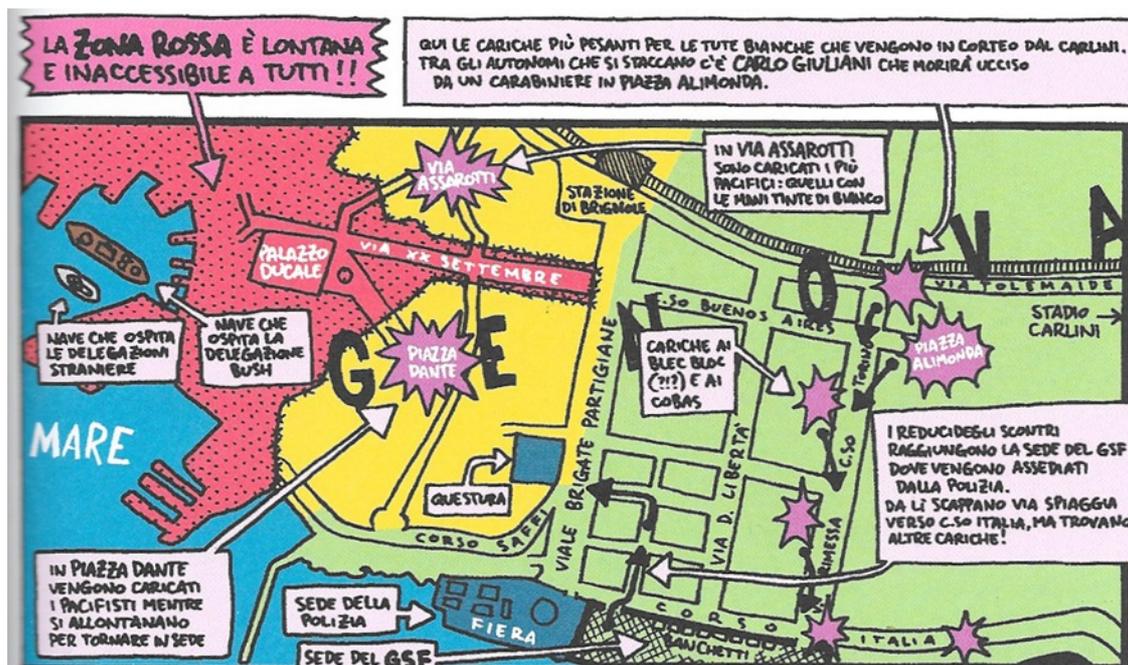


Figura 2 Alessio Spataro, *Cosa ho fatto a Genova*, in *Nessun rimorso*, pp. 109-118.

Sola eccezione all'indistinzione dilagante, che conferma per l'appunto quanto sostenuto da Scurati, è Carlo Giuliani: l'uccisione del ventitreenne avvenuta in piazza Alimonda per mano del carabiniere ausiliario Mario Placanica, infatti, ripristina l'antico schema dei duellanti e conferisce alla morte del giovane la piena visibilità tipica della fine eroica, sebbene anch'egli come molti suoi compagni abbia il viso nascosto e risulti inizialmente irriconoscibile¹⁸. Ciò che però strappa Carlo dal caos della folla e lo consegna alla memoria collettiva, prima ancora di scoprire che la sua sarà l'unica vita recisa nel corso di quegli eventi spaventosi, è quel gesto, ormai iconico, che lo vedrà per sempre immortalato con l'estintore sollevato sopra la testa. Quell'ultimo atto di resistenza è ciò che lo rende davvero visibile agli occhi degli astanti e, tramite video e fotografie, anche agli occhi degli assenti, come testimonia la fumettista Rita Petruccioli con la vignetta *Io a Genova non c'ero*¹⁹ [v. fig. 3], in cui si fa cenno in maniera esplicita anche al ruolo giocato

¹⁷ *Nessun rimorso*, cit., p. 87.

¹⁸ Questa irriconoscibilità iniziale, in realtà, si ritrova anche in altri celebri passi della tradizione letteraria, come la *Gerusalemme liberata* e *l'Iliade*. Nella prima Tancredi combatte contro Clorinda, la donna amata, e la uccide, scoprendo soltanto in seguito la sua identità, che l'armatura celava. Nel poema omerico il riferimento è alla morte di Patroclo per mano di Ettore, che lo scambia per Achille poiché di quest'ultimo il giovane indossa le armi.

¹⁹ *Ivi*, pp. 130-131.

dalla comunicazione massmediale e, in particolare, dai telegiornali. Questi, peraltro, sono citati con ironia anche da AlePop in *G8 coi fiocchi*²⁰:

La tivvù mostra, a chi non ha avuto la fortuna di essere presente al fantastico vertice, uno show con belle poppe, bellaggente, belle parole. Parole vere, sentite, profonde, sincere, originali. Espresse con civiltà e ragionevolezza, nulla a che vedere con schiamazzi piazzaiuoli... Iaggente ama essere coinvolta... ha voglia di socializzare, di entrare in contatto con gli altri... e lotta per le giuste cause, se gliele si propongono con classe... e mentre la plebe coglie il profondo messaggio di libertà-eguaglianza, etc... etc... del G8, i kings del mondo possono tornare a progettare sublimi idee per donare una fetta di paradiso a tutti gli umani²¹.



Figura 3 Rita Petrucelli, *Io a Genova non c'ero*, in *Nessun rimorso*, pp. 130-131.

Anche Scurati dedica ampio spazio al rapporto tra guerra e televisione e, nello specifico, alla 'tele-visione' della guerra, in cui il nesso originario tra quest'ultima e il criterio della visibilità viene meno proprio nel momento in cui la spettacolarità del conflitto raggiunge il suo apice e in cui, grazie al telereporter, il telespettatore ha una visione degli scontri senza precedenti. Eppure, alla sovraesposizione mediatica corrisponde una paradossale cecità, che si traduce nel «definitivo congedo della nostra cultura dall'idea della guerra come esperienza plenaria, evento rivelatore»²². Si entra, a questo punto, nella cosiddetta

²⁰ Ivi, 213-215.

²¹ *Ibidem*.

²² *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri*, cit., p. 285.

‘età dell’inesperienza’, in cui ogni possibilità di vivere in prima persona un qualsivoglia evento ci viene preclusa, come viene esemplificato dal ruolo del giornalista di guerra che, pur sul campo, è escluso dal conflitto diretto e ne è spettatore a sua volta: con il dominio della società dell’informazione, infatti, «si recide definitivamente, e simultaneamente, sia il legame della comunicazione con la narrazione sia quello con l’esperienza. Ne consegue che [...] l’uomo è aprioristicamente estraneo alla dimensione del senso poiché è tagliato fuori della propria esperienza»²³.

Questo è quanto potrebbe emergere, a una prima lettura, anche dal fumetto *Io c’ero (ma non ho visto niente)*²⁴ di Pasquale Todisco, in arte Squaz, in cui l’autore sostiene l’impossibilità di riuscire a spiegare ciò che non ha potuto vedere pur trovandosi a Genova durante i fatti del G8. In realtà, ad una seconda lettura, si comprende come la sua mancata visione è dovuta non a una mancata esperienza, ma allo scarto tra il suo sguardo, umano e personale, e l’iperocchio del teleobiettivo. Questo, infatti, forte della sua ubiquità e simultaneità, ha potuto registrare e trasmettere in diretta molte più immagini di quante non siano state visualizzate dall’artista in persona il quale, una volta rientrato a Milano, scopre che chi era rimasto a casa, paradossalmente – ed è qui che risiede l’intrinseca contraddizione della società dell’informazione – condivide un ricordo visivo più esteso e del tutto differente dal suo. Ciò è sottolineato anche da Alberto Corradi, che antepone alle sue due storie grafiche *Respirando sangue* e *Caverna*²⁵ una riflessione realizzata a distanza di vent’anni dall’accaduto [v. fig. 4], nella quale evidenzia come

la memoria, il ricordo sono una questione delicata, un terreno accidentato e franoso, dove una diversione, una concessione narrativa, una trovata romantica possono traviare una verità lontana e di per sé già confusa. Venti anni non sono una così breve distanza [...]. Ritornare a Genova con la mente costa fatica anche a chi, come me, a Genova non ci è mai arrivato [...]. I ricordi dei testimoni, i loro racconti ora si incrociano, fondendosi inestricabilmente con le immagini viste in tv, nei documentari, e con le parole di articoli e memoriali. Ascolti, visioni, letture. Ma ogni cosa è a fuoco? O è solo la mia vista che verso sera si fa opaca a furia di provare a inquadrare l’immagine d’insieme? Le parole sentite al tempo nei telegiornali, orecchiate al bar, per strada, in autobus. Pensare cosa sarebbe stato il G8 nell’era dei social e infine scoprirlo a distanza di venti anni, ogni volta che qualcuno gli dedica un post o si leggono i commenti in coda ai video. A Genova non c’ero. La tv aveva annunciato che la città era blindata [...]. A un certo punto ho tolto l’audio, restando a guardare le immagini in movimento. Quasi sbirciassi da una finestra una dimensione parallela²⁶.

La memoria, «facoltà epica per eccellenza»²⁷ in cui il racconto si deposita per formare il ricordo, «è un ingranaggio collettivo», come afferma ancora Zerocalcare in *La nostra*

²³ Ivi, p. 302.

²⁴ *Nessun rimorso*, cit., pp. 99-104.

²⁵ Ivi, pp. 189-194.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri*, cit., p. 304.

storia alla sbarra²⁸, ma spesso dall'immagine reale a quella immaginifica il passo è breve e, nell'epoca dell'inesperienza, è proprio l'immaginario «a prevalere su tutto il resto, istituendo un regime confusivo tra realtà e finzione»²⁹ costantemente alimentato, come sostiene Morin, dai meccanismi di contaminazione tipici della cultura di massa³⁰.



Figura 1 Alberto Corradi, 2001-2021, in *Nessun rimorso*, p. 189.



Figura 2 Marco Cazzato, 2001, in *Nessun rimorso*, p. 18.

Anche la reminiscenza del passato, insomma, si fa più complessa nel momento in cui questo viene reso immortale dall'immagine virtuale di un video fatto con il telefonino o da una ripresa televisiva che intrappola per sempre tutto ciò che attraversa il suo campo visivo. Ciononostante, il soggetto filmato o fotografato è solo in apparenza uguale a se stesso, cambia ogni giorno e viene continuamente caricato di significati ulteriori, entra in contatto con gli idoli della *pop culture* e ne viene influenzato, in un gioco perpetuo di rimandi e citazioni interne: un esempio di ciò è delineato da Zerocalcare, che trasforma l'estintore brandito da Carlo Giuliani in un temibile drago e lo mette a combattere contro

²⁸ *Nessun rimorso*, cit., pp. 93-98.

²⁹ Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

³⁰ Sull'argomento, si veda Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica* [1956], trad. di Gennaro Esposito, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016 e Id., *Lo spirito del tempo* [1962], a cura di Andrea Rabbito, trad. di Giada Boschi e Claudio Vinti, Roma, Meltemi, 2017).

un carabiniere armato di pistola, intitolando la vignetta *San Giorgio e il drago*³¹ e andando in tal modo a riprendere, non senza una punta di sarcasmo, la storica iconografia che contrappone il martire guerriero, protettore peraltro della città di Genova, all'animale fantastico da lui stesso ucciso secondo la *Legenda Aurea*. Un riferimento più recente alla storia dell'immagine è invece elaborato da Marco Cazzato, che accosta la famosa scena di *2001: Odissea nello spazio*³² in cui una scimmia solleva in aria un osso e lo scaglia ripetutamente al suolo con il disegno di un uomo vestito di nero, con il casco e la maschera antigas (un membro del Black Bloc o delle forze dell'ordine?), che tiene in mano lo stesso osso, molto simile nella forma ai tonfa³³ utilizzati in quei giorni dai corpi militari presenti a Genova e simbolo, proprio a partire dal film, della violenza spietata quale caratteristica tipicamente umana [v. fig. 5].

2. "Don't clean up this blood"

Se è vero che l'incessante dialogo tra tradizione e attualità – ma anche tra un prodotto della cultura di massa e un evento ormai fagocitato dalla stessa e risputato come prodotto-icona a sua volta – è causa di una generale confusione ottenebrante, è vero anche il contrario: un oggetto creato dalla società del consumo può, in alcuni casi, essere come un faro che rischiarla la notte, soprattutto qualora sia gli eventi che la loro narrazione siano stati celati nel buio per troppo tempo. Questo è quello che dimostra un film come *Diaz*³⁴ di Daniele Vicari, che fa luce sul lato più oscuro del G8 di Genova, evento in cui, come sostiene il regista stesso, «Tutto è stato documentato. Tutto tranne ciò che è accaduto dentro la scuola Diaz e dentro la caserma di Bolzaneto»³⁵. Alla Diaz, messa inizialmente a disposizione del Genoa Social Forum per realizzare il *media center* e infine utilizzata anche come dormitorio, è avvenuto la notte del 21 luglio 2001 il massacro, ad opera della polizia di Stato, di novantatré giovani inermi, svegliati di soprassalto dalle percosse e arrestati con l'accusa di associazione a delinquere. A Bolzaneto, invece, settantacinque di quei giovani sono stati deportati e detenuti per più di trenta ore consecutive, trascorse fra insulti, minacce e torture di carattere fisico e psicologico. In seguito all'intera vicenda ha avuto luogo una lunga serie di drammatici processi, in cui la verità si è faticosamente fatta largo tra le menzogne, come quelle relative al ritrovamento di due molotov all'interno della scuola – in realtà portate

³¹ *Nessun rimorso*, cit., p. 13.

³² Stanley Kubrick, *2001: A space Odyssey*, 1968, UK-USA, 141 min.

³³ Il tonfa è un'arma tradizionale delle arti marziali, specialmente cinesi e okinawensi, la cui forma richiama quella del manganello. È composto da un'impugnatura (*tsuka*), lunga 12 cm, e da un corpo (*yoka*), di lunghezza variabile dai 50 ai 60 cm circa.

³⁴ Daniele Vicari, *Diaz – Don't clean up this blood*, 2012, Italia-Francia-Romania, 127 min. Tra le altre pellicole che raccontano gli episodi legati al G8 di Genova, si ricordano: Francesca Comencini, *Carlo Giuliani, ragazzo*, 2002, Italia, 75 min; Davide Ferrario, *Le strade di Genova*, 2002, Italia, 58 min; Fulvio Wetzl, *Faces*, 2002, Italia, 34 min; Carlo Augusto Bachschmidt, *Black Block*, 2011, Italia, 76 min; Massimo Lauria e Franco Fracassi, *The Summit*, 2011, Italia, 97 min; Giorgio John Squarcia et al., *La sottile linea rossa – Il G8 di Genova vent'anni dopo*, 2021, Italia, 80 min. Si segnala anche il documentario, recentemente presentato alla XLI edizione del Torino Film Festival, di Gianni Ubaldo Canale, *Tra noi e la rabbia*, 2022, Italia, 54 min.

³⁵ Daniele Vicari, *Note di regia*, in *Diaz* (opuscolo allegato al dvd distribuito da CG Home Video Srl come edizione speciale per il settimanale «L'Espresso» e il quotidiano «La Repubblica»).

appositamente lì da alcuni agenti – o quella circa l'accoltellamento dell'agente Massimo Nucera, che non è mai avvenuto. Questi e molti altri dettagli, da principio omessi o manomessi dalla polizia, tornano a far parte della storia comune proprio grazie al film che, girato dopo più di dieci anni dall'accaduto e alla luce delle sentenze di tribunale in cui, come si è detto, un ruolo egemone è stato svolto dalle prove visive, restituisce finalmente alla memoria collettiva un racconto il più fedele possibile ai fatti e lo fa attraverso il cinema, narrazione visiva per eccellenza.

Anche la pellicola cinematografica, peraltro, mostra di possedere una profonda consapevolezza dell'importanza che le immagini hanno assunto per l'intera vicenda: nel momento in cui i poliziotti fecero irruzione alla Diaz, frasi come «Stiamo filmando tutto» e «The world is watching you» si sono levate dalle balconate della scuola con la stolidità certa che, prima o poi, tutti avrebbero scoperto la barbarie di cui si stava macchiando lo Stato italiano. Eppure, se l'immagine può essere usata come testimonianza a fin di bene, con l'ingresso nell'era della crisi epistemologica del visibile, in cui l'avvento del digitale e del virtuale ha reso non indispensabile «il rimando analogico al reale come altro da sé da parte dell'*imago*»³⁶, l'equazione tipicamente occidentale tra vedere e sapere è venuta meno e con essa la possibilità di discernere tra «immagine e realtà: ciò che esiste per i miei occhi è esentato dal possedere la proprietà dell'esistenza. L'essere diviene un requisito superfluo»³⁷. È così che, sfruttando la natura ambigua dell'immagine digitale, l'ispettore Vittorio Corda, incaricato di ricostruire e situare cronologicamente alcuni dei fatti commessi a Genova nei giorni 20 e 21 del luglio 2001, ha potuto produrre tre DVD – utilizzati come prova contro i venticinque manifestanti accusati di devastazione e saccheggio – che sono tuttavia risultati alquanto distanti da come sono effettivamente andate le cose. Infatti,

il video prodotto da Corda è un montaggio e, come ogni montaggio, non è assolutamente una ricostruzione neutra dei fatti, ma un'interpretazione realizzata in modo da proporre allo spettatore un messaggio preciso attraverso immagini accuratamente selezionate, poste in studiata sequenza e il più possibile suggestive. [...] Il processo entra veramente nel vivo quando finalmente la difesa, avendo avuto modo di visionare le copie video e fotografiche della Procura, contesta la genuinità del materiale video ed evidenzia la possibilità che gli originali fossero stati «manipolati»³⁸.

L'esempio sopra riportato getta un'ombra sinistra sul mondo nel quale viviamo, un mondo fantasmatico dominato da immagini che diventano sempre più spesso simulacri, generando di conseguenza uno scetticismo diffuso o, più di rado, una credulità abbacinante. Eppure l'utilizzo delle fonti visive come prova storica è oramai imprescindibile, come attesta, tra gli altri, Peter Burke nel saggio *Testimoni oculari*³⁹, in cui si sostiene l'assunto per cui «le immagini non costituiscono né un riflesso della realtà sociale né un sistema di segni privo di relazione con la realtà sociale, ma occupano

³⁶ *La letteratura dell'inesperienza*, cit., p. 50.

³⁷ Ivi, p. 52.

³⁸ *Nessun rimorso*, cit., p. 88.

³⁹ Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* [2002], trad. di Giancarlo Brioschi, Roma, Carocci, 2017.

un'ampia gamma di posizioni fra questi due estremi»⁴⁰: starebbe poi ad ognuno di noi, dunque, trovare gli strumenti critici migliori per interrogarle, stabilendone i diversi gradi o modi di attendibilità e lo scopo per il quale sono state create. Se, ad esempio, non avessimo ben chiaro il fine di denuncia e rivalsa su cui s'impennano tutte le vignette contenute in *Nessun rimorso*, non riusciremmo a cogliere la sottile ironia di *Ciò che io vidi*⁴¹ di Stratolin o de *Le memorie del dottor Giacomo Toccafondi*⁴² di Lucio Villani.

Il contesto, allora, risulta imprescindibile per la corretta lettura delle narrazioni visive e, allo stesso tempo, «il modo in cui le cose sono rappresentate, i 'meccanismi' e i regimi di rappresentazione di una cultura svolgono un ruolo costitutivo e non meramente riflessivo o retrospettivo»⁴³. Ciò significa, se consideriamo il tema del conflitto come oggetto principale del nostro discorso, «che le aspettative riguardo al modo in cui le guerre saranno raccontate, da un libro o da un programma di informazione televisiva, determinano finanche la tecnica con cui la guerra sarà combattuta»⁴⁴: nel momento in cui, cioè, lo scontro armato diventa, grazie alle immagini – e in particolare grazie alla televisione –, la sua stessa rappresentazione mediatica, le strategie adottate dalle forze politiche e militari vengono interamente pianificate proprio in vista dell'effetto mediatico che sortirà la visione di quest'ultimo nello spettatore. Così la guerra, da spaventoso cataclisma, «nell'era del terrorismo mediatico globale, inaugurata dall'attentato alle Twin Towers [...] diventa, addirittura, una rappresentazione rassicurante»⁴⁵: essa rientra, insomma, in una retorica creata *ad hoc* dalle varie emittenti nazionali, previo accordo con i diversi vertici del potere, per amplificare l'autorappresentarsi dello Stato come idoneo a muovere guerra contro quella nuova forma di violenza illimitata [...] che prende il nome di terrorismo»⁴⁶.

Questa volontà di affermare la propria legittimità e autorevolezza da parte dello Stato si ritrova però, ancor prima dell'11 settembre 2001, anche nel luglio dello stesso anno, a Genova. In una delle tante dichiarazioni tenute durante il processo Diaz, infatti, il vicecapo della polizia, prefetto Ansoino Andreassi, dichiarerà che «in quel momento era sentita dai vertici delle forze dell'ordine la necessità di effettuare il maggior numero di arresti possibile per poter recuperare l'immagine delle forze dell'ordine che non erano riuscite a fermare gli atti vandalici e gli scontri di quei giorni»⁴⁷. Questo, in sostanza, avrebbe giustificato l'irruzione alla Diaz e l'arresto arbitrario di quasi un centinaio di persone, per il bene del ripristino di un ipotetico equilibrio tra ordine e caos e, naturalmente, per il bisogno essenziale di perpetrare l'immagine dello Stato come unico difensore designato contro ogni possibile espressione del Male. Cosa succede, però, quando il Male è incarnato dallo Stato stesso? Proprio per rispondere a questa domanda e far fronte a quanto accaduto a Genova durante il G8, si sono mobilitati i volontari di

⁴⁰ Ivi, p. 213.

⁴¹ *Nessun rimorso*, cit., pp. 217-218.

⁴² Ivi, p. 175.

⁴³ Cfr. Stuart Hall, *New ethnicities* [1988], cit. in Lawrence Grossberg, *We gotta get out of this place. Popular conservatism and postmodern culture*, New York, Routledge, 1992, p. 47.

⁴⁴ *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri*, cit., pp. 331-332.

⁴⁵ Ivi, p. 323.

⁴⁶ Ivi, p. 324.

⁴⁷ *Nessun rimorso*, cit., p. 146.

Supporto Legale, che hanno avuto da sempre le idee ben chiare riguardo alla condizione in cui versano le cose:

Non abbiamo fiducia nella magistratura, né nello Stato democratico. Non pensiamo di poter trovare verità e giustizia in un tribunale. Ma nemmeno si vuol permettere ai tribunali di «fare giustizia» a modo loro. [...] La giustizia, anche in uno Stato che si compiace di autodefinirsi democratico, non potrà mai condannare il sistema in difesa del quale è stata modellata, dal quale è gestita e per cui si adopera quotidianamente. Non crediamo dunque che nelle aule di tribunale si possa mai avere soddisfazione, giustizia o verità, per i soprusi di potere. Non per questo possiamo permetterci di restarne fuori⁴⁸.

Da quanto riportato, emerge chiaramente che il problema è di carattere strutturale e che il solo modo per tentare di risolverlo è facendo resistenza dall'interno, da quelle stesse aule di tribunale ritratte con crudezza da Claudio Calia in *Comincia adesso*⁴⁹ o da Zerocalcare in *Non è finita*⁵⁰, dove i PM del processo ai venticinque manifestanti (Canepa e Canciani) sono trasfigurati, assieme ai loro nomi, in cani (Cagnepa e Caneciani) dall'aspetto tutt'altro che affabile.

Una simile provocazione, però, ha il compito di ricordarci che la resistenza, oltre che per via legale, può e deve essere esercitata anche attraverso l'arte, sia essa letteraria, cinematografica o, come nel caso delle *graphic novel*, un sapiente miscuglio di parole e immagini, laddove forse le prime non basterebbero a restituire l'orrore che le seconde sanno invece catturare e trasmettere capillarmente (non a caso il motto che si presta a diventare sottotitolo di *Diaz* è "Don't clean up this blood"). I fatti del G8 di Genova, dunque, esemplificano in maniera ottimale come il criterio di visibilità sia fondamentale per la narrazione di qualsiasi conflitto, tanto più proprio perché il loro venire alla luce, rendendosi manifesti anche agli occhi di chi non c'era, riabilita quello schema ancestrale che, a partire dall'Iliade, rendeva la guerra il momento della Verità assoluta, dell'*extrema ratio* con cui si imponeva il valore del vincitore sul vinto, sebbene anche quest'ultimo, un attimo prima di morire, venisse investito dalla gloria splendente che sempre accompagna le gesta più eroiche⁵¹. Nel caso di Genova, per l'ingiustizia rimasta pressoché impunita e per la violenza inflitta, è lo Stato a configurarsi come vittorioso, ma è una vittoria amara, da cui si esce comunque sconfitti, come nelle guerre civili tra fratelli. Chi ha 'perso', invece, sono quei venticinque manifestanti, i novantatré ragazzi della Diaz, Carlo Giuliani. Eppure, la loro condizione di vittime, per lo più innocenti, è riuscita, pur nella sconfitta, a smascherare il vincitore, svelandone il volto criminoso.

⁴⁸ Ivi, p. 15.

⁴⁹ Ivi, pp. 222-228.

⁵⁰ Ivi, pp. 197-200.

⁵¹ Per un approfondimento sul ruolo "eroico" della vittima e sull'auspicabilità dell'esperienza traumatica si rimanda a D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011 e Id., *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014.

3. Una fuga dall'inesperienza

Nonostante la pluralità di voci protagoniste delle vicende del G8 di Genova, la polarizzazione tra Stato e forze dell'ordine da una parte e popolazione e manifestanti dall'altra restaura almeno idealmente la primordiale monomachia di cui sopra, alla quale si aggiunge poi una certa resistenza anche alle dinamiche messe in atto sia dalla *television war* sia dall'inesperienza che direttamente ne consegue. I fatti del G8 di Genova, che pure sono figli del loro tempo, portano ancora in grembo un'embrionale possibilità di esperire la realtà data dal fatto che molte persone, tra cui anche numerosi giornalisti, erano effettivamente sul campo quando si sono verificati gli scontri, partecipandovi e, quindi, 'conquistandosi' il diritto di poterli narrare. Che poi in queste narrazioni si fatichi spesso a dare un senso agli eventi ci riporta nuovamente al punto di partenza, a quella società influenzata dal dominio dell'informazione, sempre più sottoforma di frammentate micronarrazioni pseudoinformative: in un simile clima, il telespettatore, «in un'alienazione della propria capacità critica e di giudizio»⁵², spesso rinuncia addirittura a comprendere ciò che osserva, poiché «l'eccesso visivo si accompagna infatti a un eccesso cognitivo [...], le contraddizioni tra rappresentazioni discordanti del medesimo evento, l'indecidibilità riguardo alla verità delle immagini [...] produce un crescente e progressivo effetto di dissonanza»⁵³.

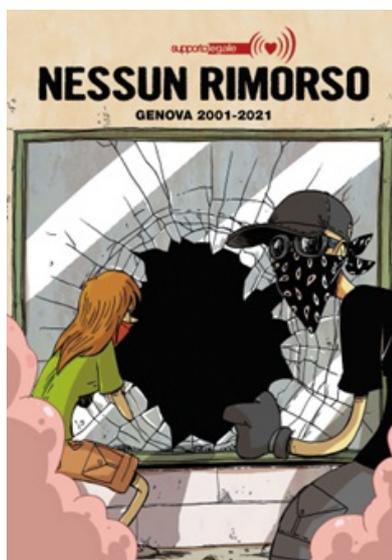


Figura 6 Zerocalcare, immagine di copertina di *Nessun rimorso*

Unico rimedio, allora, sembrerebbe la riappropriazione dell'esperienza da parte di chi ne è rimasto escluso, attraverso una scelta di campo che si concretizza proprio con lo scendere in campo, come esorta a fare ancora una volta SupportoLegale, sottolineando «l'importanza del metodo, della rete, del sentire comune e della capacità di creare relazioni in grado di strutturare un'azione politica»⁵⁴. Dal punto di vista letterario,

⁵² Guerra. *Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri*, cit., p. 348.

⁵³ Ivi, pp. 351-352.

⁵⁴ *Nessun rimorso*, cit., p. 16.

invece, una delle poche strade percorribili, secondo Scurati, resterebbe quella del romanzo storico, che lo stesso autore ha peraltro intrapreso recentemente attraverso la serie dedicata alla figura di Mussolini⁵⁵: per lo scrittore, infatti, «oggi, in piena esplosione dell'*inesperienza*, qualsiasi romanzo si scriva, anche il più ferocemente autobiografico, il più ingenuamente attuale, lo si scrive come un romanzo storico»⁵⁶. Così procedendo, però, la guerra torna infine ad essere il materiale narrativo per eccellenza, poiché l'idea che «il conflitto faccia parte della società e della Storia stessa, che la dialettica tra forze e necessità contrastanti sia la dinamica essenziale dello sviluppo storico», è molto lontana dalla sua estinzione, nonostante lo Stato tenti continuamente di attuare un «progetto di normalizzazione della società» che, proprio nelle giornate del G8 di Genova, ha trovato applicazione con la repressione totale di «ogni opposizione, ogni resistenza, ogni legittimità di costruire forme altre di essere politica»⁵⁷.

⁵⁵ Si veda Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Milano, Bompiani, 2018; Id., *M. L'uomo della provvidenza*, Milano-Firenze, Bompiani, 2020; Id., *M. Gli ultimi giorni dell'Europa*, Milano-Firenze, Bompiani, 2022. Il primo volume della trilogia è stato adattato in spettacolo teatrale da Massimo Popolizio e Lorenzo Pavolini, debuttando il 2 febbraio 2022 al Teatro Strehler di Milano e andando in onda su Rai 5 il 30 ottobre 2022 con la regia di Marco Odetto. È recente la notizia, direttamente diffusa dall'autore, della futura produzione di una serie diretta da Joe Wright e basata sul primo romanzo della serie, il cui protagonista sarà interpretato dall'attore italiano Luca Marinelli.

⁵⁶ *La letteratura dell'inesperienza*, cit., p. 78.

⁵⁷ *Nessun rimorso*, cit., p. 8.

La guerra nei poemi epico-cavallereschi: appunti stilistico-linguistici sulla rappresentazione delle scene belliche

Andrea Cortesi

Università di Roma "La Sapienza"
(andrea.cortesi@uniroma1.it)

Abstract

Tra singular tenzoni, battaglie e assedi, i poemi epico-cavallereschi sono disseminati di scene di guerra. Partendo da alcune considerazioni sull'ideologia degli autori verso la guerra, il contributo analizza diversi aspetti stilistici e linguistici della rappresentazione delle scene belliche nei poemi maggiori della nostra tradizione (dall'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo alla *Gerusalemme liberata* di Tasso, passando per il *Furioso*), come il ricorrere di situazioni e moduli fissi, l'uso di tecnicismi militari e l'inserimento di dettagli tecnico-realistici. Lo scopo è di verificare come l'evoluzione del poema tra Quattro e Cinquecento abbia intaccato anche il modo di descrivere gli episodi guerreschi.

Parole chiave

Guerra, poemi epico-cavallereschi, poesia italiana del Rinascimento

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/636>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Il tema della guerra nei poemi epico-cavallereschi

(Mentre che io canto, o Dio redemptore,
vedo la Italia tutta a fiama e a foco
per questi Galli, che con gran valore
vengon per disertar non sciò che loco:
però vi lascio in questo vano amore
di Fiordespina ardente a poco a poco.
Un'altra fiata, se mi fia concesso,
raconterovi el tutto per espresso).

Le parole con cui Boiardo, nell'ultima stanza dell'*Inamoramento de Orlando* (III, IX, 26), si congeda dai suoi lettori raccontano quasi in presa diretta la discesa di Carlo VIII in Italia, nel 1494: un evento che darà il via a una serie drammatica di conflitti che, di fatto, porrà fine alla possibilità di concludere la sua opera e, di lì a poco (il 19 dicembre dello stesso anno), anche alla sua vita¹. Prima di questi versi, la guerra contemporanea non era penetrata nelle maglie del poema cavalleresco: un genere letterario improntato sì su tematiche belliche, ma che metteva in scena vicende di epoche lontane, in un'atmosfera quasi incantata e lontana dalla verità storica. Narrando delle eroiche gesta dei cavalieri altomedievali, questi poemi avevano di fatto idealizzato, sublimandolo nel rigido repertorio delle convenzioni cortesi, il tema della guerra a cui, proprio a partire da Boiardo, si affiancherà, in una danza di mescolanze e sovrapposizioni, la tematica amorosa.

Proprio in quanto caposaldo della cultura cortese, la guerra come evento in sé non è oggetto di riflessioni ideologiche all'interno dei poemi, né prima né dopo il Quattrocento. È come se il conflitto – che tendenzialmente è quello, idealizzato, tra cristiani e pagani, pur nelle differenze di ambientazione e di soluzioni narrative che separano la tradizione canterina dagli esiti tardo-cinquecenteschi – fosse un dato da assumere *a priori*: una presenza immanente, parte integrante e non rimuovibile dello sfondo in cui ambientare l'interminabile sequenza di gesta eroiche – e/o erotiche – dei paladini: solo uno sfondo pubblico per le loro vicende private.

¹ Del passaggio delle truppe francesi nei territori estensi nell'ottobre del 1494 danno conto anche le molte lettere di Boiardo al duca Ercole (cfr. Elio Monducci, Gino Badini, *Matteo Maria Boiardo, La vita nei documenti del suo tempo*, Aedes Muratoriana, Modena, 1997, pp. 373-389. Era prassi boiardesca interrompere la composizione del poema in concomitanza con gravi eventi bellici: è quello che succede già nella conclusione del II libro, dove facendo riferimento allo scoppiare di guerre sul territorio italiano (in particolare quella tra Ferrara e Venezia), rimanda la scrittura del terzo (e incompleto) a tempi migliori: «non seran sempre e tempi sì diversi / che mi tragan la mente di suo loco; / ma nel presente i canti miei son persi / e porvi ogni pensier mi giova poco: / sentendo Italia de lamenti piena, / non che or canti, ma sospiro apena» (II, XXXII, 49, 3-8).

La guerra cantata nei poemi, la *favola*, era ormai ben diversa da quella con cui entrano in contatto, spesso in prima persona, i poeti del tardo Quattrocento e del Cinquecento, la *storia*². Se da un lato non è rintracciabile una condanna della guerra *tout court*, emerge in modo inequivocabile la connotazione negativa di cui si caricano i conflitti contemporanei, con i loro sconvolgimenti e le loro devastazioni, e in particolare quelli derivati dalla già citata calata di Carlo VIII: un evento che ha portato con sé una serie di conseguenze sia politiche (apre di fatto la stagione della Guerre d'Italia³) che socio-culturali (ponendo fine al mondo delle corti quattrocentesche), sia strettamente militari, segnando l'affermazione definitiva della guerra di massa, dell'uso dell'artiglieria e, parallelamente, il declino irreversibile della figura del cavaliere, assoluto protagonista invece dei poemi epico-cavallereschi. Quest'ultimo punto ha avuto ripercussioni anche di carattere ideologico, perché ha segnato il tramonto definitivo degli ideali cavallereschi che venivano condivisi anche dal pubblico aristocratico delle corti (in particolare quella ferrarese) e che facevano da perno alle vicende belliche narrate nei poemi in oggetto: ne costituiscono anzi il «collante trasversale» che unisce sotto un'unica egida i combattenti dei diversi schieramenti⁴. La formalizzazione dei duelli narrati nei poemi – spinta fino quasi alla stilizzazione nelle opere pre-ariostesche, a causa del forte schematismo e della pervasiva formularità di situazioni e di stilemi linguistico-retorici – è figlia proprio della riproposizione delle convenzioni cortesi, incentrate soprattutto sul valore guerresco del singolo e sul rispetto dell'avversario: ne è un esempio, tra i tanti, l'importanza di combattere sempre in una situazione di parità rispetto all'avversario, scendendo da cavallo se lo si vede appiedato, oppure gettando lo scudo se l'altro ne è privo (ad esempio, nel duello finale tra Tancredi e Argante nella *Liberata*, il primo vede «che 'l pagano difeso / non è di scudo, e 'l suo lontano ei gitta» (XIX, 9, 3-4)⁵.

Seppure ormai tramontate, queste convenzioni rimangono quindi il perno della rappresentazione delle scene belliche nei poemi. Davanti a un modo di affrontare la guerra che cambia – e non può che farlo in negativo, configurandosi, nella visione dei poeti, come «una versione degradante dell'esercizio cavalleresco delle armi celebrato dalla poesia»⁶ –, il mondo cavalleresco, per essere salvato, non può quindi che essere

² Sui rapporti tra favola e storia, in particolare in relazione ad Ariosto, cfr. Emanuela Scarano, *Guerra favolosa e guerra storica nell'Orlando furioso*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Pacini Fazzi, Lucca, 1996, pp. 497-517.

³ Verso le quali si moltiplicano le inquietudini da parte dei letterati italiani: cfr. a riguardo le pagine di Giuseppe Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto: la guerra in gioco*, in Id., *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 3-24.

⁴ Nell'*Inamoramento de Orlando*, ad esempio, cristiani e pagani sono uniti nel disprezzo delle arti magiche, che contravvengono appunto alle regole cavalleresche (su questo tema cfr. Lina Bolzoni, «O maledetto, o abominoso ordigno»: la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 18, *Guerra e pace*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2002, p. 206).

⁵ Non che non siano presenti aperte violazioni a questo codice: nel duello tra Ruggiero e Rodomonte che chiude il *Furioso* (XLVI), il secondo – pur sempre connotato da tratti come la villania e la ferocia – non scenderà da cavallo una volta disarcionato l'avversario, contravvenendo apertamente alle regole appena ricordate.

⁶ Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., p. 8. Basti ricordare il proemio del II libro dell'*Inamoramento*, là dove si legge una chiara opposizione tra il «tempo che virtù fioriva / neli antiqui

trasformato «in un gioco colorato e danzante»⁷ dal quale, tendenzialmente, rimangono fuori i dettagli più tecnici e realistici della guerra. I poemi si mostrano infatti abbastanza impermeabili alle evoluzioni tecnologiche e strategiche dell'arte militare: lo dimostra il fatto che – a differenza di quanto non sia effettivamente accaduto – non intercorre molta distanza tra la narrazione del conflitto tra Troiani e Achei nell'*Iliade*, tra Enea e i popoli italici nell'*Eneide*, o tra paladini cristiani e pagani nella tradizione romanzesca volgare. Si vuole dire, con ciò, che in tutta la tradizione del poema narrativo incentrato in qualche modo (e in percentuale diversa a seconda della stagione e dell'autore) su un grande conflitto, la guerra è ritratta in una sorta di atemporalità: un espediente del tutto letterario che permette il ricorrere senza soluzione di continuità di immagini, topoi, sequenze narrative – e persino di referenti materiali come armi bianche o macchine da assedio – che sono andate incontro, nella storia dell'uomo, a evoluzioni e cambiamenti che lasciano ben poche tracce all'interno di questi poemi. Si tratta di una «omogeneità tutta e solo virtuale», ben messa in luce da Guido Baldassarri, «in conseguenza della quale nell'ottica del lettore (ma non sul piano dei referenti) lance e spade, scudi e armature paiono sovrapporsi perfettamente, indicare gli stessi oggetti dagli eroi omerici a Virgilio, dai guerrieri carolingi sino ai crociati di Tasso»⁸.

Ne è una prova il fatto che dai poemi rimane esclusa l'innovazione epocale delle armi da fuoco, che fanno capolino nella trama dei versi solo all'interno di episodi secondari (*excursus*, invettive, visioni) o come termini di paragone nelle similitudini⁹. Fa eccezione l'episodio di Olimpia e del re di Frisia Cimosco, anacronisticamente armato di archibugio, che Ariosto inserisce nella terza edizione del suo poema¹⁰. Proprio Ariosto – che pur era ben avvezzo, in quanto capitano della rocca di Reggio – sfrutta la vicenda inventata per condannare apertamente l'uso delle armi da fuoco, in particolare perché – in deroga ai valori cavallereschi di cui si è parlato – possono uccidere in un solo colpo decine di uomini senza lasciar loro modo di difendersi: l'emblema, dunque, della

signor e cavaliere» nel quale regnavano tra gli uomini «Alegrezza e Cortesia», e il presente, che non può essere altro che un "verno", un tramonto di quegli ideali (cfr. Bolzoni, *op. cit.*, p. 209).

⁷ Italo Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* [1959], in *Id.*, *Saggi (1945-1985)*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 75.

⁸ Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus: sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 43-44.

⁹ È quanto accade, oltre che nel *Furioso*, in opere come il *Baldus*, *l'Italia liberata da Gotthi* e il *Costante* ecc. (cfr. *ivi*, p. 211). Un esempio riguardo alle similitudini: nel mezzo dell'assedio di Parigi, Ariosto paragona le gesta di Rodomonte ai proiettili di una bombarda utilizza in un evento ben noto ai lettori, la battaglia di Padova del 1509 in cui le truppe imperiali impiegarono terribili pezzi di artiglieria: «Signor, avete a creder che bombarda / mai non vedeste a Padova sì grossa, / che tanto muro possa far cadere, / quanto fa in una scossa il re d'Algiere» (XVI, 27, 5-8). Lo stesso accade in XXV, 14, dove la forza di Ruggiero viene paragonata al *Gran diavol*, ossia a un grosso cannone impiegato da Alfonso d'Este.

¹⁰ Ricca la bibliografia su questo famoso episodio. Si rimanda, tra i tanti, a: Bolzoni, *op. cit.*, pp. 222-229, Alberto Casadei, *I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi: scienza e tecnica in Ariosto e Tasso*, in *Id.*, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Francoangeli, 1997, pp. 62-64 e il più recente saggio di Annalisa Giulietti, *L'inganno del «ferro bugio»: virtù e viltà nel sogno ariostesco del rinascimento*, in *Il racconto delle armi*, a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri e Salvatore Ritrovato, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 155-171. Un'altra invettiva contro le armi da fuoco si scorge anche nel *Belisardo* di Marco Guazzo (1525), come nota Casadei, *I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi*, *cit.*, p. 64n.

crudeltà, dell'immoralità e dell'efferatezza delle guerre che imperversavano in Italia nella prima parte del Cinquecento. Quelle stesse guerre che Boiardo era riuscito a tenere separate dal racconto delle gesta dei paladini carolingi, ma non ad escludere completamente dal suo poema, e che si fanno largo, con spazio crescente di edizione in edizione e con legami sempre più stretti con la *fabula*, anche nel *Furioso*¹¹. Sul finire del secolo, invece, mutato ormai l'orizzonte politico-culturale, Tasso limiterà ulteriormente gli accenni al presente: da una parte per questioni letterarie (sarebbero infatti incompatibili con il rispetto delle unità aristoteliche) e dall'altro per fattori esterni, in primo luogo per i rischi dovuti al clima controriformistico¹².

Ciò detto, è comunque possibile individuare verso la metà del Cinquecento alcune linee di sviluppo del poema epico-cavalleresco, che coincidono proprio con la svolta "eroica" fondata sui principi di unità (in particolare sull'unità di azione) e di verosimiglianza (a partire dalla scelta di un argomento storico), nonché sul predominio del modello omerico al quale corrisponde l'abbandono (o meglio, il difficile e laborioso adattamento ai nuovi canoni e al nuovo contesto storico dominato dalla controriforma) dell'elemento romanzesco e meraviglioso. A parte il cambio di soggetto, che nel caso di Tasso passa ora al vero storico della prima crociata, ciò che qui ci interessa maggiormente sono gli elementi di novità nella rappresentazione della guerra che caratterizza il poema del tardo-cinquecento, e quindi anche la *Liberata*.

Pur essendo ancora forte il peso della tradizione volgare, è con l'approdo al poema regolare di matrice omerica che la rappresentazione della guerra subisce uno slittamento verso il realismo e la verosimiglianza. Questo mutato orizzonte, che affonda le radici nella diffusione della *Poetica* aristotelica, si esplica soprattutto in una descrizione più dettagliata e verosimile delle scene belliche, siano esse duelli, o ancor più scene corali, come quelle degli assedi; un'attenzione al dettaglio che passa anche attraverso lo spazio tutto nuovo dedicato ad «aspetti della guerra sconosciuti (o comunque relegati sullo sfondo) alla tradizione "classica", omerica, ma anche a quella cavalleresca sino al *Furioso*

¹¹ Ariosto non rifugge dall'inserire all'interno del suo poema numerosi rimandi alla realtà a lui contemporanea, in un complesso gioco di allusioni e sovrapposizioni tra le guerre fantastiche narrate nel poema e le guerre d'Italia, in cui gli Estensi giocavano un ruolo da protagonisti proprio grazie alla loro micidiale artiglieria. Per limitarsi agli episodi analizzati in questo contributo, i canti XIV e XV del *Furioso* si aprono entrambi con un paragone tra le «antique» e «le moderne cose», in particolare con due importanti vittorie estensi: la battaglia di Ravenna del 1512, vista come l'esempio di una vittoria ottenuta con virtù e onore, sebbene con molte perdite, e la battaglia navale della Polesella del 1509, vinta da Ippolito d'Este quasi senza nessun danno, nella guerra tra Ferrara e Venezia. Per la presenza della storia contemporanea nei poemi quattro-cinquecenteschi: cfr. Bolzoni, *op. cit.*, Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., Rosanna Alhaique Pettinelli, *Storia contemporanea e tradizioni del genere nella letteratura cavalleresca del Cinquecento*, in Ead., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 127-146; in particolare sul poema ariostesco (su cui la bibliografia è più nutrita): Leonzio Pampaloni, *La guerra nel «Furioso»*, in «Belfagor», XXXVI/6 (1971), pp. 627-652; Stefano La Monica, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 89 (1985), pp. 326-358; Scarano, *op. cit.*, Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008, pp. 184-194; Alberto Casadei, *Storia*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 387-403.

¹² Cfr. a proposito Alberto Casadei, *I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi*, cit., pp. 61-62).

compreso»¹³, e che sfocia anche in esiti tecnico-descrittivi evidenti soprattutto nella descrizione delle scene militari corali, e in particolare degli assedi, nella quale spicca l'attenzione al dettaglio e al rispetto delle fonti storiche da parte di Tasso¹⁴.

La svolta ha ricadute anche sul piano linguistico, ad esempio nel lessico, dove si coglie una sempre maggiore «volontà di precisione nomenclatoria unita a un gusto storico-erudito», ben evidente sia nella denominazione e nella descrizione delle macchine da guerra da parte di Tasso, sia – all'interno di una scrittura che è ancor più «programmaticamente analitica e tendenzialmente priva di implicito» – da una serie di vocaboli militari impiegati nell'*Italia liberata da Gotthi* di Trissino (*balestrieri*, *caporale*, *prefetto*, *triarii* 'soldati della terza linea della legione', *tergiduttore* 'ufficiale che guida le truppe della retroguardia' ecc.)¹⁵. L'impiego di una terminologia di settore ormai acclimata – che spazia dalla nomenclatura delle armi bianche e degli equipaggiamenti, fino al colorito inventario di locuzioni che riguardano l'ambito semantico dei colpi, da quelle di livello più idiomatico (riflesso del gusto popolaresco di matrice pulciana), a quelli di carattere più specialistico¹⁶ – è comunque una tendenza di lungo corso, che, sebbene tenda a limitarsi a un certo inventario più o meno chiuso di referenti, può assumere sfumature particolari all'interno delle singole opere. Lo stesso vale per alcune costanti stilistico-retoriche, come il dominio della figuralità (soprattutto nella forma della similitudine) – che pesca a piena mani ora dalla tradizione canterina ora, e più di frequente, da quella classica – ma anche la tendenza all'iperbole volta a sottolineare l'eccezionalità degli scontri narrati (elemento che aveva, nella tradizione canterina, anche il fine pragmatico di stupire gli ascoltatori) o ancora dell'accumulo, ottenuto con mezzi lessicali e sintattici, strumento essenziale per la descrizione di monumentali eventi bellici come gli assedi, caratterizzati dalla pluralità di uomini, azioni, oggetti, stimoli sonori e visivi. Si tratta, in tutti questi casi, di elementi appartenenti al repertorio del poema narrativo che si possono considerare costanti del genere sia prima che dopo la svolta eroica post-ariostesca.

Partendo da questi presupposti, il fine di questo contributo è offrire una panoramica, seppur parziale, delle modalità di rappresentazione delle scene belliche, dividendo anzitutto tra episodi d'insieme (gli assedi e le battaglie annesse), e individuali (i duelli, intesi come scontri ritualizzati tra due soli combattenti). Per farlo si analizzeranno alcuni brani esemplificativi delle tre opere maggiori del genere epico a

¹³ Baldassarri, *op. cit.*, p. 46: ad esempio la gestione delle truppe, il pagamento dei soldati, le sedizioni interne alle truppe, il problema dei vettovagliamenti, a cui si fa riferimento anche nella *Liberata* (I, 78-79 e V, 87-89) e più distesamente nell'*Italia liberata* di Trissino.

¹⁴ Si vedano le considerazioni di Casadei sullo spazio sempre maggiore dedicato alla scienza e alla tecnica militare: «In questo arco temporale, che s'identifica con il pieno e tardo Rinascimento, la letteratura, ancora in posizione di superiorità, comincia a dare credito alle nuove tecniche e alle nuove scienze, ed è spinta a rivedere i propri presupposti culturali, a riadattare (ma non ad accantonare) i propri miti». (Alberto Casadei, *I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi*, cit., p. 73).

¹⁵ Le citazioni e gli esempi sono tratti da Carlo Enrico Roggia, *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, vol. I, *La poesia*, Roma, Carocci, 2014, p. 130.

¹⁶ Proprio le locuzioni sono il terreno privilegiato in cui permangono tecnicismi tipici del genere cavalleresco: cfr. a proposito Tina Matarrese, *Lingua*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, cit., pp. 231-232.

cavallo tra Quattro e Cinquecento: *l'Innamoramento de Orlando* di Boiardo (d'ora in poi IN), *l'Orlando furioso* di Ariosto (OF) e la *Gerusalemme liberata* di Tasso (GL): tre testi esemplari di stagioni diverse, esigenze narrative diverse, diversi rapporti con il presente, e proprio per questo adatti per notare le differenze e i punti di contatto nella descrizione di episodi che sono obbligatori, insiti nel genere stesso¹⁷.

2. Gli assedi: da Parigi a Gerusalemme

Per mettere in luce le modalità di narrazione della materia bellica, si è scelto di confrontare innanzitutto la descrizione degli assedi all'interno dei tre poemi, in quanto episodi non solo centrali per la narrazione, ma anche di più vivida rappresentazione di quel «tema eroico collettivo» che si contrappone all'individualità dei duelli¹⁸. È vero, infatti, che fin dall'*Iliade* l'assedio costituisce la principale operazione militare in cui sono impegnati gli eserciti, intorno alla quale girano tutte le altre vicende. Anche nella tradizione volgare, la presa della città (o almeno il tentativo) si è cristallizzata come episodio cardine, creando un vero e proprio sottogenere, con il suo ricco repertorio di luoghi comuni, situazioni, parole¹⁹.

È parso di interesse, quindi, osservare le diverse soluzioni narrative adottate dai tre poeti, sempre considerando la presenza fissa di una filigrana classica, che funge da base sia a livello macroscopico per la struttura degli episodi, sia per le più minute coincidenze testuali. Nel farlo, si è cercato di mettere in evidenza le situazioni ricorrenti in tutte e tre le opere, da un lato, e dall'altro gli elementi di divergenza, che tendenzialmente permettono di isolare le scelte tassiane rispetto alla coppia Boiardo-Ariosto. Prima di scendere nel merito di questa distinzione, è bene notare due elementi di carattere macroscopico, che riguardano lo spazio e la partizione narrativa degli episodi, nonché, dal punto di vista della *fabula*, la natura degli eserciti impegnati e delle città oggetto dell'assalto. Riguardo a quest'ultimo punto, sarà appena da ricordare il ribaltamento dei ruoli tra i poemi di ambientazione carolingia e quello tassiano: nell'*Innamoramento* e nel *Furioso* sono infatti i saraceni che svolgono il ruolo attivo di assedianti e i cristiani quello di difensori delle mura della città contesa, che è Parigi; nella *Liberata*, invece, è naturalmente Gerusalemme lo scenario dello scontro e i ruoli sono invertiti: i cristiani attaccano a più riprese, i pagani cercano di difendersi²⁰. Ci sono importanti differenze anche riguardo allo spazio occupato nel poema da tali episodi. Nell'*Innamoramento* l'episodio è incompiuto: si interrompe con il sopraggiungere della sera (III, VIII, 52) e non verrà più ripreso: spetterà ad Ariosto riannodare le fila e portare a compimento questa sezione più propriamente epica della favola (dopo le avventure

¹⁷ Le edizioni consultate sono: Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato (Innamoramento de Orlando)*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2011; Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, commento di Emilio Bigi, Milano, BUR, 2013; Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

¹⁸ L'espressione è di Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1984.

¹⁹ È così già a partire dal *Teseida* che, «col suo repertorio di macchine e di tecniche difensive, costituisce l'anello più antico, sul versante della tradizione "illustre", di una sottotradizione che arriva sino al Cinquecento» (Baldassarri, *op. cit.*, p. 47).

²⁰ Lo stesso accade nel più contenuto assedio di Biserta, narrato da Ariosto nei canti XXXIX-XL del *Furioso*.

romanzesche dei canti precedenti). Nel *Furioso* l'episodio è diluito attraverso cinque canti (XIV-XVIII), continuamente ripreso e poi abbandonato, intervallato da molti altri episodi: tipico esempio del meccanismo dell'*entrelacement* che caratterizza il sistema narrativo ariostesco²¹. Al contrario, Tasso dà prova anche in questo caso di rispettare rigidamente il principio dell'unità e l'ideale stilistico della *brevitas*: ognuno dei due assalti a Gerusalemme occupa un canto: il primo, fallito, è contenuto nel XI canto, il secondo, vittorioso, nel XVIII, prima di sfociare nel finale vero e proprio dell'opera (XX).

2.1 Il realismo della narrazione tassiana

Prima di vedere quali sono le situazioni più ricorrenti presenti in tutte e tre le opere – momenti fissi di questo sottogenere interno al poema narrativo sin dagli esordi classici e volgari – è bene evidenziare sin da subito una differenza che sottostà alla costruzione di questi episodi. Al netto del diverso spazio che, per cause di forza maggiore, gli assedi occupano in Boiardo e Ariosto, si ritrova in questi due poeti lo schema più comune nella tradizione canterina, ben tratteggiato da Pettinelli: «giunge un esercito smisurato che si accampa con “trabacche e pavaglioni”; i capi dividono le schiere, affidandole ai guerrieri più valorosi, e, una dopo l'altra, le mandano in battaglia; si svolgono allora [...] scontri o duelli a ripetizione»²². Gli assedi di Parigi, dunque, appaiono abbastanza rudimentali dal punto di vista tecnico-militare e si configurano piuttosto come una serie di duelli tra cavalieri e di stragi compiute dai campioni più forti contro le masse: le macchine da guerra vengono sì nominate, ma restano sullo sfondo e il focus della narrazione è decisamente sbilanciato sulle gesta degli eroi, il che rende questi episodi non distanti da un qualsiasi duello o una qualsiasi battaglia descritta in altri luoghi dei poemi²³. Questo tipo di rappresentazione, definita da Sangirardi *mitica* più che *realistica*, tende di fatto «a mettere in primo piano i movimenti e le azioni di alcuni personaggi, destinati a incarnare il ruolo di eroi, simboli di valori o disvalori collettivi», e ciò comporta, sul piano della verosimiglianza, «che la complessità e l'opacità della logica di guerra reale siano in parte sacrificate alla nettezza delle motivazioni personali e passionali degli eroi»²⁴.

Rispetto a questo schema, è evidente lo scarto che si riscontra nella *Liberata* nella costruzione dell'episodio. Soltanto in Tasso, infatti, l'attenzione alla verosimiglianza storica e alle tecniche militari fa sì che l'assedio diventi un episodio guerresco autonomo, diverso, con caratteristiche proprie, narrative ma anche terminologiche. È il risultato, questo, di un mutato orizzonte culturale e teorico che sta alla base del poema tardo-cinquecentesco, ossia la «concezione della guerra come fatto globale che chiama in causa

²¹ Per un'analisi di questi canti si vedano anche i saggi dedicati ai rispettivi canti all'interno del volume *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, *Volume I*, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: *Canto XIV* di Gabriele Bucchi, *Canto XV* di Cristina Montagnani, *Canto XVI* di Giuseppe Sangirardi, *Canto XVII* di Salvatore Ritrovato e *Canto XVIII* di Daniel Javitch.

²² Rosanna Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983, p. 73.

²³ È vero però che Ariosto mette in scena un paio di tattiche ben definite: il piano d'azione di Argante e la conseguente disposizione delle truppe da parte di Carlo (XIV, 105-107) e soprattutto il fosso tra le due linee delle fortificazioni parigine riempito di materiale infiammabile, in cui Rodomonte trascina migliaia dei suoi uomini (XIV, 131-132 e XV, 3-5).

²⁴ Entrambe le citazioni sono tolte da Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., p. 12.

equilibri complessivi fra gli eserciti contrapposti e non solo una somma di atti individuali di valore»²⁵. Come si avrà modo di mostrare, nella *Liberata* l'intera strategia offensiva dei crociati gira intorno alle macchine da assedio, che si riveleranno fondamentali per la presa della città. Le gesta degli eroi cristiani e pagani non sono naturalmente escluse, ma Tasso non indugia troppo nel descrivere duelli e stragi compiute dai campioni di entrambe le parti, dando maggior peso alle tattiche, agli spostamenti, alle riparazioni e alle azioni compiute dai terribili macchinari da assalto. Ed è proprio questa attenzione al dettaglio tecnico (dalla descrizione minuziosa delle macchine alla disposizione degli eserciti, fino agli stratagemmi difensivi degli assediati), al verosimile, al particolare militare a caratterizzare così la *Liberata* quanto l'intera tradizione del poema eroico del secondo Cinquecento, di cui l'opera tassiana è naturalmente l'esito maggiore²⁶.

a) *Il ruolo delle macchine*

Si è detto del ruolo centrale che le armi da assedio ricoprono nel poema gerosolimitano: non che nelle altre opere esse non compaiano, così come in tutta la tradizione volgare del genere, ma non ricoprono mai un ruolo davvero decisivo nella strategia militare degli assediati. Nell'*Inamoramento*, un primo elenco si trova nelle battute iniziali del canto, quando Boiardo descrive gli eserciti pagani attraverso gli occhi di Orlando e Brandimarte: «Scale con ròte e torre aveano asai, / che se movean tirate per inzegno; / più nove cose non se vider mai: / gati texuti a vimine, e di legno, / beltresche di cuor cotto, e arcolai / che erano a rimirare uno strano ordegno, / qual con rumor se chiude e se disserra / e pietre e foco trà dentro ala terra» (III, VIII, 5). Il catalogo delle macchine viene quindi sfruttato da Boiardo per dare l'idea della moltitudine e della potenza dell'armamento dell'esercito pagano, ma nello svolgimento dell'assedio vero e proprio a tutte queste armi d'assalto non si farà più cenno: rappresentano quindi un elemento di colore, un inserto di terminologia militare richiesto anche dai canoni del genere, ma che non sarà sfruttato nella strategia militare dei pagani. In questo elenco, inoltre, le macchine vengono connotate come qualcosa di straordinario, quasi arcano, attraverso aggettivi che hanno in sé una sfumatura ideologica negativa, come *nove cose* e *strano ordegno*. La stessa ottica, nel poema tassiano, è rintracciabile, a parti invertite, nelle parole di Argante quando rinfaccia a Tancredi il fatto che i cristiani hanno vinto la battaglia non grazie alla virtù eroica dei singoli, ma per mezzo delle macchine d'assedio: «[...] non qual guerrier, ma qui venuto / quasi inventor di machine tu parmi /. Fatti scudo de' tuoi, trova in aiuto / novi ordigni di guerra e insolite armi» (XIX, 3, 2-6): permane dunque, nelle parole del pagano, un disprezzo etico verso la tecnologia militare, rea di premiare l'ingegno e le capacità tecniche piuttosto che il valore e la forza del singolo guerriero.

Anche nel *Furioso*, nei canti dedicati all'assedio di Parigi, le armi d'assedio rimangono del tutto sullo sfondo: vengono nominate in modo cursorio nelle fasi iniziali, nella descrizione delle difese dei cristiani: «alcuni han cura maneggiare i fuochi / le machine altri, ove bisogno sia» (XIV, 103, 5-6), senza ritagliarsi altro spazio. Nella

²⁵ Baldassarri, *op. cit.*, p. 209.

²⁶ Su questi aspetti, che Baldassarri fa risalire a una tradizione classica parallela a quella omerica, incentrata in particolar modo sui poeti storici come Lucano, cfr. *ivi*, pp. 48-49.

Liberata la tecnologia militare guadagna invece un ruolo di primo piano nell'economia dell'episodio e, a ben vedere, dell'intero poema. Tasso, che si era ben documentato sulle armi d'assedio impiegate dai crociati consultando le fonti storiche, fa girare tutta la strategia militare dei cristiani intorno alle macchine. Già nella prima ottava del canto XI, Goffredo viene ritratto intento ad apparecchiare *i bellici instrumenti* (XI, 3), prima ancora di indossare l'armatura. Nel momento di sferrare l'attacco è prima preoccupazione del capitano crociato quella di sistemare le macchine nel mezzo dell'esercito, protette alle estremità da due ordini di fanti (XI, 31, 5-8)²⁷: «Le baliste per dritto in mezzo pone / e gli altri ordigni orribili di Marte, / onde in guisa di fulmini si lancia / vèr le merlate cime or sasso, or lancia». I guerrieri crociati, appropinquandosi sempre più alle mura, prima sono attenti a livellare il terreno, in modo da evitare che le macchine incontrino buche nel loro tragitto: «ed arrivando al fosso, il cupo e 'l vano / cercano empirne ed adeguarlo al piano» (XI, 33, 7-8), poi, raggiunta la città, iniziano a sfondare le porte (XI, 37, 5-8): «già gli arieti a la muraglia appressa, / machine grandi e smisurate travi, / c'han testa di monton ferrata e dura: / temon le porte il cozzo, e l'alte mura». Quando tutto sembra volgere a favore dei cristiani, l'abilità difensiva dei pagani inverte la situazione: da un lato lanciano dalle mura un enorme masso che fa strage di crociati (XI, 38) – i quali però non si placano ed escono allo scoperto dai ripari delle macchine –; dall'altro stendono dei teli sul portone per attutire le *percosse orrende* dell'*espugnator montone*, ossia dell'ariete (XI, 40). Dopo la parentesi delle frecce di Clorinda, riecco Goffredo tentare un *novo assalto* basato sull'uso della torre mobile, *de le machine sue la più sublime* (XI, 46, 4), di cui Tasso dà qui un'essenziale descrizione (XI, 46, 5-8): «Questa è torre di legno, e s'erger tanto / che può del muro pareggiar le cime; / torre che grave d'uomini ed armata, / mobile è su le rote e vien tirata». Le due ottave successive, dedicate alla torre, sono fitte di similitudini: grande prova di Tasso nel controbilanciare poeticamente i dettagli militari. La torre (*volubil mole*) procede scagliando *lancie e quadrella* e si accosta alle mura così come fa una nave che vuole abbordarne un'altra (XI, 47, 3-4), incontrando però le strenue difese degli assediati, che lanciano alla disperata aste e pietre contro i merli e le ruote della torre. I cristiani riescono comunque a continuare l'assalto con le macchine (XI, 51, 1-4): «Così la torre sopra, e più di sotto / l'impetuoso il batte aspro ariete, / onde comincia omai forato e rotto / a discoprir le interne vie secrete».

Le sorti dell'assalto precipitano dopo il ferimento di Goffredo (XI, 54). Rientrato in campo, il *pio Buglione* ha come preoccupazioni principali il recupero dei feriti e la messa al riparo delle macchine da guerra, operazione fondamentale per le residue speranze crociate, cui vengono dedicate le ultime quattro ottave del canto. Quando sembra essere salva, ecco che la torre, *primo terror de le nemiche genti*, cede all'improvviso e viene paragonata da Tasso a una nave distrutta da un naufragio o a un cavallo che inciampa e cade (XI, 84, 3-8 e 85, 1-4). L'importanza della torre e l'attenzione alla verosimiglianza fa indulgere Tasso in particolari realistici, come l'intervento dei fabbri (XI, 85, 5-8) in cui compaiono verbi che designano azioni pratiche come *puntellare* e *saldare*: «Ma le suppone appoggi e la puntella / lo stuol che la conduce e seco stassi, / insin che i pronti fabri intorno vanno / saldando in lei d'ogni sua piaga il danno». Lo spazio che Tasso dedica

²⁷ Si tratta, qui come altrove, di dettagli militari che Tasso trae dalla cronaca di Tirio (qui in particolare da *Historia VIII*, 12: cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 699n).

ai semplici fabbri, ben lontani dagli eroi della tradizione cavalleresca, è funzionale allo sviluppo della strategia bellica di Goffredo ed è sintomatico di quella svolta in direzione realistica che coinvolge il poema eroico del secondo Cinquecento.

Nel prosieguito del poema, la tattica dei crociati viene messa in crisi da diversi episodi che ruotano tutti intorno alle macchine: dapprima, nel canto XII, la sortita notturna di Clorinda e Argante – sapientemente modellata sul precedente virgiliano di Eurialo e Niso, già mutuato da Ariosto per l'episodio di Cloridano e Medoro – che culmina con l'incendio della torre mobile, spezza le speranze di Goffredo di una vittoria rapida, costringendo i crociati ad allungare i tempi prima di poter sferrare un nuovo assalto alle mura della città. La strategia non cambia: soltanto grazie alle *mural machine* si può sperare di prendere la città. Non è quindi grazie al valore del singolo eroe – o almeno non solo grazie a quello – che la guerra può essere vinta, ma grazie alla tecnica e alla scienza militare. Tuttavia, Tasso conosce bene il codice del genere epico (qui in particolare virgiliano) e dà risalto al suo eroe, Rinaldo, rendendolo fondamentale per rompere l'incanto della selva di Saron, per mezzo del quale il mago Ismeno aveva impedito ai cristiani di rifornirsi di legname per poter costruire nuove armi da assedio. Rotto l'incanto della selva, i fabbri possono iniziare le loro opere. È a questo punto che viene introdotto il personaggio storico di Guglielmo Embriaco, «ne' meccanici ordigni uom senza pari», grazie al quale vengono realizzate le macchine da guerra per l'assedio finale (XVIII, 43): non solo «catapulte, balliste ed arieti», ma soprattutto una «mirabil torre / ch'entro di pin tessuta era e d'abeti, / e ne le cuoia avvolto ha quel di fuore / per ischermirsi da lanciato ardore». Nelle due ottave appena successive (XVIII, 44-45), Tasso si sofferma in una dettagliata e realistica descrizione, che non ha riscontro negli altri poemi, della nuova, mirabile torre da guerra costruita da Guglielmo: dalla lettura di versi come questi emerge l'attento studio delle fonti storiche da parte di Tasso che in questo caso sembra addirittura che «abbia studiato disegni ingegneristici e li abbia poi 'realizzati' nella sua creazione letteraria»²⁸. Anche questa descrizione, che pur rifacendosi a fonti classiche come Cesare e Livio «è molto più particolareggiata e tecnica di quella liviana»²⁹, è figlia di quella tendenza tipica del poema tardo cinquecentesco al dettaglio tecnico-militare, sui cui si è posto più volte l'accento: «Si commette la mole e ricompone / con sottili giunture in un congiunta, / e la trave che testa ha di montone / da l'ime parti sue cozzando spunta; / lancia dal mezzo un ponte, e spesso il pone / su l'opposta muraglia a prima giunta, / e fuor da lei su per la cima n'esce / torre minor ch'in suso è spinta e cresce. // Per le facili vie destra, e corrente / sopra ben cento sue volubil rote, / gravida d'arme e gravida di gente, / senza molta fatica ella gir pote»³⁰.

Il secondo e vittorioso assalto a Gerusalemme inizia alle prime luci dell'alba. Ma la strategia di Goffredo si mette in moto già nella notte, ed è tutta incentrata sul posizionamento delle macchine (in particolari delle tre grandi torri costruite da

²⁸ La citazione è di Casadei, *op. cit.*, p. 65. Tasso descrive in dettaglio le sue scelte riguardo alla costituzione delle macchine in una lettera a Scipione Gonzaga (Ferrara, 11 giugno 1575), leggibile in Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Guanda, pp. 120-125.

²⁹ Casadei, *op. cit.*, p. 65n.

³⁰ Andrà considerato iperbolico il numero delle cento ruote, le quali potrebbero essere state invece sei, come si legge in un anonimo trattato *De Re Militari* a cui rinvia il glossario di Du Cange per la voce *Turris* (cfr. Casadei, *op. cit.*, p. 65n).

Guglielmo) in modo da prendere alla sprovvista i pagani. Approfittando del buio, la torre viene infatti spostata dove non ci sono parti spigolose (torri, bastioni) ed è quindi più agevole avvicinare le mura: è un dettaglio, questo, che si aggiunge al repertorio di notizie che Tasso trae dalla *Historia* di Tirio. Alle prime luci dell'alba, gli assediati vengono quindi presi alla sprovvista: «s'avidero i pagani (e ben turbàrsi) / che la torre non è dove esser sòle; / e miràr quinci e quindi anco inalzarsi / non più veduta una ed un'altra mole, / e in numero infinito anco son viste / catapulte, monton, gatti e balliste» (XVIII, 64, 3-8). Goffredo dà poi attente istruzioni sulla disposizione delle macchine (XVIII, 65-66) e l'attacco può finalmente iniziare. Agli arcieri pagani rispondono le macchine dei crociati, capaci di scagliare terribili proiettili: «Ma con forza maggior colpi più ferì / ne venian da le machine murali: / indi gran palle uscian marmoree e gravi, / e con punta d'acciar ferrate travi» (XVIII, 68). I pagani ripropongono la strategia difensiva già messa in atto nel primo assedio, stendendo «pieghevola tela e cose altre cedenti» lungo le mura (XVIII, 70, 4), ma l'esercito cristiano, muovendosi contemporaneamente su tre fronti («l'assalitor, che tripartito move» XVIII, 71, 2), riesce comunque a raggiungere le mura, contro cui «cozza il monton con la ferrata fronte» (XVIII 71, 8).

Un'importante differenza rispetto al primo assedio, è che in questo caso anche i pagani fanno ricorso a un'improvvisata macchina da guerra. Anche di questa – e del suo funzionamento – Tasso fornisce una particolareggiata descrizione (XVIII, 80). Il tradizionale duello cavalleresco viene quindi sostituito da un'imponente scontro tra le macchine da guerra: è la definitiva sostituzione del valore individuale da parte dell'industria, della tecnica. In questo campo sono i cristiani a prevalere: la macchina di Guglielmo è pronta a respingere gli attacchi, in particolare grazie a «due gran falci mosse / ch'aventate con arte incontra al legno / quelle funi tagliàr ch'eran sostegno» (XVIII, 81). Crollata la loro arma di difesa (con un fragore che ricorda una frana), i pagani hanno un'ultima freccia nella loro faretra, le «fiamme fetide e fumanti» provocate dagli ordigni incendiari di Ismeno (XVIII, 83). Memori di quanto accaduto nel primo assedio, i cristiani avevano dotato la torre di protezioni adeguate (del cuoio appositamente bagnato), ma nemmeno queste sembrano funzionare (XVIII, 84, 5-8): «L'umido cuoio alfin saria mal buono / schermo a la torre, a pena or la difende. / Già suda e si rincesca; e se più tarda / il soccorso del Ciel, conven pur ch'arda». Ma dove non arriva l'ingegno, arriva appunto la provvidenza: un vento propizio salva la torre fermando le fiamme e indirizzandole contro i pagani: brucia quindi ogni loro riparo, tra cui le tele utilizzate per attutire i colpi degli arieti. Venute meno le difese e morto Ismeno (cruentamente schiacciato da un sasso), la torre avanza e i crociati hanno la strada spianata verso il cuore della città.

b) Altri dettagli tecnici e realistici

In accordo con la maniera del poema eroico tardo-cinquecentesco, Tasso presta particolare attenzione anche allo schieramento delle truppe e delle macchine, nonché alle tattiche offensive e difensive impiegate dai due eserciti: tutti aspetti che hanno, nella

seconda metà del XVI secolo, «uno sviluppo nuovo, senza riscontro nella tradizione omerica o cavalleresca»³¹.

Un particolare che Tasso trae direttamente dall'*Historia* di Tirio è ad esempio la tecnica con cui gli assediati cercano di attutire i colpi dell'ariete stendendo fasci di lana sulle mura (XI, 40, 3-8)³²: «sin da' merli il popolo il difende / con usata di guerra arte e ragione: / ch'ovunque la gran trave in lui si stende, / cala fasci di lana, e gli frappone. / Prende in sé le percosse e fa più lente / la materia arrendevole e cedente. In questo caso, la strategia difensiva porta quindi buoni risultati e sembra frenare l'avanzata cristiana: oltre che da Tirio, questa notizia è riportata anche da un altro storico, Giuseppe Flavio, nella sua *Della guerra giudaica* (specificamente in III, 13) dove descrive la stessa tecnica e aggiunge, corroborando la versione di Tirio, che «questo fece perdere molto tempo ai Romani»³³. Memori di aver, se non fermato, almeno ritardato l'avanzata dell'ariete, i pagani ripropongono la stessa strategia difensiva anche durante il secondo assedio, narrato nel canto XVIII. Nel momento di maggior impeto dell'attacco crociato, le *saracine genti* corrono ai ripari come avevano già fatto in precedenza, ottenendo anche in questo caso un iniziale successo (XVIII, 70, 3-6): «contra quelle percosse avean già tesa / pieghevol tela e cose altre cedenti; / l'impeto, che 'n lor cade, ivi contesa / non trova, e vien che vi si fiacchi e lenti». Questa volta, però, i teli verranno bruciati da un vento provvidenziale, lo stesso che salva la torre mobile dall'incendio (XVIII, 86, 1-4): «Vien contra al foco il turbo; e indietro vòlto / il foco ove i pagan le tele alzàro, / quella molle materia in sé raccolto / l'ha immantinente, e n'arde ogni riparo».

Un'altra tecnica che si ritrova in entrambi gli episodi, questa volta da parte dei crociati, è l'avanzare riparandosi sotto le tettoie delle macchine (in particolare dei *gatti*), oppure procedere uniti in una formazione *a testuggine*, con gli scudi alzati sopra la testa.

³¹ Baldassarri, *op. cit.*, p. 47 e p. 212. Anche nell'assedio di Parigi narrato da Ariosto, a ben vedere, si possono però sottolineare interessanti tecniche militari e attente disposizioni tattiche. Ne sono un esempio le fasi iniziali dell'assalto, là dove Ariosto narra al lettore sia il piano d'attacco di Agramante (XIV, 105) – che consiste nell'attaccare solo da un punto, ritirandosi oltre il fiume, verso ponente, e scoprendosi di fatto le spalle – e poi le strategie difensive di Carlo che, con proverbiale capacità di previsione, è attentissimo a non lasciare scoperto nessun punto da cui potrebbero attaccare gli assediati (OF XIV, 106-107): «Dovunque intorno il gran muro circonda, / gran munizioni avea già Carlo fatte, / fortificando d'argine ogni sponda / con scannafossi dentro e case matte; / onde entra ne la terra, onde esce l'onda, / grossissime catene avea tratte». Degna di nota è inoltre la tattica del fossato riempito di materiali infiammabili (XIV, 131-132), che non trova riscontro negli altri due poemi. Tra la prima cinta muraria (già raggiunta dai pagani) e la seconda, sorge di fatto una *cava profonda* che viene stipata di rami secchi cosparsi di pece e di vasi di materie incendiabili: sarà poi la furia cieca di Rodomonte a favorire i cristiani, facendo sì che molti degli assediati cadano nella fossa, bruciando senza scampo.

³² Cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 705. Tirio scrive infatti: «i Cittadini ponevano delle bisacche piene di strame, e di paglia, alle difese; della lana ne i sacchi, e tappeti e travi grandissime, e coperte ancora piene di cotone, lasciandole pender dalle Torri a lungo la pendentia delle mura, a fin che essendo molli, e mobili, togliessero la forza a le percosse, e colpi delle macchina, che non potessero far alcuna offesa».

³³ Nello stesso passo si racconta anche di come i crociati hanno superato la difficoltà: «inventati essi pure certi lancioni con i capo raccomandata una falce, tagliavano i sacchi» (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 711), notizia che può essere stata alla base di quanto scrive Tasso nell'ottava 50 (5-8): «I Franchi intanto a la pendente lana / le funi recideano e le ritorte / con le lunghe falci, onde cadendo a terra / lasciava il muro disarmato in guerra».

Lo stratagemma viene descritto dapprima in XI, 33, 3-6 in cui la gente franca «parte scudo a scudo insieme adatta, / e di quegli un coperchio al capo fassi, / e parte sotto machine s'appiatta, / che fan riparo al grandinar de' sassi»³⁴, e successivamente ripresa nel canto XVIII, dove a breve distanza, prima si narra dell'avanzata dei crociati riparati dalle macchine (71, 3-6): «e chi va sotto gatti, ove la spessa / gragnuola di saette indarno piove, / e chi le torri a l'alto muro appressa / che da sé loro a suo poter remove» e poi della tattica di Rinaldo (XVIII, 73 7-8), che sprona un drappello di soldati a seguirlo in un'impresa eroica: avanzare proprio dove le mura sono maggiormente difese (XVIII, 70, 7-8 e 71, 1-4): «"Moviam là guerra, e contra a i colpi crudi / facciam densa testugine di scudi". // Giunsero tutti seco a questo detto; / tutti gli scudi alzàr sopra la testa, / e gli uniron così che ferreo tetto / facean contra l'orribile tempesta»³⁵.

Un ulteriore aspetto della verosimiglianza del racconto tassiano è l'indugio verso il dettaglio anatomico che, negli episodi bellici, coincide con la descrizione delle ferite. Momento privilegiato per la messa in scena di quel «teatro anatomico»³⁶ tanto caro soprattutto ai poeti del tardo Cinquecento è, nel canto XI, la parentesi dedicata alle frecce scoccate da Clorinda, che feriscono o uccidono alcuni tra i più importanti comandanti crociati, tra cui spicca il colpo che raggiunge mortalmente Palademe: «cala il settimo ferro al destro ciglio, / e trapassando per la cava sede / e tra i nervi de l'occhio esce vermiglio / dietro per la nuca; egli trabocca / e more a' piè de l'assalita rocca» (XI, 45, 4-8)³⁷.

Uno spazio particolarmente ampio (ben otto ottave: XI, 68-75) viene concesso alla descrizione della ferita e delle cure prestate a Goffredo, che ricalca abbastanza fedelmente un passo del XII dell'*Eneide* (XII, 384-431)³⁸. Fremendo per la fretta di tornare in campo, Goffredo prova da solo a estrarre la freccia, ma «rompe la canna» (XI, 68, 8), facendo sì che la punta d'acciaio rimanga conficcata nella ferita. Da notare qui l'attenzione agli aspetti medici, ad esempio quando Goffredo chiede che si trovi la via più rapida per curarlo, che è anche la più dolorosa: «scoprasi ogni latebra a la ferita / e largamente si risechi e fenda» (XI, 69, 3-4), ossia 'si metta a nudo la parte più interna della ferita e si tagli e asporti la parte ferita'³⁹. Viene qui introdotto il medico Eròtimo, un altro di quei personaggi umili, operativi, a cui viene dato spazio nel poema tassiano: figure lontane dall'inarrivabile eccezionalità dei grandi campioni, ma altrettanto importanti per la vittoria dei crociati (così come Guglielmo Embriaco e la sua schiera di fabbri e

³⁴ Qui incrociando memorie virgiliane di *Aen IX*, 505-506 e quello che leggeva in Tirio, VIII, 13 (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit. p. 701).

³⁵ Anche nell'assedio di Biserta narrato nel *Furioso* i cristiani avanzano «coperti di testuggini e da gatti» (XL, 18, 4).

³⁶ L'espressione è di Bolzoni, *op. cit.*, p. 237.

³⁷ Alcuni versi simili si leggono nell'*Avarchide* di Luigi Alamanni: «L'altro, che d'ira è colmo e di dolore, / una punta gli addrizza in mezzo al volto / sopra l'osso più curvo che fa strada / in tra gli occhi all'odor che in alto vada; / e 'l trapassò di dietro, ove natura / pria ch'altrove inviargli i nervi accoglie [...]». Su questo aspetto cfr. Baldassarri, *op. cit.*, pp. 53-56, dove si segnala il passo appena riportato.

³⁸ Per i rimandi puntuali cfr. le note di Franco Tomasi in Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 722 e sgg.

³⁹ L'interpretazione è di Franco Caretti (cfr. *ivi*, p. 722n). Questa e le immagini successive sono tratte da *Aen. XII* 388-390.

costruttori). Adottando uno stile di narrazione improntato sulla minuziosa descrizione degli aspetti più pratici e realistici, Tasso indugia qui in particolari chirurgici, come quando descrive le difficoltà del medico a estrarre la freccia, non tralasciando particolari come il vestiario, le modalità e gli strumenti (XI, 71, 3-8)⁴⁰. Sarà comunque solo grazie all'intervento di un angelo custode, che porta piante miracolose come il *dittamo di Ida* (la stessa pianta con cui viene curato Enea), che il medico riuscirà a estrarre la freccia: «ne sparge il vecchio la ferita, e fuori volontario per sé lo stral se n'esce / e si ristagna il sangue; e già i dolori / fuggono da la gamba e 'l vigor cresce» (XI, 74, 3-6)⁴¹.

2.2 Elementi ricorrenti

Al di là di questa attenzione agli aspetti più tecnici e minuti della guerra, permangono anche nella *Liberata* alcune costanti che caratterizzano la narrazione degli assedi nei poemi epici, e che sono ben rappresentati anche negli altri due poemi.

Una situazione narrativa topica degli episodi degli assalti alle città è ad esempio la descrizione patetica della disperazione del popolo assediato, in particolare attraverso gli occhi dei più deboli: donne, bambini, anziani. È così nelle prime ottave del canto VIII dell'*Inamoramento*: «De strida e pianti è quella terra piena: / piccoli infanti e dame scapiliate / e vecchi e infermi e gente de tal sorte / battonsi el viso, a Dio chiedendo morte» (III, VIII, 8) e anche nell'ottava successiva: «le triste moglie con figlioli in braccio / sempre piangendo pregano e mariti / che li adiffendi da cotanto impacio»; e lo stesso nel *Furioso*, quando Rodomonte e le sue truppe stanno per entrare in città: «Suonar per gli alti e spaziosi tetti / s'odono gridi e femminil lamenti: / l'afflitte donne, percotendo i petti, / corron per casa pallide e dolenti; / e abbraccian gli usci e i geniali letti / che tosto hanno a lasciare a strane genti» (XVII, 12)⁴². Nella *Liberata*, a parti invertite, sono le madri che, nonostante gli incitamenti del re Aladino, «se ne van l'afflitte madri al tempio / a ripregar nume bugiardo ed empio» (XI, 29, 7-8), calco di una scena virgiliana⁴³. Si può aggiungere qui la forte dipendenza che dimostra Ariosto nei confronti di Boiardo nel descrivere

⁴⁰ «Quegli in gonna succinto e da le braccia / ripiegato il vestir, leggiero e piano / or con l'erbe potenti in van procaccia / trarne lo strale, or con la dotta mano; / e con la destra il tenta e co 'l tenace / ferro il va riprendendo, e nulla face».

⁴¹ Lo stesso gusto può assumere connotati macabro-espressionistici nelle descrizioni di morti particolarmente violente. Per quanto riguarda i singoli combattenti, si può segnalare la morte di Latino narrata nel canto IX (38, 6-8): «Il misero Latin singhiozza e spira, / con il vomito alterno or gli trabocca / il sangue per la piaga, or per la bocca»; ma lo stesso vale anche per scene corali, ad esempio per la morte dei guerrieri colpiti dai proiettili lanciati dalle macchine: «e così trita / l'armatura e le membra a chi n'è colto, / che gli toglie non pur l'alma e la vita, / ma la forma del corpo anco e del volto. / Non si ferma la lancia a la ferita; / dopo il colpo, del corso avanza molto: / entra da un lato e fuor per l'altro passa / fuggendo, e nel fuggir la morte lassa» (XVIII, 69) – intrisa di ricordi lucanei (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 1110n) – e, nello stesso canto, quella di Ismeno e delle incantatrici: «quando aventato fu d'alta mole / un gran sasso, che fu parte d'un monte; / e tra lor colse sì ch'una percossa / sparse di tutti insieme il sangue e l'ossa. // In pezzi minutissimi e sanguigni / si disperser così l'inique teste, / che di sotto a i pesanti aspri macigni / soglion poco le biade uscir più peste» (XVIII, 88-89).

⁴² Scena modellata su *Aen.* II, 486-490 (cfr. Ariosto, *op. cit.*, p. 545). Una simile scena patetica si ha anche all'inizio dell'assedio di Biserta (OF XL, 13), questa volta a parti invertite.

⁴³ *Aen.* XI, 481-482: «succedunt matres, et templum ture vaporant, / et maestas alto fundunt de limine voces» (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 699n).

l'avvio dell'assedio: nelle due narrazioni ricorrono elementi comuni, come il suono delle campane o l'inflessa sollecitudine di Carlo Magno (OF XIV, 100-103 e IN, III, VIII, 10)⁴⁴.

A parte singoli tasselli come questo, un elemento di portata più generale che caratterizza le scene degli assedi – ma che Tasso attenua, proprio in conseguenza del ruolo preponderante delle macchine e dell'esercito nella sua collettività – è la messa in scena di una sequela infinita di violente uccisioni, di corpi tagliati a metà, di armature fracassate, scudi spezzati. A ben vedere, nell'*Inamoramento* e nel *Furioso* (in cui l'assedio di Parigi, lo ricordiamo, occupa uno spazio molto maggiore e viene portato a conclusione) gli episodi in questione si risolvono nella narrazione, con una visuale collettiva dall'alto che stringe il campo su singole scene, di in una serie di duelli e di vere e proprie carneficine compiute dagli eroi quanto cristiani quanto pagani, che, grazie alle loro eccezionalità abilità guerriere, riescono a uccidere senza troppo sforzo orde di personaggi minori, minimi, vere e proprie masse «presenti solo come materia amorfa su cui i guerrieri, tra un duello e l'altro, provano i loro colpi smisurati, elevando in breve attorno a sé muraglie di corpi»⁴⁵. Quanto affermato è vero soprattutto per il *Furioso* e ancor più per l'*Inamoramento*, mentre nella *Liberata* lo spazio dedicato alle gesta dei singoli è più limitato rispetto alle altre opere e il privilegio di essere protagonista di gesta belliche smisurate viene riservato solo a Rinaldo, «capace di compiere atti eroici straordinari, non a caso concessi solo a lui nel poema, per sottolineare, come afferma lo stesso Tasso, la sua fatalità al pari di quella di Achille nell'*Iliade*»⁴⁶.

È possibile individuare un certo schematismo nelle ottave dedicate alle stragi compiute dagli eroi sul campo di battaglia. Nelle ottave dedicate alle gesta di Rodamonte nell'*Inamoramento* (III, VIII, 33-34) si ha prima il nome del guerriero che fronteggia il saraceno seguito da una rapida presentazione, e poi la descrizione del colpo e del mondo in cui vengono uccisi: «Sul'orlo a ponto è Gaino da Pontero: / benché sia falso e tristo dela mente, / purché esser volia, è prodo e bon guerrero» + «Ma la sua forza alo giovò niente, / ché Rodamonte, che del'acqua usciva, / de un colpo a terra el pose in su la riva» (6-8); «Sopra al campo afronta Rodolfone: / parente era di Naimo e di sua gesta» (34, 3)

⁴⁴ «Sonano al'arme tutte le campane: / de cridi e trombe è sì grande el rumore / che nol porian contar le voce umane. / Va per la terra Carlo imperatore: / ogni om el siegue, alcun non vi rimane / che non voglia morir col suo signore; / e lui qua questo e là quello altro manda, / provvede intorno e ordina ogni banda» (IN III, VIII, 10) da confrontare con «Le campane si sentono a martello / di spessi colpi e spaventosi tocche» (OF XIV, 100, 1-2) unito a «Carlo di qua e di là non sta mai fermo: / va soccorrendo, e fa per tutto schermo» (OF XIV, 103, 7-8).

⁴⁵ Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco*, cit., p. 73. Di queste comparse può essere al massimo ricordato il nome, fatto che dà vita spesso a fitte enumerazioni, ad es.: «Tagliò in due parti il provenzal Luigi, / e passò il petto al tolosano Arnaldo. / Di Torse Oberto, Claudio, Ugo e Dionigi / mandar lo spirto fuor col sangue caldo; / e presso a questi, quattro da Parigi, / Gualtiero, Satallone, Odo et Ambaldo» (OF XIV, 125). Nei confronti della massa indistinta oggetto delle carneficine compiute dai campioni pagani (in particolare quando composta nemmeno da soldati, per quanto di poco valore, ma dai semplici cittadini), si può sottolineare lo sguardo quasi sprezzante di Ariosto quando descrive le gesta di Rodomonte intento a decimare il «vulgo e popolazzo [...] degno, prima che nasca, di morire» (OF XVI, 23).

⁴⁶ Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 1135n.

+ «Tutto el fende el pagan sino alo arzone» (34, 4)⁴⁷. Nel poema ariostesco, ma sul fronte cristiano, è Rinaldo protagonista di simili gesta guerresche, in ottave come questa: «D'un suo scudier una grossa asta afferra, / e vede Prusion poco lontano, / re d'Alvaracchie, e addosso se gli serra, / e de l'arcion lo porta morto al piano. / Morto Agricalte e Bambirago atterra: / dopo fere aspramente Soridano; / e come gli altri l'avria messo a morte, / se nel ferir la lancia era più forte» (XVI, 81)⁴⁸, di cui è costellato soprattutto il canto XVI del *Furioso*, con protagonisti, oltre a Rinaldo, il solito Rodomonte, la cui ferocia non risparmia gli abitanti di Parigi, «gente male esperta [...] senza possanza, senza cor, senz'armi» (XVI, 38, 7-8), e Zerbino, che si mettono in mostra in una ricca sequela di scontri rapidissimi che, come visto, si risolvono nello spazio di pochi versi⁴⁹.

A parte queste sezioni – di cui si potrebbero riportare decine e decine di esempi –, i campioni sono spesso al centro di immagini topiche: vere e proprie costanti che si ripropongono con poche varianti nei tre episodi analizzati. Ad esempio, l'importanza e il carisma dei campioni si vede anche dalla capacità di influenzare il morale delle proprie truppe e, contemporaneamente, quello dei nemici. Secondo un *topos* che risale almeno all'*Eneide*⁵⁰, la sola vista di questi guerrieri basta a gettare gli avversari nel panico: all'apparizione di Rodomonte sulla mura «levossi un pianto e un strido sì feroce, / sino al cel credo io gionse quella voce» (IN III, VIII, 29, 7-8), distico ricalcato fedelmente da Ariosto, sempre riguardo a Rodomonte: «levossi un pianto, un grido, un'alta voce, / con un batter di man ch'andò alle stelle; / e chi potè fuggir non vi rimase, / per serrarsi ne' templi e ne le case» (OF XVI, 21, 5-8). Nella *Liberata*, le sorti di Goffredo nel canto XI permettono di mostrare quanto la presenza o l'assenza di un campione possa influenzare il morale degli avversari e delle proprie truppe. Il ferimento del comandante franco produce infatti una reazione opposta nei due schieramenti (57): «Al dipartir del capitano, si parte / e cede il campo la fortuna franca. / Cresce il vigor ne la contraria parte, / sorge la speme e gli animi rinfranca; / e l'ardimento co 'l favor di Marte / ne' cor fedeli e l'impeto già manca: / già corre lento ogni lor ferro al sangue, / e dele trombe istesse il suono langue».

Una situazione narrativa ricorrente è poi quella che ritrae l'eroe di punta dell'esercito assediante nelle vesti di un novello Capaneo, che riesce a scalare le mura della città resistendo a piogge di dardi e di colpi avversari: ne sono protagonisti Rodomonte (IN III, VIII, 26-29) e Rinaldo (GL XVIII, 75-78)⁵¹, ma simile è anche la

⁴⁷ È una prassi tipica di Boiardo, che è solito accompagnare il nome proprio con «brevi commenti su caratteri fisiognomici e morali dei guerrieri» elemento già presente in Pulci e che verrà ridotto da Ariosto (cfr. Bucchi, *op. cit.*, p. 367).

⁴⁸ L'elenco delle azioni del paladino prosegue ulteriormente poco dopo: «Stringe Fusberta, poi che l'asta è rotta, / e tocca Serpentin, quel de la Stella. [...] E così al duca de la gente scotta / fa piazza intorno spazioso e bella» (XVI, 82, 4-5).

⁴⁹ Per le caratteristiche degli scontri inanellati in questa sezione cfr. Sangirardi, *Canto XVI*, cit., pp. 413-418.

⁵⁰ *Aen.* XII, 446-448 (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 727n).

⁵¹ Si vedano alcuni versi tratti da questi passi, riguardo a Rodomonte «E pali e dardi tràno a più non posso / con sassi e travi a quel gigante adosso. / Lui pur salisse e più de ciò non cura / come di pène o paglie mòse al vento» (IN III, VIII, 28, 7-8 e 29, 1-2), e a Rinaldo, che «Or lancia o trave, or gran colonna o spaldo / d'alto discende: ei non va su più lento; ma, intrepido ed invitto ad ogni scossa, / spezzaria, se cadesse, Olimpo ed Ossa. [...] Una selva di strali e di ruine / sostien su 'l dosso, e su lo scudo un monte. [...] Gran gente allor vi trae; l'urta, il reprime, / cerca precipitarlo, e pur no 'l caccia. / Mirabil vista! A un grande e fermo stuolo / resister può, sospeso in aria, un solo» (GL XVIII, 75-76).

descrizione di Rodomonte, nel *Furioso*, che sprezzante del pericolo si butta senza indugio nel fossato pieno d'acqua (OF XIV, 119)⁵².

Infine, si può sottolineare, sul piano della figuralità, la generale tendenza a paragonare gli eroi ad animali feroci per mezzo di una similitudine, che spesso trova riscontro nei modelli classici⁵³. È soprattutto Rodomonte, l'*africano Marte*, protagonista di queste immagini, sia nell'*Inamoramento*, dov'è paragonato a un cinghiale: «Guarda la torre e spregia quella altecia, / batendo e denti a schiuma come un verro» (IN III, VIII, 26, 1-2), sia, e soprattutto, nel *Furioso*, dove l'inventiva ariostesca sembra sbizzarrirsi proprio con questo personaggio, caratterizzato da una natura di per sé ferina. Questa concentrazione di immagini volte a caratterizzarlo, si spiega anche con il fatto che Rodomonte (come Mandricardo) fa il suo ingresso in scena proprio in questo episodio (nel canto XIV): da qui la necessità di Ariosto di tratteggiarne il carattere e gli attributi che lo accompagneranno fino all'ultimo canto del poema. A parte il ritorno della similitudine con il cinghiale (quando attraversa il fossato pieno d'acqua: «come andar suol tra le palustri canne / de la nostra Mallea porco silvestre», OF XIV 120, 3-4), l'eroe pagano viene paragonato ora a una tigre o a un lupo che fa strage degli armenti (OF XVI, 23)⁵⁴ o ancora a un toro inferocito: «Chi ha visto in piazza rompere steccato, / a cui la folta turba ondeggi intorno, / immansueto tauro accanneggiato, / stimolato e percosse tutto 'l giorno; / che 'l popul se ne fugge ispaventato, / et egli or questo o quel leva sul corno: / pensi che tale o più terribil fosse / il crudele African quando si mosse» (OF XVIII, 19)⁵⁵, ma anche agile cane da caccia quando nonostante il peso dell'armatura salta il fossato pieno di materiali infiammabili (OF XIV, 130, 2: «Egli passò destro come un veltro»), a un serpente dopo la muta, immagine suggerita dall'armatura di scaglie di drago indossata dal re di Sarza (OF XVII, 11: «come uscito di tenebre serpente, / poi c'ha lasciato ogni squalor vetusto, / del nuovo scoglio altiero»)⁵⁶, o ancora, quand'è circondato da soldati nemici e cerca una via di fuga, a un animale selvatico inseguito dai cacciatori (OF XVIII, 22). A un animale, questa volta un leone, è paragonato anche Rinaldo (OF XVI, 151, 3-6): «come vider Rinaldo che si messe / con tanta rabbia incontra a quel signore, / con quanta andria un leon ch'al prato avesse / visto un torel ch'ancor non senta amore»; anche per lui ritorna, nella *Liberata*, l'immagine del lupo: «Qual lupo predatore a l'aer bruno / le chiuse mandre insidiando aggira, / secco l'aveide fauci, e nel digiuno / da nativo odio stimolato e d'ira, / tale egli intorno spia s'adito alcuno / (piano od erto che siasi) aprir si mira» (GL XIX, 35, 1-6).

⁵² Nell'assedio di Biserta è invece Bradamante a salire sulle mura, riuscendo a salvarsi anche quando la scala crolla e fa precipitare molti cristiani nel fossato (OF XL, 23-26).

⁵³ La similitudine rappresenta «uno dei dispositivi più classici al servizio della trasfigurazione eroica del personaggio» (Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., p. 13, dove si segnalano alcuni antecedenti latini e greci).

⁵⁴ Stessa similitudine per Turno nel campo dei Troiani in *Aen.* IX 730 (cfr. Ariosto, *op. cit.*, p. 521n).

⁵⁵ Per le consonanze di questo passo con le fonti classiche cfr. Ritrovato, *op. cit.*, pp. 429-430.

⁵⁶ A un serpente è assimilato anche Agricane in IN I, XVI, 24, 3-4: «e torna verso Orlando, forioso, / per vendicarsi a guisa di serpente».

3. Topoi e novità nella rappresentazione dei duelli

Le singolar tenzoni rappresentano il momento privilegiato, per i cavalieri, per dimostrare il proprio valore cavalleresco. Sono l'occasione in cui tutti gli ideali cortesi vengono messi in campo, e con essi quella lunga serie di rituali che caratterizza questo tipo di scontro, incentrato sull'uno contro uno. Il duello è, di fatto, il luogo principe di quella formalizzazione della guerra che caratterizza la descrizione delle scene militari, singole o d'insieme, nei poemi epico-cavallereschi. Più che in altri casi, in queste situazioni i poeti si trovano a dover fare i conti con il «repertorio inventivo già dato, nell'universo vastissimo del già detto»⁵⁷, dove le azioni e i gesti si ripetono, e con esse i moduli retorici e linguistici per esprimerle.

Debitore della tradizione canterina è soprattutto Boiardo, che mostra nella descrizione dei duelli un maggior schematismo e una più spiccata ricorsività di azioni, immagini ed espressioni. Della struttura dei duelli boiardeschi ha offerto un'efficace sintesi Pettinelli:

I duelli si svolgono secondo canoni fissi: i cavalieri si allontanano di «un'arcata», poi vanno a scontrarsi con la lancia in resta. Le lance si spezzano, essi mettono mano alla spada ed ha inizio una serie ben ritmata di colpi, sinché uno dei due, per un fendente particolarmente forte, sviene, ma, riavutosi, rende la pariglia all'avversario e così via fin quando lo scontro viene interrotto da qualche nuovo avvenimento⁵⁸.

Un esempio di questi duelli formalizzati e stilizzati è quello tra Agricane e Orlando, che rappresenta «forse il duello più famoso e più lungo dell'intero poema oltre che di tutta la tradizione canterina»⁵⁹. Tutto lo scontro – improntato solo all'attacco e alla volontà di colpire in modo più forte possibile l'avversario – si risolve in uno scambio continuo di colpi poderosi scagliati ora da uno, ora dall'altro contendente: colpi che «con monotona precisione»⁶⁰ vanno immancabilmente a segno, scalfendo l'armatura del rivale ed eventualmente causandone un momentaneo stordimento. Lo schema si ripete fino a che, così come si è svolto finora, il duello, improvvisamente, finisce: Orlando vibra l'ennesimo colpo «ad ambe man» e colpisce a morte l'avversario (I, XIX, 11)⁶¹.

Ritualità cavalleresche, situazioni stereotipate ed espressioni cristallizzate permangono anche nei poemi cinquecenteschi. Considerando oltre al duello Agricane-Orlando, a titolo di esempio – i due scontri risolutivi delle vicende del *Furioso* e della *Liberata* (quello tra Ruggiero e Rodomonte e quello, in due atti, di Tancredi e Argante) – si nota infatti la pervasività di schemi e immagini fortemente radicati nella tradizione e,

⁵⁷ Ferroni, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁸ Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco*, cit., p. 70.

⁵⁹ Giuseppe Anceschi, *Battaglie, duelli, combattimenti e ideali cavallereschi*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, p. 217.

⁶⁰ Ivi, p. 219.

⁶¹ Lo scontro, interrotto per l'avvento della notte e inframezzato da un lungo dialogo incentrato sul tema religioso e sugli ideali cavallereschi (XVIII, 42-45), si conclude con la sconfitta di Agricane che, prima di morire, chiederà e otterrà di essere battezzato dallo stesso Orlando (XIX, 15-16).

in questi ultimi due casi, fortemente debitori anche e soprattutto del modello classico-virgiliano⁶².

In tutti e tre i duelli presi a campione si riscontrano alcuni elementi ricorrenti, sui quali può valere la pena fermare la lente. Secondo lo schema tradizionale, dopo una serie di offese verbali, le singolar tenzoni iniziano sempre con uno scontro a cavallo: posta la lancia in resta, i due contendenti si scontrano e le aste si frantumano in mille pezzi. La stessa scena, con poche variazioni, si ripete nei tre episodi scelti, a partire dall'*Inamoramento*: «l'un e l'altro ale crophe andò riverso / poi che eber fracassati e lor tronconi» (I, XVI, 10, 4-5), dove però nessuno dei due viene disarcionato, per arrivare al *Furioso*: «Quinci Ruggier, quindi il pagan si scaglia, / e vengonsi a trovar coi ferri bassi. / Le lance al'incontrar parver di gielo, / i tronchi, augelli a salir verso il cielo» (XLVI, 115, 5-8). L'immagine topica delle schegge di legno (*tronchi*) che schizzano in aria e paiono prendere il volo è particolarmente abusata e si ritrova, nell'ottava successiva, dove anche la lancia di Ruggiero «rotta in scheggie e in tronchi aver le penne / parve per l'aria, tanto volò in alto» (XLVI 117, 3-4). Molte consonanze si scorgono nell'inizio dello scontro Tancredi-Argante: «Posero in resta e dirizzaro in alto / i duo guerrier le noderose antenne», lance che, naturalmente, si distruggono all'impatto: «Rupper l'aste su gli elmi, e volàr mille / tronconi e scheggie e lucide faville» (GL VI, 40). Una volta rotte le lance, i guerrieri estraggono ritualmente le spade e si lanciano nuovamente allo scontro⁶³.

Momento immancabile è anche la reazione irosa del guerriero (tendenzialmente pagano) che viene ferito, il quale, di consuetudine, è paragonato a un animale feroce o a un violento fenomeno atmosferico. Nell'*Inamoramento* Agricane viene paragonato a un leone (I, XIX, 6, 1-4); nel *Furioso*, dove viene paragonato qui al mare in tempesta, Rodomonte si adira rendendosi conto della ferita subita e reagisce con colpo poderoso a due mani, liberandosi addirittura dello scudo (XLVI, 121). Anche Argante va in collera per il colpo ricevuto e inizia ad attaccare con più veemenza, abbassando ancor più le difese e facendosi colpire di nuovo (GL VI, 45, dove viene paragonato a un'orsa ferita dal cacciatore)⁶⁴.

Altro luogo topico (che ha ricadute anche sull'uso di moduli linguistici fissi, soprattutto in Boiardo) è il colpo particolarmente potente che un guerriero scaglia contro il nemico. Questi colpi – che tra Orlando e Agricane sono così frequenti da perdere ogni

⁶² Entrambi i duelli si concludono con la morte del guerriero pagano. Per quanto riguarda il *Furioso*, però, sono ben pochi gli scontri tra due campioni che sfociano in un esito mortale e sono concentrati per lo più nella fase finale del poema, mentre nella prima parte, anche in contrapposizione alla prassi boiardesca (che, come si è visto, fa sì che Agricane venga ucciso da Orlando già nel primo libro), Ariosto opta per un continuo differimento (cfr. su questo aspetto Sabrina Stroppa, *Differire o uccidere: la morte tra i duelli del Furioso* in *La morte dell'eroe*, a cura di Michele Comelli e Franco Tomasi, Milano, Ledizioni, 2021, pp. 93-113).

⁶³ È anche questo un passaggio presente in tutti e tre i poemi: «La spada ha in mano che fu de il re Almonte, / cossì tratto Agrican avia Tranchera» (IN I, XVI, 12, 3-4); «Con briglia e sproni i cavallier instando, / risalir feron subito i destrieri; / e donde gittar l'aste, preso il brando, / si tornaro a ferir crudeli e fieri» (OF XLVI, 118, 1-4); «Tratte le spade, i gran maestri di guerra / lasciàr le staffe e i piè fermaro in terra» (GL VI, 41, 7-8).

⁶⁴ Non solo i guerrieri saraceni hanno questa reazione dopo la ferita: anche Tancredi, quando viene colpito, si inalbera, abbandonando l'atteggiamento difensivo che aveva tenuto fino a quel punto: «Fra lo sdegno Tancredi e la vergogna / si rode, e lascia i soliti riguardi, / e in cotal guisa la vendetta agogna / che sua perdita stima il vincer tardi» (GL XIX, 15, 1-4).

valenza tecnica, rappresentando semplici azioni plastiche ripetute di continuo – costituiscono spesso la reazione per la ferita subita dall'avversario, e hanno come conseguenza un momentaneo stordimento di chi li riceve, altro topos di tradizione canterino-cavalleresca. Nel descrivere questa situazione, Boiardo fa uso di espressioni chiaramente popolaresche «non sa se egli è da sera, o da matina / e, benché allora il sole e il giorno fosse, / pur a lui parve di veder le stele / e il mondo lucigar tutto a fiamelle». Nel duello conclusivo del Furioso, la scena si ripete due volte: una a cavallo, quando Ruggiero viene pesantemente colpito dall'avversario e finisce *a capo chino* sulla sella: «s'aventa a Ruggier che nulla sente; / in tal modo intronata avea la testa, / in tal modo offuscata avea la mente» (XLVI, 124, 2-4), e un'altra quando da terra viene colpito da Rodomonte a cavallo: «E sì Ruggier percosse / che stordito ne fu più che mai fosse [...] e sì quel colpo sente, / che tutto ne vacilla e ne traballa, / e ritto si sostien difficilmente» (OF XLVI, 129-130).

Al fianco di questi e altri elementi comuni, sussistono però, anche nel campo dei duelli, delle differenze che permettono di confermare quella linea evolutiva che porta a una maggiore attenzione alle descrizioni tecniche⁶⁵. C'è, a monte, un dato quantitativo che ha però ricadute anche sulla qualità della rappresentazione degli scontri individuali. Catalogare tutti gli scontri presenti nell'*Inamoramento* e anche nel *Furioso* è impresa alquanto ardua, che non ha senso provare a compiere qui. Questa interminabile sequela di duelli tipica della tradizione canterina viene invece sensibilmente ridotta nel poema tassiano, dove gli scontri individuali sono anzitutto in numero molto più contenuto e, proprio o comunque anche grazie a questo, assumono un'identità propria, che permette di distinguerli nettamente tra loro e garantisce anche al poeta la possibilità di narrarli in modo più preciso e più tecnico⁶⁶.

Non è un caso che la maestria di Tasso nella descrizione degli scontri individuali venga riconosciuta anche nei trattati tecnici riservati all'arte schermistica. Ne è un esempio l'opera ottocentesca intitolata *La scienza della scherma*⁶⁷, dove Tasso viene

⁶⁵ Tra gli aspetti comuni rientrano, a integrazione della precedente rassegna parziale, anche l'interruzione del duello (per il sopraggiungere della notte o per l'arrivo di qualche altro guerriero o di un esercito) e la presenza di un pubblico che vi assiste senza intervenire (a rispetto delle leggi cavalleresche). Quest'ultimo aspetto, presente in tutti e tre i duelli considerati, rientra tra quelli che Baldassarri ha giustamente indicato come non verosimili, dal punto di vista strettamente militare, della rappresentazione della guerra nei poemi: i duelli, almeno sulla carta, sono infatti comunque parte di una guerra più ampia tra due schieramenti portati, nella realtà, a cercare la vittoria in ogni modo (cfr. Baldassarri, *op. cit.*, p. 44 e Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco*, cit., p. 122, in cui nota che nell'*Inamoramento* «sembra che gli altri, invece di assistere ad una lotta mortale, assistano ad un torneo»).

⁶⁶ Anche Ariosto, a ben vedere, è abile nell'introdurre nuove situazioni, colpi e movimenti con cui vivacizza la narrazione dei duelli. Non mancano manovre dettagliatamente descritte, come quella operata da Ruggiero per disarcionare l'avversario, oppure quella con cui lo scaraventa a terra: «Tanto le prese andò mutando il franco / e buon Ruggier, che Rodomonte cinse: / calcogli il petto sul sinistro fianco, / e con tutta sua forza ivi lo strinse. / La gamba destra a un tempo inanzi al manco / ginocchio e all'altro attraversogli e spinse; / e da la terra in alto sollevollo, / e con la testa in giù steso tornollo» (OF XLVI, 134).

⁶⁷ Giuseppe Rosaroll Scorza, Pietro Grisetti, *La scienza della scherma*, Milano, Nella Stamperia del Giornale Italice, 1803, oggi leggibile in edizione moderna a cura di Giovanni Rapisardi, Torino, Seneca, 2009 (citato in Caterina Pentericci, «Io la lingua, egli ha il pugnale». *Il mestiere delle armi tra letteratura antica e trattatistica medievale*», in *Il racconto delle armi*, pp. 43-56).

reputato, in questo aspetto, superiore persino a Omero e Virgilio, oltre che ad Ariosto, dal momento che le mosse dei duellanti nella *Liberata* «sono con tanta esattezza e regolarità circostanzialmente descritte, che sono altrettante lezioni di scherma italiana» (p. XXXV). In particolare, l'abilità dello *schermitore Poeta*⁶⁸ viene sottolineata proprio in relazione al duello tra Tancredi e Argante, «il cui racconto non è che una continua lezione della più perfetta Scherma». Ne è un esempio il passo in cui Tancredi prova a disorientare Argante con una serie di manovre elusive, sfruttando la sua rapidità di movimento e la sua conoscenza schermistica: «or gira intorno, or cresce inanzi, or cede, / or qui ferire accenna e poscia altrove, / dove non minacciò ferir si vede» (XIX, 42, 3-6), nel tentativo di «schernir l'arte con l'arte», cioè superare in tecnica l'avversario (XIX, 42, 8)⁶⁹.

Pur nelle molte consonanze con il duello tra Ruggiero e Rodomonte – in particolare nella parte finale (dal mutare dello scontro in una violenta lotta corpo a corpo, all'offerta di resa, che viene rifiutata, fino al colpo di grazia inferto nel mezzo della visiera: somiglianze che derivano in parte dalla fonte comune, il duello risolutore tra Enea e Turno che culmina con la morte di quest'ultimo)⁷⁰ – lo scontro narrato da Tasso è a tutti gli effetti quello con il più alto livello di tecnicità tra i tre: per la diversificazione dei colpi, delle finte, dei passi, ma anche per le effettive ricadute, nello svolgimento del duello, delle diverse caratteristiche proprie dei contendenti (le stesse viste nei duelli precedenti, ma qui meglio sviluppate): l'arte schermistica, la virtù militare e la destrezza per Tancredi (in questo simile a Ruggiero, che «avea destrezza, avea grande arte, / era alla lotta esercitato molto», OF XLVI, 132, 3-4); la resistenza, il furore animalesco e la forza bruta per il circasso. Se da un lato Tancredi è «agile e sciolto, / e di man velocissimo e di piede», Argante «sovrasta a lui con l'alto capo, e molto / di grossezza di membra [...] eccede» (XIX, 11, 1-4); se Tancredi sta spesso «in sé raccolto» in posizione difensiva e «inchino» 'inchinato' (XIX, 11, 5-8), Argante è «disteso ed eretto» (XIX, 12, 1); se da una parte Tancredi cerca di «aventarsi e sottentrar», ossia avventarsi all'improvviso e superare dal basso le difese cercando non il corpo ma la spada avversaria («e con la spada sua la spada trova / nemica, e 'n disviarla usa ogni prova», XIX, 11, 5-8), dall'altra Argante ha «arte simile, atto diverso», ossia stessa abilità ma diversa strategia, dato che «Quanto egli può, va col 'l gran braccio inante / e cerca il ferro no, ma il corpo averso» (XIX, 12, 3-4).

⁶⁸ Così definito anche perché molto attento a dettagli come la stanchezza che costringe i duellanti a riposarsi brevemente prima di riprendere la contesa (come in GL XI, 20, e anche nel duello Tancredi-Clorinda in XII, 57).

⁶⁹ Tancredi si destreggia quindi in un gioco di finte e controfinte descritto magistralmente da Tasso, come nota anche il trattato già citato: «Non si possono certamente meglio esprimere le finte di quello che fa l'impareggiabile Tasso nel suo Canto 6°, St. 42».

⁷⁰ Cfr. Ferroni, *op. cit.*, pp. 406-407.

4. Aspetti lessicali e retorici

4.1 Lessico della guerra

L'apertura verso il lessico tecnico-militare è un tratto caratteristico della produzione epico-cavalleresca: già nel *Teseida* di Boccaccio, infatti, si riscontra «l'ingresso di una terminologia guerresca a tratti molto precisa, mescolata a termini dell'ambito tecnico delle giostre»⁷¹. Oltre all'uso di termini di circolazione ristretta (soprattutto nei campi dell'equipaggiamento dei cavalieri in Boiardo e delle macchine d'assedio e delle fortificazioni in Tasso e Ariosto), si riscontra anche la tendenza all'uso di un ampio campionario di sinonimi per indicare gli «oggetti cavallereschi» più ricorrenti, dalla spada alla corazza, fino alle frecce⁷².

Nel campo delle armi d'attacco, dominato dalla spada e dalla lancia, si riscontra un repertorio non troppo esteso che appiattisce in una sorta di virtuale continuità l'armamentario a disposizione dei guerrieri a prescindere dall'epoca e dal luogo in cui è ambientata la vicenda⁷³. Varrà almeno la pena sottolineare la varietà sinonimica impiegata dagli autori per riferirsi alle armi più comuni.

Tra le armi bianche è naturalmente onnipresente la spada, che viene spesso indicata con il sinonimo *brando* (IN I, XVI, 14, 3; XVI, 15, 5; ecc.; OF XLVI, 118, 3; XVI, 22,

⁷¹ Roggia, *op. cit.*, p. 105.

⁷² L'etichetta è di Zatti, *op. cit.*, p. 286. Nei paragrafi successivi, le occorrenze riportate sono tratte da tutti i canti spogliati per questo contributo, ma non mancano indicazioni su altri luoghi dei poemi, nonché su altre opere. Le definizioni, quando non indicato altrimenti, sono tratte dal TLIO (*Tesoro della lingua italiana delle Origini*, consultabile online), oppure dal GDLI (*Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll. Sul lessico militare italiano nei secoli cfr. almeno Piero Del Negro, *Una lingua per la guerra: il Rinascimento militare italiano*, in *Storia d'Italia. Annali*, cit., pp. 299-336. Strumento fondamentale per lo studio del lessico boiardesco è poi lo studio di Domizia Trolli, *Il lessico dell'Inamoramento de Orlando di Matteo Maria Boiardo: studio e glossario*, Milano, Unicopli, 2003; per la terminologia tecnica impiegata nella *Liberata* cfr. invece Maurizio Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico: la Gerusalemme liberata*, Milano, LED, 2007, pp. 390-397 (sulla guerra in particolare le pp. 390-395). Note lessicali sui diversi poemi si trovano, infine, anche nella panoramica linguistica di Roggia, *op. cit.*

⁷³ Su questo aspetto insiste Baldassarri, *op. cit.* p. 46 e p. 210. Al di là della ricchezza sinonimica e del ricorso a traslati, l'inventario è, come si vede, abbastanza ridotto. È questo un campo, infatti, in cui non trova spazio l'innovazione tecnica della guerra, che, per il pieno Cinquecento, si traduce in particolare nell'uso delle armi da fuoco. È giustamente celebre, a questo proposito, l'eccezione di Ariosto, che nell'edizione finale del suo poema introduce all'interno della *fabula* un pezzo di artiglieria, l'archibugio. Da un punto di vista strettamente lessicale, si può notare come nella rampogna contro l'uso delle armi da fuoco conseguente a questo episodio (XI, 22-28), Ariosto citi anche un altro gruppo di termini, per lo più di recente circolazione: *bombarda*, *cannone semplice*, *cannone doppio*, *scoppio*, e anche la terna finale *sagra*, *falcone*, *colubrina*: si tratta di termini per la maggior parte diffusosi in Italia, per mezzo del francese, dopo la discesa di Carlo VIII (cfr. a proposito Arrigo Castellani, *Termini militari d'epoca rinascimentale: l'artiglieria*, in «Studi Linguistici Italiani», 9, 1983, pp. 31-55 e 117-178 e Francesco Crifò, *Tra lessico zoologico e lessico militare: il sagra*, in *Lexikon, Varietät, Philologie. Romanistische Studien*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, pp. 405-413. La rassegna di Ariosto non è comunque un *unicum* nella poesia epica cinquecentesca: un catalogo simile si riscontra ad esempio nell'*Italia liberata* di Trissino, che descrive anche il funzionamento dell'archibugio (IX, 1035 sgg.).

1; GL XI, 81, 6)⁷⁴, forma però sfavorita da Tasso (solo 6 occorrenze, tutte al singolare, nella *Liberata*)⁷⁵, che per indicare la stessa arma preferisce ricorrere a un traslato, la comune metonimia con *ferro* (ad esempio in GL VI, 43, 5-6: «Tancredi con un colpo il *ferro* crudo / del nemico ribatte» e ancora in VI, 46, 3 e VI, 48, 3), parola polisemica che può indicare varie armi dotate di punta di ferro, ma anche, come si vedrà, la corazza⁷⁶. Nello stesso gruppo meritano un accenno, oltre al *pugnale* – che assume particolare rilevanza nella conclusione del *Furioso*, essendo l'arma con cui il vincitor Ruggiero finisce Rodomonte (OF XLVI, 137-140) – anche le voci esotiche *scimitarra* e *zagaglia*, entrambi *hapax* nella *Liberata* ed entrambi impiegati da Tasso per aumentare il realismo e il dettaglio della descrizione dell'equipaggiamento pagano, in particolare in quella della metamorfosi della furia Aletto, che prende le sembianze di un consigliere per incitare Solimano all'azione (con una veste lunga, armato di arco, faretra e scimitarra: GL IX, 8), e in quella di Lesbino, il paggio di Solimano (GL, IX, 81-82), armato appunto di zagaglia e scimitarra (indicata qui con una perifrasi: la *spada ritorta e breve*)⁷⁷.

Assai nutrito il gruppo di vocaboli impiegati per indicare la lancia, oggetto immancabile di ogni scontro, in particolare dei duelli (nelle scene di guerra corali prevalgono invece le spade, dato che si combatte generalmente a breve distanza). Oltre a *lancia* (IN III, VIII, 38, 8; OF XIV, 127, 5; GL VI, 30, 4 ecc.), si ha frequentemente anche il sinonimo *asta* (IN III, VIII, 45, 1; OF XLVI, 118, 3; GL VI, 40, 7 anche la locuzione *asta ferrata* per indicare quella di Goffredo in XI, 78, 4)⁷⁸. Inoltre, nei canti analizzati della *Liberata*, Tasso amplia anche in questo caso il ventaglio sinonimico anche vocaboli come *antenna* (*noderose antenne* sono le lance di Tancredi e Argante in GL VI, 40, 2)⁷⁹ e *trave*

⁷⁴ Si tratta di un germanismo diffuso già in epoca medievale (ad esempio, per restare nel campo, nel *Tristano Corsiniano* di fine Trecento) e saldamente presente nel genere cavalleresco (oltre ai nostri autori è anche in Pulci, Berni, Caro ecc.).

⁷⁵ Di cui due in un'espressione di carattere reciproco: «scudo a scudo, elmo ad elmo e brando a brando». In tutti e tre i poemi si preferisce comunque il termine *spada*: nell'*Inamoramento* si hanno 194 occorrenze per *spada* (o *spata*) contro 51 di *brando*; nel *Furioso* rispettivamente 266 e 51, nella *Liberata* 114 contro 6.

⁷⁶ Da notare inoltre che le spade degli eroi più importanti sono dotate di nomi propri, così come accadeva nei romanzi arturiani antichi: così nel duello dell'*Inamoramento* Agricane sfodera Tranchera (IN, I, XVI, 12, 4; I, XVI, 19, 2 ecc.), mentre Orlando brandisce Durindana (IN I, XVI, 26, 2); è un tratto di tradizione marcatamente cavalleresca, ben presente anche nel *Furioso* (nel duello del canto finale, Ruggiero brandisce la sua Balisarda, nominata in XLVI, 120, 4) e che Tasso elimina dal suo poema epico. Sulla natura degli oggetti nei poemi cavallereschi cfr. Zatti, *op. cit.*

⁷⁷ *Zagaglia* è voce esclusiva di Tasso (di origine araba, entrata in italiano attraverso lo spagnolo: è attestata già nell'Anonimo romano e diffusa nei diari e nelle lettere degli esploratori quattrocenteschi, da Cadamosto a Ramusio e Della Valle), mentre *scimitarra* è già nel *Morgante*, oltre che nell'*Inamoramento* (6 occorrenze, nella forma *simitara*) e nel *Furioso* (4).

⁷⁸ La bilancia pende a favore di *lancia* nell'*Inamoramento* e nel *Furioso*, di *asta* nella *Liberata*. Da segnalare anche l'insistita presenza della locuzione *porre la lancia/l'asta in resta*, formula tipica del genere cavalleresco: sono decine le occorrenze nell'*Inamoramento*, con il solito alto grado di formularità (nella forma *a resta*: IN II, VI, 61, 8; II, XIV, 25, 4; II, 23, 57, 7 ecc.) e nel *Furioso* (OF I, 61, 6; V, 88, 3; XVI, 46, 6 ecc.), mentre nella *Liberata* è limitata a un solo caso: «Clorinda intanto ad incontrar l'assalto / va di Tancredi, e *pon la lancia in resta*» (GL III, 21, 1-2).

⁷⁹ Il termine *antenna* è propriamente un termine nautico che indica l'asta di legno disposta in modo trasversale rispetto all'albero di una nave della nave: assume il significato metaforico di lancia proprio nei poemi epico-cavallereschi (perché veniva spesso utilizzata come lancia, come accade nell'*Inamoramento* (cfr. Trolli, *op. cit.*, p. 85).

(*nodosa trave* è la lancia di Goffredo in GL XI, 78, 7), entrambi accompagnati da un epiteto esornativo, alle quali si aggiunge *tronco* 'fusto della lancia' (GL XI, 79, 8)⁸⁰ presente anche negli altri poemi, anche nell'accrescitivo *troncone*: (IN I, XVI, 10, 5 e OF XLVI, 115, 8). Tra gli usi figurati si segnalano da un lato la suddetta metonimia con *ferro*, che in questo caso fa riferimento alla punta ferrata dell'arma, ad esempio in un luogo del *Furioso*: «e vengonsi a trovar coi *ferri* bassi» (OF XLVI, 115, 6); ma anche la possibilità di indicare l'arma tramite sineddoche, facendo riferimento all'albero da cui è tratto il legno per fabbricarla, come accade nello scontro tra Goffredo e Argante, quando il primo manda in mille pezzi lo scudo avversario con un colpo di lancia: «S'apre lo scudo al *frassino pungente*» (GL XI, 79, 1)⁸¹.

Per quanto riguarda le armi da lancio, andrà anche in questo caso sottolineata la grande varietà di sinonimi impiegata da Tasso per designare le frecce, infallibili e per lo più mortali, scoccate da Clorinda durante il primo assedio di Gerusalemme. Si incontrano qui i seguenti termini: *canna* (XI, 44, 3: è *fatal* quella che uccide il vescovo Ademaro)⁸², *dardo* (58, 7), *quadrella* (28, 2), *saetta* (41, 5; XI 44, 5 e così è chiamata anche la freccia che colpisce Goffredo in XI 54, 2) accompagnata in un caso dall'epiteto esornativo *alata* (XI, 73, 4), e ancora *strale* (XI 41, 4 e XI 68, 8); chiude il cerchio l'abusata metonimia con *ferro*, qui piegata a indicare la 'freccia con punta di ferro': «cala il settimo ferro al destro ciglio» (XI, 45, 4)⁸³.

Passando invece ai modi di indicare l'armatura, si nota nuovamente una certa ricchezza nel bagaglio sinonimico a disposizione dei poeti. Per limitarci ai campi schedati, si trovano: *armatura* (OF XLVI, 120, 1), *arnese* (OF XLVI, 2, 1; *ferrato arnese* 'corazza di ferro' in GL XI, 21, 3)⁸⁴, *corazza* (OF XLVI, 110, 1; GL XI, 20, 4; XI, 79, 1 ecc.); *lamiera* 'armatura di lama metallica' (al maschile in Boiardo: «rotti hano e scudi, e spezati e *lamieri*» IN I, XVI, 13, 7)⁸⁵; il latinismo *lorica* (OF XVI, 74, 2) che costituisce un *hapax* nel *Furioso* ma è presente anche 4 volte nella *Liberata*⁸⁶; e infine il più comune *usbergo* (IN: I, XVI, 17, 8: *sbergo*; III, VIII, 40, 5 ecc.; anche altrove: OF XLVI, 117, 5: *osbergo*; GL XI, 21, 3 ecc.). Si registra infine l'uso di *piastra* 'singola lamina metallica che forma l'armatura', che per metonimia può indicare l'intera corazza (IN III, VII, 38, 2). Spesso *piastra* si presenta all'interno di una cristallizzata dittologia sinonimica con *maglia*, per indicare l'intera l'armatura: «e non è *maglia e piastra* tanto grossa / che a questo colpo contrastar

⁸⁰ Che può indicare anche un generico tronco d'albero, come quello issato dai pagani sulle mura in GL XVIII, 80, 1.

⁸¹ La stessa immagine nell'*Eneide* di Annibal Caro: «Turno, poi che 'l nodoso e ben ferrato / suo frassino bandito» (X, 768).

⁸² La voce è anche nel *Furioso* (IX, 70, 7) e nella *Marfisa* di Aretino (cfr. Vitale, *op. cit.*, p. 392). In GL XVII, 22, 1 compare anche la *canna indiana* 'bambù con punte di ferro', voce cinquecentesca.

⁸³ Nell'assedio di Biserta, Ariosto nomina altre armi da lancio, ad esempio la rara *falàrica* 'arma da getto composta da un'asta avvolta all'estremità con materiale incendiario' (TLIO: che riporta attestazioni da Bono Giamboni e Ciampolo di Meo Ugurgieri) assente negli altri poemi (sarà poi nell'*Eneide* tradotta da Annibal Caro, essendo già nel testo latino).

⁸⁴ Accezione ampiamente documentata già nel Due-Trecento (Guittone d'Arezzo, *Fatti di Cesare*, *Tristano Veneto*, *Novellino*, ecc.), su cui cfr. anche Vitale, *op. cit.*, p. 391.

⁸⁵ Termine con scarse attestazioni medievali che si ritrova qua e là in testi cavallereschi, dalla *Spagna al Morgante*.

⁸⁶ Assente invece nell'*Inamoramento*. È voce diffusa già nel Medioevo e forte anche dell'uso petrarchesco nei *Trionfi*.

mi possa!» (IN I, XVI, 18, 7-8), «e tutto coperto era a *piastra e a maglia*» (OF XVI, 54, 6)⁸⁷; «il ferro o fora o parte / o *piastra o maglia*» (GL VI, 48, 3-4).

Tecnicismi cavallereschi ancora più marcati (considerate le minori occasioni di impiego al di fuori di testi del genere) sono quelli che riguardano la designazione delle singole parti dell'armatura, campo in cui spicca in particolare la ricchezza terminologica dispiegata da Boiardo⁸⁸. Nei canti indagati si ritrovano infatti parole come *cimiero* 'ornamento superiore dell'elmo' (IN I, XVI, 13, 8: *cimeri*); *pancirone* 'la parte della corazza che proteggeva il basso ventre' (IN I, XIX 11, 2 e III, VIII, 40, 5, sempre in dittologia con *usbergo*)⁸⁹; e dalla *Liberata* si può aggiungere *schiniera* 'parte dell'armatura volta a proteggere la gamba' (GL XI, 20, 4), oltre ai più comuni *elmo* e *visiera*.

Di carattere settoriale sono anche i nomi impiegati per identificare le macchine da assedio⁹⁰. Si tratta di un elemento tipico della tradizione romanza sin dagli esordi, che trova spazio – sebbene in misura diversa – anche nei tre poemi analizzati⁹¹. L'inventario più ricco di *mural machine* è sicuramente quello della *Liberata*, in accordo con la rilevanza che assumono le armi da assedio nel poema tassiano. I vocaboli appartenenti a questo gruppo si presentano quasi esclusivamente nei canti dedicati agli assedi. Nel canto XI compaiono ad esempio: *ariete* (XI, 37, 5: «Già gli *arieti* a la muraglia appressa»; XI, 51, 2 e XI, 64, 5, anche in XVIII, 43)⁹²; *balista* (o *ballista*) 'macchina militare in grado di lanciare sassi e dardi' (XI, 31, 5; e nei due elenchi del canto XVIII: 43, 2 e 64, 8), termine

⁸⁷ È prassi ricorrente nel *Furioso*: I, 17, 3; VI, 80, 5; XVIII, 114, 2 ecc.

⁸⁸ Si riscontra infatti, nell'*Inamoramento*, un arsenale terminologico che non ha riscontro nei grandi poemi cinquecenteschi⁸⁸. Tra le decine di componenti citate nel suo poema, di cui è impossibile fornire qui un elenco esaustivo, vale la pena segnalare le meno consuete (che di fatto non compaiono nelle altre opere), tra cui: *bacinetto* 'armatura del capo'; *cerchiello* 'parte dell'elmo'; *coppo* 'parte semisferica dell'elmo che copre la testa'; *frontale* 'parte dell'elmo che ripara la fronte'; *gambiera* 'parte dell'armatura che copriva le gambe' (anche nel *Morgante*); *giuppa* (anche nelle varianti *ziuppa*, *zuppa*) 'giubba imbottita, indossata sotto l'armatura' (accezione non documentata negli altri due poemi, ma è in testi di genere, ad esempio nei *Cantari d'Aspramonte*) e il sinonimo *zippone* 'giubbone' (raro solo in IN II, XIX, 36,8); *guanciale* 'parte dell'elmo che difendeva la guancia'; *scarpeta* 'scarpa dell'armatura' (solo in I XXVII 55,4; è anche nel *Danese*); *scoffia* 'copricapo di maglia di ferro indossato sotto l'elmo', *torchio* e *torchione* 'parte dell'elmo che regge il cimiero'.

⁸⁹ Definizione tratta da Trolli, *op. cit.*, p. 210.

⁹⁰ Gli autori, a parte i precedenti volgari, si basavano principalmente su fonti classiche, da quelle storiche e tecniche (da Cesare a Livio fino all'utile compendio di Vegezio, *l'Epitoma rei militaris*) a quelle epiche, ma anche da opere più moderne, dai trattati come il *Bellicorum instrumentorum liber cum figuris* (1420-30) del padovano Giovanni Fontana e poi, nel Cinquecento, soprattutto il *Dell'arte militare* di Machiavelli, fino ai documenti pratici: inventari, dispacci, resoconti, documenti di cancelleria (cfr. a riguardo le notazioni di Castellani, *op. cit.* e più di recente (e in particolare sul contributo dei *Diarii* di Marin Sanudo) di Francesco Crifò, *Per un dizionario storico del linguaggio militare italiano*, in *Actes du colloque de lexicographie dialectale et étymologique en l'honneur de Francesco Domenico Falcucci*, Corte-Rogliano 28-30 Octobre 2015, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 273-288).

⁹¹ Alcuni esempi sono citati in Baldassarri, *op. cit.*, p. 213, tratti da opere come il *Teseida* («E' fe' drizzar trabocchi e manganelle / e torri per combattere a le mura, / e fe' far gatti», il *Morgante* e il *Ciriffo Calvaneo* («or faceva mangani, or trabocchi, / e briccole e mortai, quando arieti / sospesi in alto [...] e grilli e bastion, falconi e gatti»).

⁹² La voce è presente anche nel *Furioso* (XL, 18, 5 e XL, 30, 5) e nell'*Eneide* di Annibal Caro (cfr. Vitale, *op. cit.*, p. 391).

sconosciuto agli altri due testi⁹³; *catapulta* (XVIII, 43, 2 e XVIII, 64, 8) altro termine presente solo nella *Liberata*, sebbene di attestazione già trecentesca; *gatto* 'ariete munito di tettoia' (XVIII, 64, 8 e 71, 3-4 dove sono usati come riparo: «chi va sotto gatti, ove la spessa / gragnuola di saette indarno piove», presente anche nell'*Inamoramento* (IN III, VIII, 5, 4 «*gati* texuti a vimini e di legno» e nel *Furioso* nell'episodio dell'assedio di Biserta, OF XL, 18, 4)⁹⁴; *montone*, sinonimo di *ariete* sconosciuto agli altri testi (GL XI, 40, 2; XI, 43, 5, anche in XVIII, 64, 8 e XVIII, 71, 8)⁹⁵; *torre* 'macchina bellica a forma di torretta' (più volte nel canto XI, ad esempio 46, 5, protagonista anche in XVIII: 43, 5 ecc.) della cui descrizione si è avuto modo di parlare. Si aggiunge anche *bombarda* 'macchina da guerra usata per lanciare proiettili', usata però nella *Liberata* solo come paragone all'interno di similitudini: ora per il sasso lanciato come proiettile «veloce come di bombarda uscito» (XI, 35, 6), ora, in XII (64, 5), per sottolineare la velocità di Clorinda e Argante nella loro sortita notturna, e infine in XIX, 37, 6 per i colpi di Rinaldo, a cui non è superiore nemmeno «la bombarda, fulmine di morte». A queste si può affiancare la rara locuzione *mural machina*, in funzione di iperonimo, per indicare una generica macchina d'assedio, presente tre volte nel poema (X, 16, 5; XI, 78, 5; XVIII, 68, 6) ma non attestata negli altri autori.

Nell'*Inamoramento* il numero delle macchine citate è minore, ma varrà la pena ricordare (oltre alle già nominate *gatto* e *torre*) le poche non presenti nella *Liberata* (né nel *Furioso*). Si tratta di vocaboli di scarsa circolazione, che vengono impiegati da Boiardo solo nel canto dedicato all'assedio di Parigi, a partire da *arcolaio* 'antica macchina da guerra' (solo in IN III, VIII, 5, 5)⁹⁶, e ancora la coppia *mangano* 'antica macchina da guerra impiegata per lanciare grosse pietre o materiale incendiario'⁹⁷ e *petrera* 'macchina da guerra usata per scagliare pietre', che compaiono soltanto, insieme, nel verso «saetamenti e *mangani* e *petrere*» (IN III, VIII, 6, 4). Più avaro nell'uso di terminologia di questo settore nella narrazione dell'assedio parigino è invece Ariosto, che non nomina le macchine da guerra se non nella panoramica dall'alto dell'esercito pagano, munito «di machine, di ruote e di tormenti» (OF XVI, 56, 4), dove l'iperonimo *tormento* vale genericamente 'macchina per scagliare proiettili' ed è presente tre volte anche nella *Liberata* (XI, 83, 4 e fuori dai canti degli assedi in III, 71, 6 e XIII, 27, 7), sempre al plurale nel sintagma *tormenti bellici*, mutuato dal *bellica tormenta* di Livio.

Tornando ai canti analizzati, appartenenti al linguaggio militare – e legati in particolare proprio agli assedi – sono anche i nomi dei vari ripari a cui fanno ricorso i difensori delle città. È il caso, ad esempio, di *bertesca* 'riparo tra le feritoie delle mura' (*beltresche* in IN III, VII, 58, 4 e VIII, 5, 5: «beltresche di cuor cotto»; *bertresche* in OF XIV, 121, 2 e XIV, 132, 6) e soprattutto della coppia ariostesca composta da *casamatta*

⁹³ È documentata non prima del XVI secolo: si ritrova, ad esempio, nel trattato *Dell'arte della guerra* di Machiavelli del 1521, il che ne rafforza lo statuto di tecnicismo militare.

⁹⁴ È voce già due-trecentesca, con una lunga tradizione nel genere cavalleresco: dal *Teseida* al *Morgante*, fino a Tasso.

⁹⁵ Lo stesso termine è anche nel canto XIII, 16, 4: «Già riparate in parte avea le mura / che de' montoni l'impeto percosse».

⁹⁶ Trolli la definisce 'macchina bellica, forse una specie di mangano' (*op. cit.*, p. 88).

⁹⁷ Vanta attestazioni già medievali, soprattutto in poesia (Ugucione da Lodi, Giacomino da Verona ecc.), ma anche in prosa (Bono Giamboni e Andrea da Barberino).

‘costruzione difensiva in muratura’ (OF XIV, 105, 2) e *scannafosso* ‘passaggio murato che consentiva l’accesso al fosso che circondava le antiche fortezze’ (OF XIV, 106, 4), due forme di limitata circolazione, assenti negli altri due testi e non attestate prima del Cinquecento: la prima ha un antecedente nell’*Arte della guerra* di Machiavelli (testo che si conferma di cruciale importanza per la terminologia militare italiana), mentre per il secondo non sono documentate attestazioni letterarie precedenti ad Ariosto⁹⁸. Dalla *Liberata* si coglie anche *trincera* ‘trincea’: «Si procedendo se n’uscita dal chiuso / de le trinciere il popolo adunato» (GL XI, 6, 5-6), altra voce attestata non prima del Cinquecento⁹⁹.

Lo stesso si può dire per i combattenti di vario ruolo: altro aspetto caratteristico dell’attenzione al dettaglio tecnico del pieno Cinquecento, che trova nell’*Italia liberata da Gotthi* di Trissino il massimo livello di tecnicismo¹⁰⁰. Anche in questo campo è molto attento Tasso: nei canti sezionati si ritrovano ad esempio *sagittari* e il raro *frombatori* (in coppia in GL XI, 32, 4 e poi ancora in XX, 53, 5), ossia ‘arcieri’ e ‘frombolieri’, entrambi sconosciuti agli altri poemi¹⁰¹; a questi si aggiungono: *essercito pedone* (GL XI, 31,1), *cavalieri, fanti, corridori* ‘staffette, portaordini a cavallo’ (GL XI, 32, 2) e altri: tutti nomi che compaiono nella descrizione dei piani di Goffredo¹⁰². Dagli altri canti si segnala anche la voce *astato* ‘soldato armato di lancia’ (XVII, 13, 2), assente negli altri poemi (ma significativamente attestato nel trattato *Dell’arte della guerra* di Machiavelli)¹⁰³. Dai canti del *Furioso* si prelevano almeno *fanteria* (OF XIV, 98, 5, nelle disposizioni di Agramante), la coppia *antiguardia* ‘avanguardia’ (OF XVI, 51, 2) e *retroguardo* ‘retroguardia’ (XVIII, 41, 2).

Uno studio più approfondito meriterebbe poi il lessico dei colpi, vera e propria miniera di singole voci e locuzioni appartenenti a pieno titolo al repertorio epico-cavalleresco. Si registrano ad esempio: *dritto* ‘colpo di spada vibrato orizzontalmente da destra a sinistra’ (OF XVIII 20, 3: «D’un colpo sol *dritto* o *riverso*»); *entrata* ‘affondo’ (GL XIX, 12, 7-8: «intento a proibirgli stassi / furtive *entrate* e subiti trapassi»); *fendente* ‘colpo verticale, dall’alto verso il basso’ (OF XVI, 63, 3; GL XIX, 19, 1 e XIX, 23, 3)¹⁰⁴; *punta* ‘colpo di punta’ (OF XLVI, 126, 7 e GL XIX, 16, 4: «di *punte* mortalissime gli offende»), *riverso* ‘colpo orizzontale da sinistra a destra’ (IN I, XVI, 23, 1 anche *roverso*; OF XVIII 20, 3). Molti di questi vocaboli rientrano anche in locuzioni altrettanto tipiche: *a traverso* ‘in

⁹⁸ Nello stesso passo di *casamatta* Ariosto nomina anche le *munizioni*, ossia, etimologicamente, le fortificazioni. Sulla terminologia militare di Machiavelli cfr. Jean-Louis Fournel, *Il genere e il tempo delle parole: dire la guerra nei testi machiavelliani*, in *The radical Machiavelli: politics, philosophy and language*, a cura di Filippo Del Lucchese, Fabio Frosini, Vittorio Morfino, Brill, 2015, pp. 23-38.

⁹⁹ È in Marin Sanudo, Guicciardini, Ramusio, Domenichi ecc. (cfr. Vitale, *op. cit.*, p. 394).

¹⁰⁰ Sulla presenza di questi vocaboli nella *Liberata* cfr. Vitale, *op. cit.*, pp. 394-395.

¹⁰¹ *Sagittario* nell’accezione di ‘arciere’ è diffuso già nel Trecento (TLIO: Bosone da Gubbio, l’anonima *Deca terza di Tito Livio*), e vanta un’accezione petrarchesca. Al contrario, *frombatore* non è documentato prima del Cinquecento, secolo in cui trova spazio in altri poemi, come il *Girone* di Alamanni, e nel Seicento nella *Venezia edificata* di Giulio Strozzi (GDLI).

¹⁰² Si può aggiungere in coda anche *schermidore* (GL XIX, 14, 8 e XIX, 16, 6), per cui cfr. Vitale, *op. cit.*, p. 613.

¹⁰³ Vocabolo con attestazioni già Due-Trecentesche, in opere storiche (Bono Giamboni, *Deca terza di Tito Livio* ecc.: TLIO).

¹⁰⁴ Assente in Boiardo, ha 2 sole occorrenze nel *Furioso* e 6 nella *Liberata*.

orizzontale' (IN I, XVI, 24, 5: «mena a traverso il brando roinoso» e I, XIX, 4, 1, anche OF XVI, 22, 5), *di piatto* 'di piatto' (IN III, VIII, 34, 6), *di punta* (IN I, XVIII, 38, 4: «colpi di taglio e di punta»; GL VI, 44, 7), *di taglio* (IN I, XVIII, 38, 4), *di riverso* 'di rovescio' (IN I, XIX, 10, 7: «sopra alla spalla destra *de riverso* / tutto la taglia quel colpo diverso»), *di rovescio* (OF XIV, 123, 1). Particolarmente interessanti in questo campo sono infine i vocaboli schermistici impiegati da Tasso, che hanno lo scopo di aumentare la tecnicità e il realismo del duello: *accennare* 'fare delle finte' (GL VI, 42, 5: «or qui ferire *accenna*»)¹⁰⁵, *disviare* 'deviare' (GL XIX, 11, 7-8: «e con la spada sua la spada trova / nemica, e 'n *disviarla* usa ogni prova»), *ribattere* (GL XIX, 15, 7), *sottentrare* 'superare dal basso le difese' (GL XIX, 11, 5-6: «Girar Tancredi inchino, e in sé raccolto / per aventarsi e *sottentrar* si vede»; GL XIX 14, 1)¹⁰⁶, *sviare* 'schivare/deviare' (GL XIX, 14, 2: «*sviando* il ferro che si vede opporre»), e allo stesso gruppo appartiene la locuzione *dimostrare il fianco* 'lasciare il fianco indifeso' (GL VI, 43, 1-2: «de lo scudo / mal guardato al pagan *dimostra il fianco*»).

4.2 Mezzi linguistici per l'espressione delle idee di violenza e quantità

La martellante insistenza nel sottolineare la violenza degli scontri si manifesta anche tramite elementi di carattere linguistico. Una prima tendenza consiste nel serrato uso di aggettivi in concomitanza con i vocaboli che fanno riferimento al campo semantico dei colpi. Il più prodigo in questo senso è Boiardo. Dai soli canti dedicati al duello tra Orlando e Agricane si colgono, nell'ordine: *gran colpo* (IN I, XVI, 15, 1), *colpo villano* (XVI, 16, 4) *gran percossa* (xvi, 19, 3), *colpi feri* (XVI, 20, 3), *gran riverso* (XVI 23, 1), *colpo tanto aspro e sì diverso* 'duro ed eccezionale' (XVI, 23, 3), *aspri colpi* (XVIII, 38, 4), *colpo fiero oltra a misura* (XIX 3, 8), *colpo diverso* (XIX, 10, 8). Aggettivi analoghi sono usati per connotare l'intero scontro: *crudel batalia* (IN XVIII, 29, 2), *bataglia fera* (XVIII, 38, 3) e nella stessa ottava *bataglia dura* (XVIII, 38, 8), e ancora la terna di aggettivi con epifrasi *fier assalto dispietato e duro* (XIX, 2, 2). Più ridotti, ma comunque presenti, i casi nelle altre due opere, sia per i colpi: *fero colpo* (OF XLVI, 123, 3), *punte mortalissime* (GL XIX, 16, 4), *gran fendente* (OF XVI, 63, 3; GL XIX, 19, 1), sia per il duello in sé: *pugna orribile* (GL VI, 54, 1), *fera lite* (GL VI, 55, 2).

Va nella stessa direzione l'uso di ben consolidate espressioni formulari, generalmente impiegate su una preposizione, impiegate per evidenziare la particolare violenza di un colpo, a partire da quelle che designano il ricorrente colpo a due mani: *a doe man* (IN I, XVI, 14 e XVI, 16, 8), *a due man* (OF XLVI, 121, 8), *ad ambe man* (IN I, XVI, 15, 2 e XVI, 23, 2 ecc.), *ad ambe braccia* (IN XVI, 24, 7) ecc., per arrivare a espressioni come *a tutto suo potere* (OF XLVI, 121, 7), *con tuta sua possa* (IN I, XVI, 16, 8), *di grande urto* (OF XLVI 131, 1), *con tempesta* 'con violenza' (IN I, XIX, 6, 3-4: «cossì il fier Agrican con più tempesta / rimena un colpo»).

¹⁰⁵ L'accezione schermistica è già petrarchesca, e si ritrova in testi del genere epico-cavalleresco, dal Furioso («Girando va con spaziose rote, / e quando all'uno accenna, all'altro mena», ad Annibal Caro.

¹⁰⁶ Cfr. nel Furioso: «Il pagan vuole entrar, ma il piè gli falla» OF XLVI 130, 5.

Allo stesso fine, gli autori possono far ricorso a immagini figurate: iperboli, similitudini e metafore sono infatti tra gli ingredienti retorici più comuni utilizzati per condire la rappresentazione di scene belliche e rompere la monotonia dei colpi¹⁰⁷.

Particolarmente spiccato è il gusto per l'iperbole, che si manifesta nel nutrito drappello di espressioni che sottolineano l'eccezionalità di uno scontro. Tipico è, ad esempio, insistere sull'unicità della battaglia affermando che non ce ne sono mai state di simili: «crudel batalia; / la più terribel mai non fo mirata» (IN I, XVIII 29, 2-3, tra Orlando e Agricane), «la baruffa terribile e brava [...] tanto dispietata / che simigliante mai non fu contata» (IN VIII, 49, 6-8), «Non fu sentito mai più strano ballo» 'scontro' (OF, XVI, 52, 5)¹⁰⁸, anche di un colpo in particolare all'interno dei duelli: «Non fo veduta mai tanta roina!» (IN I, XIX 11, 5, riferito al colpo del brando che rompe la corazza di Agricane), «Non ebe mai il conte bota magiore» (IN I, XIX 6, 6) e nel *Furioso*: «E sì Ruggier percosse / che stordito ne fu più che mai fosse» (OF XLVI, 129, 7-8). La pervasività di questo elemento sembra sbiadirsi in Tasso, dove si possono comunque cogliere espressioni simili, ad esempio per sottolineare le eccezionali capacità dei combattenti: «né fu di corso mai, né fu di salto, / né fu mai tal velocità di penne, / né furia uguale a quella ond'a l'assalto / quinci Tancredi e quindi Argante venne» (GL XI, 40, 3-6). Iperbole tradizionale è anche quella secondo cui l'intero mondo risente dei terribili colpi di un duello e ne viene scosso, come nello scontro Orlando-Agricane: «poi che eber fracassati e lor tronconi, / con tal roina ed empeto perverso / che qualunque era d'intorno a vedere / pensò che il cel dovesse giù cadere» (IN I, XVI, 10, 7-8)¹⁰⁹ e allo stesso modo, allo scontrarsi delle lance di Tancredi e Argante: «Sol dei colpi il rimbombo intorno mosse / l'immobil terra, e risonarne i monti» (GL VI, 41, 1-2) e poco dopo ai loro colpi di spada: «vien che sì impetuoso il ferro gire / che ne trema la terra e 'l ciel balena» (GL VI, 46, 3-4).

L'ampia tastiera espressiva a disposizione dei poeti si vede anche nel campo delle similitudini, dove è ricorrente l'assimilazione dei colpi di un duello alla furia degli agenti atmosferici, che possono essere tuoni e fulmini: «Se forse insieme mai scontrar due troni / da Levante a Ponente al ciel diverso, / cossì proprio si urtarno qui' baroni» (IN I, XVI, 10, 1-3); «Lampo nel fiammeggiar, nel romor tuono, / fulmini nel ferir le spade sono» (GL VI, 48, 7-8, con chiasmo); la grandine: «E come lo arboscel se sfronde e scorza / per la grandine spessa che il tempesta, / cossì quei doi baron con viva forza / l'arme han tagliate fuorché dela testa» (IN XVI, 13, 3-6); o la tempesta: «Sì come il mar tempesta a gran fortuna, / comenciarlo lo assalto e cavalieri» (IN, XVIII, 55, 1-2). In altri casi si crea un collegamento tra una specifica azione dello scontro e un fenomeno naturale: ad esempio, Rodomonte che cade rovinosamente è paragonato a un albero divelto dal vento: «Come el romor d'uno arbore si sente / quando dal vento e rotto e disbarbato /

¹⁰⁷ Nel campo dei traslasi, è ricco soprattutto il ricorso alla similitudine, che «non agisce sui singoli termini del discorso, ma crea una sorta di specchio, che si può svolgere in piccoli quadri, che possono giungere ad acquistare un autonomo rilievo figurativo e musicale» (Ferroni, *op. cit.*, p. 231).

¹⁰⁸ Il termine *ballo* per designare lo scontro rientra in quel tipico «trattamento a dominante ludica delle vicende belliche» tipico del poema cavalleresco (cfr. Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., pp. 13-16, da cui si trae la citazione).

¹⁰⁹ Immagine consueta, ad es. anche in I, III, 5, 2. La tendenza è infatti molto spiccata in Boiardo e trova riscontro in altri testi della tradizione canterina (cfr. Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco*, cit., pp. 107-108).

sotto a sé frange sterpi e minor piante / tal nel cader sonò quello Affricante» (IN VIII, 39, 5-8), Tancredi che si rialza da terra dopo un colpo subito richiama l'immagine di un pino piegato dal vento, che si piega e poi si raddrizza con più vigore (GL IX, 19, 3-6), mentre Ruggiero che si avventa su Rodomonte evoca il crollo in una miniera¹¹⁰: «Come talvolta, ove si cava l'oro / là tra' Pannoni o ne le mine ibere, / se improvvisa ruina [...] così fu il Saracin non meno oppresso / dal vincitor, tosto ch'in terra messo» (OF XLVI, 136). Tra gli altri eventi naturali, sempre caratterizzati da violenza, frastuono e distruzione, c'è anche la frana, a cui è assimilata la caduta delle macchine pagane distrutte da quelle cristiane (GL XVIII, 82). Ricorrenti in questo stesso campo anche le immagini basate sul fuoco e sul ghiaccio, anche in questo caso secondo motivi tradizionali: le lame delle armi, ad esempio, creano fiamme e scintille quando colpiscono l'armatura avversaria o si scontrano tra loro: «[Orlando] E a doe man sul'elmo menò il brando: / quel tornò verso il ciel *gitando foco*» (IN I, XVI, 14, 3-4); «quei dui brandi con romor altano, / che sempre *han sieco fiamme* con tempesta» (IN I, XVI, 22, 6-7); mentre le lance che si spezzano sono fragili come ghiaccio: «Le lancie all'incontrar *parver di gielo*, / i tronchi augelli a salir verso il cielo» (OF XLVI, 115, 7-8)¹¹¹.

Oltre alla violenza, un altro concetto che fa da perno per l'invenzione di immagini figurate è quello della quantità. Per indicare l'infinito numero di armi e proiettili scagliati, i poeti impiegano con costanza un'immagine di tradizione classica, che chiama in causa elementi naturali come nuvole, grandine e boschi¹¹²: «Vider cotanta gente e tante schiere / *che un bosco par di lance e di bandiere*» (IN III, VIII, 3, 7-8)¹¹³, «da strana circondato e fiera selva / d'aste e di spade e di volanti dardi» (OF XVIII, 22, 6-7), in particolare in relazione alle frecce: «Grandine sembran le spesse saette / dal muro sopra gli nimici sparte» (OF XVI, 19, 1-2), «Grande ombra d'ogn'intorno il cielo involve, / nata dal saettar de li duo campi» (OF XVI, 57, 1-2), «Ed adombrato il ciel par che s'anneri / sotto un immenso nuvolo di strali» (GL XI, 68, 3-4), anche mischiate ad altri proiettili: «sopra gli piove un nembo d'arme e spesso» (OF XVIII, 15, 7-8), «Tanti di qua, tanti di là fur mossi / e sassi e dardi ch'oscuronne il cielo. / S'urtar duo nembi in aria» (GL XI, 48, 1-3), «Una selva di strali e di ruine» (GL XVIII, 76, 1). L'insistenza sull'enorme numero di soldati pagani è ancora più accentuata nel *Furioso*, dove Ariosto impiega una terna di *adynata* per rendere l'immagine (OF XIV, 99)¹¹⁴: «Chi può contar l'esercito che mosso / questo dì contra Carlo ha 'l re Agramante, / conterà ancora in su l'ombroso dosso / del silvoso Apennin tutte le piante; / dirà quante onde, quando è il mar più grosso, / bagnano i piedi

¹¹⁰ Paragone che Ariosto mutua, variandolo, da Stazio (cfr. Ariosto, *op. cit.*, p. 1509).

¹¹¹ Cfr. anche OF II, 10, 7: «L'osso e l'acciar ne va che par di ghiaccio». Il paragone con il ghiaccio per indicare la fragilità è ben radicato nella tradizione: è nella *Spagna*, nel *Morgante*, nell'*Innamoramento* ecc.

¹¹² È una soluzione abbracciata con costanza nei tre poemi e risale al modello virgiliano di *Aen.* XII, 284: «*tempestas telorum ac ferreus [...] imber*».

¹¹³ Poco prima Boiardo aveva espresso lo stesso concetto con una classica iperbole: «Tanta ciurmaglia non se vide mai / quanta adunata avea quello Africano [Agramante]: / ben sette leghe el campo intorno tiene, / che valle e monti e le campagne ha piene» (IN, III, VII, 57, 5-8).

¹¹⁴ La seconda e la terza immagine sono di ascendenza classica, rispettivamente mutate da *Georg.* II, 107-108 (per le infinite specie di uva), e da Catullo VII, 7-8, per i baci necessari a soddisfare Lesbia (cfr. Ariosto, *op. cit.*, 471).

al mauritano Atlante; / e per quanti occhi il ciel le furtive opre / degli amatori a mezza notte scuopre».

Per la massa sterminata di combattenti impegnati nelle tumultuose scene di battaglia, è ricorrente invece la similitudine con vari tipi di insetti, ad esempio nell'*Inamoramento* dove i saraceni, ogni volta che vengono scacciati, tornano di nuovo alla carica proprio come fastidiosi insetti: «come la mosca torna a chi la scaccia, / o la vespe aticiata, o e calavroni, / cotal parea la maladecta racia / da merli trabocata e da torroni» (IN III, VIII, 14, 3-6), o nel *Furioso*, sempre a proposito dei Mori all'attacco (OF XIV, 109): «Come assalire o vasi pastorali, / o le dolci reliquie de' convivi / soglion con rauco suon di stridule ali / le impronte mosche a' caldi giorni estivi; / come li storni a' rosseggianti pali / vanno de mature uve: così quivi, / empiendo il ciel di grida e di rumori, / veniano a dare il fiero assalto i Mori».

Anche il numero di morti è indicato spesso con immagini figurate: i caduti in battaglia possono essere ad esempio comparati a foglie o frutti che cadono dagli alberi, come in questa immagine tassiana: «Come di fronde sono i rami scossi / da la pioggia indurata in freddo gelo / e ne caggiono i pomi anco immaturi, / così cadeano i saracin da i muri» (GL XI, 48, 5-8), oppure a fiori che appassiscono, come nei delicati versi ariosteschi dedicati alla morte di Dardinello (OF XVIII, 153, 1-6): «Come purpureo fior languendo muore, / che 'l vomere al passar tagliato lassa; / o come carico di superchio umore / il papaver ne l'orto il capo abbassa: / così, giù de la faccia ogni colore / cadendo, Dardinel di vita passa».

Si può sottolineare infine la pervasività di un'immagine metaforica usata per esprimere iperbolicamente la quantità di sangue sparso durante la battaglia, proprio come se fosse acqua. È un elemento particolarmente caro ad Ariosto: «e ne la fossa / cader da' muri *una fiumana rossa*» (OF XIV, 121, 7-8), «Che del lor sangue oggi *faranno un lago*» (OF XVI, 75, 6)¹¹⁵; «ondeggìo il sangue per campagna e corse / *come un gran fiume* e dilagò le strade» (OF XVIII, 162, 3-4), ma presente anche nella *Liberata*, nella desolante descrizione di Gerusalemme dopo l'assalto crociato: «Ristagna il sangue *in gorghi, e corre in rivi*» (GL XVIII, 105, 7). La stessa immagine è impiegata anche in riferimento al sangue che sgorga da una singola ferita: quella di Rodomonte: «e tal fu la percossa, / che da le piaghe sue, *come da fonte*, / lungi andò il sangue a far la terra rossa» (OF XLVI, 135, 2-4), quella del vescovo Adimaro: «fa del sangue sacro / su l'arme femminili *ampio lavacro*» (GL, XI, 44, 7-8) o quella di Argante nel duello finale: «Esce a Tancredi il sangue in più d'un loco, / ne versa il pagan *quasi torrenti*» (GL XIX, 20, 1-2).

Questa stessa idea di moltitudine viene espressa anche dalle tante sequenze enumerative che caratterizzano soprattutto i canti dedicati agli assedi. A parte quelle su cui si è già avuto modo di richiamare l'attenzione (come le tradizionali rassegne di combattenti, indicati sia con nomi propri: «Con Ferrau, Isoliero, Serpentino, / Grandonio, Falsirone e Balugante», sia attraverso i diversi ruoli: «Quivi erano baroni e paladini, / re, duci, cavallier, marchesi e conti, / soldati forestieri e cittadini», entrambi all'inizio dell'assedio di Parigi nel *Furioso*; o ancora quelle delle macchine da guerra o delle fortificazioni, presenti come si è visto in tutte le opere), se ne possono segnalare altre, a partire da quelle dei proiettili e dei materiali utilizzati per la difesa delle città, ricche di

¹¹⁵ Immagine dantesca ma già nella tradizione, ad es. nella *Spagna* (cfr. Ariosto, *op. cit.*, p. 536).

lessico concreto e realistico: «Giù vengon travi e solforo e calcina, / e sentiva un fracassar di scale, / un suon de arme spezate, una roina» (IN, III, VIII, 13, 4-6), «L'esercito cristian sopra le mura / con lance, spade e scure, e pietre e foco / difende la città senza paura (OF XIV 110) e poco oltre «Or che doveano far li ardenti vasi / con olio e zolfo e peci e trementine?» OF XIV, 112)¹¹⁶, anche nella *Liberata*: «e van questi portando a i più gagliardi / calce e zolfo e bitume e sassi e dardi» (XI, 26, 7-8).

Per elencare, infine, le azioni frenetiche dei combattenti, gli autori fanno ricorso anche a elementi enumerativi di carattere sintattico, come alcuni moduli anaforici (*questi... quei; alcuni... altri; di qua... di là; quindi e quindi* ecc.) il cui copioso uso in determinate situazioni narrative si spiega con la loro agilità sintattica, che oltre a donare ai passi un forte «dinamismo ritmico» rende possibile allineare molte azioni in uno spazio ristretto¹¹⁷. Dai canti degli assedi si possono citare ad esempio¹¹⁸: «Egli [Rodomonte] *questi* conforta, e *quei* riprende, / e lor mal grado inanzi se gli caccia: / *ad altri* il petto, *ad altri* il capo fende, / che per fuggir veggia voltar la faccia. / *Molti* ne spinge et urta; *alcuni* prende / per capelli, pel collo e per le braccia: / e sozzopra là giù *tanti* ne getta» (OF XIV, 128, 1-7) e: «Ma egli [Rinaldo], che montato era per tempo, / *di qua e di là* col brando s'aggirava, / mandando *or questo or quel* giù ne l'inferno» (OF XVI, 83, 5-7), «*More alcuno, altri* cade: egli sublime / poggia, e *questi* conforta e *quei* minaccia» (GL XVIII, 77, 1-2); «Vedresti, di valor mirabil opra, / come *or disprezza, ora* minaccia, *or noce*» (GL XIX, 32, 5-6); o ancora, per sottolineare la solerzia di Danese durante i preparativi per la difesa della città: «*Mo' qua, mo là*, scorendo per le mura, / non pone alo ordinar tempo o intervallo» (IN III, VIII, 7, 3-4). Questi moduli si prestano anche a esiti che mettono in mostra un certo compiacimento per le immagini sanguinolente: «*Qui* fa restar con mezza gamba un piede, / *là* fa un capo sbalzar lungi dal busto; / *l'un* tagliare a traverso se gli vede, / dal capo all'anche *un altro* fender giusto» (OF XVI, 22, 1-6)¹¹⁹, un gusto espressionistico-enumerativo che trova sempre più spazio nel genere si afferma come cifra stilistica del poema tardo-cinquecentesco, ben presente anche nella *Liberata*, ad esempio nella descrizione – che sfocia in una enumerazione asindetica – dei crociati schiacciati da un masso lanciato dalle mura: «più d'un elmo vi frange e d'una fronte, / e ne riman la terra sparsa e rossa / d'arme, di sangue, di cervella e d'ossa» (GL XI, 38, 5-8).

5. Conclusioni

Alla luce di quanto mostrato attraverso i campioni di testo presi in considerazione, è possibile affermare che, *mutatis mutandis*, nella rappresentazione delle scene belliche nelle maggiori opere tra Quattro e Cinquecento è molto forte il peso della tradizione,

¹¹⁶ Anche nell'assedio di Biserta: «l zolfo e la pece e l bitume / sparso in gran copia» per incendiare le navi (OF XL, 6, 3-4).

¹¹⁷ Su questi aspetti cfr. Luigi Blasucci, *Nota sull'enumerazione nel «Furioso»* [1962], in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 113-120 (in particolare pp. 116-117).

¹¹⁸ Ma anche nei duelli: ad esempio per le azioni di Rodomonte contro Ruggero: «or lo tira, or lo spinge, or sopra il petto / sollevato da terra lo sospende / E quindi e quindi lo ruota, e lo tien stretto» (OF XLVI, 133, 3-5).

¹¹⁹ Sempre nel *Furioso* cfr. anche: «Quindici o venti ne tagliò a traverso, / altritanti lasciò del capo tronchi, / ciascun d'un colpo sol dritto o reverso; / che viti o salci par che poti o tronchi. / Tutto di sangue il fier pagano asperso, / lasciando capi fessi e bracci monchi, / e spalle e gambe et altre membra sparte, / ovunque il passo volga, al fin si parte» (OF XVIII, 20).

dove con tradizione si intende una complessa stratificazione tra quella canterina e quella classica (con quest'ultima che accresce la propria incidenza con la svolta "eroica" del poema, quando parallelamente decresce il peso del materiale romanzesco). Lo si nota sia sul piano delle soluzioni narrative, con il riemergere di ingredienti tipici e di situazioni fisse sia nei duelli che nelle scene collettive; sia su quello lessicale e retorico, con fenomeni di lungo corso come il ricorso a un bagaglio ben consolidato di tecnicismi di genere (allargato anche grazie a un'ampia *variatio* sinonimica) e una spiccata tendenza all'esagerazione e all'insistenza su determinati campi semantici (la violenza, la quantità, l'eccezionalità dei guerrieri), il che rende tutta la rappresentazione della guerra, di fondo, fortemente stereotipata se non banalmente finta. Questo è vero soprattutto per *l'Inamoramento de Orlando*, dove le scene belliche appaiono ancora per lo più stilizzate, composte cioè da una sequela di situazioni ricorrenti e quindi facilmente predicibili, che portano con sé, sul piano stilistico e linguistico, la ripetizione martellante di formule e altre espressioni lessicali fisse. Nell'opera di Boiardo, inoltre, la formularità e la scarsa differenziazione dei momenti bellici fa sì che anche le scene di combattimento corale si riducano a una serie di scontri singoli, a discapito della verosimiglianza di azioni di guerra ben precise come gli assedi a città e fortificazioni.

In Ariosto il peso della ripetitività tipicamente canterina si allenta, senza però scomparire, e lascia spazio a un più ampio ventaglio di situazioni, tanto nel campo dei duelli quanto nelle scene di assedio, che si caricano di maggiori dettagli descrittivi e, di conseguenza, terminologici (ad esempio nella nomenclatura delle fortificazioni). Queste linee evolutive trovano libero sfogo nella forma del poema eroico, che cerca di ricucire lo iato tra la narrazione di vicende belliche e la realtà storica, non tanto facendo della storia contemporanea oggetto di poesia, ma selezionando da un lato eventi storicamente accaduti (la guerra gotico-bizantina, la prima crociata ecc.), e soprattutto intensificando il lato realistico della guerra, in funzione del quale viene dato spazio a dettagli militari fino ad allora secondari e si amplia l'inventario di termini settoriali, soprattutto nel campo della tecnica poliorcetica (macchine d'assedio, fortificazioni), in cui il salto di qualità definitivo spetta senza dubbio a Tasso. Questo avvicinamento, però, viene comunque operato con mezzi letterari, ereditati in particolar modo da Omero o dalla linea storica dell'epica latina (Lucano *in primis*): le innovazioni militari del tempo, sebbene facciano capolino in sezioni secondarie, faticano ancora, proprio per convenzioni letterarie attente a distinguere l'epica dalla cronaca, a trovare lo spazio che pur avevano nell'Europa del XVI secolo.

‘Tempi di guerra’ in “Diario clandestino” e in altre pagine di Giovannino Guareschi

Francesca Favaro

Università degli Studi di Padova
(francesca.favaro@unipd.it)

Abstract

Il contributo si sofferma sul tema del ‘tempo del prigioniero’, affrontato da Giovannino Guareschi in *Diario clandestino* e in altre pagine riguardanti la sua esperienza di internato durante la Seconda guerra mondiale. Fuso con la pena di una paternità interrotta (e che si tenta di recuperare), tale ‘sentimento del tempo’ si sostanzia non solo di dati obiettivi, bensì soprattutto di fantasie, desideri, sogni, che, tradotti in parole, reagiscono all’orrore della guerra esprimendo, e in qualche modo realizzando, la possibilità di un tempo alternativo.

Parole chiave

lager, tempo, figli

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/639>

Diritto d’autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d’autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Le *Istruzioni per l’uso* con cui Giovannino Guareschi apre il suo *Diario clandestino* – «talmente clandestino» egli scrive «che non è neppure un diario» – antepongono alle pagine dedicate alla reclusione nei *lager* nazisti (dal 9 settembre 1943 sino alla fine della guerra)¹ la constatazione – pacatamente desolata – dell’assurdità inconcepibile di un

pasticcio così grosso e così complicato che oggi, a quasi cinque anni di distanza dalla fine, la gente sta ancora litigando per mettersi d’accordo su chi ha vinto e su chi ha perso, su chi aveva torto e su chi aveva ragione. Su chi erano gli alleati e su chi invece i nemici².

Descritto come un insieme di foglietti recuperati da un «pacchetto di cartaccia unta e bisunta», dopo che erano state «disperse al vento le ceneri del Gran Diario»³ nella cui stesura, una volta libero, Guareschi si era puntigliosamente impegnato (per poi rinunciare a tale lavoro)⁴, *Diario clandestino* possiede l’unica, inconfutabile patente di autenticità possa consentirne la pubblicazione: l’autore, il prigioniero 6865, ne pensò, scrisse e lesse ciascuna pagina «dentro il Lager»⁵, condividendola con i compagni⁶.

¹ Allo scoccare dell’8 settembre, rifiutandosi di collaborare con i tedeschi Guareschi venne internato insieme a coloro che avevano condiviso la sua scelta; trascorse due anni di prigionia in vari luoghi: nel campo tedesco di Bremervörde-Sandbostel, nei campi polacchi di Czestochowa e di Beniaminowo, di nuovo a Sandbostel e infine a Wietzendorf-Bergen. Per una ricostruzione dei suoi trasferimenti dal 9 settembre 1943 al rientro a Parma, il 29 agosto 1945 (rientro raccontato in un capitolo di *L’Italia provvisoria*) si rimanda a Guido Conti, *Giovannino Guareschi. Un umorista nel lager*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 277. Il periodo della reclusione, da un campo all’altro, fu una «lunga odissea di spostamenti a piedi o dentro carri bestiame, di mesi lunghi come anni passati dentro le baracche nella malinconia e nella noia, tra sofferenze atroci, fame, freddo, solitudine e morte» (ivi, p. 278).

² Giovannino Guareschi, *Diario clandestino 1943-1945*, Milano, Rizzoli, 2009, pp. VII-XV, p. VIII; l’introduzione reca la data dicembre 1949.

³ Ivi, p. X.

⁴ Il vasto materiale raccolto è ora accessibile ai lettori, a cura dei figli Alberto e Carlotta; il volume, intitolato appunto *Il Grande Diario. Giovannino cronista del lager 1943-1945* (Milano, Rizzoli, 2008) e introdotto dal saggio di Giampaolo Pansa *L’uomo che disse no* (pp. V-X), attraverso una selva di testimonianze trascina «in un mondo che ci appartiene, che contiene anche la nostra vita di posteri», ricordandoci, mentre descrive i campi di concentramento nazisti, «che per essere credibili nell’opporci a un sistema autoritario, è indispensabile dire di no a tutti i regimi totalitari» (ivi, p. IX). Le pagine conclusive (senza numero) riportano utili indicazioni bibliografiche sulla vita e sull’opera di Guareschi.

⁵ *Diario clandestino*, pertanto, riunisce ciò che «il prigioniero numero 6865 scriveva e andava poi a leggere nelle baracche dei commilitoni: per farsi forza, e darne, per tenere alto il morale: il suo e quello degli altri» (Giovanni Lugaresi, *Scrivere per sopravvivere*, in Giovannino Guareschi, *Ritorno alla base*, Milano, Rizzoli, 2018, pp. 7-11, p. 8).

⁶ Anche dopo la liberazione, Giovannino continua a pensare a chi non fece ritorno e ai reduci sopravvissuti. Immagina il «treno fantasma che corre silenzioso sulle strade ferrate [...] che ha girato per tutte le strade ferrate di Germania, di Polonia, di Russia, di Jugoslavia, e ha fatto sosta a tutti i campi di concentramento, ed è un convoglio che non finisce mai perché è il treno che porta le anime dei morti in prigionia. Ora corre per le strade ferrate d’Italia e si ferma soltanto quando c’è da caricare l’anima di un ex prigioniero. E quando fra cinquanta o sessant’anni avrà caricato le anime di tutti i reduci, prenderà l’aereo binario che porta dove Dio vuole e nessuno lo vedrà più. E saprò che un giorno il treno fantasma si fermerà alla stazione del mio paese, e che salirò e ritroverò così quei compagni perduti.

Senza dubbio, tra gli avversari più spaventosi contro i quali giorno dopo giorno i prigionieri dovevano misurarsi c'era la fame, «l'arma finale, sempre puntata alla nuca» dei reclusi perché la loro resistenza venisse spezzata ed essi fossero indotti a cedere e, rinnegando le proprie convinzioni, a «diventare degli altri»⁷.

Ma un altro nemico, più terribile ancora, era il tempo. Perché al di qua del filo spinato il tempo è altra cosa rispetto al tempo che si srotola, scivola e corre via al di là di quel filo: rallenta sin quasi a bloccarsi, pur mentre avanza, fa precipitare in una sospensione limbica resa ancor più tormentosa dalla consapevolezza che, altrove, il ritmo delle ore e dei giorni ha una diversa scansione e che la vita degli altri – di amici e congiunti – procede, mentre la propria rimane immobile, paralizzata... smarrita.

Ed è dall'asimmetria di questi differenti 'tempi di guerra' che spesso derivano la disperazione e la follia degli internati. Disperazione e follia esacerbate allorché i prigionieri pensino ai figli... che nascono e crescono e cambiano lontani dai padri, e che a propria volta appaiono imprigionati: nel quadratino di una fotografia, nella riga di una lettera, nel lembo di un ricordo ossessivo.

La ferita che la guerra incide nell'esperienza di chi l'abbia attraversata consiste pertanto anche nella sottrazione di una sincronia esistenziale che, irrecuperabile, rischia di divenire solco tra le generazioni: un solco permanente, se a valicarlo non si tentasse di levare il ponte, fragile solo all'apparenza, delle parole⁸.

Una delle ragioni, squisitamente letteraria, a determinare il pregio di *Diario clandestino* (straordinaria testimonianza, altresì, sulla vita in un *lager*)⁹, deriva dalla sua originalità di raccolta composita, ibrida, nella quale si intersecano memorie, aforismi, racconti piuttosto ampi e 'storielline', nonché l'alternanza di prosa, versi e disegni di mano dell'autore. Inconfondibile – e peculiare di Guareschi, sebbene qui ovviamente accentuato – risulta poi il timbro stilistico: un impasto di ironia e di struggimento, da cui scaturisce l'effetto complessivo di una dolente, umoristica poeticità.

Sembra guardare al genere dell'aforisma il breve passo *Monotonia* che, datato 15 settembre, cattura in poche frasi la contraddittoria percezione del tempo avvertita da chi sia rinchiuso:

Il tempo continua il suo cammino fatale, ma qui in questa landa ristagnano ventiquattro delle sue infinite ore, come acqua che – uscita dalla sponda del fiume – si indugia in una bassa. Ed è la stessa acqua che continua a scorrere: ma questa è morta e quella è viva.

E nell'attesa mi consolerò di ogni anno che passa» (Giovannino Guareschi, *Chi sogna nuovi gerani? Autobiografia*, Milano, Rizzoli, 2018, pp. 219-220; il titolo del volume, a cura di Alberto e Carlotta Guareschi, è l'anagramma del nome del padre, trovato dai figli).

⁷ Pansa, *L'uomo che disse no*, cit., p. VI. «I tedeschi avevano rinchiuso Guareschi nel Lager quando aveva già 35 anni ed era un tenente dell'artiglieria richiamato alle armi. Al momento della cattura ad Alessandria, il suo peso era di 89 chili. Al ritorno in Italia, ne pesava 54» (*ibidem*).

⁸ Non a caso, *Diario clandestino* si apre con un pezzo intitolato *Lettere al postero*.

⁹ «Leggere raccogliendo alcune frasi di quei giorni è come ascoltare una voce che arriva dal buio della notte dell'Europa» (Conti, *Giovannino Guareschi. Un umorista nel lager*, cit., p. 278).

Ore morte s’aggirano in lento cerchio sotto questa calotta di opaco cristallo.
S’incrinerà il cristallo e il tempo riaggancerà nel suo vortice queste ore e
questa gente alla deriva?¹⁰

Fatalmente ricorrente nel *Diario*, la riflessione sul tempo viene qui proposta attraverso un’immagine fluviale nota a Guareschi, cresciuto sulla sponda del Po le cui acque trascinano, in mezzo a increspature e mulinelli, mille storie, ma che pure possono, se esondate sui campi, impaludarsi in triste stagnazione.

Un’identica, torpida cinta – di ossimorica ‘acqua sabbiosa’ – impastoia la vita intera dei prigionieri, nei suoi aspetti materici (gli alloggi, ad esempio) quanto negli aspetti spirituali.

Le baracche sembrano vagoni interrati nella sabbia fino al piano del pavimento. Una dietro l’altra: un convoglio annegato nella rena. E pare impossibile che, un giorno, esso possa riemergere e riprendere il movimento. Ma un giorno dovrà rimettersi in moto¹¹.

[...]

Questa noia incessante, come avere al collo un cappio che non si allenta. Questa miseria senza speranza, questo malessere che impregna di tristezza ogni ora del giorno e della notte. In due mesi, avvenimenti di formidabile importanza si sono succeduti incalzanti, ma qui è come buttare pietre in una pozzanghera d’acqua limacciosa: un breve turbamento nella melma, poi tutto ritorna irrimediabilmente fermo come prima, né traccia rimane. Giornate inerti, ore che si consumano una dopo l’altra (come una catena che s’inabissi nell’acqua, un anello trascinato dall’altro) ed io assisto alla loro inutile consunzione con l’angoscia di chi – legato ed impotente – vede fluire goccia a goccia da una vena aperta nel suo polso, il suo sangue che la sabbia assorbe silenziosamente.

Le mie ore si annullano in questa sabbia, e ogni ora mi ruba una goccia di vita, un sorriso dei miei figli, ed io vedo me stesso scendere gradino per gradino la scala che non si risale mai più¹².

Affiorante in tralice dalle righe appena citate, allorché Guareschi piange la sottrazione del sorriso dei propri bambini, il tema dei figli – viventi in un *altro tempo*, perduti in un *altro tempo* – s’impone invece e strazia in *Disperazione*. Colpito da un dolore che impietra (ma che subito si diffonde per il campo, tutti coinvolgendo e contagiando nell’incubo) è un capitano raggiunto dalla notizia che l’unica figlia, quattordicenne, da ormai quaranta giorni si è spenta a Firenze.

La gente abituata a giorni uguali e immobili, si è illusa che anche ogni cosa della loro vita consueta si sia fermata. Che i decreti del destino abbiano loro concesso la moratoria che tutto debba riprendere soltanto al loro ritorno. Ed ecco, d’improvviso, l’illusione s’infrange come un bulbo di cristallo.

¹⁰ Guareschi, *Diario clandestino 1943-1945*, cit., pp. 125-126.

¹¹ *Baracche* (29 gennaio); ivi, pp. 39-40.

¹² *Noia* (3 agosto); ivi, pp. 105-106, p. 105.

Il tempo, la vita, la morte, tutto continua laggiù; ed essi si sentono abbandonati al margine della strada mentre gli altri continuano il loro andare, e già sono lontani e sembra che non potranno più raggiungerli¹³.

La tirannia dell'orologio imposto ai prigionieri di guerra – anomalo, fittizio, innaturale rispetto alle lancette che scandiscono la vita al di fuori del campo – assoggetta ogni internato e, quando il calendario riporta la mente ad anniversari e ricorrenze, si tinge di desolazione.

Compleanno

14 maggio

Oggi il mio bambino compie il quarto anno. Io rivivevo in lui la mia fanciullezza, ed ora egli mi sfugge. Conto i suoi giorni, con i miei e – per quanto prigioniero – vorrei che il tempo non passasse mai¹⁴.

Fermare il tempo anche di coloro che amiamo... per non perderlo e non perderli, mentre si è preda di giorni tutti uguali: questo, il sogno impossibile del prigioniero 6865 (e di qualsiasi prigioniero).

Ma come gli è consueto, anche nel *lager*, sebbene 'armato' soltanto di un mozzicone di lapis, Guareschi «chiede alla scrittura di poter ammansire le paure che gli attanagliano il cuore»¹⁵: grazie alla creazione letteraria riesce a riportare il figlio Albertino accanto a sé, a re-introdurlo nel suo tempo. Dalla dimensione del sogno, in cui si reca a trovare il suo papà internato, Albertino 'si trasferisce' sulla pagina, là dove Guareschi gli fa vivere una sorta di tempo duplice: il tempo illusorio del ricongiungimento e il tempo della letteratura, quest'ultimo intangibile ma imperituro, immune, nella sua essenza, dal rischio di alterazioni e smarrimenti.

Nel racconto *La "Gàina"*¹⁶ la visita di Albertino al padre prigioniero è preceduta dalla descrizione dei differenti modi con cui dormono e sognano adulti e bambini. Quando un bimbo dorme, spiega Guareschi, dal suo corpo

si sfilava qualcosa di bianco e di evanescente. È un altro bambino, identico al primo: un bambino fatto d'aria e di pochissima luce. È il subcoscientino del bimbetto che si leva e va in libera uscita; che va in giro per la notte degli altri a vivere la sua vita.

Così sogna il bambino; e l'altro bambino, quello d'aria, rientra all'alba e si annulla in quello di carne¹⁷.

¹³ Ivi, pp. 79-80, p. 80; la data è 25 maggio.

¹⁴ Ivi, p. 78.

¹⁵ Conti, Giovannino Guareschi. Un umorista nel lager, cit., p. 234.

¹⁶ Ossia "La gallina"; così, con pronuncia ancora imperfetta, Albertino definisce l'aquila nazista.

¹⁷ Guareschi, *Diario clandestino 1943-1945*, cit., pp. 82-86, p. 83; dalla conversazione "Umorismo razionato" Lager di Czestochowa – 1943. Dalla *Favola di Natale*, «nata in un campo di concentramento del Nordovest germanico, nel dicembre del 1944» e ispirata da tre Muse, «Freddo, Fame e Nostalgia» (Premessa dell'autore, in Guareschi, *La favola di Natale*, Milano, Rizzoli, 2015, pp. 7-9, p. 7; Stalag XB, dicembre 1944 – Milano, dicembre 1945), veniamo inoltre a sapere che rischiarano i sogni dei bambini «occhi di gattini, [...] lucciole, [...], stelline. È un tipo di illuminazione molto conveniente perché si vede a sufficienza e il contatore non gira» (ivi, p. 24).

Così, mentre giace sul suo pagliericcio Guareschi scorge d’improvviso, «ritto sul *suo* expansione», un minuscolo «filibustiere», arrivato «in sogno a ritrovare suo padre, a ritrovare l’uomo che lo rese figlio»¹⁸.

Delicato e deliziosamente divertente, il dialogo tra i due si conclude con la promessa del ritorno di Albertino, la notte successiva, e con il suo allontanamento dalla baracca: la sottile sagoma luminosa compie una trasvolata entro un cielo diafano – della fantasia? della mente? di Dio? – pullulante di innumerevoli «altri Albertini»¹⁹. Insieme, questi «dieci, cento, mille Albertini»²⁰ formano uno stormo immacolato: sono i sogni dei prigionieri, non intercettabili da alcuno strumento bellico²¹.

Quasi fosse un miniaturistico, ma supremamente efficiente, Ermes psicopompo in senso inverso (non accompagna infatti verso il regno dei defunti, bensì porta la vita a chi è immerso nel limbo della prigionia), Albertino ricompare a visitare il padre la notte del 30 dicembre del 1943. Gli sta accanto, «scostumata [e] traballante»²² masticatrice di un succhiotto di gomma, una singolare creatura che, pur non avendo raggiunto i quaranta giorni, si aggira tra i «gelidi sogni delle notti polacche»²³.

Tramutata anch’ella in un profilo d’aria, la sconosciuta compagna di Albertino, verso la quale Giovannino, sorpreso dalle frequentazioni del figlio, manifesta dapprima diffidenza, altri non è se non la «signorina Carlotta», sua secondogenita, nata il 13 novembre del ’43²⁴ e destinata a fregiarsi, nei successivi racconti a sfondo familiare di Guareschi, del soprannome Pasionaria: Albertino – capace messaggero, si ripete – rimedia dunque, con la sua visita, al ritardo delle comunicazioni postali.

¹⁸ Guareschi, *Diario clandestino 1943-1945*, cit., p. 84.

¹⁹ Ivi, p. 85.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ ‘Amplificazione narrativa’ dei desideri degli internati, *La favola di Natale* descrive la mirabile dotazione aerea che attraversa i cieli, non toccati dagli uomini, su cui agisce direttamente l’Onnipotente. La guerra, si racconta, comporta un notevole impegno «per l’aviazione del buon Dio. Angeli da ricognizione incrociano sui luoghi delle battaglie e segnalano eventuali concentramenti d’anime. Angeli da trasporto accorrono e caricano le anime e le portano in cielo. Angeli da caccia difendono le formazioni dagli attacchi di neri diavoli alati. Mentre gli Angeli bombardieri rovesciano sulle case, sopra gli ospedali, sopra i campi di prigionia, grossi carichi di sogni, distruggendo così le opere nefaste della disperazione» (Guareschi, *La favola di Natale*, cit., p. 35). L’angelo che nella favola si occupa di Albertino, conducendolo dal padre (a sua volta librato in sogno: nella notte santa sono consentiti infatti incontri assai speciali), è «appunto addetto ai sogni», bello e fornito di tre paia d’ali, «un trimotore» (*ibidem*). Una più breve *Favola di Natale* è inserita in *Ritorno alla base*, volume che nella sua prima parte propone testi simili a quelli accolti in *Diario clandestino* (ed. cit., pp. 89-93; Lettura – Beniaminowo, 1943).

²² Guareschi, *Diario clandestino 1943-1945*, cit., *Carlotta*, pp. 144-149, p. 145 (dalla conversazione “Baracca 18” Beniaminowo – 1944).

²³ Ivi, p. 146.

²⁴ Dell’arrivo di un altro bimbo in famiglia Giovannino aveva scherzosamente parlato, nella sua prima missiva da prigioniero, come della «seconda edizione di Albertino» (*Chi sogna nuovi gerani? Autobiografia*, cit., p. 208; cfr. anche ivi, p. 209).

Carlotta e Albertino: per Guareschi sono, rispettivamente, una parola nuova e una parola quasi nuova, «in mezzo alle centomila vecchie parole accatastate sul tavolo dell'ufficio postale»²⁵.

Sono, nate da poco o appena germogliate, le parole della vita che s'impone, nonostante tutto, le parole del tempo 'sano': parole – le uniche – in grado di riscrivere la vita sovrapponendosi alle cancellature con cui la guerra ne sfregia e mutila i fogli, le uniche in grado di restituire al tempo un qualche significato.

Riavviano il flusso del tempo, sebbene ne catturino un istante, anche le fotografie. Superate le lentezze del servizio postale e le maglie della censura, esse ottengono infine il risultato di avvicinare i prigionieri ai loro cari, di suturare, seppure con 'punti' larghi e in modo parziale, lo squarcio che li divide.

La conclusione dell'esilarante racconto *Il pacco rotto*²⁶ ci presenta così il prigioniero 6865 al culmine della gioia, nonostante i viveri spediti da casa per alleviare il suo disagio si siano amalgamati, complice un imballaggio ottimisticamente fragile, in un'indistinguibile poltiglia; da tale accozzaglia emerge infatti, sano e salvo, «un cartoncino orribilmente sudicio», ripulito il quale «ad un tratto – come la luna quando buca il velo delle nuvole – è apparso un faccino tondo e paffuto. La prima fotografia di Carlotta»²⁷.

E lo sguardo del padre, posandosi di giorno in giorno su quella foto, la trasfigura... facendone mutare espressione e sentimento, in sintonia con il proprio cuore.

Tutte le mattine, al mio risveglio, guardo la fotografia della mia bambina. E vedo che talvolta Carlotta ride e talvolta è corrucciata. E allora io dico subito: «Oggi sono su», oppure «Oggi sono giù». I nostri occhi vedono come vogliamo noi²⁸.

Capita anche, peraltro, che il nastro dell'esistenza si srotoli al contrario. Allora non sono i padri che cercano i figli nella cornice di una foto, bensì è l'immagine della foto che cerca qualcuno: e cerca un padre.

Un evento imprevisto infrange un giorno la squallida monotonia del *lager* e, scrive Guareschi,

io mi trovai fra capo e collo una fotografia orfana di padre.

L'avevo rinvenuta nel campo tre sere prima e nel retro c'era scritto a lapis un nome che non conoscevo; mi informai chi fosse il titolare del nome, trovai la sua baracca, ma là mi dissero che l'avevano appena ricoverato all'infermeria, sì che io mi rassegnai ad aspettare che ne uscisse, e non potevo immaginare che – invece – egli non sarebbe ritornato mai più.

Era una fotografia formato cartolina e raffigurava un bambino di due anni: un bambino ricciuto e sorridente, seduto sulla sua carrozzella. Era una povera fotografia senza papà, ormai, e io la adottai e l'appesi a capo della mia

²⁵ Guareschi, *Diario clandestino 1943-1945*, cit., pp. 148-149. Su Carlotta nella raccolta si vedano inoltre *Il sogno*, *Il pacco rotto*, *Il pacco per papà*; in *Ritorno alla base* il pezzo *Signorina Carlotta*.

²⁶ Guareschi, *Diario clandestino 1943-1945*, cit., p. 114-121 (da "Bertoldo parlato – Sandbostel – 1944).

²⁷ Ivi, p. 121.

²⁸ Ivi, p. 99. Il pensiero è il terzo degli *Appunti* con data 20 luglio.

cuccetta; così, prima d’addormentarmi e appena mi destavo, la guardavo e mi pareva che il bambinello sorrisse a me²⁹.

Padre adottivo di una fotografia, Giovannino consola e appaga, contemplando il ritratto, la propria paternità frustrata.

La appagherà di lì a poco in maniera ancor più completa (sebbene insolita), quando sarà chiamato a prendersi cura del bimbo – alto una decina di centimetri, ma in carne e d’ossa: tiepido di vita vera – che a un certo punto dalla foto sguscia fuori. A quest’inaspettato compagno di *lager* (a questo prodigio)³⁰ Giovannino dona un piccolo nome, corrispondente all’inizio del nome del padre scomparso, Cipriano: chiama quindi il bambinello Cip, rischiarando il buio che lo attornia quasi con un cinguettio di passerotto. Cip, che condivide appieno la *routine* dell’internato, esiste, in *Diario clandestino*, entro la misura del diminutivo: dorme in un «gavettino»³¹, si sposta tra «bastoncelli sui lati d’una tavoletta di legno» predisposta a costruire «un campettino di concentrazione»³² per la sua innocenza ingabbiata; si gode la sua «razioncina di sole quando sole c’era»³³ e ottiene un «piastrino piccolissimo» con «un numerino di matricola: 001»³⁴.

Prigioniero impeccabile, Cip segue una ferrea disciplina, nel rispetto delle regole del suo personalissimo campo... sino a quando ne evade: d’improvviso, come d’improvviso era uscito dalla foto.

Padre a cui è scappato il figlio in affido, Guareschi cade in uno stato di angoscia:

Girai per il campo deserto, cercando disperatamente dappertutto, chiamando disperatamente Cip, e così arrivai sino all’estremo limite donde si vedeva – lì a due passi, dall’altra parte del reticolato – il campicello con la siepe bianca e la tomba solitaria.

E, sopra la tomba solitaria, c’era un cartoncino: la fotografia d’un bambino che sorrideva seduto sulla sua carrozzella. Cip aveva ritrovato finalmente chi era venuto a cercare nella gelida malinconia del *Lager*, ed era rientrato nel suo estatico mondo di carta patinata.

Io partivo, ma Cip rimaneva col suo papà³⁵.

Oltre la plausibilità degli eventi, in un tempo senza tempo, ancora chiusi nel *lager* l’ufficiale Cipriano e il suo bimbo di due anni, Cip, staranno sempre insieme, uguali a sé stessi com’erano nel 1944. Saranno dentro il *lager* eppure liberi dal *lager*, liberi da tutto:

²⁹ Ivi, pp. 170-171 (*Cip*, pp. 170-178; da “Bertoldo parlato” – Sandbostel – 1944).

³⁰ I prodigi, tuttavia, non sorprendono più di tanto, in un luogo in cui, spezzata spesso la facoltà di comunicare tra gli uomini, a parlare sono ombre, fantasmi e sogni... Ed è proprio un’ombra – l’ombra del padre di Cip, defunto – che, davanti a una croce, nel cimitero del campo sussurra ad altre ombre il suo rimpianto per la foto smarrita: la foto di un bimbo in carrozzina, sorridente... (ivi, p. 174).

³¹ Ivi, p. 171.

³² Ivi, p. 175. «Anche lui aveva diritto di essere prigioniero come i grandi, perché anche lui non aveva fatto niente di male, povero ometto di dodici centimetri!» chiosa Guareschi, amaramente ironico (*ibidem*).

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 177.

svincolati dalla catena delle generazioni e dalla progressione delle età, padre e figlio non invecchieranno né cresceranno mai; segnati su di una croce con un tratto che non si cancella – l'uno un mero nome, l'altro effigie – irrideranno i giorni e il filo spinato che li attornia. E avranno ricomposto così, per quanto possibile, la propria famiglia.

L'anomalia in virtù della quale un padre esiste accanto a un figlio al di là della vita sembra peraltro costituire una sorta di illusione dolce-amara, che Guareschi accarezza anche per sé. Lo dimostra il breve racconto il cui titolo ulteriormente rimpicciolisce il già breve nome Cip: *Ci*. Quasi guardandosi dall'esterno, Guareschi scrive di sé alla terza persona:

30 agosto

Giovannino seduto per terra sulla sabbia deserta. È solo, ma non è solo. La vita gli diede tre figli, ma il secondo non ebbe niente dalla vita (né una briciola di luce, né un filo d'aria, né un nome), perché quando nacque già la morte l'aveva agghiacciato.

Ma egli ravvivò la bocca muta con un soffio del suo respiro; accese gli occhi spenti con un po' di luce dei suoi occhi, e gli fece un nome con un pezzettino del suo cuore: *Ci*.

E *Ci* – non nato – visse. E fu sempre con suo padre, e anche ora è qui con lui, e nessuno lo sa.

Il tempo passa per gli altri suoi figli, ed essi invecchiano minuto per minuto: ma per *Ci* il tempo non esiste, ed egli eterna la sua giovinezza.

Ha tre figli: due sono il legame fra lui e la vita; *Ci* è il legame fra lui e la morte. Due gli fanno dolce la vita; *Ci* gli fa dolce la morte.

[...]

Non sa parlare, *Ci*, ma comprende suo padre perché è una parte del cuore di lui, e vive dei battiti del cuore di lui.

* * *

Giovannino, seduto sulla sabbia deserta, al limite del campo, sembra solo. E invece *Ci* è qui con lui, seduto sulla sua spalla destra, col faccino appoggiato alla sua gota scarna. E insieme guardano oltre la siepe e oltre la vita, e aspettando qualcosa³⁶.

Questo figlio mai nato, figlio della morte e cuore del prigioniero 6865, rappresenta non solo la sua attesa, bensì anche il senso di estraneità che lo pervade: verso un passato che non gli appartiene, verso un futuro incerto. *Ci* rappresenta l'assenza. Aiuta, senza dubbio, a sopportare la condanna di istanti tutti uguali; non contribuisce, però, a farli superare.

Ma in verità la vita umana è una sorta di treno che non si ferma mai, neppure quando a noi sembri di essere bloccati, e la stazione in cui ci troviamo, per quanto sgradita, è destinata a tramutarsi in un altrove, in una fase trascorsa e superata: diventerà, prima o poi, 'ieri'³⁷. Forse, uno 'ieri' cui sentiremo persino il bisogno di tornare, al fine di abbandonarlo del tutto.

³⁶ Ivi, pp. 112-113.

³⁷ Cfr. Iosif Brodskij, *Elogio della noia*, in Id., *Profilo di Clío*, a cura di Arturo Cattaneo, Milano, Adelphi, pp. 97-106, p. 106.

E al campo d'internamento Guareschi decide appunto di ritornare, a circa dieci anni dalla liberazione, per sciogliere quanto nel suo animo rimaneva di irrisolto rispetto alla Germania, di cui vuole ripercorrere da uomo libero le strade su cui venne trascinato in un carro bestiame. Compie il suo viaggio, descritto in *Ritorno alla base 1957-1958*, non per malinconica voluttà, ma perché si sente un italiano che, deluso dall'Italia, «anela a rinvigorire la sua fede di europeo. E, nel nome di una Europa libera e unita, vorrebbe seppellire, accanto alle ossa dei suoi compagni morti, ogni risentimento e il ricordo di ogni sofferenza»³⁸.

Porta con sé nel tragitto – bagaglio ingombrante e indispensabile – un Albertino adolescente che

raggiunge la lunghezza di quasi un metro e ottanta; però è utile perché i suoi occhi non hanno visto tutte le tristi cose che hanno visto i miei e sono, perciò, più limpidi e sereni.

Mi servirà da controllo. Inoltre, quand'ero laggiù, io, per ben tre volte, costrinsi Albertino a venirmi a far visita, di notte, tra i reticolati. E, una certa notte, il poverino – treenne e in camicia – dovette rimorchiarsi la sorella, nata da poco più di un mese, per presentarmela.

I miei compagni conoscono bene questa storia perché io la raccontai a tutti e, addirittura, ci cavai fuori persino una canzone.

È giusto che lo porti con me laggiù: è un debito che ho contratto con l'Albertino fatto d'aria e di sogno e che devo pagare all'Albertino fatto di carne e di ossa³⁹.

Nelle pagine conclusive del racconto di questo ritorno (e 'rimozione'), Guareschi arriva, insieme al figlio diciassettenne, nel cimitero del campo di Sandbostel. Lì, mentre l'ignaro Alberto scatta fotografie, lo scrittore viene raggiunto da colui che in realtà sta cercando: il Giovannino di allora, vestito di stracci, insieme al quale si può ritrovare l'Albertino di allora, «piccolo come un passerotto»⁴⁰.

Guareschi 'si riscopre' dunque proprio mentre constata che una parte di sé è rimasta, e resterà sempre, in quel fazzoletto triste di terra sabbiosa.

Riconoscere la perdita significa andare oltre la perdita, pur ricordando. E ciò conferma che nessun momento, nessun tempo della nostra storia va perduto, in fondo. Né rinnegato: perché per ogni Giovannino tornato libero e con il proprio figlio accanto, sono il Giovannino e l'Albertino fantasmatici – aria, sogni e paure plasmate insieme, viventi nella memoria dei reduci, nelle anime dei lettori – il migliore monito e antidoto, contro il male.

³⁸ Guareschi, *Ritorno alla base*, cit., pp. 193-244, p. 193.

³⁹ Ivi, p. 195.

⁴⁰ Ivi, p. 237. Il Giovannino e l'Albertino del 1944, rimasti nel campo, condividono tale sorte con la *Favola di Natale*. Concepita nel *lager* e per il *lager*; la favola si sente a disagio lungo le strade d'Italia; pertanto, «i nanetti, i passerotti e i funghi coi baffoni» vengono rimandati «nelle deserte lande dove son nati. Così ogni Natale andranno a zampettare attorno alle tombe dei nostri compagni rimasti laggiù a far la guardia ai nostri sogni, e racconteranno loro la mia peregrina favola» (Guareschi, *Il Grande Diario. Giovannino cronista del lager 1943-1945*, cit., p. 558).

Pacificazione e conflitto ne *L'Antidoto* di Vittorio Alfieri

Sara Gallegati

Università degli Studi di Macerata
(s.gallegati1@unimc.it)

Abstract

Il contributo si propone di indagare gli aspetti del conflitto e della pacificazione nella produzione comica di Vittorio Alfieri, in particolare nella commedia *L'Antidoto*. Nella *pièce* in questione l'autore tenta di proporre una soluzione costituzionalista che chiude, secondo Arnaldo Di Benedetto, con una nota ottimistica la tetralogia politica, in una ricomposizione serena a metà strada tra il reale e il fantastico. Alla condanna antifrancese suggellata dall'opera satirica il *Misogallo*, segue quindi nell'ultima fase artistica di Alfieri una ricerca di pacificazione, che si rivela possibile e pianificabile solo nell'illusorio mondo dell'utopia proposto dalla commedia. In questo contesto si rivelano interessanti la rilettura e la reinterpretazione delle sue posizioni politiche, anche alla luce della censura cui le commedie furono inizialmente soggette, per poi essere pubblicate solo nel 1806.

Parole chiave

Vittorio Alfieri, Commedie, Pacificazione

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/635>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Il 10 agosto 1792 il popolo francese, incalzato dai giacobini, prende d'assalto il palazzo delle Tuileries, trucidando gli Svizzeri di guardia e costringendo il re a rifugiarsi presso l'Assemblea, che lo imprigiona con la famiglia nella Torre del Tempio. Otto giorni dopo, il 18 agosto 1792, Alfieri e la contessa d'Albany lasciano Parigi per sempre, dirigendosi prima verso l'Inghilterra, poi in Toscana, a Firenze, verso quella che sarà la loro ultima dimora. Si conclude così l'esperienza rivoluzionaria dell'autore, secondo una parabola che dopo gli iniziali entusiasmi vede, con il susseguirsi degli eventi, svanire il sogno di libertà e tornare la tirannide sotto una nuova forma, quella del governo popolare. La condanna antifrancese viene sancita dalla stesura del *Misogallo* del 1799; l'anno successivo, durante la seconda invasione dei Francesi in Italia, l'autore approda alla composizione delle *Commedie*, secondo quanto riportato nel *Rendimento di conti* da darsi al Tribunale d'Apollo:

1800. Firenze

Cap. 30. *Seconda invasione dei Francesi in Firenze. Ultima frenesia entratami per forza in capo di scrivere delle commedie. Sei ideate a un parto.*

Fatto nulla quasi; ma ideate, e abbozzato lo schizzo di sei commedie nel mese di Settembre, tutte sei a un parto. Se poi le saprò, e potrò effettuare si vedrà; ma ne dubito. [...] Il dì 15 Ottobre, ricadde Firenze nella schiavitù dei Francesi, e vi sta tuttavia¹.

Le prime quattro (*L'Uno*, *I Pochi*, *I Troppi*, *L'Antidoto*), definite dallo stesso autore "alfieriche", sono di carattere politico: nello specifico, con le prime tre si indagano le forme di governo possibili nella storia (monarchia, oligarchia, democrazia), e si evidenzia come ciascuna di esse possa trasformarsi in una diversa forma di tirannia. Con la quarta, *L'Antidoto*, Alfieri propone una soluzione governativa in chiave costituzionalista, chiudendo, secondo Arnaldo Di Benedetto², con una nota ottimistica la tetralogia politica. Il «rinnovato impulso naturale fortissimo»³ presenta quindi all'autore la possibilità di ricomporre in assetto unitario le proprie contraddizioni, anche alla luce dei recenti eventi rivoluzionari, in «una riflessione che è al tempo stesso sintesi delle idee maturate [...] e bilancio delle ipotesi avanzate nel corso del secolo appena trascorso»⁴.

Attraverso l'analisi dell'ultima opera della tetralogia, *L'Antidoto*, il presente contributo cercherà di comprendere in che termini questo bilancio e la ricerca di una pacificazione, storica, politica e personale, si rivelino possibili e pianificabili.

Secondo Francesco Maggini *L'Antidoto* contiene il riassunto della passione politica dell'Alfieri «e quasi il testamento delle sue meditazioni su quel problema»⁵. Dopo tre commedie, ciascuna dedicata a demolire una particolare forma storica di governo, nella

¹ Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, In *Opere II*, Introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo Di Benedetto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, p. 441.

² Cfr. Arnaldo Di Benedetto, Vincenza Perdichizzi, *Alfieri*, Salerno Editrice, Roma, 2014.

³ Vittorio Alfieri, *Vita*, cit., p. 754.

⁴ Paola Luciani, *Alfieri e le poetiche settecentesche del comico*, in *Alfieri in Toscana. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, a cura di Gino Tellini e Roberta Turchi, Firenze, Olschki, 2002, pp. 307-321, p. 318.

⁵ Vittorio Alfieri, *Commedie*, a cura di Francesco Maggini, Rizzoli, 1940, p. XII.

quarta prevale un'«atmosfera magica, percorsa da vene preromantiche ed ossianiche»⁶. Tutto è presentato in forma allegorica, a partire dai personaggi abitanti l'isola, che prendono il nome dai loro rispettivi ruoli: come sottolineato da Santarelli, «Alfieri si giova dell'espedito, usato anche nelle altre Commedie, di forgiare i nomi dei personaggi in base alle loro caratteristiche, al gruppo sociale e politico che rappresentano»⁷. Pigliatutto è il re, incarico che ha assunto grazie all'invenzione della "rete", a sua volta allegoria della legge per alcuni critici e del potere per altri⁸; i Pigliapoco sono l'oligarchia invidiosa e ipocrita; i Guastatutto la plebe ignorante e mutevole. Tra questi tre ceti sociali non vi è alcuna concordia, come riferito da uno degli isolani:

TARANTELLA: [...]

Di tre sorte abitanti, che vi siamo, / Comandar, vorrian tutti; obbedir, niuno:
/ L'un contro l'altro, l'è un'invidia poi, / Che ci si scoppia. I pessimi, trionfano
/ Qui, più ch'altrove: non vi si tien conto / Di quelli che varrebbero: ed in
somma, / Tutto è raggiri e falsità⁹.

È la discordia, dunque, a regnare, in un contesto al quale sembra impossibile poter proporre un rimedio, o meglio, un antidoto. All'uso dell'allegoria si somma quindi quello della magia, incarnata da due opposti personaggi. Il primo è uno dei Pigliapoco, che ha architettato un sortilegio ai danni della moglie di Pigliatutto per impedirne la nascita dell'erede e far terminare il regno. Interviene in aiuto del re un secondo personaggio fantastico, il mago Mischach, che, sopravvissuto ad un naufragio, approda nell'isola e chiede di incontrare il sovrano, profetizzandogli la nascita di un mostro, del quale dovrà decidere le sembianze: senza gambe, a tre teste o senza testa. I tre mostri sono allegorie delle tre forme di governo, rispettivamente della monarchia, dell'oligarchia e della democrazia. L'indecisione del re spinge il mago ad evocare tre anime dall'oltretomba, ciascuna personificante una forma politica: il monarca Dario di Persia, Caio Gracco, rappresentante della nobiltà, e Demostene, custode della repubblica. Tornano così le anime dei protagonisti delle tre precedenti commedie e, attraverso le loro parole, Alfieri evidenzia storture e debolezze di ciascuna delle forme governative rappresentate: le ombre, infatti, rinnegando il loro operato, desautorizzano «ulteriormente le soluzioni politiche vagliate nelle tre precedenti commedie», senza «portare che consigli contraddittori»¹⁰, che impediscono al re di prendere una decisione. La situazione di stallo in cui i personaggi riversano viene superata nuovamente da un evento magico: un'altra tempesta si abbatte sull'Isola, e con un incantesimo si annuncia

⁶ Vittorio Alfieri, *Commedie*, a cura di Simona Costa, vol. II, Milano, Mursia Editore, 1990, p. 118.

⁷ Giuseppe Santarelli, *Studi e ricerche sulla genesi e le fonti delle commedie alfieriane*, Milano, Bietti, 1971, p. 105.

⁸ Per Emilio Bertana la rete rappresenterebbe la legge (Cfr. Emilio Bertana, *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, Torino, Loescher, 1904.), per Giorgio Bàrberi Squarotti, è il «segno del potere» (Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *L'altra faccia del tragico: le commedie dell'Alfieri*, in *Tra Illuminismo e Romanticismo. Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, p. 417).

⁹ Vittorio Alfieri, *Commedie*, a cura di Simona Costa, cit., p. 147.

¹⁰ Ivi, p. 118.

della nascita del Mostro. La creatura si rivela infine una bellissima fanciulla, che assegna a ciascun gruppo sociale dei compiti nella gestione del potere, assicurando così l'ordine tra le parti e il perdurare del regno dei Pigliatutto, teorizzando «un compromesso ottimale tra le classi, un rinnovato patto sociale»¹¹.

Sebbene sia stata spesso definita una delle commedie più deboli dell'astigiano¹², *L'Antidoto* si è offerta

alla critica alfieriana quale campo ottimale d'indagine a ricostruire i termini di una concreta proposta politica, precedentemente aggirata dallo scrittore nel giovanile trattato *Della tirannide*, il cui capitolo finale [...] evadeva qualsiasi puntuale risoluzione, denunciando l'impossibilità di astratti pronunciamenti teoretici a tutto favore di una prassi da adottare, via via, contingentemente nel reale.¹³

La proposta politica dell'autore nella commedia sembra coincidere con la monarchia costituzionale, in particolare quella che egli poteva conoscere dal modello inglese a lui contemporaneo. A questa formulazione politica l'autore giunge gradualmente; alcune attestazioni sono riscontrabili nei trattati *Della Tirannide* e *Del Principe* e delle lettere.

Nel trattato *Della Tirannide* l'autore esalta l'esempio inglese come modello di libertà, sottolineando l'equilibrio presente tra le classi:

Si osservi [...] che i nobili d'Inghilterra, presi in sè stessi [sic], sono meno potenti del popolo; e che, uniti col popolo, sono più che il re; ma che, uniti col re, non sono però mai più che il popolo. Si osservi in oltre [sic], che se in alcuna cosa la repubblica inglese pare più saldamente costituita che la romana, si è nell'essere in Inghilterra la dissensione permanente e vivificante, non accesa fra i nobili e il popolo come in Roma, ma accesa bensì fra il popolo e il popolo; cioè, fra il ministero e chi vi si oppone. Quindi, non essendo questa dissensione generata da disparità di ereditario interesse, ma da disparità di passeggera opinione, ella vien forse a giovare assai più che a nuocere¹⁴.

Dunque «indispensabilità di Uno, indispensabilità dei Pochi e indispensabilità dei Troppi. Ciascuno nel suo ufficio, entro i propri limiti, che vanno sempre più ristretti, dall'alto in basso, come è manifestato ne *L'Antidoto*»¹⁵:

LA NEONATA: [...]

Ai Guastatutto, / Come sprovvisi e poveri, abbian l'uso / della rete... [...] / L'uso soltanto: ma il saperla poi / Fabbricar, rattoppare, custodire, / Spetta ciò solo ai Pigliapoco... [...] / A segno / Non mai però, ch'arbitri voi tenervi / Della rete possiate: arbitro solo / N'è Pigliatutto: ei l'inventava: ei resta / Sopra di voi tutti.

PIGLIATUTTO:

¹¹ Guido Santato, *Il pensiero alfieriano e L'Antidoto*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, tomo CXXXVII, CXLI, 1978-79, p. 279.

¹² Cfr. Arnaldo Di Benedetto, *Vincenza Perdichizzi*, *op. cit.*, p. 253; Giuseppe Santarelli, *op. cit.*, p. 22.

¹³ Vittorio Alfieri, *Commedie*, a cura di Costa, *cit.*, p. 116.

¹⁴ Vittorio Alfieri, *Della Tirannide*, Libro I, cap. 11.

¹⁵ Giuseppe Santarelli, *op. cit.*, p. 115.

Ma, e s'io,/ O i figli miei, volessimo a capriccio / Negarle il marchio, o darla a questi, o torla / A quelli?...

LA NEONATA:

Allor, te la torrebber tutti; / E voi la pena del capriccio vostro / Ricevereste giusta.¹⁶

Nel trattato *Del principe e delle lettere* Alfieri esalta la monarchia inglese e il suo sistema legislativo:

Così, nei tempi nostri, l'Inghilterra, dall'aver cacciata la regal potestà, serbando tuttavia dietro l'infrangibile scudo delle leggi i suoi re, in meno di un secolo saliva ella in forza ed in gloria grandissima; e la vediamo ai dì nostri far fronte ella sola, e vincere spesso, e non mai soggiacere finora, a molte delle maggiori monarchie dell'Europa congiurate in suo danno.¹⁷

Nell'ultimo capitolo del trattato l'autore guarda di nuovo al costituzionalismo quando ragiona su di «una repubblica o stato ove la pubblica libertà sia basata [...] su savie leggi»¹⁸. L'esigenza di un senso della legge e dell'ordine che coesista con i principi di libertà si fa spazio anche nel *Panegirico di Plinio a Trajano*, così come nella favoletta *Le mosche e l'api* e nella *Vita*, dove «l'Alfieri parla [...] di Re, del Papa e d'altre autorità con fondamentale equilibrio»¹⁹, considerandoli necessari per l'ordine sociale.

Nell'evoluzione del pensiero politico alfieriano, «dalle forme più ribelli e repubblicane della *Tirannide* ai tentativi di riformismo monarchico-costituzionale [...] dell'*Antidoto*»²⁰, quello inglese sembra restare quindi un punto di riferimento politico per l'autore, anche dopo il disinganno degli eventi di fine Settecento. La scelta di proporre il modello costituzionale a conclusione delle commedie politiche, in quella definita come la «più programmatica e pedagogica»²¹ è funzionale, secondo Di Benedetto, ad una «ricomposizione serena» della tetralogia, che «lascia [...] aperta una piccola breccia nel pessimismo delle commedie»²². La ricerca di pacificazione, di un lieto fine, dopo tre commedie nelle quali l'autore si era spinto ai limiti della possibilità del genere, con il procedere delle fasi redazionali prende però progressivamente le distanze dal mondo della realtà e confluisce nel regno dell'utopia.

Un'analisi delle fasi di progettazione, ideazione e stesura evidenzia infatti «lo slittamento dalla circoscritta precisazione storica all'indeterminatezza allegorica»²³ subito dall'opera. Nella prima attestazione della commedia, risalente ai Quarti pensieri comici del settembre 1800, nel foglietto n. 4, annesso al manoscritto 8 laurenziano, il titolo dell'opera presenta chiari riferimenti storici: «Di tre veleni - La Magna Carta personificata. Scena l'Inghilterra.

¹⁶ Vittorio Alfieri, *Commedie*, a cura di Simona Costa, cit., pp. 185-186.

¹⁷ Vittorio Alfieri, *Della Tirannide*, Libro III, Cap. X.

¹⁸ Massimiliano Boni, *Alfieri e la Rivoluzione francese con altri scritti alfieriani*, Bologna, Edizioni Italiane Moderne, 1974, p. 67.

¹⁹ Walter Binni, *Alfieri. Scritti 1969-1994*, Firenze, Il Ponte Editore, 2015, p. 77.

²⁰ Ivi, p. 239.

²¹ Giorgio Barberi Squarotti, *op. cit.*, p. 415.

²² Arnaldo Di Benedetto, Vincenza Perdichizzi, *op. cit.*, p. 253.

²³ Vittorio Alfieri, *Commedie*, a cura di Costa, cit., p. 117.

La restituzione del trono da Monk [generale di Cromwell] al Re Carlo II». In un primo momento, quindi, l'autore immagina come ambientazione l'Inghilterra, e individua un contesto storico preciso, quello della seconda metà del Seicento: nello specifico il periodo della restaurazione inglese, come suggerito dai nomi dei protagonisti. Secondo Santarelli, nella Magna Charta andrebbe individuato il simbolo della libertà divenuta persona; nella versione finale, invece, sarà l'idea stessa di libertà ad essere personificata²⁴. Nell'ideazione, sempre del settembre 1800, l'autore chiarisce la relazione esistente tra questa e le altre tre commedie, presentate come "veleni": «La Magnacarta o sia Di Tre Veleni un Rimedio. Commedia IV ricapitolazione delle III prime - Tradotta dal Latino barbaro di Alcuino se era prima di questi tempi - Scena: L'una dell'Isole Ebridi nel X secolo». Resta il riferimento alla Magna Charta, viene invece modificata l'ambientazione, ora una delle isole Ebridi, così come il periodo storico di riferimento, il X secolo. Il contesto è sempre quello anglosassone: l'arcipelago si trova infatti a largo della costa occidentale scozzese, e l'Alcuino menzionato è Alcuino di York, filosofo e teologo inglese. Alfieri inserisce inoltre l'espedito del manoscritto ritrovato (già sperimentato per il *Panegirico di Plinio a Trajano*), del quale si attribuisce la sola traduzione. A questa altezza è ancora presente la volontà di aderire ad un contesto reale, concreto, ma è pure riscontrabile la tensione verso una maggiore indeterminatezza: l'aumento della distanza temporale, così come lo stratagemma della traduzione, suggeriscono un crescente percorso di astrazione, parallelo all'acuirsi dell'idealismo negativo dell'autore di fronte alla storia²⁵. Nella stesura del 1801 («Di Tre Veleni un Antidoto. Commedia quarta - Scena in un'Isola delle Orcadi») non vi sono più riferimenti a personaggi concreti e a contesti storici definiti: sparisce la Magna Charta e viene presentato per la prima volta il concetto di Antidoto; restano i tre veleni, allegorie delle forme di governo. L'ambientazione, una delle isole Orcadi, rimanda all'«esotismo [...] nordico [...], sull'orma della moda iperborea»²⁶ di fine Settecento, non vi sono inoltre riferimenti temporali: l'astrazione della commedia è definitiva. La versificazione («Tre veleni rimesta, avrai l'antidoto [cassato il titolo precedente: Di Tre Veleni un Antidoto]. Commedia quarta politico-allegorica - Scena: in un'Isola delle Orcadi») non presenta modifiche sostanziali rispetto alla stesura, Alfieri definisce la tipologia di commedia come politico-allegorica, approdando, in definitiva, alla «dimensione di un sogno, di evasione da una realtà deludente»²⁷, come suggerito da Vincenzo Placella.

È stato infatti riscontrato, da Arnaldo di Benedetto prima e Marco Sterpos poi, un indebolirsi della fiducia nel modello inglese a partire dalla Satira *Il commercio*²⁸, nella quale l'autore denuncia le ambizioni imperialistiche di Inghilterra e Olanda, delusione che proseguirebbe fino alla commedia *L'Antidoto*. In che termini, quindi, per l'autore, è possibile ricercare una pacificazione, di fronte alla delusione del presente? La realtà

²⁴ Giuseppe Santarelli, *op. cit.*, p. 108.

²⁵ Cfr. Guido Santato, *op. cit.*, p. 282.

²⁶ Giorgio Barberi Squarotti, *op. cit.*, p. 415.

²⁷ Vincenzo Placella, *Alfieri comico*, Minerva Italica, 1973, pp. 234-235.

²⁸ Cfr. Arnaldo Di Benedetto, *Vittorio Alfieri in AA.VV., Storia della letteratura italiana VI. Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995; Mario Sterpos, *Alfieri fra tragedia commedia e politica*, Modena, Mucchi Editore, 2006.

politica contemporanea sembra non lasciare spazio alla speranza di una svolta verso la libertà: secondo Riccardo Scrivano grava ormai

su di lui una stanchezza enorme, sente la sua vita come perduta e schiacciata inesorabilmente da un destino che egli, né l'uomo in generale, può vincere. E [...] le vicende politiche degli ultimi anni del secolo XVIII e dei primissimi mesi del 1800, che vedono il ritorno trionfale delle armi francesi in Italia condotte da quel Napoleone che l'Alfieri non volle mai neppur nominare nei suoi scritti, lo dimostrano profondamente²⁹.

La progressiva astrazione delle varie versioni dell'Antidoto appena descritta evidenzia come, per l'Alfieri, una soluzione sia ormai possibile «solo per via evasoria, attingendo al consolatorio regno dell'utopia»³⁰.

Sotto questa luce andrà interpretato quindi il significato della commedia: ossia come la ricerca di una pacificazione all'interno dell'opera, poiché quella con il mondo esterno è preclusa: «i lunghi conti con la storia si chiudono così sui toni liberatori di una gozziana favola a lieto fine»³¹.

Ma anche il lieto fine e la pacificazione proposta si basano su di un equilibrio precario, come suggerito dalle parole pronunciate dalla Neonata Libertà a conclusione della Commedia:

NEONATA: In fin che saggi / Sarete voi, di possedermi soli / Voi paghi appien, non m'imporrete nome. / Ma, se / Opulenza e la fatal sua figlia, / Insolenza, vi fanno ebri d'entrambe, / Me numerete allora Libertà: / Stolti, ch'io allor con voi non son già più³².

²⁹ Riccardo Scrivano, *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana*, Milano, Principato Editore, 1963, p. 297.

³⁰ Ibidem.

³¹ Vittorio Alfieri, *Commedie*, a cura di Simona Costa, cit., p. 5.

³² Ivi, p. 186.

L'esilio e la vendetta: il salmo 137 nelle versioni di Guido Ceronetti e Davide Brullo

Chiara Orefice

Università di Roma LUMSA
(c.orefice@lumsa.it)

Abstract

«E se la letteratura occidentale moderna fosse già implicita, prevista [...] nei Salmi? Un solo esempio per tutti: il salmo 137». Brullo (1978) traduce i Salmi percependovi l'ossessiva richiesta di Israele di essere ascoltato da Dio, dopo la distruzione del tempio da parte dei babilonesi e la deportazione. Ceronetti (1927-2018) dal canto suo scrive: «La morale, nei Salmi, è perfettamente *guerriera*». Il presente studio intende indagare le forme in cui la guerra trova espressione nel salmo 137, tramite le traduzioni poetiche di Ceronetti e Brullo, che del popolo ebraico sottolineano l'uno la furia vendicatrice e l'altro la disperazione dell'essere vittime. Una dicotomia che mostra quanto il conflitto caratterizzi il linguaggio della Bibbia e quel linguaggio poetico che dalla Bibbia deriva.

Parole chiave

Traduzioni bibliche, Guido Ceronetti, Davide Brullo

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/670>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. La caduta di Gerusalemme

Il settimo giorno del quinto mese – era l'anno diciannovesimo del re Nabucodònosor, re di Babilonia – Nabuzaradàn, capo delle guardie, ufficiale del re di Babilonia, entrò in Gerusalemme. Egli incendiò il tempio del Signore e la reggia e tutte le case di Gerusalemme; diede alle fiamme anche tutte le case dei nobili (2 Re 25,8-9).¹

Nell'estate del 587 a.C. Gerusalemme, capitale del regno di Giuda², ridotta alla fame dall'assedio del re babilonese Nabucodonosor, cadde³. Quelli precedenti alla catastrofe erano stati anni critici: nel 609 il re Giosia, sconfitto dall'esercito egiziano, era stato deportato in Egitto dal faraone Neko. Quest'ultimo aveva messo sul trono uno dei figli minori di Giosia, Yoaqim, dopo averne depresso il primogenito, Yoachaz.

Yoaqim (609-598 a.C.) fu, secondo il racconto di 2Re 23,36-24,7, un personaggio debole e tirannico, legato al faraone che lo aveva messo al potere. Una delle sue imprese fu l'istituzione di nuove forme di tassazione in un paese già duramente provato dalla povertà (cf. 2Re 23,35).⁴

A seguito della sconfitta degli egiziani da parte dei babilonesi, avvenuta a Karkemish attorno al 605, Yoaqim, da tributario di Neko, era stato pronto a diventare tributario del nuovo dominatore Nabucodonosor. Nel 598, dopo un fallimentare tentativo di ribellione, Yoaqim era morto, lasciando il trono al figlio Yoyakin. Arresosi poco tempo dopo, Yoyakin era stato deportato a Babilonia insieme a parte della classe dirigente, mentre il tempio e il palazzo reale venivano saccheggiati. Era stato messo sul trono un altro figlio di Giosia, Sedecia, «l'ultimo re di un regno di Giuda indipendente»⁵. Nel 589, quando Sedecia, mosso dai malumori interni al regno di Giuda, aveva deciso di coalizzarsi con gli egiziani e ribellarsi, Nabucodonosor aveva posto l'assedio a Gerusalemme⁶.

Tra i resti bruciati di Lakish, una delle ultime città israelite a cadere (cf. Ger 34,7), sono state ritrovate alcune lettere, scritte su frammenti di coccio, reperti emozionanti che testimoniano in modo drammatico l'avanzata inarrestabile dell'esercito babilonese.⁷

¹ Le traduzioni di passi biblici che verranno riportati, salvo indicazioni diverse, sono riprese dall'edizione 2008 della *Bibbia di Gerusalemme* a cura della CEI (Bologna, EDB), la traduzione in italiano della Bibbia di maggior diffusione.

² Secondo il racconto biblico, alla morte di Salomone il suo regno si scisse, dando vita ai due stati di Israele e di Giuda (cfr. Mario Liverani, *Oltre la Bibbia. Storia antica di Israele*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 117).

³ Riguardo agli avvenimenti di seguito riportati si fa riferimento a Liverani, *Oltre la Bibbia*, cit., pp. 201-220; Luca Mazzinghi, *Storia di Israele dalle origini al periodo romano*, Bologna, EDB, 2007, pp. 80-91. Riguardo alle fonti e alla ricostruzione storica della vicenda, si veda Rainer Albertz, *Israele in esilio*, Brescia, Paideia, 2009, pp. 88-105.

⁴ Mazzinghi, *Storia di Israele*, cit., p. 83.

⁵ Ivi, p. 84.

⁶ Cfr. anche Maria Giovanna Biga, *I Babilonesi*, Roma, Carocci, 2004, pp. 81-82.

⁷ Mazzinghi, *Storia di Israele*, cit., p. 85.

Dopo due anni di assedio Sedecia riuscì ad evadere assieme ai suoi figli e al corpo di guardia, ma fu raggiunto presso Gerico: le truppe si dispersero, il re venne catturato, portato in presenza di Nabucodonosor che fece uccidere davanti a lui i suoi figli, e poi lo fece accecare, e infine portare a Babilonia (2Re 25:4-7 = Ger. 39:1-7).⁸

La città venne data alle fiamme, il tempio di Salomone saccheggiato nuovamente e gran parte della popolazione deportata⁹. Il centro del culto israelita di conseguenza si spostò fuori dal tempio, fuori da Gerusalemme, a Babilonia.

La catastrofe nazionale diventa un motivo di profonda riflessione teologica. [...] Di fronte a questa situazione disperata saranno proprio gli esiliati a non perdere la speranza: essi inizieranno a considerare se stessi come la parte scelta del popolo, quel «resto» di cui parlano i profeti, che avrà il compito di ricostruire Israele.¹⁰

Gli anni dell'esilio costituirono una lacerazione che segnò profondamente la storia ebraica e impresso un cambio di direzione al culto di tipo cerimoniale allora praticato, portandolo a sfociare in una religione di tipo etico, legata alla relazione personale con la divinità e al buon comportamento quotidiano, che condannava fortemente l'adorazione di dèi diversi da Yhwh e che vedeva in chi invece gli era fedele la stirpe eletta¹¹.

2. Un salmo di imprecazione e lamento

Il libro dei Salmi, o Salterio, è costituito da 150 preghiere composte in epoche diverse, tra le quali di solito vengono distinti i salmi di lamento e i salmi di lode¹² ('lodi' è il

⁸ Liverani, *Oltre la Bibbia*, cit., p. 213.

⁹ L'archeologo Nahman Avigad, alla fine degli anni Sessanta, condusse gli scavi che portarono alla luce le prime testimonianze del sacco di Gerusalemme da parte dei babilonesi: «Nella parte orientale avvennero scoperte completamente diverse. [...] venne trovato l'angolo esterno di una massiccia costruzione che si trovava in parte sotto la strada e che non era possibile seguire. Dava l'impressione di una fortificazione e, più precisamente, sembrava parte di una torre. [...] La superficie del terreno ai piedi della torre [...] era coperta di resti bruciati che contenevano legno carbonizzato, cenere e fuliggine. Tra il materiale bruciato trovammo alcune punte di frecce, quattro delle quali erano di ferro e una di bronzo. Le frecce di ferro, piatte, erano di tipo locale, caratteristiche del periodo israelitico, mentre la freccia di bronzo presentava tre coste e recava un foro; si trattava di un'arma tipicamente settentrionale, [...] che era generalmente usata dagli eserciti stranieri. [...] I tre ritrovamenti, la fortificazione, le frecce e i resti dell'incendio, sono la concreta testimonianza di una battaglia avvenuta per la conquista del muro. [...] Se a questi reperti aggiungiamo i dati cronologici da essi derivanti avremo la possibilità di attribuire i resti dell'incendio e lo stesso combattimento all'assedio che Nabucodonosor re di Babilonia pose a Gerusalemme e alla sua conquista avvenuta nel 586 a.C.» (Nahman Avigad, *Gerusalemme. Archeologia nella città santa*, Roma, Armando Curcio, 1986, pp. 40-43).

¹⁰ Mazzinghi, *Storia di Israele*, cit., p. 91.

¹¹ Sull'argomento si vedano Morton Smith, *Gli uomini del ritorno. Il Dio unico e la formazione dell'Antico Testamento*, Verona, Essedue, 1984, pp. 123-151; Liverani, *Oltre la Bibbia*, cit., pp. 223-234; Albertz, *Israele in esilio*, cit., pp. 106-111.

¹² La distinzione che operò Herman Gunkel nel primo Novecento tra inni, canti di lamentazione collettiva, salmi regali, salmi di lamentazione individuale e ringraziamenti individuali è stata poi rivista più di una volta (per la traduzione in italiano delle denominazioni tedesche qui riportata si rimanda a Donatella Scaiola, *Libro dei Salmi*, in Antonio Bonora, Michelangelo Priotto et al., *Libri*

significato del nome ebraico della raccolta, *təhillîm*, plurale di *təhillâ*). Il Salterio si divide in cinque libri (1-41; 42-72; 73-89; 90-106; 107-150), divisione considerata un riferimento ai cinque libri del Pentateuco, la prima sezione della Bibbia, nella quale Dio si rivela a Israele e alla quale i Salmi rispondono, presentandosi come reazione di Israele a Dio¹³.

Il salmo numerato 137 fa parte dell'ultimo libro, ma è di natura molto diversa dai testi che lo circondano, che sono per lo più di lode. Esso è infatti un salmo di imprecazione, collocabile all'interno del macrogruppo dei salmi di lamento, benché una classificazione più specifica sia difficile, dato che, per quanto breve, in esso si mescolano elementi di varia natura¹⁴.

Si riportano qui la traduzione della CEI, dall'edizione del 2008 della *Bibbia di Gerusalemme*, e la traduzione interlineare di Stefano Mazzoni, dalla collana *Bibbia interlineare* edita dalla San Paolo¹⁵:

CEI 2008	Mazzoni
1 Lungo i fiumi di Babilonia, là sedevamo e piangevamo ricordandoci di Sion.	Su i fiumi di Bāḇel, là sedevamo, anche piangevamo ne il ricordare nostro Şīyyôn.
2 Ai salici di quella terra appendemmo le nostre cetre,	Su salici, in mezzo ad essa, appendemmo le nostre cetre.
3 perché là ci chiedevano parole di canto coloro che ci avevano deportato, allegre canzoni, i nostri oppressori: "Cantateci canti di Sion!".	Sì là chiesero a noi i deportanti noi parole di canto, e gli oppressori nostri gioia: Cantate a noi da canto di Şīyyôn.
4 Come cantare i canti del Signore in terra straniera?	Come canteremo il canto di YHWH su terreno di straniero?

Sapientziali e altri scritti, Leumann, Elle Di Ci, 1997, pp. 117-133: p. 126). In particolare Claus Westermann ha proposto una prima suddivisione in lode e lamento con l'aggiunta di alcune sottocategorie, prevedendo la distinzione tra salmi individuali e salmi collettivi e tra salmi descrittivi e salmi narrativi (cfr. Claus Westermann, *The Psalms: Structure, Content, and Message*, Minneapolis, Augsburg, 1980).

¹³ Cfr. Donatella Scaiola, *Libro dei Salmi*, cit., pp. 123-124. Si veda anche Willem A. VanGemeren, *The book of Psalms*, Grand rapids (Michigan), Zondervan Academic, 1960, p. 23.

¹⁴ «The formal classification of the genre of the psalm has been more difficult, as it has mixed types: communal lament (vv.1-4), a song of Zion (vv.5-6), and a curse (vv.7-9). A.A. Anderson [...] rightfully observes that it is a *communal lament*, this genre being determined by the opening of the psalm. Cursing (execration) is not uncommon in the lament genre, in which the psalmist prays for God's vengeance on those who are responsible for his misery. After a thorough discussion, Allen [...] opts in favor of "a modified version of a Song of Zion." Graham S. Ogden [...] associates the national psalm of lament with the prophetic oracles of judgment» (VanGemeren, *The book of Psalms*, cit., pp. 948-949).

¹⁵ Marco Zappella (a cura di), *Salmi. Ebraico, greco, latino, italiano. Testo ebraico della Bibbia Hebraica Stuttgartensia. Traduzione interlineare italiana di Stefano Mazzoni*, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2015.

- | | | |
|---|--|---|
| 5 | Se mi dimentico di te, Gerusalemme, si dimentichi di me la mia destra; | Se dimenticassi te, Y ^e rûšālāim, si dimentichi la destra mia. |
| 6 | mi si attacchi la lingua al palato se lascio cadere il tuo ricordo, se non innalzo Gerusalemme al di sopra di ogni mia gioia. | Si attacchi la lingua mia a il palato mio se non ricordo te, se non faccio salire Y ^e rûšālāim sopra il capo de la mia gioia. |
| 7 | Ricòrdati, Signore, dei figli di Edom, che, nel giorno di Gerusalemme, dicevano: "Spogliatela, spogliatela fino alle sue fondamenta!". | Ricorda, YHWH, per i figli di 'Ēḏôm, il giorno di Y ^e rûšālāim, i dicenti: Spogliate, spogliate, fino a le fondamenta in essa. |
| 8 | Figlia di Babilonia devastatrice, beato chi ti renderà quanto ci hai fatto. | Figlia di Bāḅel la distrutta, felicità di colui che renderà a te il ripagamento tuo che hai ripagato a noi. |
| 9 | Beato chi afferrerà i tuoi piccoli e li sfracellerà contro la pietra. | Felicità di colui che (è) afferrante e frantuma i bambini tuoi contro la roccia. |

Esplicitamente ambientato nel periodo dell'esilio a Babilonia¹⁶, il testo è così crudo da essere diventato problematico, soprattutto a causa del versetto finale, che ha spinto molti a cercare un'interpretazione che ne giustificasse la presenza all'interno del salterio. Donatella Scaiola, ad esempio, ricorda che

questi Salmi [imprecatori] sono diventati un *problema in epoca recente* (a partire dal XIX sec.), mentre gli antichi, ad esempio i padri della Chiesa, li commentavano o in senso *allegorico* (i «piccoli» sfracellati sulla roccia, ad esempio, venivano interpretati come i cattivi pensieri che andavano stroncati sul nascere, sbattuti contro la roccia che è Cristo), o in senso *profetico* [...].¹⁷

Alonso Schökel, commentandolo, si concentra sulla valenza simbolica del salmo e in particolare di Babilonia, che rappresenta «la presenza e l'azione del Maligno nel mondo, che continua le "ostilità" che si aprivano nel paradiso: questa "città del male", capitale del crimine, non è una realtà geografica circoscritta, ma può essere in mezzo a noi, ed anche dentro di noi»¹⁸. André Wénin, dal canto suo, tiene conto dell'umanità degli esiliati, della disperazione e della rabbia:

¹⁶ Che sia ambientato durante l'esilio non garantisce che sia stato composto in quel periodo. Sul problema della datazione del salmo 137 si veda John Ahn, *Psalm 137: Complex Communal Laments*, «Journal of Biblical Literature», 127, 2, 2008, pp. 267-289: pp. 270-274.

¹⁷ Donatella Scaiola, *I Salmi imprecatori/il linguaggio violento nei Salmi. Preghiera e violenza*, «Ricerche storico bibliche» Anno XX, n. 1-2, gennaio-giugno/luglio-dicembre 2008, pp. 61-79: 61-62.

¹⁸ Luis Alonso Schökel, *I Salmi*, Genova, Marietti, 1997, *ad vocem*.

Il linguaggio è crudo, selvaggio. Ma da chi proviene? Nella finzione del carne, proviene da un popolo esiliato, oppresso, impotente di fronte ai suoi padroni [...]. Solo persone che hanno conosciuto una prova del genere – «con il nazismo, con lo stalinismo e più recentemente nell'ex Jugoslavia, in Ruanda, nelle guerre del Golfo»¹⁹ con le loro attuali conseguenze in Iraq e in Siria [...] – sarebbero in grado di comprendere veramente. [...] E se queste parole scandalizzano, il lettore dovrebbe essere scandalizzato dalla violenza non delle parole ma dei fatti che danno loro forza, prima di trarre, per il suo modo di vivere, una lezione dall'orrore che le parole del salmo gli avranno ispirato.²⁰

E Willem A. VanGemeren, pur sottolineando che l'odio indiscriminato è sbagliato, trova un insegnamento nei salmi imprecatori, con i quali gli ebrei si affidano a Dio invece di farsi giustizia da soli:

In the parable of the unjust judge, Jesus encouraged the godly to persevere in prayer and thereby confirmed the conviction that God is just, as he will "bring about justice for his chosen ones, who cry out to him day and night" (Lk 18:7). In this spirit we must appreciate the cry of the martyrs in heaven as they pray for God's vindication (Rev 6:10) and rejoice in his judgment of the wicked (18:20; 19:1-6). The apostle Paul also encouraged oppressed Christians to look forward to the return of Jesus as the time appointed for God's vindication of the church (2Th 1:6-10; cf. Ps 79:6). In this light we may appreciate the perspective of the psalms.²¹

A una società imbevuta degli insegnamenti del Nuovo Testamento – il perdono, l'offerta dell'altra guancia: insegnamenti più o meno semplificati dalla tradizione o da una frequentazione della Scrittura non approfondita – un sentimento feroce come quello espresso dagli esiliati non piace o inquieta. Se però il salmo 137 può aver rappresentato un problema in quanto preghiera, è notevole come esso invece abbia influenzato la letteratura al momento di esprimere il male causato dalla guerra, la nostalgia della terra natia, la sofferenza inflitta da un esercito occupante. *Alle fronde dei salici* di Salvatore Quasimodo è forse l'esempio più celebre di tale influenza, ma Davide Brullo, traduttore del Salterio, ne ritrova l'impronta anche nei *Fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij, «nel capitolo dedicato al piccolo "Ilijusa", un bambino in punto di morte», il cui «padre intona con rabbia il canto degli esiliati di Israele, *Se ti dimentico Gerusalemme*»²²; nelle *Palme selvagge* di William Faulkner, «che il genio avrebbe voluto intitolare *If I Forget Thee, Jerusalem*»; nel racconto della *Foca bianca* di Rudyard Kipling: «Nel canto che termina il racconto, *Lukannon*, balza lo scongiuro: "come uova di squalo infrante sugli scogli / la spiaggia di Lukannon non rivedrà i suoi figli!", che storce il terribile finale del salmo 137: "benedetto chi avvinghia i tuoi bimbi / li frantuma contro la pietra"». O ancora, lasciando la letteratura, ne si trova traccia nel *Va' pensiero* di Giovanni Verdi: «Del Giordano le rive

¹⁹ La citazione è tratta da Enzo Bianchi, *La violenza e Dio*, Vita e Pensiero, 2013, p. 14

²⁰ André Wénin, *Salmi censurati. Quando la preghiera assume toni violenti*, Bologna, EDB, 2017, p. 100.

²¹ VanGemeren, *The book of Psalms*, cit., p. 954.

²² Le citazioni che seguono sono tratte dal saggio *Per te il silenzio è lode* che fa da seconda prefazione a Davide Brullo, *Salmi*, Torino, Aragno, pp. XIII-XXIII: pp. XXI-XXII.

saluta, / di Sionne le torri atterrate. / O, mia patria, sì bella e perduta! / O, membranza, sì cara e fatal! // Arpa d'or dei fatidici vati, perché muta dal salice pendi?»; in *Rivers of Babylon* dei Boney M.: «By the rivers of Babylon, there we sat down. Yeah, we wept, when we remembered Zion»; in *By the Rivers Dark* di Leonard Cohen: «By the rivers dark I wandered on, I lived my life in Babylon. And I did forget my holy song, and I had no strength in Babylon».

È interessante come tra il quarto e il quinto versetto del salmo sembri cadere una cesura a dividere il lutto, che domina la prima parte, dalla furia, che investe la seconda, e come di solito si scelga di citare solo una di queste due parti, ignorando l'altra, quasi stonasse. Il 137 forza a fronteggiare un'ambiguità difficile da sciogliere: è il lamento delle vittime di un sopruso gravissimo, che si sono viste colpite in ciò che di più prezioso avevano, la relazione con Dio; ma è anche un canto di maledizione duro e rabbioso che capovolge l'immagine delle vittime piangenti in quella di potenziali assassini forse crudeli più dei loro persecutori. Appare fotografato, dunque, il momento in cui nell'animo umano il dolore sfuma nella vendetta, quando a difendere dalla guerra viene chiamata altra guerra.

3. L'imprecazione: la traduzione di Ceronetti (2006)

- 1 Sedevamo per piangere laggiù
Col pensiero a Sion
Sui fiumi di Babel

- 2 Dai pioppi i nostri liuti
Dondolavano lungo le rive

- 3 Pretendevano da noi canti
I nostri carcerieri

Incitavano ad allietarli
Mentre i tormenti ne pativamo

– Su cantate per noi
Un canto di Sion! –

- 4 Ma come canti di Lui cantare
Su questo suolo ignoto?

- 5 Mi scordassi di te Ierushalem
La mano mia dimentichi che è mia

- 6 Se tu svanissi dal mio ricordo
Se tu cessassi di ogni mia gioia
Essere cima Ierushalem
Che al mio palato la lingua s'impicchi

- 7 Ricordalo Signore

– Giù! Buttatela giù!

Radete al suolo tutto! –
Era il grido dei figli di Edòm
L'ultimo giorno di Ierushalem

8 O sterminanda Sterminatrice!
Beato chi di ogni male
Figlia di Babilonia
Ti pagherà il taglione!

9 Beato chi su dei sassi
Pigliando i tuoi lattanti
Te li sfracellerà!²³

3.1. La terra straniera

Guido Ceronetti (1927-2018), poeta, saggista e traduttore fin da giovane di molti libri dell'Antico Testamento²⁴, sostiene che per chi anticamente recitava il salmo 137 la Gerusalemme originaria fosse solo un ricordo e che il culto si fosse trasferito altrove²⁵. Ceronetti, però, quando immagina la comunità riunita a pregare, non vi riconosce gli esiliati ma gli esseni, un gruppo religioso giudaico che si presuppone abitasse a Qumran, nei pressi del Mar Morto, nel II sec. a.C.²⁶. Nelle grotte in cui tra gli anni Quaranta e

²³ La versione riportata è l'ultima: Guido Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, Milano, Adelphi, 2006. La traduzione è cambiata notevolmente nel corso degli anni, in particolare rispetto alla prima versione, quella dell'edizione Einaudi 1967, molto più fedele all'originale nel lessico e regolare nella lunghezza degli stichi, nella sintassi e nell'ordine delle parole: «Sui fiumi di Babilonia / Sedendo noi piangiamo / Nel ricordo di Sion / Ai salici lungo le rive / Le chitarre appendiamo / Quando i nostri deportatori / Ci chiedono canzoni / Quando i nostri torturatori / Ci chiedono gioia // – Cantateci di Sion una canzone! – / In una terra straniera / Come potremmo cantare / I canti del Signore? // Se ti dimentico Ierushalèm / Si attacchi la mia lingua al palato / Se perdo il ricordo di te / Se la mia gioia suprema / Non fossi più tu Ierushalèm // Dei figli di Edòm ricordati Adonai / Che nel giorno di Ierushalèm / Gridavano Distruggete! / Anche le fondamenta radete! // Oh beato chi a te / Figlia di Babilonia / A te la Devastatrice / Renderà il male che tu hai fatto a noi! / Beato chi i tuoi lattanti piglierà / E contro una roccia li sbatterà».

²⁴ Per un inquadramento dell'autore si rimanda a Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, 10, II, Milano, Garzanti, 1987, p. 647; Nino Borsellino, Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, 12, Milano, Motta, 1999, pp. 406-408; e alle monografie Alberto Roncaccia, *Guido Ceronetti. Critica e poetica*, Roma, Bulzoni, 1993; Marco Albertazzi, Fiorenza Lipparini, *La luce nella carne. Sulla poesia di Guido Ceronetti*, Lavis, La finestra, 2007; Alessandro Lattuada, *Frammenti di una luce incontaminata in Guido Ceronetti*, Trento, La finestra, 2016. Sulle traduzioni in particolare si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *Per (o contro) Ceronetti traduttore*, in Idem, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 221-226.

²⁵ Cfr. Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, cit., pp. 451-463.

²⁶ «Secondo la tradizionale teoria di de Vaux l'insediamento di Qumran fu fondato dagli esseni intorno al 150 a.C. e fino alla sua distruzione da parte dei romani nel 68 d.C. fu abitato da membri di questo gruppo religioso. Nel 31 a.C. Qumran fu abbandonato per un breve periodo in seguito a un terremoto. I testi di carattere "esseno" ritrovati nelle vicine grotte come anche i resti di ceramiche identiche presenti sia in Qumran che nelle grotte sono gli argomenti principali per dimostrare una stretta relazione tra gli esseni, l'insediamento e i manoscritti. Dopo aver ritenuto la sua tesi

Cinquanta furono trovati i manoscritti di notevole valore che hanno poi dato notorietà al luogo²⁷, Ceronetti colloca i «bianchi asceti di Qûmran», che vedevano nell'antica capitale solo la nuova abitazione dei nemici²⁸. Il tempio, ricostruito «invisibile», era ormai «tra Sodoma e Gomorra», cioè sulle rive del Mar Morto, dove i «Qûmranici» rimanevano arroccati in «guerra perpetua con il mondo».

Ma che cosa significavano, per i Qûmranici, Sion e Gerusalemme? Già essi avevano distrutto il Tempio visibile per ricostruirlo sul Mar Morto, invisibile. Il Costrutto-dei-Costrutti paleosemitici: *beth-El*, Cada-di-Dio (di *El*), più spesso nei Salmi *beth-YHWH*, Casa-del-Signore, evocava negli arroccati delle Grotte un altro luogo ormai, quello del loro nuovo radicamento, il proprio convento. [...] La via per andare in città gliela sbarrava il timore: dal salmo 55 (10-12) gli balzava agli occhi l'immagine d'una città terribile, preda di demoni, da cui le colombe fuggivano (57, 7-8). La Gerusalemme di cui ricordarsi del salmo 137 era là, sparsa tra Sodoma e Gomorra, dove si preparavano ad accogliere, dove forse era stato accolto da loro il Messia, dove si facevano il pane e si frangevano le olive i Figli della Luce del Manuale di Disciplina, i Perfetti in guerra perpetua col mondo (Sal. 97, 11)²⁹.

Degli esseni, secondo Ceronetti, «i Salmi eccitavano» l'«orgoglio eretico» e il «fanatismo amante dell'eremo di claustrali, insieme alla loro vorace attesa messianica»³⁰. Si trattava di una preghiera rituale, spiega, che non bisogna pensare come piagnucolante ma come tesa e asciutta.

Quando il testo parla di pianti, guardarsi dal piagnucolare. Si piangeva molto di più, per sovrabbondare dell'energia vitale, ma diversamente: la tradizione del pianto rituale di qualsiasi luogo ne fornisce l'esempio, e anche i Salmi

adeguatamente confermata mediante gli argomenti sopracitati, de Vaux perse presto l'interesse a sottoporre la sua teoria a prove di verifica sulla base dei reperti archeologici riportati alla luce all'interno dell'insediamento di Qumran. [...] Oggi la gran parte dei ricercatori che lavorano sul sito di Qumran e sui manoscritti difendono l'idea che l'ampiezza dei temi e delle posizioni teologiche presenti negli scritti non permettano di farli risalire all'opera di un solo e relativamente ristretto gruppo di persone» (Simone Paganini, *Qumran. Le rovine della luna. Il monastero e gli esseni: una certezza o un'ipotesi?*, Bologna, EDB, 2011, pp. 160-161).

²⁷ Sui rotoli del Mar Morto e sul racconto del loro ritrovamento e della loro pubblicazione si rimanda a Paganini, *Qumran*, cit. e a Idem, *La capra di Qumran. Realtà e leggenda di una scoperta archeologica*, Bologna, EDB, 2013.

²⁸ Ceronetti cita a questo proposito i vv. 10-12 del salmo 55, qui nella traduzione CEI 2008: «Disperdili, Signore, confondi le loro lingue. Ho visto nella città violenza e discordia: giorno e notte fanno la ronda sulle sue mura; in mezzo ad essa cattiveria e dolore, in mezzo ad essa insidia, e non cessano nelle sue piazze sopruso e inganno».

²⁹ Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, cit., p. 456. Ceronetti fa qui riferimento al Manuale di disciplina, il manoscritto «1QS – in ebraico *serek hajahad* – [...] contenente la 'regola della comunità' ritrovato nella prima grotta qumranica» (Paganini, *Qumran*, cit., p. 24), e ai Figli della luce, identificandoli con coloro che chiama qumranici (o esseni): il nome proviene da un altro dei rotoli ritrovati nelle grotte, in cui si prefigura la battaglia finale tra luce e tenebra, «1QM – in ebraico *milchama* – è il cosiddetto "rotolo della guerra"» (*ibidem*).

³⁰ Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, cit., p. 456.

piangono *ritualmente*, senza lacrime, a cuore teso e asciutto, né per questo mentono.³¹

Il pianto, nella traduzione del salmo 137 di Ceronetti – basata sull'ebraico –, non perde spazio rispetto all'originale, ma non appare come la manifestazione emotiva spontanea che un lettore potrebbe aspettarsi. Al v. 1 si riscontrano due segnali, seppur sottili, che si tratta di un rito, di un'azione ripetuta intenzionalmente: la traduzione con l'imperfetto «Sedevamo» del verbo *yāšabnû*, nonostante quest'ultimo sia perfettivo³²; e la trasformazione dell'azione del *piangere* – in ebraico preceduta dalla congiunzione *gam* 'anche' – in una finale. Gli esiliati dunque *si sedevano* insieme con *lo scopo* di piangere. A rendere meno sottili tali segnali interviene la nota che commenta il primo v.: «È pianto rituale, senza strumenti»³³.

1	Ceronetti	Sedevamo per piangere laggiù / Col pensiero a Sion / Sui fiumi di Babel
	Testo masoretico	עַל נְהָרוֹת בְּכֹל יְמֵי שָׁבוֹנוֹ גַּם-בְּכִינֵנוּ בְּנָהְרֵינוּ אֶת-צִיּוֹן: 'al nahārôt bābel šām yāšabnû gam-bākīnû bazākārēnû 'et-šîyôn
	Mazzoni	Su i fiumi di Bāḥel, là sedevamo, anche piangevamo ne il ricordare nostro Šîyyôn.
	CEI 2008	Lungo i fiumi di Babilonia, / là sedevamo e piangevamo / ricordandoci di Sion.
2	Ceronetti	Dai pioppi i nostri liuti / Dondolavano lungo le rive
	Testo masoretico	עַל-עֲרָבִים בְּתוֹכָהּ תָּלִינוּ כְּזֵרוֹתֵינוּ: 'al 'ārāḥîm baṭōkâh tālīnû kinnōrôtēnû
	Mazzoni	Su salici, in mezzo ad essa, appendemmo le nostre cetre.
	CEI 2008	Ai salici di quella terra / appendemmo le nostre cetre,

Di maggior interesse per Ceronetti, rispetto al pianto, sembra essere l'elemento spaziale e in particolare la natura del luogo, lontano e straniero. L'ordine delle parole, ad esempio, cambia considerevolmente rispetto al testo ebraico, in cui prima di tutto si nominano i fiumi di Babilonia e solo alla fine compare Sion (*šîyôn*), ossia Gerusalemme, che diventa l'ultima parola del v., contrapposta quindi all'incipit. Ceronetti scandisce invece il v. in tre parti ponendo alla fine di ogni stico una delle tre indicazioni di luogo

³¹ Ivi, p. 461.

³² Il sistema verbale ebraico distingue morfologicamente l'aspetto, l'*Aktionsart*, la diatesi, il modo, la persona, il genere, il numero, ma non il tempo, espresso in altri modi, ad esempio con gli avverbi (Bruce K. Waltke, Michael O'Connor, *An Introduction to Biblical Hebrew Syntax*, Winona Lake (Indiana), Eisenbrauns, 1990, § 20.2e). Sul vasto argomento dell'aspetto verbale in italiano si rimanda a Pier Marco Bertinetto, *Il verbo*, in Lorenzo Renzi et al. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, 2, Bologna, il Mulino, 1988-1995, pp. 13-161; Valerio Lucchesi, *Fra grammatica e vocabolario. Studio sull'«aspetto» del verbo italiano*, «Studi di grammatica italiana», 1, 1971, pp. 179-269; Mitja Skubic, *Contributi alla storia del preterito nell'italiano*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1970.

³³ Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, cit., p. 411 n. 1.

che l'ebraico gli mette a disposizione: l'avverbio *šām*, «laggiù», e i già citati Sion e fiumi di Babilonia (*nahārôt bābel*). È messo in scena un distanziamento di duplice natura già insito in ebraico ma qui sottolineato: la lontananza è sia quella che separa chi sta recitando il salmo dagli esuli, che sono «laggiù», sia quella che separa gli esuli stessi da Gerusalemme.

Al v. 2, poi, i salici vengono sostituiti dai pioppi, che, come spiega in nota Ceronetti, sono alberi tipici di quei territori stranieri³⁴.

'AL'ARAVIM: l'albero è la *Populus euphratica*, il pioppo dell'Eufrate. Le versioni classiche lì hanno visto, invece, il salice, e tramandato *in salicibus*. Aggiustare il paesaggio aiuta a capire.³⁵

Ceronetti specifica quindi che il salmo parla di alberi chiamati «dell'Eufrate», collegandoli cioè a uno dei fiumi di Babilonia, ampliando anche, con una certa libertà, la traduzione di *batōkāh* 'nel mezzo di essa', per collocare i pioppi più specificamente «lungo le rive» dei fiumi. Ceronetti sembra voler sottolineare i legami dell'ambientazione fluviale con Babilonia per farne il simbolo dell'estraneità del luogo, forse avendo in mente i riferimenti biblici all'Eufrate, che segnava il confine della terra prima promessa ad Abramo – «In quel giorno il Signore concluse quest'alleanza con Abram: “Alla tua discendenza io do questa terra, dal fiume d'Egitto al grande fiume, il fiume Eufrate”» (Gen 15,18) – e poi finita nelle mani del «re di Babilonia», che «dal torrente d'Egitto sino al fiume Eufrate, aveva conquistato tutto quello che era appartenuto al re d'Egitto» (2Re 24, 7).

Infine, al v. 4 compaiono due parole, *'admaṭ nêkār*, che sembrano essere il fulcro del tema della terra straniera e sulla cui traduzione, «suolo ignoto», Ceronetti ragiona a lungo in nota.

L'uso di *'adamāh* esclude che si alluda al paese straniero: si tratta proprio del suolo, del terreno, di una materia considerata senza nome, un non-luogo del quale l'esiliato non riconosce la consistenza, la realtà, il poter essere madre di qualcuno: *nekhār* più che straniero è l'ignoto, terra sconosciuta, terra che non ha identità, che si rifiuta di ammettere come terra [...]. Si può anche intendere: su un suolo *a lui* (al Signore) ignoto, estraneo.³⁶

3 Ceronetti Pretendevano da noi canti / I nostri carcerieri // Incitavano ad allietarli // Mentre i tormenti ne pativamo // – Su cantate per noi / Un canto di Sion! –

Testo masoretico כִּי שָׂמְנוּ שְׂאֵלָנוּ שׁוֹכְיָנוּ דְבַר־יְשִׁיר וְתוֹלְלָנוּ שְׂמִתָּהּ יְשִׁירוּ לָנוּ מִשִּׁיר צִיּוֹן:
*kî šām ša'elūnū šōbēnū dibrê-šîr watōlālēnū śimḥāh šîrū lānū miššîr
 šîyôn*

³⁴ È possibile anche che Ceronetti abbia voluto eliminare l'idea di pianto a cui avrebbe rimandato il nome completo di una delle specie di salice, forse la più conosciuta, il *salice piangente o di Babilonia* (GDLI, *ad vocem*).

³⁵ Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, cit., p. 411 n. 2.

³⁶ Ivi, p. 412 n. 1.

Mazzoni	Si là chiesero a noi i deportanti noi parole di canto, e gli oppressori nostri gioia: Cantate a noi da canto di Šîyyôn.
Nova vulgata	Quia illic rogaverunt nos, / qui captivos duxerunt nos, / verba cantionum, / et, qui affligebant nos, laetitiam: / «Cantate nobis de canticis Sion».
CEI 2008	perché là ci chiedevano parole di canto / coloro che ci avevano deportato, / allegre canzoni, i nostri oppressori: / “Cantateci canti di Sion!”.
4 Ceronetti	Ma come canti di Lui cantare / Su questo suolo ignoto?
Testo masoretico	אֵיךְ נִשְׁיֵר אֶת־שִׁירֵי־יְהוָה עַל אֲדָמַת נֶקָר: 'êk nāšîr 'et-šîr-yahweh 'al 'admaṭ nēkār
Mazzoni	Come canteremo il canto di YHWH su terreno di straniero?
CEI 2008	Come cantare i canti del Signore / in terra straniera?

A ritrarre Babilonia come un luogo non solo straniero ma anche ostile interviene la traduzione del v. 3, i cui «carcerieri» sono più cattivi di quanto li dipinga l'originale. In ebraico vengono sì definiti in modo molto negativo – *šōbēnû* 'coloro che ci hanno presi prigionieri' e *tōlālēnû* 'coloro che ci hanno saccheggiato'³⁷ –, ma il loro effettivo comportamento, nel presente degli esiliati, non è crudele: chiedono *šimḥāh* 'gioia' e canti di Sion. Chi legge non ha elementi sufficienti per capire se vogliono realmente che gli esiliati si rallegriano malgrado tutto cantando della loro patria, in una sorta di gesto di accoglienza, oppure vogliono mortificarli. Ceronetti sembra chiaramente puntare sulla seconda interpretazione: traduce il verbo perfettivo *šā'elūnû* 'ci hanno chiesto' con «Pretendevano», che in quanto imperfetto diventa un'azione reiterata e che implica non la neutralità del verbo *chiedere*, ma 'energia, insistenza o ostinazione'³⁸; traduce il sostantivo *šimḥāh* con il verbo *allietare*, aggiungendo l'oggetto *li* non presente in ebraico, «allietarli», trasformando così la richiesta di essere allegri in quella di essere d'intrattenimento per i carcerieri – un gesto di umiliazione, con poche possibilità di fraintendimento; e fa di *tōlālēnû* un'intera temporale in cui i babilonesi diventano dei torturatori abituali: «mentre i tormenti ne pativamo».

3.2. I doveri di Dio

Nella stessa nota in cui spiega di aver tradotto «suolo» perché Babilonia è una non-terra, Ceronetti continua:

Noi pensiamo ai comuni cambiamenti di patria, al paese straniero, ma qui si tratta d'altro, più simile all'opposizione tra il *carcere* e la *casa*, tra un luogo

³⁷ Il significato della parola è in realtà poco chiaro: «The words for the Babylonians are שׁוֹבְנֵינוּ (*šōbēnû*, “our captors”) and תּוֹלְלֵינוּ (*tōlālēnû*, “our tormentors”). The latter word is a hapax legomenon whose meaning is contextually derived from being a synonym of “our captors.” It appears that the word is chosen to form a wordplay with תּלִינוּ (*tālīnû*, “we hung”). Some suggest that the etymology is from ילל, *yll* (“to howl”), and others from הלל, *hll* (“make a fool of,” “mock”)) (VanGemeren, *The book of Psalms*, cit., p. 950).

³⁸ GDLI, *ad vocem*.

dove non *si è* e uno dove *si era*. Da questo pigliano luce anche 5-6: in quel non-essere che è Babilonia, l'essere, il consistere, è il pensiero di Gerusalemme; cessando di pensare a lei [...] la mano e la lingua (la forza e la parola) cessano di essere, si paralizzano.³⁹

L'argomento affrontato dai vv. 5 e 6 è, secondo Ceronetti, l'essere e cosa rimane di quell'essere una volta separati da Gerusalemme. L'interrogativo *Che cos'è un uomo?*, oltre a essere il titolo del saggio che segue la traduzione, sembra persino diventare uno dei temi principali dell'intero libro dei Salmi.

Che cos'è un uomo? L'interrogativo del salmo 8 si può immobilizzarlo lì, senza completarlo, lasciando che l'infinito lo dilati fin dove potrà arrivare [...]. Il Libro dei Salmi [...] tanto è privo di risposte quanto capace, pur non pensando, di creare pensiero.⁴⁰

Allora, che cos'è un uomo? Il salmo 144 rinnova la domanda (v. 3) e senza rispondere trova il pensiero, o lo suscita, o lo risuscita: «Eppure tu mi distingui», «Eppure tu mi pensi». [...] sono anch'io l'uomo, nel *midbàr* ['deserto' *n.d.A.*] infinito, e ciascuno deve sentirsi nulla assoluto, e insieme, dalla Gloria, *pensato come qualcosa*.⁴¹

Ceronetti cita il 144 per spiegare che i Salmi non rivelano in cosa consista l'uomo, ma ne individuano la ragion d'essere nel percepirsi pensato da Dio. Traducendo il 137, vi distingue invece l'idea opposta o complementare che l'ultima ragion d'essere dell'uomo sia pensare a Gerusalemme. Rimane salda, comunque, l'interpretazione che vede la natura dell'uomo legata, se non vincolata, al culto di Dio e della sua città sacra⁴².

Della maledizione dei vv. 5 e 6 Ceronetti fa quindi una questione di vita o di morte, non di lealtà alla patria. Un certo parallelismo si crea tra due figure: quella della «lingua», con cui non si canta più e che si *impiccherà* (*tidbaq* 'si attacchi') al «palato» se Gerusalemme non fosse ogni gioia; e quella dei «liuti», che pur di non suonare «dondolavano» appesi ai rami, in un movimento che potrebbe ricordare quello dei corpi impiccati.

5	Ceronetti	Mi scordassi di te Ierushalem / La mano mia dimentichi che è mia
	Testo masoretico	אִם-אֶשְׁכַּחְךָ יְרוּשָׁלַיִם תִּשְׁכַּח יְמִינִי:
		<i>'im-'eškāḥēk yərûšālāim tiškah yəmîî</i>
	Mazzoni	Se dimenticassi te, Yerûšālāim, si dimentichi la destra mia.
	CEI 2008	Se mi dimentico di te, Gerusalemme, / si dimentichi di me la mia destra;

³⁹ Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, cit., p. 412 n. 1.

⁴⁰ Ivi, pp. XVII-XVIII.

⁴¹ Ivi, p. XXVII.

⁴² Il legame o forse persino l'identificazione di Dio con Gerusalemme sembra potersi individuare nei vv. 3 e 4: nel 3 i babilonesi chiedono di cantare canti *di Sion*; nel 4 gli ebrei sembrano quasi correggerli chiamandoli *del Signore* e implicando che i canti di cui si parla siano i medesimi.

- 6 **Ceronetti** Se tu svanissi dal mio ricordo / Se tu cessassi di ogni mia gioia / Essere cima Ierushalem / Che al mio palato la lingua s'impicchi
- Testo masoretico** : לחכֵּי אִם־לֹא אֶזְכְּרֶיךָ אִם־לֹא אֶעֱלֶה אֶת־יְרוּשָׁלַם עַל רֹאשׁ שִׁמְחָתִי
tidbaq-lāšônî lahikkî 'im-lō' 'ezkarēkî 'im-lō' 'a'āleh 'et-yarûšālaim 'al rō's šimhātî
- Mazzoni** Si attacchi la lingua mia a il palato mio se non ricordo te, se non faccio salire Yerûšālāim sopra il capo de la mia gioia.
- CEI 2008** mi si attacchi la lingua al palato / se lascio cadere il tuo ricordo, / se non innalzo Gerusalemme / al di sopra di ogni mia gioia.
- 7 **Ceronetti** Ricordalo Signore / – Giù! Buttatela giù! // Radete al suolo tutto! – / Era il grido dei figli di Edòm / L'ultimo giorno di Ierushalem
- Testo masoretico** : זָכֹר יְהוָה | לִבְנֵי אֲדוֹם אֵת יוֹם יְרוּשָׁלַם הַיּוֹם הָאֲחֵרִים עָרוּ | עָרוּ עַד הַיְקוֹד בָּהּ:
zākōr yahweh libnê 'ēdôm 'et yôm yarûšālāim hā'ōmarîm 'ārû 'ārû 'ad haysôd bāh
- Mazzoni** Ricorda, YHWH, per i figli di 'Ēdôm, il giorno di Yerûšālāim, i dicenti: Spogliate, spogliate, fino a le fundamenta in essa.
- CEI 2008** Ricòrdati, Signore, dei figli di Edom, / che, nel giorno di Gerusalemme, / dicevano: "Spogliatela, spogliatela / fino alle sue fundamenta!".
- 8 **Ceronetti** O sterminanda Sterminatrice! / Beato chi di ogni male / Figlia di Babilonia / Ti pagherà il taglione!
- Testo masoretico** : בַּת־בְּבֶל הַשְׂדֵינָה אֲשֶׁרִי שִׁשְׁלָמ־לָךְ אֶת־מִוִּלְךָ שֶׁמַּלְתָּ לָנוּ:
bat-bābel haššēdûdāh 'ašrê šeyšallem-lāk 'et-gāmûlēk šeggāmallt lānû
- Mazzoni** Figlia di Bābel la distrutta, felicità di colui che renderà a te il ripagamento tuo che hai ripagato a noi.
- CEI 2008** Figlia di Babilonia devastatrice, / beato chi ti renderà quanto ci hai fatto.
- 9 **Ceronetti** Beato chi su dei sassi / Pigliando i tuoi lattanti / Te li sfracellerà!
- Testo masoretico** : אֲשֶׁרִי | שִׂיֵּאֲחֹזוּ נַפְשׁוֹ אֶת־עַלְלֵיךְ אֶל־הַסָּלֶע:
'ašrê šeyō'hēz wənippēs 'et-'ōlālayik 'el-hassāla'
- Mazzoni** Felicità di colui che (è) afferrante e frantuma i bambini tuoi contro la roccia.
- CEI 2008** Beato chi afferrerà i tuoi piccoli / e li sfracellerà contro la pietra.

La traduzione con «s'impicchi» di *tidbaq* 'si attacchi', che non necessariamente implica immagini macabre, è un esempio del linguaggio della seconda parte del salmo, che diventa in Ceronetti più aspro dell'originale. Un secondo esempio è la traduzione dell'ultimo v., in cui *'ōlālayik* 'bambini' viene tradotto con «lattanti», sottolineando dunque l'età dei piccoli e la conseguente vulnerabilità, e *nippēs* 'scagliare, distruggere' con «sfracellerà», che nello specifico significa 'fracassare una parte del corpo, in partic.

il capo, con un colpo violentissimo⁴³. Alla crudezza notevole dell'immagine di un neonato così ucciso Ceronetti aggiunge il dativo affettivo «Te», a fare dell'infanticidio una vendetta ancora più personale e dolorosa.

Un'altra scelta lessicale che vale la pena notare è quella di «taglione», con cui Ceronetti trasforma la benedizione a chi ripagherà Babilonia di quanto ha fatto in una formula giuridica: il taglione è una pena normata, all'interno della Bibbia⁴⁴. È possibile però che si intraveda qui la volontà di fare del v. 8 un richiamo a Dio ai propri doveri, perché la pena del taglione fa parte della Legge che proprio da Dio proviene: «Chi percuote a morte qualsiasi uomo, dovrà essere messo a morte. Chi percuote a morte un capo di bestiame, dovrà risarcirlo: vita per vita. Se uno farà una lesione al suo prossimo, si farà a lui come egli ha fatto all'altro: frattura per frattura, occhio per occhio, dente per dente; gli si farà la stessa lesione che egli ha fatto all'altro» (Lev 24,17-20). Una seconda caratteristica dei Salmi, infatti, secondo Ceronetti, è quella di essere diventati inni di guerra inusuali, che non incitano gli uomini alla battaglia, ma che chiedono a Dio di vendicare il suo popolo in modi particolarmente spietati.

La morale, nei Salmi, è perfettamente *guerriera*: la divaricazione dai tempi nostri non potrebbe essere più netta. L'orante (collettività o individuo anonimo) si sa e si vuole debole, umile, impotente a battere il nemico se non è YHWH-Elohim stesso a batterlo al suo fianco, arma invisibile assoluta nelle mani del guerriero che rischia la sconfitta e la cancellazione di tra i viventi. Da qui l'invocazione così frequente al Dio eterno Signore di distruggere, di sterminare, compresi i piccoli di Babilonia, di cui è beatificato chiunque li piglierà e sbatterà sulle pietre (137, 9).⁴⁵

Tale richiamo a Dio sembra nascondersi anche nel titolo dato a Babilonia, «sterminanda Sterminatrice», con cui Ceronetti risolve l'ambiguità di senso di *haššədûdāh* 'distrutta'⁴⁶, scegliendo un latinismo, «sterminanda», che punta a trasmettere il valore deontico del gerundivo e forse anche imminente: la Sterminatrice è da sterminare e prossima allo sterminio⁴⁷.

⁴³ GDLL, *ad vocem*.

⁴⁴ «È legge ripetutamente formulata nella Bibbia e appunto con le parole della Bibbia "occhio per occhio, dente per dente" essa è più comunemente indicata per quanto la sua definizione giuridicamente precisa si trovi nella frase "si farà a lui come egli ha fatto all'altro ... gli si farà la stessa lesione che egli ha fatta all'altro". Nell'interpretazione rabbinica di questa norma non vi è sanzione fisica (eccettuati alcuni casi di omicidio volontario), ma si applica una pena pecuniaria correlata al danno provocato» (Enciclopedia Treccani, *ad vocem*).

⁴⁵ Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, cit., p. XI.

⁴⁶ Poiché sembra incongruo definire Babilonia in questo contesto 'distrutta', l'aggettivo è da alcuni tradotto come 'condannata alla devastazione' e da altri come 'devastatrice': «The idiom הַשְּׁדוּדָה (*šədûdā*, "doomed to destruction") has caused problems in interpretation. The MT literally reads, "Daughter of Babylon, the destroyed one." Since Babylon was not destroyed by Cyrus upon its capture in 539 BC [...], the NIV proposed an alternative reading: "doomed to destruction." Critics and others emend the text to an active participle, "devastator," based on the Targum and the Syriac» (VanGemeren, *The book of Psalms*, cit., p. 953).

⁴⁷ Nelle altre traduzioni dei salmi imprecatrici di Ceronetti non è difficile riscontrare la tendenza a trasformare i versetti rivolti a Dio in solleciti veementi a qualcuno di pigro o restio. Ad esempio: nel salmo 35 in ebraico viene chiesto a Dio di non rimanere in silenzio e lontano, dopo aver assistito a

Infine, è interessante come la sintassi del v. 7, l'unico esplicitamente rivolto a Dio, cambi rispetto all'originale e assuma toni appassionati e retorici, quasi a diventare una battuta di teatro⁴⁸. In ebraico il v. è perfettamente lineare: imperativo 'Ricordati' + vocativo 'Yhwh' + complementi 'per i figli di Edom il giorno di Gerusalemme' + relativa con discorso diretto 'che dicevano: Spogliatela...'. Ceronetti spezza il v. in tre frasi prive di congiunzioni subordinanti ma riferite tutte al «grido» degli edomiti: nella prima frase, «Ricordalo» è la traduzione del verbo *zākōr* 'ricorda', a cui viene aggiunto il clitico *lo* riferito al grido, che rende spontanea l'invocazione, quasi il salmista di Ceronetti, preso dalla foga, si dimenticasse di spiegare *che cosa* va ricordato; la seconda frase è l'effettivo discorso degli edomiti, che dalla fine del v. ebraico passa al centro di quello italiano; con la terza frase, quasi ricomponendosi, il salmista dice: «Era il grido dei figli di Edòm».

4. Il lamento: la traduzione di Brullo (2021)

- 1 Sul ciglio dei fiumi
a Babilonia seduti
nel pianto
ricordiamo Sion
- 2 i salici saettano
inghirlandati con le nostre cetre
- 3 i carcerieri pretendono un canto
l'aguzzino parole di gioia
cantateci il canto di Sion
- 4 come risuona
il canto di Yhwh
sul suolo straniero?
- 5 se ti dimentico Gerusalemme
la mia mano avvizzisca

quanto i nemici hanno fatto al salmista (CEI 2008 vv. 22-23: «Signore, tu hai visto, non tacere; Signore, da me non stare lontano. Déstati, svégliati per il mio giudizio, per la mia causa, mio Dio e Signore!«). Ceronetti traduce: «E tu che vedi Signore / Puoi fare il sordo e starmi lontano? // Svegliati! Giù dal letto! // Urge farmi giustizia! // O tu mio Dio e signore / Intervieni nella contesa». Ceronetti quindi inserisce l'accusa esplicita di «fare il sordo» (v. 22), di fingere di non sentire, di ignorare le preghiere; e implica, nelle esclamazioni colloquiali e vagamente caricaturali «Svegliati! Giù dal letto!», che Dio preferisca oziare piuttosto che aiutare il suo popolo. Le due accuse vengono rese ulteriormente gravi dalla traduzione del perfettivo ebraico *rā'itāh* 'hai visto' con un presente, «vedi», e dal retorico interrogativo «Puoi [...]?», non presente in ebraico: in breve Ceronetti sostituisce a un'invocazione dal tono solenne un confronto che sembra fra pari, in cui una delle due parti chiede all'altra come può non sembrargli opportuno intervenire invece di stare a guardare le ingiustizie subite da Israele.

⁴⁸ Al v. 7 vengono nominati gli edomiti, un popolo che abitava la Giordania meridionale e che nel racconto biblico è ostile a Giuda: «Gli Edomiti si infiltrarono progressivamente nel Negev [...]. I profeti giudei si mostrarono particolarmente astiosi contro Edom per l'aiuto fornito alla distruzione di Gerusalemme (Ger. 34; anche Lam. 4:31): è dunque probabile che vi sia stato un sostegno aperto (come truppe ausiliarie) ai Babilonesi, premiato poi con mano libera sul Negev» (Liverani, *Oltre la Bibbia*, cit., pp. 216-217).

- 6 se non ti ricordo
 si appenda la lingua al palato
 se non elevo Gerusalemme
 sulla vetta della mia gioia
- 7 ricorda Yhwh
 la stirpe di Edom
 nel giorno di Gerusalemme
 dicevano
 sfondare
 fino alle fondamenta
 sradicare
- 8 figlia di Babilonia Desolata
 benedetto chi ti ricambierà
 per come ci hai combinato
- 9 benedetto chi preda i tuoi bimbi
 li frantuma contro la pietra

4.1. *La passività degli esiliati*

Davide Brullo (Milano, 1979), poeta e saggista, traduce i Salmi⁴⁹ senza specificare quale sia il testo sul quale si basa ma alludendo, nella prefazione, a una conoscenza della versione ebraica e di quella greca: «Potremmo dire [...] che il miele ellenico ha glassato, zuccherato la perentoria petrosità dell'ebraico antico»⁵⁰; oltre che di quella latina: «Sette anni fa ho penetrato per la prima volta i Salmi [...] appoggiandomi al bastone di Girolamo»⁵¹. Da tale prefazione traspare anche la sua interpretazione dei Salmi come di testi ormai lontani da una realtà che hanno già potuto assimilare, metabolizzare e rielaborare in chiave simbolica.

Nei Salmi, totalmente (a parte quelli che rinarrano in versi la vicenda dell'Esodo, le storie mitiche dei patriarchi, o quelli più tardi, cerimoniali, arzigogolati), la scena è scabra, essenziale, beckettiana, allucinata. Il deserto, pietrificato, anzi, meglio, il nulla, il vuoto, l'uomo che galleggia in questo nulla fitto di dolore, spazia le mascelle, se le vorrebbe estrarre, come se fossero ganasce, come se fosse una zappa, e urla all'Altro.⁵²

⁴⁹ Brullo ha tradotto anche *Il libro della Sapienza* (2006) e le *Lamentazioni* (2010). Le notizie biografiche reperibili sull'autore sono poche. È docente di Linguistica Italiana e di Cultura e letteratura italiana presso la SSML della Fondazione Unicampus San Pellegrino, scrive sul «Giornale» e sul «Venerdì di Repubblica», dirige i quotidiani culturali online «Pangea» e «L'intellettuale dissidente».

⁵⁰ Brullo, *Salmi*, cit., p. XV.

⁵¹ Ivi, p. XVI. Dato che non è chiaro quale sia il testo di partenza della traduzione di Brullo, nel corso dell'analisi si farà riferimento sia al Testo masoretico della Biblia Hebraica Stuttgartensia sia alla Nova vulgata, nell'edizione online curata dalla CEI (<https://www.bibbiaedu.it/NOVAVULGATA/vt/>).

⁵² Ivi, p. XIII.

L'altro elemento che risalta dell'interpretazione di Brullo è l'amarezza del popolo ebraico, la sua afflizione e la sua angosciata ricerca di Dio, al quale si urla di venire ascoltati.

Dove sei? Cosa fai? Perché mi hai abbandonato? Ossessivo, tambureggiante l'"ascoltami" che divarica lo spazio. [...] Ascoltami, aiutami, la Storia è una cascata di lame, violenza purissima: l'uomo nudo che parla con Dio non chiede chi è come fa Leopardi («ed io che sono?», mendica il leopardiano pastore errante alla luna, privo di Dio, in una scenografia simile, scabra, radicale, assoluta), sa di essere nulla, fiato sommato a fiato, lo sa Dio chi sono, io appartengo a lui, piuttosto, uccidimi, se non vuoi ascoltarmi, soffocami.⁵³

Un urlo che è tutto umano: Brullo non parla dei Salmi come di Scrittura rivelata, ma come di canti per tradizione attribuiti a un re, Davide, di certo non divino e non perfetto, ma debole e incline come tutti agli errori e al peccato: «I Salmi sono di Davide. [...] Del re umano, troppo umano, e perciò debole. Del saggio e dell'adultero, del compassionevole e dell'omicida»⁵⁴. Anzi, i Salmi sono talmente umani da racchiudere tutto ciò che dopo, in Occidente, è stato scritto, e a dimostrarlo c'è il salmo 137.

E se la letteratura occidentale moderna fosse già implicita, prevista e polverizzata nei Salmi? Un solo esempio per tutti: il salmo 137, noto alla latina, *Super flumina Babylonis*. È il canto della cattività, che alterna uno struggimento orientale (penso al raffinatissimo Li Po) a una violenza solare, imperativa: è la litania dell'esule, che porto incisa sulle braccia (sembriamo esiliati da un luogo, da un senso lontano, appena intravisto, forse soltanto sognato).⁵⁵

L'immagine che Brullo costruisce nei primi due vv. della sua traduzione è quella del lutto. I «fiumi» di Babilonia hanno nella sua versione un «ciglio» che in ebraico non hanno (in originale c'è 'al 'sopra', dunque l'incipit risulta traducibile con 'sopra i fiumi'): «ciglio», nel suo significato letterale, e «fiumi», nel suo significato metaforico di '(pianto) copioso', appartengono alla sfera semantica degli occhi e delle lacrime che il terzo stico, «nel pianto», esplicita. I salici, poi, oltre a *saettare* – traduzione che non trova appiglio nell'originale ebraico, in cui al suo posto c'è *bəṭōkāh*, 'nel mezzo di essa' –, sono *inghirlandati* dalle cetre, aggettivo che sostituisce il verbo *appendere* presente sia in ebraico che in latino e che sembra trasformare gli strumenti musicali in corone funebri⁵⁶.

1 **Brullo** Sul ciglio dei fiumi / a Babilonia seduti / nel pianto / ricordiamo Sion

⁵³ Ivi, pp. XIII-XIV.

⁵⁴ Ivi, p. XVIII.

⁵⁵ Ivi, pp. XX-XXI.

⁵⁶ L'immagine di una stele o un obelisco adornato di una corona funebre trovava un certo supporto nell'aggettivo «svettanti» che nella precedente edizione (Città Nuova, 2011) compariva al posto di «saettano». «I salici svettanti > i salici saettano» è una delle sole tre modifiche apportate dall'edizione 2021 alla 2011 insieme a: (v. 6) «se non inarco Gerusalemme» > «se non elevo Gerusalemme»; (v. 9) «benedetto chi avvinghia i tuoi bimbi» > «benedetto chi prenda i tuoi bimbi».

Testo masoretico	על נהרות בקל נשם גשכנו גם ככינו כןכרנו את ציון: <i>'al nahārôt bābel šām yāšabnû gam-bākînû bazākārēnû 'et-šîyôn</i>
Mazzoni	Su i fiumi di Bābel, là sedevamo, an-che piangevamo ne il ricordare nostro Šîyyôn.
Nova vulgata	Super flumina Babylonis, / illic sedimus et flevimus, / cum recordaremur Sion.
CEI 2008	Lungo i fiumi di Babilonia, / là sedevamo e piangevamo / ricordandoci di Sion.
2 Brullo	i salici saettano / inghirlandati con le nostre cetre
Testo masoretico	על ערבים בתוכה קלינו כנרתינו: <i>'al 'ārābîm baṭôkâh tālînû kinnôrôtênû</i>
Mazzoni	Su salici, in mezzo ad essa, appen-demmo le nostre cetre.
Nova vulgata	In salicibus in medio eius / suspendimus citharas nostras.
CEI 2008	Ai salici di quella terra / appendemmo le nostre cetre, [...]
4 Brullo	come risuona / il canto di YHWH / sul suolo straniero?
Testo masoretico	איה נשיר את שיר יהוה על אדמת נכר: <i>'êk nāšîr 'et-šîr-yahweh 'al 'admat nēkār</i>
Mazzoni	Come canteremo il canto di YHWH su terreno di straniero?
Nova vulgata	Quomodo cantabimus canticum Domini / in terra aliena?
CEI 2008	Come cantare i canti del Signore / in terra straniera?

La versione ebraica dei vv. 1-4 conta almeno quattro verbi traducibili in italiano con una forma attiva, tutti alla quarta persona (quindi con gli esiliati come soggetto): 'sedevamo', 'piangevamo' (v. 1); 'appendemmo' (v. 3); 'canteremo/possiamo cantare' (v. 4); se ne contano cinque se si include l'infinito con prefisso preposizionale del v. 1, *bazākārēnû* 'nel ricordare', traducibile anche con una temporale esplicita, 'quando ci ricordavamo'⁵⁷. In latino i primi quattro di questi verbi sono al perfetto attivo: *sedimus, flevimus, suspendimus, cantabimus*; il quinto, invece – corrispondente a *bazākārēnû* – è *recordaremur* (preceduto da *cum*).

Brullo conserva come unica azione effettivamente compiuta dagli esiliati quella del ricordare, che non è più però il verbo di una temporale, ma quello della principale («ricordiamo Sion»). Al v. 1 *sedersi* e *piangere* diventano uno stato («seduti / nel pianto») e al v. 2 gli esiliati non compaiono affatto, se non nel possessivo «nostre» come proprietari delle cetre. Inoltre, tramite la sostituzione di un eventuale *appendemmo* con il participio passato «inghirlandati», la dinamicità suggerita dalla scena originale, in cui gli ebrei si arrampicano sugli alberi per appendere gli strumenti, viene sostituita dall'immobilità che segue un atto già compiuto non si sa quando né da chi. Privando i

⁵⁷ Waltke, O'Connor, *An Introduction to Biblical Hebrew Syntax*, cit., § 36.2.2b.

protagonisti del salmo di ogni movimento, l'immagine che risulta descritta è alquanto statica, quasi una condizione temporanea si cristallizzasse per diventare eterna⁵⁸.

Degno di nota anche il cambio di significato che subisce il v. 4: il soggetto del verbo da quarta persona diventa terza («risuona / il canto»), e la domanda non implica più l'impossibilità da parte degli esiliati di cantare a Dio (CEI 2008: «Come cantare i canti del Signore / in terra straniera?»; Mazzoni: «Come canteremo il canto di YHWH su terreno di straniero?»), ma che il canto – se venga eseguito o meno non possiamo saperlo – risuoni in modo diverso («come risuona / il canto di YHWH / sul suolo straniero?»). Di nuovo, come al v. 2, gli esiliati di fatto non compaiono, a meno che non li si identifichi qui con il canto di Yhwh, uno dei simboli dell'identità ebraica minacciata.

In una sorta di ampliamento del tema della passività ebraica, compare poi il tema dell'impotenza, al v. 5, in cui il salmo cambia tono e il tema principale diventa il ricordo di Gerusalemme. Se la città venisse dimenticata, infatti, in Brullo la mano degli esiliati *avvizzirà*⁵⁹. La lingua invece si *appenderà* al palato, come venisse riposta per non essere usata, nonostante il verbo ebraico *tidbaq* significhi 'si attacchi'⁶⁰.

5 Brullo	se ti dimentico Gerusalemme / la mia mano avvizzisca
Testo masoretico	אָם-אַפְשָׁחֶתָּךְ יְרֻשָׁלָּיִם תִּשְׁכַּח וְיָמִינִי:
	<i>'im-'eškāhēk yərûšālāim tiškah yāmîni</i>
Mazzoni	Se dimenticassi te, Yerûšālāim, si dimentichi la destra mia.
Nova vulgata	Si oblitus fuero tui, Ierusalem, / oblivioni detur dextera mea;
CEI 2008	Se mi dimentico di te, Gerusalemme, / si dimentichi di me la mia destra;

⁵⁸ Pur senza averne conferma, si potrebbe ipotizzare che sia in questo aspetto che Brullo ritrova e ricrea lo «struggimento orientale» del «raffinatissimo Li Po», citato nella prefazione. Molte delle poesie di Li Po infatti ritraggono una singola o addirittura nessuna azione, allestendo una scena sospesa al di fuori del tempo. «Forse il maggior poeta cinese, vissuto tra il 701 e il 762. Spirito anticonformista e gaio, [...] [Li Po] viaggiò molto, incessantemente – eccettuato il breve periodo del suo matrimonio. Per l'indiscutibile talento, ebbe anche importanti riconoscimenti ufficiali. [...] Con pochi tratti, forniva caratterizzazioni esemplari di paesaggi o personaggi» (*Poesia cinese dell'epoca T'ang*, Milano, Fabbri, 1998, p. 51). Un esempio della poesia di Li Po è *Pensiero Notturmo*, tradotta da Michele Leone Barbella: «Chiarore diafano davanti al mio letto. / C'è forse brina sulla terra? / Capo levato: contemplo la luna / Occhi bassi: penso alla terra natale» (François Cheng, *La poesia T'ang*, Napoli, Guida, 1987, p. 41). Un secondo esempio è *Partenza mattutina dalla città dell'Imperatore Bianco*: «L'Imperatore Bianco ho abbandonato all'alba, tra nubi variegiate, / coprendo in un sol giorno mille li, nel viaggio di ritorno per Chiang-ling. / Sulle due sponde, l'eco dei gemiti incessanti delle scimmie; / mi son lasciato dietro, con la barca leggera, tanti monti maestosi» (*Poesia cinese dell'epoca T'ang*, cit., p. 53).

⁵⁹ In ebraico, così come in latino, in realtà non c'è il verbo *avvizzare* ma di nuovo *dimenticare*, questa volta con la mano come soggetto. Il senso, però, non è chiaro: «It is not entirely clear what the meaning of "may my right hand forget" is. The NIV adds an interpretive addition: "forget its skill." A number of exegetes have opted in favor of another meaning suggested by the wordplay, namely, "wither"» (VanGemeren, *The book of Psalms*, cit., p. 951).

⁶⁰ In tale traduzione sembra intravedersi l'influenza del «s'impicchi» di Ceronetti, così come nella scelta del verbo *pretendere* per tradurre *šə'elûnû* 'ci hanno chiesto' del v. 3.

6 Brullo	se non ti ricordo / si appenda la lingua al palato / se non elevo Gerusalemme / sulla vetta della mia gioia
Testo masoretico	תִּדְבַק-לְשׁוֹנִי לְחַכְּי אִם-לֹא אֶזְכְּרֶיךָ אִם-לֹא אֶעֱלֶה אֶת-יְרוּשָׁלַם עַל רֹאשׁ שְׁמֹחֲתִי: <i>tidbaq-ləšônî laḥikkâ 'im-lō' 'ezkarēkî 'im-lō' 'a'āleh 'et-yarûšāla'im 'al rō's šimḥātî</i>
Mazzoni	Si attacchi la lingua mia a il palato mio se non ricordo te, se non faccio salire Yerûšālāim sopra il capo de la mia gioia.
Nova vulgata	adhaereat lingua mea faucibus meis, / si non meminero tui, / si non praeposuero Ierusalem / in capite laetitiae meae.
CEI 2008	mi si attacchi la lingua al palato / se lascio cadere il tuo ricordo, / se non innalzo Gerusalemme / al di sopra di ogni mia gioia.

Ad avere un ruolo attivo sembrano essere invece i babilonesi, «carcerieri» e «aguzzini», ovvero rispettivamente chi «presta servizio di custodia in un carcere»⁶¹ e chi «sorvegliava e puniva i condannati ai lavori forzati nelle galere»⁶². Viene richiamata di conseguenza l'immagine della prigione, della costrizione, del *tenere* prigionieri in un solo luogo⁶³, abbandonando il senso di movimento che veicolano invece l'ebraico con il primo dei due appellativi⁶⁴, *šōbēnū* 'coloro che ci hanno catturati', e il latino con il verbo *ducere*.

3 Brullo	i carcerieri pretendono un canto / l'aguzzino parole di gioia / cantateci il canto di Sion
Testo masoretico	כִּי שָׁם שְׂאֲלֵנוּ שׁוֹבְנֵינוּ דְּבַר־יִשְׂרָאֵל וְתוֹלְלֵינוּ שְׁמֹחֲתָה שִׁירֵינוּ מִשִּׁיר צִיּוֹן: <i>kî šām šə'elūnū šōbēnū dibrê-šîr waṭōlālēnū šimḥāh šîrū lānū miššîr šîyôn</i>
Mazzoni	Si là chiesero a noi i deportanti noi pa-rolle di canto, e gli oppressori nostri gioia: Cantate a noi da canto di Šîyyôn.
Nova vulgata	Quia illic rogaverunt nos, / qui captivos duxerunt nos, / verba cantionum, / et, qui affligebant nos, laetitiam: / «Cantate nobis de canticis Sion».
CEI 2008	perché là ci chiedevano parole di canto / coloro che ci avevano deportato, / allegre canzoni, i nostri oppressori: / "Cantateci canti di Sion!".

4.2. La maledizione edulcorata

Nella versione di Brullo gli edomiti non incitano solo a distruggere Gerusalemme fino alle fondamenta o a depredarla (v. 7), come interpretano il latino («Exinanite»), CEI 2008 («Spogliatela») e Mazzoni («Spogliate»), ma a *sfondarla* e *sradicarla* – in Brullo il secondo

⁶¹ GDLI, *carceriere*.

⁶² GDLI, *aguzzino*.

⁶³ Va notato che il paragone dell'esilio con il carcere compare prima in Ceronetti che in Brullo. In una nota già citata, infatti, Ceronetti scrive: «Qui si tratta d'altro, più simile all'opposizione tra il *carcere* e la *casa*» (Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, cit., p. 412 n. 1), spiegando tra le altre cose il motivo della scelta di tradurre *'ădāmāh* con «suolo» (v. 4), scelta che compie anche Brullo.

⁶⁴ Sul secondo appellativo si veda la n. 37.

verbo è diverso dal primo, al contrario dell'ebraico in cui il medesimo 'ārû viene ripetuto due volte, così come poi in latino. Si implica, dunque, anche l'assoluta separazione degli esiliati dalla terra natia.

- 7 **Brullo** ricorda YHWH / la stirpe di Edom / nel giorno di Gerusalemme / dicevano / sfondare / fino alle fondamenta / sradicare
- Testo masoretico** זָכַר יְהוָה | לְבָנֵי אֲדוֹם אֵת יוֹם יְרוּשָׁלַם הַגְּאֻמְרִים עָרוּ | עָרוּ עַד הַיְסוּד בָּהּ:
zakōr yahweh libnê 'ēḏôm 'ēt yôm yarûšālāim hā'ōmārîm 'ārû 'ārû 'ad haysôḏ bāh
- Mazzoni** Ricorda, YHWH, per i figli di 'Ēḏôm, il giorno di Yerûšālāim, i dicenti: Spogliate, spogliate, fino a le fondamenta in essa.
- Nova vulgata** Memor esto, Domine, adversus filios Edom / diei Ierusalem; / qui dicebant: «Exinanite, exinanite / usque ad fundamentum in ea».
- CEI 2008** Ricòrdati, Signore, dei figli di Edom, / che, nel giorno di Gerusalemme, / dicevano: "Spogliatela, spogliatela / fino alle sue fondamenta!".
- 8 **Brullo** figlia di Babilonia Desolata / benedetto chi ti ricambierà / per come ci hai combinato
- Testo masoretico** בַּת־בְּבֶל הַשְּׂדוּדָה אֲשֶׁרִי שִׁשְׁלֶם־לָךְ אֶת־גְּמוּלָךְ שֶׁגָּמַלְתָּ לָנוּ:
bat-bābel haššəḏūḏāh 'ašrê šeyšallem-lāk 'et-gəmuḏlāk šeggāmalt lānû
- Mazzoni** Figlia di Bābel la distrutta, felicità di colui che renderà a te il ripagamento tuo che hai ripagato a noi.
- Nova vulgata** Filia Babylonis devastans, / beatus, qui retribuet tibi retributionem tuam, / quam retribuisti nobis;
- CEI 2008** Figlia di Babilonia devastatrice, / beato chi ti renderà quanto ci hai fatto.
- 9 **Brullo** benedetto chi preda i tuoi bimbi / li frantuma contro la pietra
- Testo masoretico** אֲשֶׁרִי | שִׂיֵּאֲחִזּוּ וְנִפְצַח אֶת־עַלְלֵיךְ אֶל־הַסֵּלֶע:
'ašrê šeyō'hēz wənippeš 'et-'ōlālayik 'el-hassāla'
- Nova vulgata** beatus, qui tenebit / et allidet parvulos tuos ad petram.
- Mazzoni** Felicità di colui che (è) afferrante e frantuma i bambini tuoi contro la roccia.
- CEI 2008** Beato chi afferrerà i tuoi piccoli / e li sfracellerà contro la pietra.

Quanto a Babilonia, l'aggettivo che le viene attribuito, *haššəḏūḏāh* 'distrutta'⁶⁵, viene tradotto con «Desolata», da intendere qui probabilmente, per fedeltà all'originale, con l'accezione di 'devastata, saccheggiata, demolita, distrutta, sconvolta'⁶⁶, ma forse

⁶⁵ Si veda la n. 46.

⁶⁶ GDLI, *ad vocem*.

giocando anche con i significati di 'in abbandono, squallida; che dà un'impressione di desolazione, di squallore, di tristezza' e 'afflitta, sgomenta'⁶⁷.

La maledizione rivolta ai babilonesi, poi, appare edulcorata più che cruda, al punto da dissipare la ferocia che contraddistingue l'ultimo v. dell'originale. In primo luogo, Babilonia dovrà pagare per *come li ha combinati*. Sembra chiaro che *combinare*, qui preceduto dal pronome e dall'avverbio *come*, sia adoperato con il senso di 'azione sventata che causa un danno' che assume all'interno della locuzione *combinare un guaio*⁶⁸, oppure nella sua accezione familiare di 'vestito o agghindato in modo strano, o tutto insudiciato, conciato male'⁶⁹. Tali usi di *combinare* stonano significativamente con il registro del salmo e con la gravità dei temi della guerra, della prigionia e dell'esilio, al punto da far sorgere il dubbio che il verbo vada inteso come 'Mettere, accozzare, fondere insieme due o più cose', secondo il suo significato principale⁷⁰, nell'ipotesi – molto audace – che l'immagine voluta da Brullo fosse quella degli esiliati costretti a mescolarsi con una popolazione straniera fino a perdere la propria identità.

In secondo luogo, nella parte finale della minaccia il verbo *nippēs* viene tradotto con *frantumare*, 'ridurre in piccoli pezzi, mandare in frantumi'⁷¹, di solito riferito a oggetti che producono 'schegge, scaglie'⁷², 'frammenti, per lo più irregolari e minuti, in cui un oggetto di materia dura e fragile si riduce per rottura'⁷³, quasi che i bambini – anzi chiamati con il vezzeggiativo «bimbi»⁷⁴ – non fossero fatti di carne ma di vetro. La sanguinosa immagine finale diventa così quasi irrealistica. La tendenza a prediligere astrazioni e metafore è ciò che forse più caratterizza la traduzione di Brullo dei Salmi e in particolare dei salmi imprecatori. Tale predilezione viene messa in risalto proprio dal confronto con Ceronetti, che invece ricerca ed esaspera crudezza e matericità, di solito con un lessico molto più generico e vicino al parlato rispetto a quello di Brullo⁷⁵.

⁶⁷ GRADIT, *ad vocem*.

⁶⁸ GRADIT, *guaio*.

⁶⁹ Vocabolario Treccani, *ad vocem*.

⁷⁰ GDLI, *ad vocem*.

⁷¹ GDLI, *ad vocem*.

⁷² GDLI, *frantume*.

⁷³ Vocabolario Treccani, *frantumare*.

⁷⁴ GRADIT, *bimbo*.

⁷⁵ Si confrontino ad esempio le traduzioni dell'uno e dell'altro di pochi versetti del salmo 58: Ceronetti: «(v. 7) Rompigli i denti in bocca Signore Iddio! / Sgretola le mascelle dei leoni! // [...] (v. 9) siano come la lumaca / Che si squaglia mentre cammina / Di una donna un aborto non-vedi-sole // [...] (v. 11) Vedendo la vendetta il giusto gode / Nel sangue dei malvagi si lava i piedi»; Brullo: «(v. 7) scardina i denti dalle loro bocche Dio / scastra la mascella dai leoni Yhwh // [...] (v. 9) sono come lumache che per la via si liquefanno / aborto di donna esiliata dal sole // [...] (v. 11) una raffinata vendetta rasserena il giusto / si deterge i piedi nel sangue del malvagio». I denti e le mascelle (v. 7) che per Ceronetti vanno rispettivamente *rotti* e *sgretolate* – quasi Dio li picchiasse fisicamente – per Brullo vanno *scardinati* e *scastrate* – non frantumati, come dice l'ebraico (Mazzoni: «Dio spezza i denti loro ne la bocca loro, zanne di leoncelli frantuma, YHWH»); la lumaca (v. 9) in Ceronetti si *squaglia*, in Brullo si *liquefa* (Mazzoni: «in bava va»); l'augurio ai nemici di non vedere mai il sole come accade a un bambino mai nato (v. 9) diventa in Ceronetti un aggettivo polirematico, «non-vedi-sole», e in Brullo il participio passato «esiliata», riferito alla donna e, di nuovo, metaforico (Mazzoni: «aborto di donna, non vedono sole»); la vendetta (v. 11), davanti alla quale «il giusto» di Ceronetti «gode», in Brullo è «raffinata», aggettivo non presente in ebraico, e «rasserena» il giusto (Mazzoni: «Gioisca (il)

5. Conclusioni

Sia Ceronetti che Brullo trovano nel 137 l'occasione di modellare la traduzione di un salmo su un'interpretazione personale dell'intera raccolta e su convinzioni proprie a proposito dei temi trattati.

Ceronetti, nel mettere in risalto l'aspetto aggressivo degli esiliati, lascia che la lapidarietà tipica dell'ebraico traspaia senza filtri anche in italiano, a volte accentuandola frammentando il versetto in una sintassi sincopata, come accade al v. 7. Se da un lato i riferimenti al pianto scompaiono quasi del tutto, vengono invece sottolineati quelli alla crudeltà dei babilonesi e alla punizione divina, soprattutto tramite il lessico, ma anche con una manipolazione della morfologia verbale che, sebbene non sempre rispetti l'ebraico, si rivela funzionale all'effetto che Ceronetti sembra voler riprodurre nel lettore: è il caso ad esempio della traduzione di un perfettivo come *šə'ēlûnû* 'ci hanno chiesto' con «Pretendevano», che perfettivo non è.

Nella versione di Brullo si distingue innanzitutto una chiara scelta lessicale, che predilige la metafora e grazie alla quale la traduzione procede per tratti impressionistici, componendosi di immagini spesso slegate tra loro, come il racconto fotografico di un sogno più che di un ricordo concreto. Il tema portante che sembra emergere dalla sua interpretazione è, coerentemente con quanto si legge nella prefazione, la solitudine e l'inazione degli esiliati, visti come passivi, come vittime, e dunque privati dei verbi attivi a loro riferiti che invece sono presenti in ebraico.

Il salmo 137 è un testo dalla potenza espressiva notevole. In soli nove versetti si sovrappongono la nostalgia, la prigionia, l'estraneità, la rabbia, la vendetta, la maledizione e la violenza. Non può sorprendere che le due traduzioni qui prese in esame abbiano percorso strade diverse e prediletto un tono più duro l'una, più malinconico l'altra. È interessante piuttosto come le visioni personali di Ceronetti e di Brullo dell'argomento centrale – la sconfitta in guerra, con conseguente esilio – si siano poi tradotte in stili e linguaggi che, pur fondati sullo stesso testo, appaiono in molti aspetti antitetici.

giusto poiché ha visto vendetta»); il giusto di Ceronetti si «lava i piedi» nel sangue dei malvagi, quello di Brullo li «deterge» (Mazzoni: «i suoi piedi laverà ne il sangue de l'empio»).

Tra le *Tempeste* e la *Rivolta*: Ernst Jünger e Curzio Malaparte nel primo dopoguerra

Paolo Pizzimento

Università degli Studi di Messina
(paolo.pizzimento@unime.it)

Abstract

Questo articolo esamina e confronta *In Stahlgewittern* (1920) di Ernst Jünger e *Viva Caporetto!* (1921) di Curzio Malaparte, due opere che, da punti di vista e con risultati differenti, offrono un resoconto della Grande Guerra e tentano di aggirarne l'irredimibile irrepresentabilità attraverso la *mise-en-intrigue* letteraria. Le due opere sono inserite in uno schema euristico che traccia un *continuum* tra la *rappresentazione* diretta e immediata del conflitto e la sua *interpretazione*, mediata dal pensiero e dall'ideologia dell'autore.

Parole chiave

Ernst Jünger, Curzio Malaparte, Prima guerra mondiale

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/649>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Wenn Gott nämlich an das „schwere Geschütz“ gedacht hätte, er würde die
Welt nicht geschaffen haben.

F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen II*

1. La Grande guerra, «madre» e «tradizione»

Le biografie di Ernst Jünger (1895-1998) e Curzio Malaparte (1898-1957), almeno fino alla fine degli anni Venti, esprimono alcune consonanze stringenti: nati in famiglie borghesi, trascorrono entrambi un'infanzia segnata dal senso di estraneità rispetto all'ambiente sociale di appartenenza, che si concretizza ben presto in una fuga nella Legione straniera – in Africa per il primo, in Francia, a supporto della Legione garibaldina, per il secondo – e nell'arruolamento volontario nella Grande Guerra. Al termine del conflitto, forti dello *status* di veterani pluridecorati, suscitano un immediato scalpore con due opere clamorose come *Nelle tempeste d'acciaio* [*In Stahlgewittern*] (1920) e *Viva Caporetto!* (1921, in seguito *La rivolta dei santi maledetti*), dalle quali prenderà avvio il loro tentativo di affermarsi non solo come autori letterari ma soprattutto come propugnatori di una "rivoluzione conservatrice" che, portando a compimento il rovesciamento del fatiscente assetto liberale-borghese iniziato con il conflitto mondiale, fonda un nuovo ordine nel presente postbellico¹.

I due autori, con le loro parabole esistenziali, mostrano icasticamente come la Grande Guerra si sia imposta su un'intera generazione europea la quale, nella misura in cui ne è stata travolta, ne è stata anche irrimediabilmente forgiata. Jünger la definirà «madre»², «tradizione personale»³ Malaparte: come a mostrare che, tra tanto orrore, essa abbia costituito un incomparabile *Erlebnis*, creatore di identità personale e nazionale. Proprio perciò l'esperienza bellica si imprime sugli esordi autoriali di Jünger e Malaparte e rimarrà, almeno per tutti gli anni Venti, il nucleo della riflessione e della produzione letteraria e saggistica dei due.

Scopo di queste pagine è analizzare le due opere accostando ai metodi tradizionali della critica letteraria gli strumenti dei Performance Studies teorizzati dallo statunitense Richard Schechner. Su questi ultimi è bene spendere qualche parola. Sebbene siano nati da e per l'indagine dei fenomeni propriamente artistici consumati nella dimensione della *liveness*, essi hanno prodotto un paradigma interdisciplinare e inclusivo che può efficacemente applicarsi ai più vari oggetti mettendo a frutto quel modo d'osservazione

¹ Sulla biografia di Jünger, si vedano Wolfgang Kaempfer, *Ernst Jünger* [1981], trad. di Mario Piccinini, Bologna, Il Mulino, 1991 e Heimo Schwilk, *Ernst Jünger. Una vita lunga un secolo* [2007], trad. di Domenico Carosso, Cantalupa (TO), Effata', 2013. Sulla biografia di Malaparte, Giordano Bruno Guerri, *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte* [1980], Milano, Bompiani, 2008 e Maurizio Serra, *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012. Sulla "rivoluzione conservatrice", Armin Mohler, *La rivoluzione conservatrice in Germania 1918-1932: una guida* [1949], trad. di Luciano Arcella, Napoli, La Roccia di Erec, 1990; Stefan Breuer, *La Rivoluzione Conservatrice. Il pensiero di destra nella Germania di Weimar* [1995], trad. di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, 1995; Stefano G. Azzarà, *Pensare la Rivoluzione Conservatrice. Critica alla democrazia e "grande politica" nella Repubblica di Weimar*, Napoli, La città del Sole, 2000; Benedetti A., *Rivoluzione conservatrice e fascino ambiguo della tecnica. Ernst Jünger nella Germania weimariana (1920-1932)*, Bologna, Pendragon 2008.

² Ernst Jünger, *La battaglia come esperienza interiore* [1922], trad. di Simone Buttazzi, Piano B, Prato, 2014, p. 14.

³ Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], in Edda Ronchi Suckert (a cura di), *Malaparte*, vol. I, 1905-1926, Città di Castello, Ponte alle Grazie, 1991, p. 282.

definito *as performance*⁴, dal quale si può trarre che i comportamenti, le attività e i prodotti materiali e immateriali dell'uomo si prestano ad essere interrogati in una sorta di "dimensione amplificata" della performance stessa⁵. Da qui, l'indagine prende diverse strade che possono chiamare in causa la letteratura. Poiché, infatti, «la performance non avviene mai *in* qualcosa, ma *attraverso* qualcosa»⁶, un'opera letteraria può essere studiata, anzitutto, come il prodotto e il veicolo di una performance: l'atto della scrittura da parte dell'autore, cui va associata la performance del lettore, partecipa della costruzione del significato dell'opera stessa⁷. Schechner parla di «una relazione dinamica» tra autore, testo e lettore «che è *come* una performance»⁸: questa indicazione, a dispetto della sua estemporaneità, offre notevoli spunti. L'approccio performativo, infatti, suggerisce che l'opera letteraria non sia semplicemente un *medium* – di cui eventualmente appurare la neutralità – in una sorta di interlocuzione tra autore e lettore⁹ ma che debba essere considerata già in sé quale *agente di una performance*. Con ciò non si vuol intendere che essa palesi una qualche «disponibilità alla 'concretizzazione' in una performance»¹⁰; la performatività dell'opera letteraria tende piuttosto a coincidere con la sua *agentività*. Già Ricœur si è soffermato sul carattere processuale soggiacente alla nozione di "opera" – che richiama «le categorie della produzione e del lavoro; imporre una forma alla materia [del linguaggio], sottomettere la produzione a dei generi, infine produrre una individualità»¹¹ – e l'ha definita come «il luogo dell'accadimento dell'autore»¹². L'opera, in ogni caso, acquista una distanziamento dall'autore stesso e dal contesto storico-sociale in cui è stata prodotta per trasferirsi nel bachtiniano "tempo

⁴ Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies* [2013], trad. di Dario Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p. 85 ss.

⁵ Non manca chi ha sollevato dubbi sulla legittima appartenenza della letteratura e degli studi letterari all'area della performance. Si vedano, ad esempio, Fabrizio Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012 e *Mediologia della performance. Arti performáticas nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.

⁶ Schechner, *op. cit.*, p. 73.

⁷ Cfr. Dario Tomasello 2015, *Della Performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, «Testi e linguaggi», 9, 2015, pp. 57-65: 58: «di carattere eminentemente performativo sono [...] i due ambiti essenziali della questione poetico-cognitiva: l'ispirazione e la ricezione collaborativa del lettore alla caratura di un testo». Sul primo ambito si veda Alberto Casadei, *Poesia e ispirazione*, Roma, Luca Sossella, 2009 e *Poetiche della creatività*, Milano, Mondadori, 2011; sul secondo ambito Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016 e *Lettore*, Roma, Luca Sossella, 2019.

⁸ Schechner, *op. cit.*, p. 29.

⁹ Cfr. Paul Ricœur, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica* [1986], trad. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1989 [2016], p. 135: «Non basta dire che la lettura è un dialogo con l'autore attraverso la sua opera; [...] piuttosto va detto che il libro separa in due versanti i due atti comunicanti dello scrivere e del leggere; il lettore è assente nella scrittura e lo scrittore è assente nella lettura. Il testo produce così un doppio occultamento del lettore e dello scrittore; ed è in questo modo che esso si sostituisce alla relazione dialogica che lega immediatamente la voce dell'uno all'udito dell'altro».

¹⁰ Fabrizia Vita, *Sul romanzo di per-formazione. Silvio d'Arzo, Penny e Gec, «Mantichora»*, 12, 2022, pp. 129-137: 130. Cfr. Deriu, *Performático*, p. 99.

¹¹ Ricœur, *op.cit.*, p. 103.

¹² Ivi, p. 138.

grande” della ricezione estetica e dell’interpretazione¹³. Quanto al lettore, non a caso Ricœur propone il paragone tra la sua azione sul testo e la performance artistica («la lettura è come l’esecuzione di una partitura musicale; segna la realizzazione, la messa in atto delle possibilità semantiche del testo»¹⁴). Si aggiunga che il portato auto-conoscitivo e auto-realizzativo intrinseco alla performance è reso evidente nell’atto ermeneutico, dacché l’interpretazione del testo e l’interpretazione di sé (come essere-nel-mondo) tendono a coincidere.

Tanto nelle dinamiche della composizione quanto in quelle della ricezione, perciò, l’opera letteraria non è *mai* un oggetto finito, chiuso in se stesso. I Performance Studies, pur mettendo al centro l’opera in sé, non fanno concessioni al “dogma dell’autoreferenzialità” del testo¹⁵ ma favoriscono una sua considerazione come processo sempre *in fieri*, contrassegnato dallo statuto ontologico della *densità semantica*, ovvero della *non-coincidenza del senso*: l’opera semanticamente “densa”, come l’essere-nel-mondo, è un ente che non coincide con se stesso perché viene trasformato dalle sue interpretazioni¹⁶.

Ricorrendo alle molteplici possibilità dell’indagine performativa sulla letteratura, in queste pagine si tenterà di indagare il modo in cui le opere in esame siano capaci di *introiettare* elementi del mondo segnato dalla catastrofe della Grande Guerra. Non si tratterà beninteso di valutare come esse esercitino una referenza ostensiva verso il reale ma di appurare come esse occultino e al contempo ricreino il “mondo primario” nel “mondo secondario”, nel «quasi-mondo»¹⁷ della creazione letteraria.

Trattando del rapporto tra *l’evento* e i *testi* in riferimento alla Grande guerra, andrà naturalmente tenuto conto di come essa abbia sancito la crisi abissale dell’esperienza per l’uomo contemporaneo. L’immane sproporzione del conflitto rispetto alla dimensione umana, il sempre più conclamato strapotere della tecnica finalizzata alla distruzione su scala industriale, la riduzione del soldato a uomo-massa, ad «elemento standardizzato di un meccanismo»¹⁸, la sua impotenza di fronte a una catastrofe che sembra viepiù acquisire un’insondabile volontà sovraperonale¹⁹: tutto questo si risolve in una vera e propria *impossibilità della percezione e dell’esperienza* che ha per effetto una *crisi della*

¹³ Si veda Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* [1965], trad. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁴ Ricœur, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵ Cfr. Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* [1998], trad. di Monica Guerra, Torino, Einaudi, 2000, p. 106.

¹⁶ Cfr. Giovanni Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d’essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 240.

¹⁷ Ricœur, *op. cit.*, p. 137. L’A. aggiunge: «Potremmo chiamarlo un mondo immaginario, nel senso che viene *presentificato* [*présentifié*] dallo scritto proprio come il mondo era *presentato* [*présenté*] dalla parola». Sulla letteratura come creazione di mondi si vedano Thomas Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* [1988], trad. di Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992 e Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* [1998], trad. di Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999.

¹⁸ Antonio Gibelli, *L’officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 91.

¹⁹ Cfr. Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale* [1979], trad. di Rinaldo Faccioni, Il Mulino, Bologna, 1985 [2022], p. 44.

*rappresentazione*²⁰. Paradossalmente, però, pur sottraendosi all'esperibilità e alla comprensione, il conflitto mondiale ha imposto in chi ne è stato testimone il bisogno di "rappresentare l'irrepresentabile", di cristallizzare nella scrittura l'esperienza pur dimidiata e compromessa. È stato ampiamente documentato che tra i soldati della Prima guerra mondiale si diffondeva, con «un'intensità decisamente sproporzionata alle abitudini e alle attitudini dei protagonisti»²¹, l'urgenza di scrivere lettere o tenere diari: se il *récit de vie* costituiva il mezzo del recupero e dell'attraversamento del trauma²², l'atto della scrittura si configurava come il *locus* della costituzione e della salvaguardia della personalità «nel contesto di un'esperienza altamente spersonalizzante»²³.

Occorre notare che Schechner riferisce il concetto di performance a vari ambiti, tra i quali il "fare" (*doing*), consistente nell'attività di tutto ciò che esiste, e il "mostrare" (*showing doing*), consistente nell'indicare, illuminare e articolare la sfera del "fare" attraverso l'esecuzione di una performance²⁴. I rapporti tra *doing* e *showing doing* possono essere efficacemente utilizzati nel caso in esame, dal momento che il primo si presta ad essere esteso dal complesso delle azioni umane all'*evenire* del mondo e il secondo dall'agire artisticamente motivato del performer all'introiezione del mondo dell'opera letteraria. Dunque, performativo – nel senso dello *showing doing* – è il rapporto tra l'evento della Grande guerra e i testi che perseguono la sua paradossale riproduzione. In questo senso, proporrei una distinzione euristica tra *rappresentazione* e *interpretazione*.

Per *rappresentazione* intendo un rapporto *per quanto possibile* diretto e immediato tra l'evento-guerra e i testi. Si può dire che, in questo caso, si assista a un'*immersione del testo nell'evento*: la distanza cronologica tra gli avvenimenti e la loro messa per iscritto è minima e lo scrivente, ridotto a «strumento di registrazione dell'evento, al di là delle sue intenzioni e delle sue stesse capacità»²⁵, si limita a una labilissima *mise-en-intrigue* che organizza narrativamente l'inarticolato susseguirsi dei fatti, mediando tra l'opaca *Dummheit* di questi ultimi e l'intelligibilità del racconto²⁶. Nella rappresentazione si dà, insomma, un rapporto conoscitivo tra un soggetto ontologicamente e storicamente

²⁰ Su questo tema si vedano almeno Paul Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna* [1975], trad. di Giuseppina Panziera, Bologna, Il Mulino, 1984 [2000]; Leed, *op. cit.*; Gibelli, *op. cit.*; Pierandrea Amato, *La filosofia e la Grande Guerra* Milano, Mimesis, 2015; Pierandrea Amato, Sandro Gorgone, Gianluca Miglino G. (a cura di), *Rappresentare l'irrepresentabile. La Grande Guerra e la crisi dell'esperienza*, Venezia, Marsilio 2017.

²¹ Gibelli, *op. cit.*, p. 55.

²² Cfr. Corinne Chaput-Le Bars, *De la guerre aux traumatismes, des traumatismes au «raccomodement» par le récit de vie*, in *Traumatismes et Histoire : des enjeux aux pratiques*, a cura di Nicole Lucas e Vincent Marie, Paris, Le Manuscrit, 2013, pp. 175-190.

²³ Gibelli, *op. cit.*, p. 62. Cfr. Maria Pia De Paulis, *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, Firenze, Franco Cesati, 2019, p. 42: «Non potendo interiorizzare il trauma, le lettere operano un evitamento di esso risolvendolo in azione, per mezzo di uno stile paratattico, sincopato, espresso al presente. Le forme e i contenuti delle lettere attestano in realtà una "parola ostacolata" (*parole empêchée*) dal trauma, malgrado l'apparente abbondanza diegetica».

²⁴ Schechner, *op. cit.*, p. 71.

²⁵ Gibelli, *op. cit.*, p. 6.

²⁶ Cfr. Ricœur, *op. cit.*, p. 13. Riprendendo la riflessione aristotelica sul μύθος quale «principio strutturale organizzativo della forma letteraria» (Northrop Frye, *Anatomia della critica: quattro saggi* [1957], trad. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 460), la μίμησις sembra virare dalla riproduzione del reale alla *mise-en-intrigue* dei fatti del mondo, altrimenti aleatori e inintelligibili.

situato e la realtà nella quale è immerso, complessa fino all'irrapresentabilità. Questo rapporto paradossale non frapponne tra *res e verba* alcun tentativo di *Sinngebung*, di conferimento di senso. Le istanze oggettivistiche acquistano pertanto, in questo modello, una dignità teoretica fondamentale e lo scrivente si esprime essenzialmente attraverso una situazione enunciazionale "debole" come il *punto di vista*.

Scopo della rappresentazione è, etimologicamente, *re-praesentare*, rendere nuovamente presente la Grande Guerra: il suo carattere è, si potrebbe dire, *retrospettivo* in quanto essa si incarica di rendere disponibile alla memoria futura l'evento inaggrabile, insuperabile, irredimibile.

L'*interpretazione*, al contrario, misura il distanziamento del testo dall'evento-guerra o, per dir meglio, l'acquisizione da parte del primo di una "distanza interpretante" nei confronti del secondo. Ai bisogni cronologicamente e psicologicamente immediati della rappresentazione subentra la necessità di conferire un senso al conflitto che, altrimenti, resterebbe condannato all'inesplicabilità. Ed è chiaro che, se nel caso della rappresentazione la scrittura agisce come una forma di resistenza e di riconquista di sé di fronte all'orrore bellico e alla massificazione, nel caso dell'interpretazione l'intermediazione di una *Weltanschauung*, di un'ideologia o di un'intenzione polemica potrebbe essere intesa anche come una strategia di compensazione²⁷. Le necessità della *Sinngebung*, del resto, rigiocano il ruolo dello scrivente, il quale non esprime più solo un punto di vista ma imprime sull'evento una visione autoriale forte sicché, in questo caso, sono le istanze soggettivistiche ad acquistare dignità teoretica.

L'interpretazione acquisisce, così, un carattere *prospettico* in quanto non riflette solo vedute differenti sulla Guerra ma anche e soprattutto diverse concezioni dell'ordine sociale postbellico. E d'altronde, se «il fatto è sempre stupido» e, al limite, «proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni²⁸, proprio a queste ultime spetta il compito di *edificare* la realtà.

Rappresentazione e interpretazione non vanno intese come opposti antinomici ma come estremi di un *continuum*. Appare evidente, infatti, che non può darsi una rappresentazione "pura" poiché il punto di vista dello scrivente costituisce un grado minimo, prossimo ma mai coincidente allo zero, di interpretazione; per converso, l'interpretazione offre pur sempre una certa forma di rappresentazione dell'evento-guerra. Si danno perciò numerose *formazioni di compromesso* tra rappresentazione e interpretazione, che saranno indagate nei casi di studio delle prossime pagine.

2. Jünger: dal Diario di Guerra alle Tempeste d'acciaio

Per meglio comprendere le variazioni nel *continuum* tra rappresentazione e interpretazione, occorrerà soffermarsi anzitutto sul *Diario di guerra* [*Kriegstagebuch*] tenuto da Jünger durante il primo conflitto mondiale²⁹. Occorre subito notare che la

²⁷ Cfr. Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens: pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München, Hanser, 1978.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia – Considerazioni inattuali I-III*, trad. di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1972, p. 329 e *Frammenti postumi 1885-1887*, trad. di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1975, p. 299. Cfr. Bottioli, *op. cit.*, p. 213 ss.

²⁹ I 16 taccuini del *Kriegstagebuch*, a differenza di altri diari jüngeriani, non sono mai stati pubblicati vivente l'autore. Ulrich Böhme li consultò almeno in parte (*Fassungen bei Ernst Jünger*, Meisenheim

forma-diario implica l'immersione performativa della scrittura nello svolgersi dell'evento ed elicitava una logica della presenza dello scrivente, in quanto *corpo*, entro uno spazio e un tempo di cui diventa trascrittore, sicché l'evento appare nel suo carattere più originario³⁰. Donde la «precisione fenomenologica»³¹ con cui il *Kriegstagebuch* registra gli avvenimenti bellici esperiti dall'autore, ergendosi a «specchio»³² che riflette «il volto della guerra»³³.

Alla base del diario jüngeriano possono certo collocarsi la volontà o il bisogno dell'autore di elaborare gli eventi traumatici del conflitto *in fieri* e, al contempo, di distanziarsene attraverso l'esercizio della scrittura³⁴ ma è probabile che sin dall'inizio della stesura del suo diario Jünger coltivi l'idea di una sua futura trasposizione letteraria. Al bisogno di una testimonianza immediata e oggettiva consegue che ogni evento sia registrato "a caldo", affinché tra l'esperienza e la sua messa per iscritto le impressioni non sfumino³⁵ e soprattutto che sia annotato senza che lo scrivente frapponga alcuna mediazione letteraria o ideologica: nessuna ricomposizione del confuso susseguirsi degli avvenimenti, nessuna stilizzazione eroica di sé, nessuna idealizzazione della guerra e, soprattutto, nessuna traccia di retorica bellicistica e nazionalistica, ma solo la ferma, fredda volontà di registrare con obiettività la brutta fattualità della guerra.

Non stupisce, perciò, che il *Diario di guerra* non esprima in alcun modo la "vita intima" dell'autore. Jünger è consapevole che i diari e le lettere dal fronte possono descrivere e rendere comunicabile solo l'*außeres Erlebnis*, l'esperienza esteriore della guerra (la cui "anima" non sarebbe comprensibile a chi non vi ha partecipato)³⁶. Certo,

am Glan, Verlag Anton Hain, 1972) ma un'analisi completa fu possibile solo nel 1995, allorché l'autore li donò al Deutsches Literaturarchiv di Marbach. L'opera fu perciò studiata da John King (*„Wann hat dieser Schleißkrieg ein Ende?“ Writing and Rewriting in the First World War*, Schnellroda, Antaios, 2003) e José Antonio C. Santos (*Vivência biográfica, escrita diarística e representação estética. A Grande Guerra e o processo de literarização da obra In Stahlgewittern de Ernst Jünger*, Lisboa, Universidade Nova, 2008) ma il testo integrale fu dato alle stampe solo un decennio dopo la morte di Jünger, prima nella traduzione francese (Ernst Jünger, *Journaux de guerre I: 1914-1918*, trad. di Julien Hervier, Paris, Gallimard, 2008), poi nell'originale tedesco curato da Helmuth Kiesel (Ernst Jünger, *Kriegstagebuch 1914-1918*, a cura di Helmuth Kiesel, Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung, 2010). Su quest'ultima edizione è condotta la traduzione italiana (Ernst Jünger, *Diario di guerra 1914-1918* [2010], trad. di Francesca Sassi, LEG, Gorizia, 2021).

³⁰ Cfr. Gianluca Alfano, *Esserci stato. Esperienza, testimonianza, racconto nella guerra del Novecento*, in Amato, Miglino, Gorgone, op. cit., pp. 299-316: 310.

³¹ Helmuth Kiesel, Ernst Jünger nella Prima guerra mondiale, in Jünger, *Diario di guerra*, pp. 17-60: 59.

³² Jünger, *Diario di guerra*, p. 554.

³³ Ivi, p. 145, 366.

³⁴ Cfr. King, op. cit., p. 129 ss.

³⁵ Cfr. Jünger, *Diario di guerra*, 587: «È curioso come le impressioni sfumino in fretta, come già dopo alcuni giorni assumano facilmente una sfumatura diversa. Paura, debolezza e pusillanimità si dimenticano già nella prima sera tranquilla, quando si raccontano le proprie avventure ai camerati davanti a un bicchiere. Impercettibilmente ci si stampa addosso il marchio dell'eroe».

³⁶ Cfr. Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, p. 62: «Se spedivamo lettere a casa, stavamo sempre sul generico oppure descrivevamo l'aspetto esteriore della guerra, non la sua anima. I pochi tra noi che avevano le idee chiare in merito sapevano molto probabilmente che quelli là dietro, lontani dal fronte, non li avrebbero mai compresi». Che questo atteggiamento fosse comune fra i soldati è documentato da Gibell, op. cit., p. 51. L'esperienza esteriore (*außeres Erlebnis*) della guerra risulta in qualche modo comunicabile perché «parla da sé» (Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, p. 10);

di fronte alla scrittura diaristica di Jünger «più che di “irrappresentabilità”, si dovrebbe forse [...] parlare di un “eccesso di rappresentazione” del conflitto»³⁷. Jünger, in effetti, non parrebbe patire alcuna crisi dell’esperienza né mettere in dubbio la parola quale strumento efficace di rappresentazione del reale, tant’è che solo raramente quanto fuggevolmente egli prende coscienza che «è impossibile spiegar[e] in poche parole»³⁸ certi eventi.

Detto questo, occorre soffermarsi brevemente sulla molteplicità di temi che il *Kriegstagebuch* jüngeriano affronta. Il principale riguarda, naturalmente, l’*Erlebnis* della guerra e il suo effetto sul protagonista. Jünger registra con algida obiettività eroismi e azioni riprovevoli e per quanto non si esima dal descrivere gli aspetti più orribili della guerra vi contrappone – senza compiacimenti ma anche senza ritrosie – la propria fibra esteriore e interiore e presenta il conflitto come la più grande delle avventure, da cogliere in termini di “divertimento” o di “prova sportiva”:

Ora la vita di guerra mi diverte davvero; quando la condotta generale è piuttosto favorevole, questo mettere continuamente in gioco la propria vita ha di per sé un grande fascino. Io punto a resistere ancora un altro annetto, se sarà possibile. Dovesse esserci un combattimento, tanto meglio. Si vive, si fanno esperienze, si ottengono fama e onori, il tutto solo per impiegare una miserabile esistenza. Come all’inizio della guerra, continuo a vedere Me stesso in testa al plotone per andare incontro al nemico³⁹.

Questo lessico, che può apparire persino sconcertante, è sintomatico di una personalità che coniuga una severa vocazione militare alla consapevolezza che la guerra costituisca pur sempre un antidoto all’esistenza borghese. Certo: il diario jüngeriano non nasconde i momenti di sconforto («La guerra ha risvegliato in me la nostalgia per i benefici della pace»⁴⁰) o persino di depressione («Se questa porcata, come probabile, durerà a lungo, alla fine non resterà vivo nessuno», «quando finirà questa guerra di merda?»⁴¹), ma li registra come cedimenti sporadici. In ogni caso, il conseguimento dell’agognato ruolo da comandante infonde in lui una nuova padronanza di sé e un ferreo senso di responsabilità derivante dalla sua *Führerschaft*, che evidentemente galvanizza la sua squadra («Lavorare con un materiale del genere è divertente»⁴²).

Jünger, d’altro canto, si mostra perfettamente consapevole dell’«abbrutimento causato dalla guerra»⁴³ nei soldati. Le sue numerose annotazioni sull’indifferenza

ma a contare è soprattutto l’esperienza interiore (*inneres Erlebnis*), rispetto alla quale «l’aspetto esteriore non ha alcuna importanza» (Ivi, p. 20).

³⁷ Giuliana Gregorio, Irrappresentabilità o iper-rappresentazione? Ernst Jünger e la (ri)scrittura della Grande Guerra, in *Sismografie. Ernst Jünger e la Grande guerra*, a cura di Giuliana Gregorio e Sandro Gorgone, Milano, Mimesis, 2019, pp. 57-79: 63.

³⁸ Jünger, *Diario di guerra*, p. 527.

³⁹ Ivi, p. 182.

⁴⁰ Ivi, p. 135.

⁴¹ Ivi, p. 234, 384.

⁴² Ivi, p. 216. Sulla dinamica *Führerschaft*/*Gefolgschaft* nei diari jungeriani cfr. Gabriele Guerra, La comunità delle trincee? Forme collettive e soggettività nel Diario di guerra di Ernst Jünger, in Gregorio, Gorgone, op. cit., pp. 41-55: 46 ss.

⁴³ Jünger, *Diario di guerra*, p. 400.

generale verso i caduti, sul *Galgenhumor* nichilistico, sul morboso rapporto coi cadaveri⁴⁴ o sui gravi gesti di vilipendio e spoliazione dei corpi perpetrati dai soldati⁴⁵ additano tutti gli schermi innalzati dagli uomini per resistere alla violenza e alla morte che li circonda. Il conflitto modifica la percezione del mondo e le emozioni a tal punto che, in una delle rarissime riflessioni sulla vita postbellica, Jünger afferma che «sarà difficile disabituarsi a lanciare esplosivi»⁴⁶.

Di fronte a tanto abbruttimento, tuttavia, i rapporti col nemico sono caratterizzati dall'assenza di un vero e proprio odio; sembra anzi che Jünger lo giustifichi («non è giusto criticare gli uomini su cui si è sparato fino a 5 m di distanza, se a loro volta smaniano per annientare gli avversari»⁴⁷). Si danno persino sporadici casi di solidarietà tra gli schieramenti nemici, sebbene non si vada mai oltre lo scambio di cortesie formali⁴⁸. Un ulteriore elemento che parrebbe contrastare con l'abbruttimento sono le pose da *dandy* che Jünger è solito tenere tanto nelle ore di riposo in retrovia quanto e soprattutto in battaglia, ove tali atteggiamenti misurano qualcosa a metà tra il cinismo estenuato dell'esteta decadente e il furore implacabile di un moderno *berserker*:

3 minuti prima di schierarci, mi sono fatto dare da Vinke una bottiglia e ho bevuto un lungo sorso di acquavite. Poi mi sono messo in posizione e ho acceso il sigaro delle offensive. [...] Mi era venuto un caldo incredibile. Mi sono strappato via il pastrano, alcuni uomini mi hanno aiutato a riallacciare la cintura. Ricordo ancora di aver urlato più volte con vigore: "Ora il sottotenente Jünger si toglie il pastrano", mentre gli uomini ridevano. Col mio bastone da passeggio da piccolo borghese nella mia mano destra e la pistola nella sinistra sono andato avanti e mi sono lasciato la linea di fucilieri della 5a comp., senza neanche accorgermene, in parte dietro e in parte a fianco, sulla destra⁴⁹.

D'altro canto, la condotta ardimentosa ma sempre sopra le righe di Jünger crea non pochi problemi con le norme e i regolamenti militari, sicché il *Diario di guerra* menziona i numerosi "cicchetti" [*Cigarren*] che il giovane riceve dai superiori e, ancor più sovente, la sua insofferenza verso lo stato maggiore e gli ufficiali di retrovia⁵⁰.

⁴⁴ Cfr. Ivi, p. 125: «Questo pomeriggio [...] ho trovato due metacarpi con le falangi ancora attaccate. Li ho sollevati con la precisa intenzione di usarli per costruirmi un bocchino per sigaro».

⁴⁵ Cfr. Ivi, p. 391: «L'abitudine di svestire e derubare i cadaveri mi ha sempre messo a disagio, ma non la vieto, perché è meglio privare i morti degli oggetti di valore piuttosto che deteriorino e perché [du, *cancellato*] in guerra i riguardi di tipo morale non devono operare il proprio operato».

⁴⁶ Ivi, p. 195.

⁴⁷ Ivi, p. 522.

⁴⁸ Cfr. Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* [1960], trad. di Giorgio Zampaglione, Parma, Guanda, 1990 [2014], p. 65 ss.: «Mi sforzai sempre, durante tutta la guerra, di guardare l'avversario senza odio, anzi di stimarlo per il suo coraggio virile. Cercai, certo, di incontrarlo in combattimento per ammazzarlo senza naturalmente aspettarmi altro da parte sua. Mai, però, ne ho pensato male. Quando, più tardi, ebbi prigionieri nelle mie mani, mi sentii sempre responsabile della loro sicurezza e cercai di fare per loro tutto quello che era nelle mie possibilità».

⁴⁹ Jünger, *Diario di guerra*, p. 518 ss., 582.

⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 560: «Per mancanza di tempo tralascio per ora una critica spregiativa sulle modalità di impartizione degli ordini e sulla comprensione della situazione [...] Insomma, in questa guerra le

La guerra di posizione offre, in ogni caso, momenti di stasi e pause lontano dal fronte. Jünger si dedica alle sue passioni, la lettura e l'entomologia, e ne tiene nota nel *Diario di guerra*. Pratica – e registra puntualmente – anche altri piaceri, come le estenuanti gozzoviglie delle mense ufficiali e le imprese erotiche, alle quali è connesso il timore delle malattie veneree⁵¹.

Un'ultima, fondamentale voce tra i temi del *Kriegstagebuch* riguarda le riflessioni sulla guerra meccanizzata e massificata. Jünger, a dire il vero, non mostra troppe nostalgie nei confronti della guerra "romantica" di un tempo, spazzata via dal conflitto meccanizzato, ed anzi tra le pagine del diario inizia a tratteggiare un'estetica della macchina bifronte, di natura mitica e moderna⁵². Il regno della tecnica si è imposto trionfale: più che opporvisi occorre tutt'al più trovare un equilibrio tra l'uomo e i mezzi tecnologici. Non a caso, le osservazioni più importanti del *Diario di guerra* riguardano la figura del fante moderno («sterratore, minatore, carpentiere, in poche parole un uomo che s'intende di tutto»⁵³) e il lavoro di organizzazione che sta dietro al funzionamento della macchina militare⁵⁴, preludio alla riflessione sulla mobilitazione totale.

Se si può concludere che i diari jüngeriani appaiono «consegnati all'irredimibile immanenza del *factum brutum*, cioè alla sua inesplicabilità»⁵⁵ e misurano certamente, tra i testi in esame, il massimo grado possibile di rappresentazione della Grande Guerra. Ne consegue peraltro che «il quadro della personalità che emerge dagli appunti non rielaborati di Jünger è molto più ricco di sfumature e un po' meno "militaresco" rispetto a quello che traspare dal rimaneggiamento eroicizzante delle *Tempeste d'acciaio* e dagli altri libri di guerra»⁵⁶. In effetti, la rielaborazione postbellica del *Kriegstagebuch*, che ha come esito *In Stahlgewittern*, coincide con l'avvio da parte di Jünger di una «scrittura militante»⁵⁷ che intende imporsi nella convulsa situazione sociale, politica e culturale della Germania weimariana. Se in quegli anni Henri Barbusse suscita scalpore con un'opera ferocemente antinazionalista e antimilitarista come *Le Feu* (1916), Jünger non è disposto a cancellare il ricordo traumatico della Grande Guerra né di liquidarla come un'"inutile strage"; ne cerca invece, e con una tragica determinazione, il senso. Donde la fondamentale esigenza di una *Sinngebung*, che spinge l'autore verso una duplice dicotomia che condiziona tutta la produzione letteraria e pubblicistica degli anni

retrovie la sanno sempre più lunga dei soldati del fronte, che possono ben pagare le conseguenze di certe porcherie, tanto a raccogliere gli allori saranno di sicuro altri. Fine!»

⁵¹ Cfr. Ivi, p. 399: «In questi giorni mi è capitata una piccola tragicommedia. Facendomi visitare per l'inflammazione alla bocca, ho scoperto di avere delle macchie rosse sul palato. Le ho mostrate all'ass. medico Koeppen e ho notato subito che le riteneva un sintomo della "grande S". [Son, cancellato] Sono stato interrogato su eventuali peccati di gioventù sottaciuti, o risultati positivi al test di Wassermann e via discorrendo, in ogni caso vedevo che la mia passata patologia sessuale non contentava il dottore. Io stesso, che non avevo la coscienza pulita, ho cominciato ad agitarmi.»

⁵² Cfr. Benedetti, *op. cit.*, p. 149.

⁵³ Jünger, *Diario di guerra*, p. 128.

⁵⁴ Ivi, p. 192.

⁵⁵ Guerra, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁶ Kiesel, Ernst Jünger nella Prima guerra mondiale, p. 49.

⁵⁷ Caterina Resta, *De bello maximo. Come si diventa ciò che si è*, in Gregorio, Gorgone, *op. cit.*, pp. 103-152: 116.

Venti: tra rappresentazione e interpretazione del conflitto e «tra *Erwartungsbild* e *Wirklichkeit*, tra l'immagine auspicata del mondo [...] e la "prosaica" realtà»⁵⁸.

Le *Tempeste d'acciaio* si propongono di restituire con oggettività l'esperienza della Grande Guerra ma proprio attraverso tale oggettività intendono assolvere a un triplice intento: commemorare i soldati caduti, presentare in maniera esemplare (ovvero eroica) l'autore e le sue imprese, interrogarsi sul senso – *ma non sulle cause o gli effetti storico-politici* – della disfatta tedesca e del conflitto mondiale. Le istanze della rappresentazione, prevalenti nel *Kriegstagebuch*, appaiono almeno in parte mitigate dal crescente bisogno di interpretare, bisogno che si renderà vieppiù manifesto nelle numerose revisioni dell'opera (1922, 1924, 1934, 1935, 1961 e 1978). Kunicki ha efficacemente messo in luce le sensibili differenze tra la versione del 1920, quella del 1924 che si colora dei toni del *neuer Nationalismus*, quella del 1934 che, contro l'ormai inarrestabile ascesa nazionalsocialista, rinuncia drasticamente a gran parte dell'impianto ideologico e quelle del 1961 e del 1978 che, infine, esprimono la visione "cosmica" di Jünger dopo il disastro del secondo conflitto mondiale⁵⁹. Fiorentino individua in queste continue revisioni i sintomi di una mancata soluzione del rapporto traumatico tra Jünger e la guerra⁶⁰, mentre King sostiene che l'autore avrebbe ossessivamente riadattato il testo al mutare delle circostanze politiche. Ma guardando alla già menzionata dinamica performativa tra testo ed evento, mi sembra che possano applicarsi a *In Stahlgewittern* le medesime considerazioni espresse da Martellini intorno alle diverse stesure di *Viva Caporetto! Se, come sembra, il Kriegstagebuch* costituisce l'«ideale *Vorlage* suscettibile di infinite variazioni»⁶¹ della scrittura jüngeriana, la sua rielaborazione nelle *Tempeste d'acciaio* e le revisioni di quest'ultima opera testimoniano non un atto di correzione o di produzione di un nuovo pensiero, bensì un "atto riproduttivo" col quale l'autore ha "restaurato" il pensiero già manifestato. Non si è dato, dunque, un repentino e inusitato *animus dictandi* ma solo una *voluntas restituendi* dell'opera, poiché Jünger «ha definito meglio la materia trasferendola dalla memoria del passato ad una più recente»⁶². Questa considerazione potrebbe valere non solo per le diverse versioni delle *Tempeste d'acciaio* ma per tutte le opere jüngeriane degli anni Venti che, coerentemente col carattere retrospettivo dell'interpretazione, costituiscono riscritture *a posteriori* dell'*Erlebnis* del conflitto cristallizzata nel *Kriegstagebuch*, certamente stimulate dagli eventi storici ma soprattutto

⁵⁸ Benedetti, *op. cit.*, p. 50. Cfr. Hans-Harald Müller, *Der Krieg und der Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart, Metzler, 1986, pp. 212-218.

⁵⁹ Cfr. Wojciech Kunicki, *Projektionen des Geschichtlichen: Ernst Jüngers Arbeit an den Fassungen von „In Stahlgewittern“*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1993. Per i lettori, saggiare l'entità delle modifiche apportate da Jünger alla sua opera prima non è stato agevole fino alla pubblicazione dell'edizione critica del testo in due volumi (Ernst Jünger, *In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di Helmuth Kiesel, Stuttgart, Klett-Cotta, 2013) che accosta il testo del 1920 e quello del 1978 dando contezza di ogni variante testuale occorsa nelle edizioni intermedie.

⁶⁰ Francesco Fiorentino, *La sentinella perduta. Ernst Jünger e la Grande guerra*, Firenze, Akropolis, 1993, p. 41.

⁶¹ Benedetti, *op. cit.*, p. 65.

⁶² Cfr. Luigi Martellini, *Curzio Malaparte: La rivolta dei santi maledetti*, «Cuadernos de Filología Italiana», 22, 2015, pp. 150-180, <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/50956/47293>> (Consultato: 24 giugno 2023): 174. Cfr. Luigi Firpo, *Correzioni d'autore coatte*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 7-8 aprile 1960, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1961, pp. 143-157.

volte a «raggiungere una nuova “perfetta” concordanza tra il testo e la posizione dell’autore sullo stesso»⁶³. Sotto questo profilo, il “rischio” di «applicare una posizione estetico-politica nuova ad un’opera che ne era originariamente priva»⁶⁴ va forse inteso nei termini di un disvelamento progressivo del senso dell’opera nel quadro delle mutazioni che i tempi – e l’autore stesso – subiscono negli anni catastrofici tra il primo e il secondo dopoguerra.

Poiché non è qui possibile analizzare sistematicamente le differenze tra le varie versioni delle *Tempeste d’acciaio*, mi limiterò ad evidenziare la diversità di intenti che emerge dalle prefazioni delle tre edizioni pubblicate negli anni Venti. Nella prima, Jünger palesa la consapevolezza dell’impossibilità di dominare l’evento-limite della Guerra, ancora troppo vicino nel tempo:

*La più violenta delle guerre ci è ancora troppo vicina perché possiamo dominarla con lo sguardo, o addirittura cristallizzarne lo spirito per renderla visibile. Una cosa tuttavia si innalza sempre più chiaramente dal flutto dei fenomeni: il significato soverchiante della materia*⁶⁵.

A questa considerazione segue la dichiarazione d’intenti del libro: anzitutto, «raffigurare concretamente al lettore quel che ha vissuto un soldato di fanteria [...] durante la Grande Guerra»⁶⁶ e, di conseguenza, commemorare i caduti:

Possa questo libro contribuire a fornire un presagio di quel che avete compiuto. Abbiamo perso molto, tutto forse. Ci resta il ricordo onorato di voi, del più grandioso degli eserciti e della battaglia più violenta che sia mai stata combattuta. Tenerli in alto in questi tempi di deboli piagnucolii, di morale intristita e di rinnegamenti è fiero dovere di ciascuno di coloro che hanno combattuto per la grandezza della Germania non solo con fucili e bombe, ma con cuore pulsante⁶⁷.

Il nazionalismo – peraltro ancora concettualizzato in termini tradizionali – appare per adesso subordinato alla commemorazione dei caduti. Contrapponendo il loro «ricordo onorato» ai «tempi di deboli piagnucolii», Jünger sembra imprimere alla sua opera i tratti della nietzschiana *monumentalische Historie*, che guarda al passato per rintracciarvi modelli irreperibili nel degradato orizzonte del presente⁶⁸. Occorre considerare, in proposito, che Jünger, partecipe come molte giovani europei della *Kriegseuphorie* dell’agosto 1914, si arruola inseguendo un’immagine romantica della guerra come “secondo universo”⁶⁹ vitale, libero, avventuroso, contrapposto ai consunti schemi del vivere borghese; ma non appena il conflitto spazza via l’illusione dei «vivaci

⁶³ Benedetti, *op. cit.*, p. 65 ss.

⁶⁴ Ivi, p. 66.

⁶⁵ Ernst Jünger, *Scritti politici e di guerra*, trad. di Alessandra Iadicicco, Gorizia, LEG, 2001-2005, vol. I, p. 15.

⁶⁶ Ivi, p. 17.

⁶⁷ Ivi, p. 19.

⁶⁸ Cfr. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, passim.

⁶⁹ Cfr. Leed, *op. cit.*, p. 51.

combattimenti a colpi di fucile su prati fioriti»⁷⁰, egli sembra esperire con straordinaria precocità – e allarmante sollievo – l’«“estraneazione” fra fronte e patria» e l’«identificazione con il “fronte” da parte del soldato» di cui parla Leed⁷¹. Non stupisce, perciò, che dopo il conflitto egli sia ormai abituato, come gran parte dei veterani, «a rapportarsi a ogni cosa nei termini della [sua] esperienza di guerra»⁷². Da qui l’intento monumentale delle *Tempeste d’acciaio*: trasportare l’*Erlebnis* della guerra nel presente postbellico. La posta in gioco, a ben vedere, non è solo la commemorazione dei caduti ma – per ora solo virtualmente – anche la questione del ruolo e delle intenzioni politiche dei veterani. Le diverse posizioni che si scontrano nella giovane Repubblica di Weimar a tal riguardo non rispecchiano soltanto vedute differenti della Guerra ma anche diverse concezioni dell’ordine sociale postbellico⁷³. Una parte dell’opinione pubblica ammira nei veterani l’“uomo nuovo” forgiato dal conflitto, l’altra li guarda con paura e sospetto come uomini traumatizzati, imbarbariti, regrediti allo stato animale. Ben conscio del problema, nella prefazione alla seconda edizione di *In Stahlgewittern* Jünger riprende e, per certi versi, radicalizza le istanze della commemorazione per saldarle con forza al tempo presente:

Il popolo intero non vuole affatto rinnegare ciò per cui innumerevoli sono caduti. La guerra è un affare che coinvolge tutti quanti. Se pure al momento i nervi sono ancora scossi dall’orrore della sua immagine esteriore, alle generazioni future essa apparirà forse come le raffigurazioni della crocifissione di antichi maestri: un glorioso ricorso, che irradia la sua luce oltre la notte e il sangue⁷⁴.

A segnare una drastica rottura è la quinta edizione dell’opera, in cui le istanze nazionalistiche prendono a prevalere su quelle della commemorazione:

Non abbiamo la volontà di cancellare questa guerra dalla nostra memoria, ne siamo anzi fieri. Siamo indissolubilmente legati dal sangue e dal ricordo. E nel vuoto che abbiamo lasciato aperto, già cresce una nuova e più audace gioventù. Per i tempi a venire abbiamo bisogno di una stirpe ferrea e senza scrupoli. Ancora sostituiremo la spada alla penna, il sangue all’inchiostro, l’azione alla parola, il sacrificio alla sensibilità. Dovremo farlo, o verranno altri a spingerci nel fango. La rivoluzione ci ha insegnato che qualsiasi movimento non sorretto da un’idea grande e disinteressata, possiede una forza persuasiva tanto esigua da non trovare un solo sostenitore disposto per esso a lanciarsi nel fuoco. Noi abbiamo, invece, al di là di tutte le meschinità, un’idea grandiosa, chiara, e vincolante a guidarci: la patria, intesa nel senso più lato. Per questo siamo tutti quanti disposti a morire. È quello che ci

⁷⁰ Jünger, *Nelle tempeste d’acciaio*, p. 5.

⁷¹ Leed, *op. cit.*, p. 270.

⁷² Ivi, p. 107.

⁷³ Cfr. Ivi, p. 259.

⁷⁴ Jünger, *Scritti politici e di guerra*, vol. I, p. 30.

proponiamo, prima ancora che l'epoca arrivi, come ora fa, a realizzarlo: consentiamo al sacrificio⁷⁵.

Un simile cambiamento di rotta può spiegarsi considerando che, nel 1924, Jünger avvia la carriera da pubblicitista politico e si afferma come uno dei principali pensatori del *neuer Nationalismus*. Nella sua concezione, il nazionalismo non può né deve trarre linfa vitale da dottrine politiche od economiche di stampo materialista – che egli ritiene incompatibili con lo “spirito” tedesco – ma proprio dalla memoria della Grande Guerra. La questione del ruolo e delle intenzioni politiche dei veterani, a questo punto, diventa centrale: questi ultimi, per l'autore, sono i depositari di un *Erlebnis* creatore di identità e comunità. Ne consegue che il progetto di *monumentalische Historie* si sposti in direzione di un'interpretazione del conflitto mondiale come evento che ha spazzato via le esauste spoglie del “mondo di ieri” e non ha ancora esaurito la propria spinta rivoluzionaria. Lo stesso Jünger aspira adesso a rappresentarsi come un autore investito «di una certa storica responsabilità»⁷⁶: la sua scrittura è ormai “sdoppiata” «sia come documento contemporaneo di una memoria *passata* sia come opera data in consegna alle *future* generazioni, “a coloro che verranno”, affinché essi possano, anzi debbano, *continuamente* porre mano al *sensu* dell’“unità interiore” della guerra»⁷⁷.

Detto questo, è possibile indagare i rapporti tra il *Kriegstagebuch* e *In Stahlgewittern*. La riscrittura del diario jüngeriano persegue tre strategie principali: una ristrutturazione del racconto che, da registrazione del disorganico verificarsi degli eventi, è trasformato in una narrazione coerente; un'espansione del testo attraverso l'inserimento di dialoghi e commenti⁷⁸; una selezione che comporta la riscrittura o la soppressione dei passaggi non pertinenti, marginali o tematicamente troppo esposti. Naturalmente muta l'aspetto formale: alla scrittura spoglia e incerta – anche dal punto di vista ortografico e grammaticale – dei diari subentra uno stile grave e solenne, modellato sul *De bello gallico* di Cesare⁷⁹; si assiste inoltre a una vera e propria esplosione di metafore che «non solo rende più chiaro e intensifica l'orrore, ma spesso conferisce a esso anche una nota affascinante»⁸⁰. Ciò comporta «una trasfigurazione dionisiaca delle atrocità della

⁷⁵ Ivi, p. 52.

⁷⁶ Ivi, p. 51.

⁷⁷ Benedetti, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁸ Già in un appunto del *Kriegstagebuch* Jünger tracciava alcune linee programmatiche: «Spesso il linguaggio è ancora troppo asciutto, deve essere rinfrescato attraverso i dialoghi. [...] Il diario nella sua prima forma è solo una cornice in cui devono essere inserite descrizione del paesaggio, dell'umore della truppa, del vettovagliamento, degli esercizi preparatori tattici e via discorrendo. [...] Ogni capitolo deve essere progettato prima con precisione. Prima le circostanze generali, poi l'esecuzione. Scrivere sempre in modo che il lettore capisca chiaramente le relazioni, non indicare nomi sconosciuti, isolati» (Jünger, *Diario di guerra*, p. 588). Cfr. King, *op. cit.*, p. 161 ss.

⁷⁹ Cfr. Ernst Jünger, *Foglie e pietre* [1934], trad. di Flavio Cuniberto, Milano, Adelphi, 1997 [2012], p. 168 ss.

⁸⁰ Helmuth Kiesel, *I diari di guerra di Ernst Jünger*, in Gregorio, Gorgone, *op. cit.*, pp. 17-39: 28. Cfr. Santos, *op. cit.* Sulla metafora nella scrittura di guerra jüngeriana si vedano Oliver Lubrich, *Das Schwinden der Differenz: postkoloniale Poetiken. Alexander von Humboldt – Bram Stoker – Ernst Jünger – Jean Genet*, Bielefeld, Aisthesis, 2004 e Hans Verboven, *Die Metapher als Ideologie: eine kognitiv-semantische Analyse der Kriegsmetaphorik im Frühwerk Ernst Jüngers*, Heidelberg, Winter Verlag, 2003.

guerra»⁸¹ e un innalzamento dell'orrore a «veicolo estetico di accesso a una sfera superiore che trascende quella della immediata quotidianità della trincea»⁸². L'esatto contrario di quanto avviene, ad esempio, in *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, ove parrebbe la sola possibilità di esorcizzare l'orrore sia rimuoverlo⁸³.

Infine, alla scansione strettamente cronologica del diario si sovrappone una suddivisione in capitoli che tematizzano il crescendo di distruzione delle varie fasi del conflitto «in una sorta di *Bildungsroman* alla rovescia, al cui termine sta appunto un inedito quanto spietato combattente»⁸⁴.

Come il *Diario di guerra*, anche le *Tempeste d'acciaio* concentrano l'attenzione narrativa sul protagonista, ma ne rigiocano il punto di vista nel ruolo più ampio esercitato adesso dalla voce autoriale. Non offrono, perciò, un quadro globale del conflitto né tantomeno un ragionamento strategico o critico sul suo svolgimento generale ma descrivono le azioni di portata ridotta di cui l'autore ha avuto diretta esperienza. Secondo Fiorentino,

la riduzione del punto di vista all'ottica parziale e settoriale del protagonista non porta [...] all'ammissione dell'impossibilità di una descrizione totalizzante e autentica della guerra; ma alla totalizzazione della propria ottica: alla trasformazione della visione soggettiva della guerra in una rappresentazione "autentica" dell'evento la quale in realtà obbedisce [...] alla precisa e ferrea volontà di interpretare la guerra dal punto di vista patriottico-eroico⁸⁵.

In *Stahlgewittern* esibisce senza dubbio i due piani narrativi cui allude Fiorentino, quello *generale* che espone l'*escalation* del conflitto e quello *personale* che racconta l'ascesa di Jünger da semplice soldato ad eroe di guerra. Non mi sembra, però, che il primo costituisca semplicemente lo «sfondo, sempre più drammatico e grandioso»⁸⁶ del secondo. Semmai, la prospettiva generale della narrazione articola «una visione retrospettiva d'insieme che tende a presentare l'esperienza jüngeriana della guerra come una sorta di "iniziazione", generalizzandola e tipizzandola quale l'esperienza dell'intera generazione del fronte»⁸⁷. La composizione delle *Tempeste d'acciaio* tende, perciò, a

⁸¹ Gorgone, *op. cit.*, p. 96.

⁸² Fiorentino, *op. cit.*, p. 66.

⁸³ Cfr. Erich M. Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* [1929], trad. di Stefano Jacini, Vicenza, Neri Pozza, 2016 [2022], p. 121: «Mi rendo conto che non sa quanto sia impossibile raccontare certe cose; ovviamente mi farebbe piacere, ma è pericoloso tradurre quegli eventi in parole, temo che diventerebbero enormi, gigantesche, e che non le saprei più dominare. Che ne sarebbe di noi, se avessimo chiara la visione di ciò che avviene laggiù!». Si potrebbe affermare che sia l'estetizzazione di Jünger sia la rimozione di Remarque sono strategie di difesa di fronte all'orrore che non può essere fatto oggetto di riflessione.

⁸⁴ Benedetti, *op. cit.*, p. 58 ss. Cfr. Alexander Rubel, *Wer nennt die Namen? Ernst Jüngers In Stahlgewittern als Erinnerungsbuch und Nekrolog*, «Études Germaniques», 60, 2005, pp. 491-512.

⁸⁵ Fiorentino, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁶ Ivi, p. 59.

⁸⁷ Gregorio, *op. cit.*, p. 70. Cfr. Leed, *op. cit.*, p. 104: «L'esperienza d'apprendimento in guerra, al pari di quella d'iniziazione, fornisce all'individuo un tipo di conoscenza che potrebbe essere definito "disgiuntivo", piuttosto che integrativo. Vale a dire che ciò che gli uomini apprendono in guerra li separa in maniera irrevocabile da tutti coloro che ne rimangono fuori».

fondere il piano generale e quello personale per dimostrare come anche la moderna guerra governata dai materiali e dalla tecnica abbia offerto occasioni di eroismo. Provare questo assunto è un bisogno tanto urgente da diventare, secondo critici come Kaempfer e Fiorentino, una tesi aprioristica che Jünger confermerebbe ritraendo solo gli aspetti della realtà più consoni allo scopo⁸⁸, da cui deriverebbe un “mondo secondario” la cui coerenza «è soggettiva, non oggettiva»⁸⁹. Ma se è indubbio che la *Sachlichkeit* dell’opera soggiaccia a una soggettività interpretante, pare assai più discutibile che Jünger aderisca ai modelli tradizionali di eroismo e patria per «dare un senso a una realtà riconosciuta nella sua orrenda assurdità»⁹⁰. Appare evidente, infatti, che le *Tempeste d’acciaio* facciano convivere dialetticamente oggettività ed eroismo e che, dunque, rimangano in bilico tra la *Sachlichkeit* della rappresentazione e la *Monumentalität* dell’interpretazione; ma una dicotomia come quella individuata da Fiorentino tra lo Jünger teorico militare che sancisce il predominio della tecnica nella guerra moderna («laddove compare la *macchina*, la gara che l’uomo intraprende con essa è senza speranze»⁹¹) e lo Jünger scrittore (ovvero, secondo lo studioso, “ideologo”) che invece «si ostina a interpretare la prima guerra mondiale secondo un tradizionale ideale eroico, cercando però di adattarlo alle nuove forme della guerra»⁹², non tiene in debito conto di come l’ideale eroico che emerge dall’opera sia tutt’altro che tradizionale. Come e ancor più che nel *Diario di guerra*, nelle *Tempeste d’acciaio* Jünger non fa concessioni nostalgiche alla guerra di un tempo. Ad esempio, si mostra estremamente freddo verso il ricordo del conflitto franco-prussiano del 1870-71, innalzato dalla «generazione dei [...] padri»⁹³ a fondamento quasi mitico dell’identità nazionale tedesca e dell’armamentario retorico nel conflitto mondiale. Tant’è che, raccontando di un assalto violento ma infruttuoso a Regniéville, egli commenta con glaciale ironia: «Soltanto per il mio fallito colpo di mano erano state sprecate tante munizioni che nel 1870 sarebbero bastate per un’intera battaglia»⁹⁴. Jünger, insomma, si rende perfettamente conto dell’immane sproporzione tra il primo conflitto mondiale e le guerre che l’hanno preceduto: al confronto con la battaglia di materiali, quella del 1870 non può che apparire «una guerra piccola piccola»⁹⁵. Fiorentino cita ancora la passività e dei soldati sotto il *Trommelfeuer*, il martellamento dell’artiglieria nemica: un’esperienza che annienterebbe ogni possibilità eroica per un individuo ridotto a semplice bersaglio umano ma che nel dopoguerra sarà esaltata dai veterani come vero e proprio “battesimo del fuoco” – con Junger, *ça va sans dire*, a esercitare «un ruolo centrale nella mitologizzazione di tale esperienza»⁹⁶ –. La condizione del soldato sotto il *Trommelfeuer* apparirebbe incompatibile con ogni idea di

⁸⁸ Fiorentino, *op. cit.*, p. 61 ss.

⁸⁹ Wolfgang Kaempfer, *La letteratura come alibi. Il prospettivismo negli scritti di Ernst Jünger*, in Ernst Jünger. Un convegno internazionale, a cura di Paolo Chiarini, Napoli, Shakespeare & Company, 1987, pp. 9-23: 16.

⁹⁰ Fiorentino, *op. cit.*, p. 74.

⁹¹ Jünger, *Scritti politici e di guerra*, vol. I, p. 31.

⁹² Fiorentino, *op. cit.*, p. 79.

⁹³ Antonio Gnoli, Franco Volpi, *I prossimi titani. Conversazioni con Ernst Jünger*, Milano, Adelphi, 1997, p. 1997: 13.

⁹⁴ Jünger, *Nelle tempeste d’acciaio*, p. 216.

⁹⁵ Gnoli, Volpi, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁶ Fiorentino, *op. cit.*, p. 80.

eroismo e rivelerebbe «tutta l'insostenibilità dell'interpretazione eroica della guerra di materiali»⁹⁷. Ma Jünger, lo si è detto, «accetta la guerra di materiali»⁹⁸ e il ruolo che la tecnica impone all'individuo; perciò, dalle *Tempeste d'acciaio* non può che emergere un inedito ideale eroico che coniuga l'agire e il patire, il coraggio e l'autocontrollo (dove, ad esempio, la dimensione eroica della passività sotto il *Trommelfeuer*), la bestialità impetuosa e la gelida intelligenza asservita alla tecnica, il cui strabordante potere, se attraversato, consente il proprio superamento. Solo che tale superamento non consiste nel "recupero" dell'individuo in una cifra eroica tradizionale bensì nel suo innalzamento al "tipo" sovrapersonale del *Krieger*, dell'"operaio della guerra" che già prefigura l'*Arbeiter*. Questi «può attraversare illeso la vampa del conflitto solo se sa far propria una visione della battaglia moderna intesa come un "mestiere" inteso alla distruzione»⁹⁹. L'eroe forgiato dalle tempeste d'acciaio non può più essere il guerriero che in preda al *furor* si lancia sul nemico; occorre che egli sia piuttosto «l'uomo capace di dominare la materia come è capace di dominare se stesso»¹⁰⁰.

Queste riflessioni saranno approfondite da Jünger nelle opere e nella pubblicistica nazionalistica degli anni Venti; per ora, le *Tempeste d'acciaio* impongono un'idea della guerra come «assunzione di responsabilità – *Verantwortung* d'ispirazione nietzschiana [...] – innanzi a un evento che appartiene al tempo dell'esserci»¹⁰¹. Il soldato ha accolto il conflitto con un'«incondizionata volontà di sacrificio»¹⁰² emergendone come un nuovo tipo umano che «consente di accostare, fino quasi a fonderle, le figure del Guerriero [*Krieger*], dell'Eroe [*Held*] e del Santo [*Heilige*]]»¹⁰³. Come afferma Caterina Resta:

mettersi al servizio della tecnica, parlare il suo linguaggio *univoco*, *obbedire* ai suoi imperativi è l'unico modo per padroneggiarla, sicché, nella figura di questo nuovo *Krieger*, padrone della tecnica, prussianamente libertà e necessità finiscono col coincidere¹⁰⁴.

Non per caso, Jünger individuerà nel nuovo "tipo" umano «in cui il coraggio incandescente si fonde a una fredda intelligenza»¹⁰⁵ delle "varianti" esemplari in cui si è realizzata una splendida unità tra uomo e macchina: l'aviatore (*Flieger*), il conducente di mezzi corazzati (*Mann im Tank*) e il comandante delle truppe d'assalto (*Stoßtruppführer*).

Si può dire, perciò, che *In Stahlgewittern* costituisca una tappa intermedia tra la rappresentazione realizzata dal *Kriegstagebuch* e l'interpretazione che sarà pienamente sviluppata dalle successive opere degli anni Venti, come il già citato *La battaglia come esperienza interiore*, *Il tenente Sturm* [*Sturm*] (1923), *Boschetto 125* [*Das Wäldchen 125*] (1925),

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Marco Iacona, *Nel furor delle tempeste*, in *Ernst Jünger*, a cura di Luigi Iannone, Chieti, Solfanelli, 2015, pp. 37-36: 29.

⁹⁹ Benedetti, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁰ Jünger, *Scritti politici e di guerra*, vol. I, p. 123.

¹⁰¹ Iacona, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰² Jünger, *Scritti politici e di guerra*, vol. II, p. 101.

¹⁰³ Resta, *op. cit.*, p. 125. Cfr. Jünger, *Scritti politici e di guerra*, vol. II, p. 262.

¹⁰⁴ Resta, *op. cit.*, p. 137. Cfr. Domenico Conte, *Albe e tramonti d'Europa. Ernst Jünger e Oswald Spengler*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 3-21.

¹⁰⁵ Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, p. 50.

Fuoco e sangue [*Feuer und Blut*] (1925) e *Il cuore avventuroso* [*Das abenteuerliche Herz*] (1929). Se queste ultime approfondiranno una *metafisica* della guerra e persino una *psicologia del profondo* del combattente – da cui sarà eventualmente possibile «desumere una cornice politica [...] in cui inquadrare il conflitto»¹⁰⁶ – *In Stahlgewittern* offre al proprio tempo l'*außeres Erlebnis* del conflitto, configurandosi esattamente come una *fenomenologia della guerra*.

3. Malaparte: *La rivolta dei santi maledetti* e la “leggenda” di Caporetto

Come per Jünger, anche per Malaparte il primo conflitto mondiale è un’esperienza terribile e vitale su cui tornare ossessivamente attraverso la scrittura. Se le opere degli anni Venti ne sono segnate in maniera più evidente, la memoria di quella guerra amata e odiata – «la “sua” guerra»¹⁰⁷ – perseguiterà l’autore fino alla prematura scomparsa nel 1957, come dimostrano alcuni tra i passaggi più lirici della sua ultima opera, pubblicata postuma, *Mamma marcia*¹⁰⁸.

Differentemente da Jünger, però, il soldato Kurt Erich Suckert non stende un diario di guerra ma dissemina la sua testimonianza tra vari documenti: rapporti militari, lettere alla famiglia, un tema della maturità in cui descrive il suo “battesimo del fuoco” sul fronte alpino ed ancora corrispondenze per «La Patria», poesie di guerra per «Il Resto del Carlino», «La perseveranza» e «La Nazione», testi per il giornale del fronte «Sempre avanti...». Restano, inoltre, alcuni brani retrospettivi come le rievocazioni della battaglia di Bligny, le prove di un’autobiografia e le già menzionate pagine di *Mamma marcia*. Di fronte a questi esperimenti notevoli ma frammentari desta a maggior ragione scalpore la pubblicazione, a pochissimi mesi dall’armistizio, di un volume clamoroso come *Viva Caporetto!*, importante non solo per aver segnato l’esordio letterario dello scrittore pratese o per le polemiche che ancor oggi solleva¹⁰⁹ ma soprattutto perché costituisce «l’insuperata cifra personale dell’opera di Curzio Malaparte»¹¹⁰.

Come *In Stahlgewittern*, anche l’opera prima di Malaparte conta più edizioni: la prima, autoprodotta, vede la luce nel 1921 a Prato; la seconda, sotto il nuovo titolo *La rivolta dei santi maledetti*, esce per «Oceanica» nello stesso anno; la terza, infine, è pubblicata da Rassegna Internazionale nel 1923¹¹¹. Tra la seconda e la terza edizione, in

¹⁰⁶ Resta, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁷ Umberto Cecchi, *Un europeo, scrittore contro*, «Prato Storia e Arte», 122, 2018, pp. 52-59, <[http://www.fondazionecrprato.it/attachments/article/339/Fond Prato122_08.pdf](http://www.fondazionecrprato.it/attachments/article/339/Fond%20Prato122_08.pdf)> (Consultato: 24 giugno 2023): 57.

¹⁰⁸ Curzio Malaparte, *Mamma marcia*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 17-19, 130-131.

¹⁰⁹ Si veda ad esempio Paolo Pasqualucci, *Caporetto mito perverso dell’antinazione*, «Magisterium», 1, 2022, pp. 179-191, <<https://doi.org/10.13129/2785-7301/1.2022.179-192>> (Consultato: 24 giugno 2023).

¹¹⁰ Maria Stella Barberi, *Caporetto proibita. Fanti e santi nell’opera di Curzio Malaparte*, in Maria Stella Barberi, Giuseppe Fornari, *Il riscatto dei fanti. Caporetto tra letteratura, storia e memorialistica*, Roma, Gangemi, 2018, pp. 23-70: 65. Cfr. Renato Barilli, *La narrativa dei “capitani coraggiosi” Conrad, Malraux, Saint-Exupéry, Hemingway, Silone, Malaparte*, Milano, Mursia, 2015, pp. 257-315.

¹¹¹ Sulla storia testuale del volume si vedano Vittoria Baroncelli, *Bibliografia generale delle opere di Malaparte*, in *Malaparte scrittore d’Europa*. Atti del convegno (Prato 1987) e altri contributi, a cura di Gianni Grana, Settimo Milanese, Marzorati, 1991, pp. 265-373; Marino Biondi, *Storia editoriale del testo*, in Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti secondo il testo della prima edizione 1921*, a cura di Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1995, pp. 219-224; Luigi Martellini, *Notizie sui testi. La rivolta dei santi maledetti*, in Curzio Malaparte, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1489-1518;

particolare, il testo subisce una revisione cospicua e viene implementato – fino a raddoppiare in lunghezza – di un'introduzione a firma dell'editore su *L'autore e la guerra*, di un *Ritratto delle cose d'Italia* dello stesso Malaparte e di una sezione conclusiva di *Resultati* che tratta dell'invasione russa della Polonia. E ancora come nel caso di *In Stahlgewittern*, restano assai discordanti i pareri sulla natura degli interventi. Secondo Pozzetta, Malaparte procederebbe a «una vera e propria revisione testuale, finalizzata ad agganciare la rivoluzione proletaria di Caporetto alla rivoluzione in camicia nera»¹¹², mentre Martellini, come si è detto, vede negli interventi un atto di “restaurazione” del pensiero già manifestato dall'autore. Quanto alle dichiarazioni dello stesso Malaparte sui vari sequestri del libro da parte dei governi di Giolitti, Bonomi e Mussolini, occorre usare estrema cautela, soprattutto se si considera che «non si ha traccia presso l'Archivio Centrale di Stato di schedature o provvedimenti di sequestro nei confronti di Suckert negli anni 1921-1923»¹¹³. Vere o no che siano le dichiarazioni dell'autore, tra la seconda edizione del *pamphlet* e la terza si pongono alcuni fatti di considerevole importanza: la collaborazione di Malaparte con «La Rivoluzione liberale» di Piero Gobetti, la composizione del saggio sul sindacalismo rivoluzionario *L'Europa vivente* (1923) e l'adesione al fascismo, sebbene l'autore si collochi sin da subito nell'«ala più radicale e sinistrorsa del movimento mussoliniano»¹¹⁴ e tenti di imprimere alla prassi sindacale fascista una decisa svolta soreliana. A ben vedere, Malaparte sembra per certi versi ancor più di Jünger assimilabile alla teorizzazione di una “rivoluzione conservatrice”: egli vorrebbe che nel fascismo si concretizzasse una “Controriforma antimoderna”¹¹⁵ che, recuperando le antiche tradizioni sociali e politiche italiane, forgi una rinnovata “civiltà latina e cattolica” capace di fare da modello per l'Europa intera¹¹⁶. Il suo progetto («fondamenta antiche e architettura nuova»¹¹⁷) delinea una prassi politica che sembra attingere più dall'*Erwartungsbild* dell'artista che non dall'intransigenza dell'ideologo o della *Wirklichkeit* dei fatti, e resta troppo teorica e persino sterile nei termini concreti della *Realpolitik*.

Guardando a questi fatti, mette conto rilevare che Malaparte non sconfessa la *Rivolta* nemmeno dopo aver aderito al fascismo, sebbene il *pamphlet* riceva proprio dalle camicie nere le più mordaci accuse di disfattismo, antinazionalismo e pacifismo; inoltre, se da un lato egli si afferma – per dirla con Gobetti – come “la più forte penna del

Matteo Noja, *Per una bibliografia di Curzio Malaparte I*, «La biblioteca di via Senato», 4, 2010, pp. 20-23, <<https://bibliotecadiviasenato.it/mensile/aprile-2010/>> (Consultato: 24 giugno 2022); Andrea Pozzetta, «Ci sono veramente delle canaglie fra i soldati!». Curzio Malaparte: da Viva Caporetto! a La rivolta dei santi maledetti, in *Inchostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, a cura di Roberto Cicala, Pavia, Santa Caterina, 2012, pp. 44-61.

¹¹² Pozzetta, *op. cit.*, p. 58.

¹¹³ Ivi, p. 60.

¹¹⁴ Serra, *op. cit.*, 86.

¹¹⁵ Cfr. Curzio Malaparte, *L'Europa vivente. Teoria storica del sindacalismo nazionale* [1923], in Id., *L'Europa vivente e altri saggi politici (1921-1931)*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 315-477: 341 ss.

¹¹⁶ Non è un caso che Malaparte teorizzi un modello di “fascismo integrale”, espressione delle province e del proletariato in opposizione al fascismo di governo. Cfr. Giuseppe Pardini, *Il fascismo integrale nella concezione di Curzio Suckert (Malaparte)*, «Nuova Antologia», 2191, 1994, pp. 185-225.

¹¹⁷ Curzio Malaparte, *Le basi del sindacalismo fascista*, «La Nazione», 19 ottobre 1922.

fascismo”, la terza edizione dell’opera vede la luce presso un editore legato alla *Union of Democratic Control* britannica e, dunque, a uno scenario tutt’altro che consentaneo al movimento mussoliniano. Tutto questo la dice lunga su quanto Malaparte rimanga fedele alla sua opera nonostante l’adesione al fascismo o, per dir meglio, palesa come la *Rivolta* sia coerente, per l’autore, con la *sua propria idea* – radicale, rivoluzionaria, giacobina – del fascismo.

Per comprendere meglio quest’opera, occorre anzitutto considerare la specificità italiana nella Grande Guerra. Le nazioni d’Europa, ebbre della *Kriegseuphorie* dell’agosto 1914, avevano potuto giustificare la mobilitazione con il pericolo dell’invasione, facendo appello «all’unico tipo di guerra che l’Europa civile potesse ancora tollerare: la guerra di difesa»¹¹⁸. L’Italia, invece, entra nel conflitto in ritardo e, non potendo più invocare la difesa della patria, cerca una motivazione altrettanto forte e presenta la guerra come “l’ultima campagna del Risorgimento”. Senonché, l’utilizzo dell’unificazione nazionale «come mito, più che come giustificazione politica»¹¹⁹ si scontra ben presto con la realtà: il fatto che il conflitto si collochi solo nel Nord-Est del paese fa sì che venga avvertito sempre meno come un’esperienza nazionale condivisa; le brutali strategie e le violente repressioni degli stati maggiori, così come la gestione della guerra – e soprattutto, della smobilitazione e del reintegro dei combattenti – da parte della classe dirigente, creano scontento nell’opinione pubblica; infine, il mancato soddisfacimento delle rivendicazioni italiane alla conferenza di Versailles genera una diffusa frustrazione. Il paradosso di una “vittoria mutilata”, percepita fin troppo simile a una sconfitta, consegna l’Italia postbellica all’instabilità politica di cui saprà approfittare il fascismo, che non per caso propalerà un’idea eroica dell’evento bellico e della nazione.

In questo stato di cose, è soprattutto l’episodio di Caporetto ad essere investito di una *Sinnggebung* che lo presenta come una disfatta epocale¹²⁰. Sebbene si tratti di «una rotta indubbiamente grave ma non disastrosa, anzi in prospettiva paradossalmente benefica per il Regio Esercito»¹²¹, la coscienza nazionale resta incagliata nella *vulgata* di un tracollo senza eguali e su di essa costruisce una rappresentazione collettiva, poi uno psicodramma e infine una “leggenda nera”. In effetti, più che l’evento militare in sé, a edificare la “leggenda” di Caporetto è anzitutto il famigerato Bollettino Porro del 28 ottobre 1917, sottoscritto da Cadorna in persona, che attribuisce la rotta alla viltà e al tradimento delle armate italiane¹²². Il generalissimo, poi, punterà il dito contro il “nemico interno”, chiamando in causa le deficienze morali e politiche dell’intera nazione. «È

¹¹⁸ Francesca Canale Cama, *Evento «versus» rappresentazione. Lo strano caso dell’Italia in guerra*, in Amato, Gorgone, Miglino, op. cit., pp. 163-185: 175.

¹¹⁹ Ivi, p. 179.

¹²⁰ Cause, dimensioni e conseguenze della rotta di Caporetto sono ormai ampiamente ricostruite. Si vedano Paolo Gaspari, *La verità su Caporetto*, Udine, Gaspari, 2012 e *Le bugie di Caporetto. La fine della memoria dannata*, Udine, Gaspari, 2017 e, per una disamina generale della questione, Giuseppe Fornari, *Caporetto e il significato filosofico della Grande Guerra: le testimonianze di don Pietro Sartor e Fritz Weber*, in Barberi, Fornari, op. cit., pp. 71-159.

¹²¹ Giuseppe Fornari, *Caporetto e l’esistenza dell’oggetto-Italia*, «Magisterium», 1, 2022, pp. 151-158, <<https://doi.org/10.13129/2785-7301/1.2022.151-158>> (Consultato: 24 giugno 2023): 153.

¹²² Cfr. Angelo Gatti, *Caporetto. Diario di guerra* [1964], Bologna, Il Mulino, 1997 e Fornari, *Caporetto e il significato filosofico della Grande Guerra*, p. 92 ss.

questa la vera “disfatta” di Caporetto, un colpo mortale inferto, più che al nostro fronte, a una mitologia identitaria tanto più fragorosa e arrogante quanto meno sicura di sé»¹²³.

Proprio l’insorgere della “leggenda nera” di Caporetto motiva la *Rivolta dei santi maledetti* e spiega perché essa non sia, né voglia essere, «un libro di guerra», «una raccolta d’impressioni di guerra» o «un diario»¹²⁴. Anzitutto, Suckert non è presente a Caporetto, sebbene partecipi con la sua brigata alle operazioni di tamponamento e difesa della ritirata italiana dopo la rotta. È perciò un testimone solo indiretto dei fatti. Si potrebbe sostenere che, ammettendo l’origine non diaristica del suo racconto, egli si premunisca contro eventuali obiezioni sulla sua veridicità; oppure che, «incapace di assumere una soggettività ancora sconvolta, [risolva] il problema fondendosi nella collettività afona dei fanti»¹²⁵. Ma se pare indubbio che nella *Rivolta* la matrice autobiografica retroceda «a favore del suo statuto collettivo di cui l’autore-narratore detiene l’enunciazione»¹²⁶, occorre notare che la presentazione di sé dell’autore come «un uomo qualunque, che è andato in trincea, fante tra fanti»¹²⁷ non implica una piena fusione – o confusione – con questi ultimi. Una distanza sociale e soprattutto intellettuale separa il Malaparte *would be everyman* dal «popolo dei soldati, [...] sudicio e lacero»¹²⁸. Egli non nasconde il proprio «sforzo di abbassamento e di adattamento» verso i suoi “santi maledetti” ma è consapevole che proprio questo *gap* gli consente di «trova[re] le parole adatte a esprimere le loro sensazioni e i loro pensieri, a dar corpo a ciò che essi confusamente sentivano»¹²⁹ e, in definitiva, di farsene portavoce contro le accuse di viltà e tradimento lanciate dallo stato maggiore e acriticamente accettate dall’opinione pubblica nazionale.

La questione è lucidamente denunciata:

Si è sempre parlato di Caporetto con preoccupazioni di parte. [...] Si è venuta creando, intorno all’episodio di Caporetto, tutta una ridda di leggende astruse che ne hanno diminuita o esagerata l’importanza [...]. Dopo l’armistizio, l’uso che è stato fatto di questo episodio [...] ha disgustato e irritato quanti hanno “sofferto” a Caporetto»¹³⁰.

Se «quanti hanno “sofferto” a Caporetto» sono tornati dal fronte «ammutoliti» – ma, secondo Malaparte, in quanto proletari essi sono stati sempre “muti”, cioè inascoltati, di fronte alla Storia – è allora l’autore ad assumersi in loro vece il compito di sfatare la «ridda di leggende astruse». La sua interpretazione, fortemente declinata in senso ideologico, interviene sulla “leggenda nera” della nazione ma non mira a decostruirla a vantaggio della *Wirklichkeit*; vi oppone, invece, un’altra leggenda, quella dei “santi

¹²³ Fornari, *Caporetto e l’esistenza dell’oggetto-Italia*, p. 152.

¹²⁴ Curzio Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, in Id., *L’Europa vivente e altri saggi politici*, pp. 7-136: 9, 44.

¹²⁵ De Paulis, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁶ Ivi, p. 50 n. 32. Ma l’autrice afferma anche che Malaparte «fa convergere verso Caporetto il doppio vissuto traumatico, quello del fronte italiano e quello della battaglia di Bigny, sublimandolo in un racconto globale» (Ivi, p. 52).

¹²⁷ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 9.

¹²⁸ Ivi, p. 43.

¹²⁹ Ivi, p. 42.

¹³⁰ Ivi, p. 10 ss.

fanti". Malaparte promuove, perciò, una «conversione alla verità romanzesca»¹³¹ dell'evenemenzialità di Caporetto.

L'interpretazione malapartiana si sviluppa lungo due direttrici principali: una *sociopolitica* che interpreta la Grande Guerra come «fenomeno schiettamente sociale»¹³² e un'altra *filosofica* che medita sul conflitto mondiale in prospettiva spirituale. Quanto alla prima direttrice, per Malaparte la Prima guerra mondiale costituisce un evento a tal punto penetrato dalla moderna cultura industriale da averne riprodotto i caratteri e, soprattutto, le contraddizioni. La sua analisi, però, non tende tanto a mettere in luce il carattere tecnico del conflitto – centrale per Jünger – quanto a riflettere sulla sua inedita estensione di massa. Il conflitto, in effetti, ha segnato l'inserimento del proletariato nella vita politica italiana; non, tuttavia, perché con la sua mobilitazione si sia realizzata quella coesione nazionale tanto celebrata dai teorici dell'interventismo, bensì per il motivo opposto:

Mai fino ad allora, il popolo, in quanto popolo, si era battuto. Le guerre erano state combattute, fin-no ad allora, dagli eserciti regolari, sotto la guida di pochi uomini esperti nell'arte. Le nazioni avevano continuato a vivere in pace, sul margine della guerra, attendendone l'esito. Questa volta, invece, tutto il popolo fu chiamato in aiuto della società costituita, nemica, economicamente e socialmente, del popolo¹³³.

Come Jünger, anche Malaparte sperimenta (e documenta) il crollo dell'illusione romantica della guerra come "secondo universo". Egli registra come la società civile si riversi in quella militare con tutte le sue divisioni di classe; la fanteria non è che «il proletariato dell'esercito»¹³⁴, gli ufficiali di collegamento rappresentano la piccola borghesia «spregevole e ammirevole» e lo stato maggiore rispecchia l'aristocrazia «accaparratrice di croci e di onori»¹³⁵, una gerarchia lontana, goffa e inefficiente, capace solo di propugnare la «cocciuta teoria cadorniana dell'attacco frontale»¹³⁶ alla rassegnata e disprezzatissima truppa dietro la minaccia dell'estrema punizione per chi indietreggia («bisogna andare avanti: le mitragliatrici uccidono tanto chi avanza quanto chi retrocede»¹³⁷). Il «proletariato armato» si configura, pertanto, come «il grande paradosso del 1914»¹³⁸: voluto dalla società borghese, liberale e capitalista a difesa dei propri interessi, ha costituito nondimeno un elemento potenzialmente sovversivo del quale proprio la rotta di Caporetto ha comportato la fatale deflagrazione. Collegando sintomaticamente l'episodio al "mito del Risorgimento", l'autore afferma che esso non è stato che

¹³¹ Barberi, *op. cit.*, p. 70. Il riferimento è, naturalmente, a René Girard, *Verità romanzesca e menzogna romantica* [1961], trad. di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2021.

¹³² Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 93.

¹³³ Ivi, p. 28.

¹³⁴ Ivi, p. 54.

¹³⁵ Ivi, p. 77.

¹³⁶ Ivi, p. 56.

¹³⁷ Ivi, p. 61.

¹³⁸ Ivi, p. 28.

un aspetto orrendo e sanguinoso, sommamente rappresentativo di quella rivoluzione nazionale che, iniziata nel 1821 e soffocata nel Settanta, è stata ripresa nel 1914 da noi interventisti, sindacalisti e repubblicani, volontari garibaldini sempre, nelle Argonne e sul Carso¹³⁹.

Una rivoluzione nazionale che egli, ormai, giudica non semplicemente “mancata” bensì “tradita” dopo l’Unità dai ceti dirigenti della nazione, ma che continua a scorrere carsicamente nel popolo. Appare evidente che Malaparte, lungi dall’interpretare il popolo solo come forza bestialmente, ciecamente sovversiva, erediti dalla tradizione mazziniana l’idea che ad esso spetti il ruolo di «forza essenziale e insostituibile dello sviluppo nazionale»¹⁴⁰. Nondimeno, egli ritiene che tale sviluppo non possa che avvenire attraverso la sofferenza¹⁴¹. Inconsapevoli detentori di un ruolo nazionale, i fanti malapartiani sono espressione dell’Italia rurale, “barbara”, vera: la loro ignoranza, da un lato, li rende tetragoni all’indottrinamento militare e alle ideologie nazionaliste («la patria era una concezione estranea alle loro facoltà di raziocinio»¹⁴²) e, dall’altro, li consegna all’oscura consapevolezza della necessità della guerra e della sofferenza («che importava ai soldati di sapere per quale ragione si faceva la guerra? L’essenziale era questo: bisognava farla, se no...»¹⁴³). È evidente, perciò, che questa ignoranza costituisca qualcosa di primigenio, puro, simile alla mansuetudine degli «animali *naturaliter* cristiani»¹⁴⁴ di Malaparte. L’autore ostenta polemicamente la propria distanza da ogni esaltazione vitalistica dei combattenti: i suoi fanti che incedono col passo lento e grave verso le montagne e la morte sono già *koppârôth*, vittime pure e innocenti come le tante che popoleranno il capolavoro malapartiano.

Fin qui, dunque, un’interpretazione di ordine sociopolitico, se non addirittura politico-rituale, di Caporetto: la rotta dei fanti sarebbe «il disordine necessario all’istituzione di un nuovo ordine»¹⁴⁵. Sotto questo profilo, parrebbe inevitabile il paragone tra la *Rivolta* e *Le Feu*¹⁴⁶. Ma se in Barbusse la presa di coscienza del proletariato armato è un punto d’arrivo che ha per logica conseguenza l’opzione antinazionalista e antimilitarista, in Malaparte è solo il punto di partenza per un approfondimento capace di rivalutare, senza rigettarli, il ricordo della guerra e il concetto di nazione. La fanteria non è solo una classe sociale oppressa che tende all’autocoscienza ma l’unica forza in grado di sobbarcarsi la «tragica necessità rivoluzionaria della sofferenza»¹⁴⁷. *Oportet ut unus moriatur* perché venga una civiltà nuova: e proprio il fante, attraverso la guerra, la

¹³⁹ Ivi, p. 12.

¹⁴⁰ Cfr. Asor Rosa, *Scrittori e popolo* (1965). *Scrittori e massa* (2015), Torino, Einaudi, 2015, p. 32.

¹⁴¹ Cfr. il capitolo su Il dovere nazionale e sociale della sofferenza in Malaparte, *L’Europa vivente*, pp. 396-415.

¹⁴² Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 48.

¹⁴³ Ivi, p. 49.

¹⁴⁴ Barberi, *op. cit.*, p. 48. L’animalità, si ricordi, per Malaparte non è mai un indice di regressione dall’umano ma un innalzamento simbolico e chiarificatore dell’umano.

¹⁴⁵ Ivi, p. 25.

¹⁴⁶ È proprio Malaparte a spingere su questo paragone: pubblicizzando l’uscita del volume nell’ultimo numero della sua (effimera) rivista «Oceanica», lo dichiara opera di un autore «giustamente [...] chiamato il Barbusse italiano». Cfr. Giulio Ungarelli, *Scaffale Malaparte*, «Belfagor», 62, 4, 2007, pp. 405-417: 407 ss.

¹⁴⁷ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 11.

rivolta e il sacrificio, offrirà il germe di un'umanità umanata - «né *homo homini deus*, né *homo homini lupus*, l'uomo umanato è *homo homini homo*»¹⁴⁸ -. È una *via crucis* moderna che Malaparte scandisce in stazioni o quadri narrativi del tutto slegati da questioni di esattezza cronachistica o di analisi tattica. Assegnare responsabilità o individuare cause ed effetti che spieghino – ovvero, che *giustificano* – il disastro è, in fin dei conti, poco rilevante per lo scrittore. La sua idea è, semmai, “mitopoietica”¹⁴⁹, e si fa strada sin dalle prime pagine del *pamphlet*, che descrivono i misteriosi effetti che la guerra sortisce sui fanti:

L'uomo che per la prima volta entra nel cerchio della guerra, deve ricominciare, da capo, a conoscere il mondo: egli scopre, a un tratto, da un giorno all'altro, che le parole non si appropriano alle cose e che la vita della natura è diversa da quella che i vocaboli indicano e la consuetudine giornaliera gli ha dato a credere¹⁵⁰.

La vita in trincea, i pericoli, l'esperienza della morte, gli ordini assurdi dello stato maggiore, la fatica e la passività nei confronti di una natura finalmente riscoperta nella sua cruda autenticità: tutto ciò scardina l'ordine consueto del tempo e ne insinua uno enigmaticamente *out of joint* nel quale i fanti prendono a sentire «confusamente, quasi animalmente, il mistero dell'essere e della sofferenza»¹⁵¹. In ciò sta l'intima contraddittorietà della Grande guerra: da un lato essa celebra il sanguinoso trionfo della modernità, dall'altro «si presenta [...] come l'irruzione di un 'passato', racchiuso nel “mistero” che circonda i fanti in prima linea, estraneo al tempo e alla storia»¹⁵². E nel mistero traluce già l'epifania dell'umanità che «cominciò così a diventare *umana*»¹⁵³. La guerra, insomma, impone una «radicale trasfigurazione dell'esistente»¹⁵⁴ che riavvicina l'uomo alla sua più intima natura. Il discorso dello scrittore pratese si muove, persino in anticipo rispetto a Jünger, in direzione di una riflessione sull'*inneres Erlebnis* della Grande Guerra. Con la differenza che, per Malaparte, il conflitto non dischiude la ferinità sopita nell'uomo che, una volta risvegliata, gli permette di trascendere se stesso. L'esperienza profonda della guerra, per Malaparte, è piuttosto cristomimetica, poiché dalla dolorosa *via crucis* del proletariato «lacerato e sporco come Cristo, sanguinante come Cristo, buono, eroico e sbeffeggiato come il figliuolo dell'Uomo»¹⁵⁵ potrà risorgere l'umanità rinnovata:

L'esatto senso della vita, della morte, dell'infinito, del dolore, li fece guardare oltre i limiti delle cose, li umanò, fece loro sentire il sapore della carne e del

¹⁴⁸ Barberi, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁹ Cfr. Federico Montanari, *Ripensare la Grande Guerra: ancora a proposito di Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti di Curzio Malaparte*, «Between», 10, 2015, pp. 1-20, <<https://doi.org/10.13125/2039-6597/2019>> (Consultato: 24 giugno 2023): 10.

¹⁵⁰ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 36.

¹⁵¹ Ivi, p. 38.

¹⁵² Andrea Orsucci, *Il «giocoliere d'idee». Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015, p. 58.

¹⁵³ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 39.

¹⁵⁴ Orsucci, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁵ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 112.

sangue, della miseria umana e dell'eternità: gli uomini così divennero *umani*¹⁵⁶.

Sotto questa luce, gli atti d'insubordinazione, l'abbandono delle trincee, le sommarie ritorsioni contro gli ufficiali e l'"invasione" del Veneto non sono che effetti della rabbiosa presa di coscienza della fanteria come classe sociale «con una mentalità propria, nettamente antiborghese e antiretorica»¹⁵⁷. Ne consegue che, per Malaparte, l'eccesso, l'orgia di sangue e di saccheggio, la sfrenatezza, il grottesco corteo trionfale della «"santa canaglia" delle trincee»¹⁵⁸ non siano violenze scaturite da odio o malvagità bensì la vendetta terribile degli "ultimi" «contro la nazione, contro la legge, contro tutto ciò che era borghese, intellettuale e imboscato, contro tutto ciò che era "réclame della guerra", contro tutto ciò che non era fante»¹⁵⁹.

Se nella gran parte dei diaristi della ritirata – si pensi a Bracci, Muccini, Frescura, Bacchelli o D'Annunzio – emerge l'immagine di delinquenti e ribelli in rivolta, Malaparte dipinge figure a un tempo sacre e sacrileghe, sovvertitrici e instauratrici di un ordine nuovo, furiosamente pantoclastiche e creatrici. Caporetto giunge come «un sommovimento dei rapporti sociali, una contraddizione inattesa degli schemi esplicativi della realtà»¹⁶⁰ e gli ammutinati gridano il pressante richiamo di un vero ormai irrefutabile che giunge a demistificare le ideologie che hanno preceduto e accompagnato la Grande Guerra. Né Malaparte – a differenza di Bacchelli o Comisso – considera la rivolta come una sospensione dell'ordine solo momentanea, un'ebbrezza da saturnale che compensi le tensioni dell'istituzione sociale per ristabilirne l'ordine. Caporetto è un momento assoluto, senza ritorno, che *dovrà* proseguire anche dopo la fine del conflitto. È per questo motivo, probabilmente, che nelle ultime pagine del *pamphlet* gli esiti storici della rivolta finiscono per contar poco a fronte del valore simbolico della stessa: l'esaurirsi dell'insurrezione, l'arrestarsi della «magnifica belva»¹⁶¹ e la dura reazione del vecchio Cadorna sono descritti sommariamente e preludono all'ultima tappa della *via crucis* dei "santi maledetti" sulle petraie del Grappa («se il grido era di rivolta, l'atto era di sacrificio»)¹⁶². È precisamente l'immolazione finale, e non la rivolta che la precede, a detenere il valore umanante che Malaparte intende rilevare. Gli uomini riacquistano la propria umanità non tanto nella ribellione quanto nel finale abbandono alla Storia, nell'accettazione della sofferenza, accolta con la docile remissività della vittima sacrificale.

4. Conclusioni: guerra e pace?

Ritengo che lo schema del *continuum* tra rappresentazione e interpretazione della Grande Guerra proposto in queste pagine abbia permesso di porre efficacemente in prospettiva le opere prese in esame. Se, in questo schema, il *Kriegstagebuch* jüngeriano

¹⁵⁶ Ivi, p. 123.

¹⁵⁷ Ivi, p. 96.

¹⁵⁸ Ivi, p. 116.

¹⁵⁹ Ivi, p. 102.

¹⁶⁰ Mario Isnenghi, *Il mito della Grande guerra* [1970], Bologna, Il Mulino, 2014, p. 332.

¹⁶¹ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 121.

¹⁶² Ivi, p. 122.

realizza al massimo grado la rappresentazione immediata e diretta del conflitto, già la prima stesura di *In Stahlgewittern*, col suo intento monumentale, ne ha fornito una prima interpretazione che si è vieppiù radicalizzata fino a diventare predominante nelle successive versioni dell'opera. Infine, la *Rivolta dei santi maledetti* appare come l'opera che, tra quelle in esame, realizza il maggior grado di interpretazione, intervenendo sulla "leggenda nera" di Caporetto per ribaltarla in senso mitopoietico.

Nel panorama delle opere ispirate dall'*Erlebnis* della Grande Guerra, il passaggio dalla rappresentazione all'interpretazione del conflitto condiziona peraltro anche il significato politico dell'opera letteraria: da un lato, *In Stahlgewittern* diventa col tempo un testo fondante del *neuer Nationalismus* tedesco, dall'altro, la *Rivolta* vorrebbe affermare il pensiero del Malaparte teorico della "rivoluzione conservatrice" negli anni convulsi del dopoguerra e dell'avvento del fascismo.

Un'ultima questione riguarda la prospettiva della pace che emerge dalle opere in esame: una prospettiva virtualmente assente poiché esse, tentando di trasferire l'*Erlebnis* della Guerra nel presente post-bellico, preconizzano un'epoca terribile in cui la spinta rivoluzionaria del conflitto dovrà riversarsi sul tempo di pace e l'ordine sociale andrà scardinato, anche con la violenza, affinché ne sorga uno nuovo e migliore ma ferreo e severo, tutt'altro che pacifico. Tanto le *Tempeste d'acciaio* quanto la *Rivolta* paiono perciò preludere a un inopinato capovolgimento dell'assunto clausewitziano: la politica dovrà essere una prosecuzione della guerra con altri mezzi.

Siamo ancora ben lontani dallo Jünger del grande discorso *Sulla pace* che, ormai disilluso nei confronti della guerra come strumento politico, predica una pacificazione che, sì, dovrà essere generata dall'ecpirosi totale che deciderà del secondo conflitto mondiale ma nella quale «non possono riversarsi le regole e le leggi della guerra, non vi si possono eternare»¹⁶³. Altrettanto lontano è il Malaparte del *Cristo proibito*, che farà affermare a un magistrale Gino Cervi che «agli uomini è proibito ripetere il sacrificio del Cristo», quasi a proporre un *correctorium* della cristomimesi dei fanti nella *Rivolta*.

A conclusione di queste pagine, riecheggia la domanda finale del film di Malaparte: «Perché il mondo per salvarsi ha bisogno degli innocenti? [...] Perché, perché, perché?».

¹⁶³ Ernst Jünger, *La pace: una parola ai giovani d'Europa e ai giovani del mondo* [1943], trad. di Adriana Apa, Parma, Guanda, 1993, p. 34.

La *mise en abyme* intermediale del racconto della guerra. Su *L'abici della guerra* e *War Primer 2*

Dora Rusciano

Università degli Studi eCampus
(dora.rusciano@unicampus.it)

Abstract

Il presente contributo analizza la rappresentazione della guerra proposta da Bertolt Brecht in una sua opera meno nota, *L'abici della guerra*. Si intende evidenziare l'attualità di questo fototesto poetico, che nasce dalla consapevolezza dell'importanza di una maggiore comprensione dell'uso che della fotografia viene fatto dai media e propone interessanti sperimentazioni formali. Si propone inoltre l'analisi della riscrittura che Adam Broomberg e Oliver Chanarin hanno proposto dell'opera di Brecht con la loro *War Primer 2*, testimonianza del modo in cui la guerra e il suo racconto sono cambiati, oltre che strumento per una più profonda comprensione del modello brechtiano.

Parole chiave

Guerra, fotoepigrammi, intermedialità

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/658>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Introduzione

Fin dalla prima giovinezza, Bertolt Brecht si è confrontato con la guerra e il suo racconto. Nell'opera del drammaturgo di Augusta, essa appare come *una* delle sventure della Storia, uno degli eventi in cui si manifesta la violenza dei rapporti di forza che la governano. Questa convinzione lo ha reso particolarmente sensibile e critico nei confronti della sua rappresentazione letteraria o mediatica. Non solo dal punto di vista critico, anche da quello della produzione artistica, la raffigurazione della guerra rappresenta per Brecht un campo di sfida particolare: sottrarre il racconto di una delle forme più chiare di negazione dell'umano alla sua tradizionale rappresentazione in chiave drammatica e antimaterialistica per farne uno strumento di comprensione profonda della realtà e dei meccanismi di potere che la governano, che è poi il senso di tutta la poetica brechtiana e il fondamento del cambiamento da lui auspicato.

Se certamente *Madre coraggio e i suoi figli* è l'opera più celebre di Brecht che abbia al centro il dramma della guerra, dal punto di vista della ricerca formale risulta particolarmente interessante la raccolta di fotoepigrammi *L'abici della guerra*. Scritta durante l'esilio e pubblicata non senza difficoltà nella DDR, questa raccolta poetica testimonia dell'importanza che il drammaturgo attribuisce alla riflessione sulla Storia e sulla contemporaneità in tutta la sua produzione – sia essa in prosa, in versi o drammatica – e di come tale intento critico abbia stimolato una radicale ricerca formale in tutti i generi in cui egli si è cimentato.

Attraverso l'analisi di quest'opera poco conosciuta, si intende mettere in luce il modo in cui l'autore lavora al tema della guerra e della sua rappresentazione mediatica e illustrare l'immagine che egli costruisce tanto della guerra in sé, quanto del racconto che ne fanno i media. Dalla stessa prospettiva si vuole inoltre guardare all'interessante riscrittura de *L'abici della guerra* a firma dei fotografi Adam Broomberg e Oliver Chanarin, la *War Primer 2*, che offre illuminanti spunti di riflessione sia sul metodo di lavoro di Brecht sia sul modo in cui è cambiato il racconto per immagini delle guerre nel nuovo millennio.

2. L'abici della guerra

Brecht lavora a *L'abici della guerra* (*Kriegsfibel*, 1955) ritagliando le immagini usate dalla stampa di diverse nazioni per raccontare la guerra in tutti i suoi aspetti: dalla propaganda che ha preparato il terreno per il consenso attorno ad essa, alla corsa agli armamenti, dalla vita dei militari a quella dei civili nelle città colpite dalla violenza, fino allo sconcerto davanti alla distruzione nelle fasi finali della Seconda guerra mondiale. La selezione delle foto, il loro montaggio nella sequenza scelta per il volume e l'inserimento di epigrammi/didascalie interrompono il flusso indistinto di immagini che compongono il racconto dominante della guerra e spingono a una attenta riflessione critica. In alcuni casi l'autore sceglie di includere anche il titolo dell'articolo di cui la foto vuole essere una prova visiva, più raramente include anche l'occhiello o parti dell'articolo. In un solo caso (tavola 31), non c'è una foto, ma un ritaglio di giornale in cui si riporta la curiosa notizia dell'inaugurazione in Germania di 38 chiese itineranti. I ritagli fotografici vengono posti da Brecht su sfondo nero nella pagina di destra, con l'epigramma scritto in bianco. In bianco è anche la pagina di sinistra, che viene per lo più lasciata vuota e solo in

alcuni casi ospita la traduzione della parte testuale dei ritagli di giornale. Il drammaturgo crea in tutto 89 tavole, di cui solo 69 vengono pubblicate nella prima edizione. Per la stampa dell'opera, Brecht è costretto a far valere la propria appartenenza all'*Akademie der Künste*. Infatti, l'*Amt für Literatur*, l'organo preposto all'autorizzazione della stampa delle opere, aveva più volte negato tale autorizzazione alla *Kriegsfibel*, vista come espressione di un generico pacifismo che metteva sullo stesso piano le guerre delle potenze fasciste e capitaliste e quella all'antifascismo.

Gli epigrammi che Brecht associa ai ritagli di giornale su sfondo nero hanno la funzione di negare l'apparente autoevidenza delle immagini sulla quale si fonda l'uso che di esse viene fatto dalla stampa. Già prima dell'esilio, Brecht si era espresso criticamente nei confronti della fotografia, da lui considerata come uno strumento nelle mani della borghesia per il mantenimento e consolidamento dei rapporti sociali vigenti. Proprio l'immediatezza di questo nuovo medium, infatti, poteva a suo modo di vedere mettere a rischio la comprensione della realtà, contribuendo in maniera particolarmente subdola ed efficace a distorcere la verità. Come spiega Ruth Berlau nella prefazione alla prima edizione dell'opera,

Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini. Poiché, per chi non vi è addestrato, leggere un'immagine è difficile quanto leggere dei geroglifici. La grande ignoranza sui nessi sociali, accuratamente e brutalmente intrattenuta dal capitalismo, trasforma le migliaia di fotografie dei giornali illustrati in vere e proprie iscrizioni geroglifiche, indecifrabili per il lettore sprovvisto¹.

Gli epigrammi, dunque, non vanno tanto a commentare il referente reale dell'immagine fotografica, quanto a denunciare la non neutralità dell'immagine in sé, la cui verità va cercata al di là dell'immagine stessa, nell'uso che ne viene fatto dalla stampa. Come suggerito da Georges Didi-Huberman, gli epigrammi prendono posizione rispetto alle immagini, cosa che, scrive, «equivale a prendere conoscenza. E tutto ciò avviene solo prendendo forma.»²

Così, ad esempio, nel commentare immagini in cui è protagonista la massa, Brecht riporta il lettore alla verità dei singoli individui; dove l'umano sembra assente, punta il dito sulla tragicità della sua scomparsa. Questo procedimento si può comprendere meglio a partire dalle tavole 5 e 7. Nella prima, (fig. 1) l'immagine fotografica mostra una fila di mezzi militari diretti verso un obiettivo ignoto e con a bordo indistinti militari. L'epigramma drammatizza l'immagine dando voce a un soldato morto: «Quando voi sentirete qualcuno dire / che lui ha distrutto un grande impero in diciotto / giorni, chiedete dove sono andato a finire: / io c'ero e ne ho vissuti sette.»³

¹ Ruth Berlau, in Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, trad. di Roberto Fertonani, *L'abici della guerra*, Torino, Einaudi, 1972.

² Georges Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia* [2009], trad. di Francesco Agnellini, Milano, Mimesis, 2018, p. 84.

³ Brecht, *L'abici della guerra*, cit.



Figura 1: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 5.

La tavola 7 (fig. 2), probabilmente la più lirica dell'intera raccolta, riporta invece l'immagine di un mare in tempesta, nel quale, ci ricorda Brecht, sono state sacrificate delle giovani vite, per le quali il poeta invoca gesti di pietà umana: «In ottomila nel Kattegat / siamo dispersi. / Ci hanno portati a fondo navi da bestiame. / Pescatore, se la tua rete prende molti pesci. / lascia, in nostro ricordo, che uno sfugga dalle maglie.»⁴

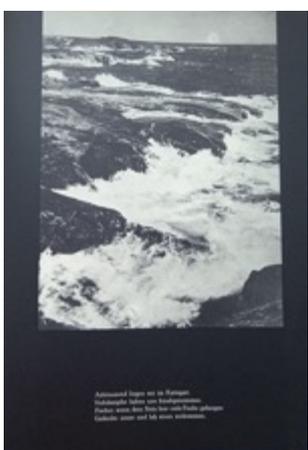


Figura 2: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 7.

In altri casi, l'autore costruisce la propria riflessione a partire non solo dall'immagine in sé, ma dalla relazione che nella fonte si crea tra l'immagine stessa e il titolo. È il caso della tavola 42 (fig. 3), che riporta una copertina della rivista «Life» che ritrae una giovane donna asiatica il cui viso sbucca dal rifugio di fortuna nel sottosuolo dove si è nascosta per sfuggire ai combattimenti che – metaforicamente e letteralmente – hanno luogo sulla sua testa. Per questa immagine Brecht ha composto il seguente epigramma: «Per non essere scoperta e uccisa – / i padroni si azzuffavano nei cieli – tanta / gente si nascose sottoterra impaurita, / seguì le battaglie altrui così a distanza.»⁵

⁴ Ivi.

⁵ Ivi.

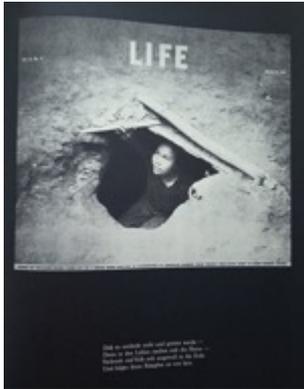


Figura 3: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 42.

La vita alla quale fa riferimento il nome della rivista è in netto contrasto con la condizione in cui si trova la donna e questo scarto così violento colpisce certamente il lettore attento. Brecht, tuttavia, non si limita alla descrizione dell'immagine e nemmeno ne esalta l'eloquenza. Il suo focus non è tanto sulla drammaticità della scelta di seppellirsi vivi per provare a restare in vita, quanto sul fatto che i combattimenti vengono subito passivamente dalla popolazione inerme. Brecht accentua questo aspetto – suggerito, tra l'altro anche dalla prospettiva da cui viene scattata la foto – e pone il lettore davanti alla ricostruzione dei reali meccanismi di potere che sottendono alla situazione rappresentata. La donna, che è soggetto della foto, si rivela essere oggetto passivo di una dinamica più grande di lei.

Quello delle responsabilità è un motivo che ricorre spesso negli epigrammi della raccolta: Brecht spinge il lettore a interrogarsi su ciò che le immagini non raccontano, andando oltre la loro drammaticità e sottolineando come le scene selezionate dalla stampa per illustrare la guerra rappresentino di fatto le conseguenze di scelte e comportamenti individuali e collettivi. Nella tavola 47 (fig. 4), ad esempio, si può osservare un soldato americano con ancora in mano la pistola con la quale ha ucciso il nemico giapponese: «Di sangue una spiaggia doveva tingersi / che non era né dell'uno né dell'altro. Così, / si dice, loro erano costretti a uccidersi. / Lo credo, lo credo, ma domando: da chi?»⁶

⁶ Ivi.

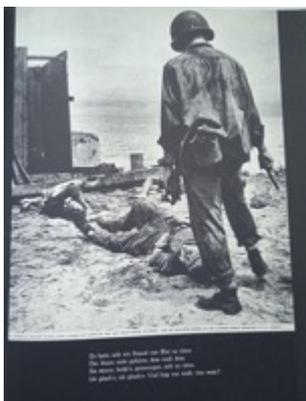


Figura 4: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 47.

La posa del soldato non tradisce in realtà particolari tentennamenti, ma Brecht invita il lettore a riflettere sul fatto che le guerre sono innanzitutto guerre di sopravvivenza per i soldati mandati a morire. Allo stesso tempo, però, andando oltre questa drammatica verità, suggerisce anche che esse non sono fatalità ineluttabili, bensì la conseguenza di scelte individuali e politiche. Su questo aspetto torna più volte nel corso dell'antologia. Significativa è, ad esempio, anche la tavola 22 (fig. 5), la cui immagine scattata dall'alto riprende un'anziana donna tra le macerie di un complesso abitativo. L'epigramma, ancora una volta, spinge il lettore a indagare responsabilità storiche che la foto da sola non è in grado di mostrare: «Non cercare più, donna, non li troverai! / Ma non dare la colpa al fato! Le forze oscure, causa dei tuoi mali / hanno un nome, una faccia e un recapito.»⁷



Figura 5: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 22.

Questo fotoepigramma – o meglio, la relazione drammatica che si crea tra l'immagine fotografica e il suo commento in versi, non l'uno o l'altro elemento singolarmente – sintetizzano molto bene quella che è la posizione che Brecht assume nel rappresentare la Storia e i suoi eventi drammatici, *in primis* la guerra. Il critico Roland Barthes individua proprio nella Storia – in questo approccio alla rappresentazione della Storia – uno dei principali tratti caratteristici della poetica di Brecht, che tende a «rifiutare all'uomo ogni essenza, negare alla *natura* umana qualunque realtà diversa da quella storica, credere

⁷ Ivi.

che non ci sia un male eterno, ma soltanto mali rimediabili; in breve, significa restituire il destino dell'uomo all'uomo stesso.»⁸ Come la Storia in generale, anche la guerra in particolare viene ricondotta nella raccolta di fotoepigrammi alla sua origine economica e politica, collegata alle dinamiche di potere e sopraffazione, alla sua origine pienamente umana. E se la veste grafica – l'uso di uno sfondo nero nella pagina di destra sul quale vengono disposti i ritagli di giornale che contrastano con il bianco dell'epigramma e della pagina di sinistra – è stata interpretata da alcuni critici in chiave simbolica come critica implicita all'ideologia fascista, in realtà l'approccio di Brecht non sembra essere ideologico, ma storico-materialista: egli non si limita alla condanna del nazifascismo e delle sue responsabilità nella Seconda guerra mondiale, ma rappresenta in maniera disincantata la violenza dei più forti sui più deboli e, allo stesso tempo, prova a responsabilizzare le classi subalterne, il cui compito è comprendere le dinamiche storiche per cambiarle.

Non sorprende, dunque, che l'autore incontrò non poche difficoltà nel pubblicare l'opera: non c'è in essa alcuna esaltazione dell'alleato sovietico, nessuna retorica trionfalistica che presenti i fascismi come un male del passato, sconfitto dal nuovo modello di società comunista. Al contrario: l'unico riferimento alla nuova condizione di pace temporanea (e al progetto di una nuova raccolta dedicata alla pace, la *Friedensfibel*) è presente nell'immagine posta sul retro della copertina della *Kriegsfibel* (fig. 6) e contiene un monito a non dare mai nulla per scontato: «Non dimenticate: alcuni vostri pari hanno combattuto / perché voi poteste sedere qui, e non più loro. / E ora non nascondetevi e unitevi alla lotta. / E imparate a imparare e non disimparatelo mai!»⁹



Figura 6: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955 (tavola non numerata pubblicata sul retro della copertina).

Il termine *Fibel* nel titolo tedesco (*Kriegs*)*fibel* rimanda ai libri illustrati per bambini che sfruttano le immagini per rendere più immediata ed efficace la trasmissione di un contenuto. Da un lato la *Kriegsfibel* riprende l'intento pedagogico del genere, dall'altro lo fa negando proprio l'immediatezza delle immagini su cui si fondano i libri illustrati ai quali si rimanda nel titolo. Brecht intende far prendere coscienza ai lettori di cosa sia realmente la guerra e, come affermato da Ruth Berlau nella prefazione, insegna loro a

⁸ Roland Barthes, *Brecht, Marx e la storia*, in Id., *Bertolt Brecht* [1993], trad. di Laura Santi, Roma, Castelvechi, 2014, pp. 28-34, qui p. 34.

⁹ Brecht, *L'abici della guerra*, cit.

leggere le immagini, ossia a guardare oltre l'apparentemente immediata verità che viene imposta attraverso la stampa e che è parte integrante del meccanismo di potere denunciato nell'opera.

È evidente che anche in questa raccolta poetica, come nella scrittura per il teatro, Brecht non si limita a veicolare un messaggio dato, ma lavora all'ideazione di una forma che stimoli il coinvolgimento attivo di chi fruisce delle sue opere, dimostrandosi in questo convinto non solo della necessità di cambiamento dello *status quo*, ma anche del fatto che un cambiamento sia possibile solo attraverso la partecipazione attiva innanzitutto all'interpretazione, alla comprensione della realtà. La verità, spiega nel celebre saggio *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, va riconosciuta e scritta, ma anche resa maneggevole e diffusa. Scrive Brecht:

Chi vuole descrivere il fascismo e la guerra, grandi catastrofi che non sono catastrofi naturali, deve costruire una verità suscettibile di essere tradotta in pratica. Deve dimostrare che si tratta di catastrofi a danno delle enormi masse di coloro che lavorano senza possedere mezzi di produzione propri, provocate dai proprietari di tali mezzi di produzione.

Quando si vuole scrivere efficacemente la verità su certe condizioni deprecabili, bisogna scriverla in modo che se ne possano riconoscere le cause evitabili. Quando le cause evitabili vengono riconosciute, le condizioni deprecabili si possono combattere¹⁰.

In questo senso, *L'abici della guerra* presuppone uno studio sulla fotografia in generale (tema al quale l'autore aveva comunque, come visto, dedicato dei brevi appunti saggistici)¹¹ ma resta un testo poetico sulla guerra per il quale Brecht ha cercato la forma più efficace possibile che gli consentisse di portare i lettori a riflettere sulla complessità degli eventi storici di cui egli stesso è stato testimone, complessità determinata in maniera significativa *anche* dall'avvento dei nuovi media e dall'utilizzo di immagini fotografiche sulla stampa, che dunque non potevano essere escluse dalla sua riflessione sulla guerra. La volontà di insegnare a leggere le immagini e quella di insegnare a cogliere la complessità della realtà si tengono insieme. Non solo: esse non prescindono mai da una ricerca formale, prodotto di un'attenta riflessione sulle forme di produzione culturale¹².

In questa ricerca, l'interazione di media diversi sembra aver avuto un ruolo privilegiato. Ad esempio, in *Lyrrik und Malerei für Volkshäuser*, un breve saggio risalente agli anni dell'esilio, Brecht riflette sull'utilità di creare opere d'arte che associno pittura e poesia e possano essere esposte in luoghi pubblici. Dopo essersi soffermato sul difficile

¹⁰ Bertolt Brecht, *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Nota introduttiva di Cesare Cases, trad. di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1973, pp. 118-166, qui p. 123.

¹¹ Cfr. Bertolt Brecht, *Zum zehnjährigen Bestehen der AIZ*, in Id., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 21, Berlin, Weimar, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1993, p. 515; Bertolt Brecht, *Über Photographie*, in Id., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 21, Berlin, Weimar, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1993, pp. 264-265; Bertolt Brecht, *Il processo all'opera da tre soldi*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 53-109.

¹² Cfr. J. J. Long, *Paratextual Profusion. Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer*, in «Poetics Today», 29/1, 2208, pp. 197-224.

ruolo dell'arte in una fase di crisi e incertezza, egli illustra quelli che ritiene siano i vantaggi dell'interazione tra le due forme d'arte:

Der Vorteil solcher Tafelwerke, die Lyrik und Malerei vereinigen, könnte darin bestehen, daß sie bei strengerer Wahrung der Grenzen und Funktionen der verschiedenen Kunstgatten doch dem Beschauer Gelegenheit geben, die beiden Genußarten zu vereinen. Das kann von Bedeutung sein in einer Zeit, die so sehr wie die unsrige auf Spezialisierung drängt und so wenig für die Allseitigkeit und Vollsinnlichkeit des Menschen tut. Gerade das Einnehmen der beiden Standpunkte bereichert den Beschauer.

Man kann das auch so ausdrücken: in den subjektiven Kunstgenuß tritt ein objektives Moment. Es lohnt sich darüber einen Augenblick nachzudenken. [...] Das Sujet des Tafelwerks tritt in zwei subjektiven Gestaltungen vor den Beschauer (so wie der Maler es sieht und so wie der Dichter es sieht). Der Beschauer nimmt beide Standpunkte ein und, in dem er wechselt von einem zum anderen, noch einen dritten, seinen eigenen¹³.

La moltiplicazione dei punti di vista è indubbiamente una costante nella ricerca formale di Brecht, il quale si dimostra sempre preoccupato di porre i fruitori della sua arte nella condizione di mettere in discussione il racconto dominante sui temi ai quali di volta in volta si dedica. In particolare, la lirica come strumento per l'ampliamento delle prospettive date da altre forme espressive caratterizza anche altre opere dell'esilio, come ad esempio *Terrore e miseria del Terzo Reich*. In questa *pièce* molto *sui generis*, Brecht presenta una serie di 24 brevi scene di vita quotidiana il cui brevissimo svolgimento potrebbe essere ricondotto alle forme della drammaturgia aristotelica¹⁴. In realtà, a ben vedere, l'utilizzo di testi poetici all'inizio di ogni scena crea una tensione simile a quella che si crea ne *L'abici della guerra* tra gli epigrammi e le immagini che commentano. Così ad, esempio, il dialogo tra due soldati nella scena intitolata *Nelle caserme si viene a sapere del bombardamento di Almeria* viene introdotto dalla seguente lirica: «Eccoli qui i soldati /

¹³ Bertolt Brecht, *Lyrik und Malerei für Volkshäuser*, in Id. *Größe kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 22, Berlin, Weimar, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1993, pp. 575-579, qui p. 578: «Il vantaggio di queste tavole, che uniscono poesia e pittura, potrebbe consistere nel fatto che, pur rispettando rigorosamente i confini e le funzioni delle varie forme d'arte, danno comunque allo spettatore l'opportunità di unire i due tipi di fruizione. Questo può essere importante in un tempo come il nostro che spinge alla specializzazione e fa poco per le capacità sensibili a tutto tondo dell'uomo. È proprio l'adozione di due punti di vista che arricchisce lo spettatore. Si può anche dire così: nel soggettivo godimento dell'arte entra un momento oggettivo. Vale la pena pensarci un attimo. [...] Il soggetto della tavola presenta allo spettatore due rappresentazioni soggettive (come il pittore vede la cosa e come la vede il poeta). L'osservatore assume entrambi i punti di vista e, passando dall'uno all'altro, un terzo, il suo.» (traduzione di chi scrive)

¹⁴ Cfr. Marco Castellari, *Introduzione*, in Bertolt Brecht, *Terrore e miseria del Terzo Reich*, Torino, Einaudi, 2016, posizione 17 (edizione epub): «Com'è noto, *Terrore e miseria del Terzo Reich* – insieme alla quasi coeva *I fucili di madre Carrar* – occupa una posizione alquanto anomala rispetto alle restanti opere del teatro di Brecht, perché deliberatamente composta seguendo i canoni della drammaturgia "aristotelica", quella cioè che si basa sull'effetto di "immedesimazione" (*Einfüllung*) anziché sul diametralmente opposto effetto di straniamento (*Verfremdung*), cardine del teatro epico. Tale scostamento dai principî fondamentali della sua concezione del teatro era giustificato da Brecht con la necessità di valersi di qualsiasi mezzo, anche obsoleto e "antiscientifico", pur di rafforzare il fronte dell'opinione antifascista.»

che vengono trattati / a minestre e arrosti / perché lottino per lui / e non chiedano a chi costi, / a chi giovi la sua guerra.»¹⁵ La lirica, dunque, va al punto della questione suggerendo un nodo problematico e inducendo lo spettatore a riflettere, a porsi delle domande su quello che gli ingenui soldati che dialogano nella scena sembrano non vedere.

Del resto, di metodo – della sua importanza e della sua validità – parla lo stesso Brecht quando nei *Diari di lavoro* indica *L'abici della guerra, Terrore e miseria del Terzo Reich* e *Cinque difficoltà per chi scrive la verità* come opere metodologicamente ben riuscite del periodo dell'esilio:

Lavoro a una nuova serie di fotoepigrammi. Da un rapido sguardo a quelli vecchi, che risalgono in parte ai primi tempi della guerra, risulta che non c'è da eliminare quasi niente (da un punto di vista politico assolutamente niente) un buon indizio, questo, della validità del metodo di osservazione adottato, dato che la guerra cambia continuamente volto. Ora le quartine sono più di 60 e insieme a TERRORE E MISERIA DEL TERZO REICH, ai volumi di poesie e forse anche a CINQUE DIFFICOLTÀ PER CHI SCRIVE LA VERITÀ, l'opera fornisce un resoconto letterario soddisfacente sul periodo dell'esilio¹⁶.

Il punto, dunque, è per Brecht il metodo di osservazione, la capacità di affinare lo sguardo, ponendosi domande rilevanti che consentano al lettore o spettatore di comprendere la complessità della drammatica attualità. C'è dunque una questione generale di metodo ("imparare ad imparare", come suggerisce l'epigramma della mai completata *Friedensfibel*) e una particolare, la guerra, che Brecht individua come tema che non può non dominare la riflessione critica. Estrapolando delle immagini o dei brevi dialoghi dal flusso indistinto del racconto della guerra, Brecht, come intuito da Walter Benjamin in un suo celebre saggio su *L'autore come produttore*, «arresta l'azione in corso, e costringe così l'ascoltatore a prendere posizione rispetto all'accadimento, l'attore rispetto al proprio ruolo.»¹⁷

È questo che fa della sua produzione una produzione non propagandistica ma politica. Come spiegato bene da Roland Barthes, quello di Brecht

è essenzialmente un teatro della riflessione, della coscienza, della lucidità, un teatro dell'interrogativo. E in Brecht è proprio l'interrogativo ad essere rivoluzionario, poiché tende a persuadere l'uomo che la sua storia gli appartiene, e che non sarà in nulla diversa da come lui stesso la costruirà. Brecht mette gli uomini di fronte alla propria storia, ovvero di fronte alla propria responsabilità¹⁸.

¹⁵ Brecht, *Terrore e miseria del Terzo Reich*, cit., posizione 1436.

¹⁶ Bertolt Brecht, *Diario di lavoro 1942-1955*, [1973], vol. 2, trad. di Bianca Zagari, a cura di Werner Hecht, Torino, Einaudi, 1976, p. 741.

¹⁷ Walter Benjamin, *L'autore come produttore*, in Id., *Aura e choc*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 147-162, qui p. 160.

¹⁸ Barthes, *Brecht e il nostro tempo*, in Id., *Bertolt Brecht*, cit., pp. 35-39, qui p. 39.

Barthes appunto fa riferimento qui alla produzione teatrale, ma lo stesso principio si può applicare al resto della sua produzione e certamente a *L'abici della guerra* che mira a far riflettere tanto sulla guerra quanto sul suo racconto mediatico. Una reale comprensione del modo in cui i media raccontano la guerra è infatti il presupposto necessario e probabilmente imprescindibile per la comprensione della guerra stessa e per un suo potenziale contrasto.

3. War Primer 2

Il progetto di riscrittura de *L'abici della guerra* ideato dai fotografi inglesi Broomberg e Chanarin ha visto la luce nel 2011 e ha ripercorso principalmente dieci anni di quella che la stampa ha definito "lotta al terrore". Per la *War Primer 2* i due fotografi si sono serviti dell'edizione inglese del testo, la *War Primer*, a cura di John Willett, che aveva apportato diverse modifiche all'originale, cambiando l'ordine delle tavole e optando per uno sfondo grigio anziché nero. In rosso hanno sovrascritto il proprio nome e, al posto della postfazione di Willett, le fonti delle foto che hanno adoperato per la loro riscrittura del fototesto brechtiano. Secondo Broomberg e Chanarin le immagini selezionate entrano in relazione con gli epigrammi brechtiani nello stesso modo in cui lo fanno gli originali. Talvolta il montaggio delle foto consente di vedere con chiarezza il ritaglio di giornale dell'originale brechtiano, creando una relazione complessa delle nuove foto sia con le vecchie, sia con gli epigrammi. Altre volte la nuova immagine copre quasi completamente quella originale, il cui oggetto non è più riconoscibile, e si propone dunque come attualizzazione visuale delle suggestioni proposte dai versi di Brecht. Angela Albanese interpreta il primo caso come completamento e aggiornamento della relazione tra testo e foto in Brecht, mentre parla di esplicitazione del significato degli epigrammi nel secondo caso. Certamente, afferma la studiosa,

War Primer 2 non è, anche sotto il profilo formale, una mera replica del modello brechtiano, quanto piuttosto una sua feconda rifrazione, una ricreazione inquieta che, rimodellandone il *layout*, ne dispiega al contempo nuove potenzialità ermeneutiche¹⁹.

Si consideri innanzitutto la celebre foto che apre la *Kriegsfibel*, con Hitler che tiene un discorso in uno stato di *trance*, commentata da Brecht con il seguente epigramma: «Come uno che a cavallo lo ha percorso dormendo, / conosco il sentiero scelto dal destino, / sentiero stretto, che porta all'abisso: / lo trovo nel sonno. Mi venite dietro?»²⁰ Nella *War Primer 2*, l'immagine di Hitler è stata accostata dai due fotografi a un'immagine di Donald Rumsfeld (fig. 7), segretario di stato americano della presidenza Bush, il cui nome viene associato allo scoppio della guerra in Iraq e che qui appare divertito mentre cerca di tenersi in equilibrio su un monociclo.

¹⁹Angela Albanese, *L'abici delle guerre: fototesti e riscritture tra Brecht e Broomberg-Chanarin*, in «Arabeschi», 15, 2022, pp. 49-65, qui p. 62.

²⁰Brecht, *L'abici della guerra*, cit.



Figura 7: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, Londra, Mack, 2011, tavola 1.

Se, dunque, Brecht nel suo epigramma paragonava Hitler a un sonnambulo privo di senno cui la gente dà credito, Rumsfeld appare come un personaggio da circo, inconsapevole dell'impatto che le sue scelte hanno sugli equilibri mondiali.

Molto spesso, laddove Brecht mostra quello che nell'immagine non è rappresentato, Broomberg e Chanarin scelgono foto che fanno diretto riferimento alle parole del drammaturgo di Augusta, senza replicare realmente la tensione che egli crea tra ritaglio fotografico ed epigramma. Così, alla già commentata tavola 5 (fig. 1) della *Kriegsfibel*, associano una foto fornita dal Pentagono che mostra il rientro in patria delle salme di soldati americani, le cui bare sono state disposte in un aereo militare da commilitoni in divisa (fig. 8).



Figura 8: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 5.

Ad una prima lettura superficiale, questa scelta di mettere al centro della scena la morte, che Brecht aveva evocato nell'epigramma commentando l'immagine dei convogli di soldati in vita e in piena attività, può essere letta come una semplificazione. A ben vedere, però, essa può anche essere interpretata come un tentativo di riportare al centro del dibattito il sacrificio di un numero considerevole di soldati americani in un contesto in cui le autorità, per non perdere il consenso, hanno spesso dato poco rilievo al numero ingente di vittime cadute per le contestate guerre iniziate proprio dall'amministrazione Bush dopo l'11 settembre. In questo senso, i due fotografi vanno alla radice del metodo brechtiano, che vuole mettere in luce le modalità di racconto della guerra: Brecht risponde ne *L'abici della guerra* alla fallacia della propaganda e della narrazione bellica,

Broomberg e Chanarin alle omissioni nel racconto della reale drammaticità della guerra, mostrando quello che la stampa normalmente non mostra. Questa interpretazione è in parte supportata dall'uso di numerose foto che fanno riferimento a scandali che a lungo le autorità hanno cercato di tenere nascosti e che poi sono deflagrati proprio a seguito della diffusione di immagini compromettenti. Non manca un primo piano del soldato Menning prima dell'arresto e della transizione di genere (tavola 13, fig. 9): al volto della principale fonte dello scandalo Wikileaks, i fotografi inglesi associano l'elogio tributato da Brecht allo scrittore Lion Feuchtwanger: «Era il nemico del loro nemico, è vero, / ma c'era in lui una colpa che non ha perdono. / Il loro nemico era il suo governo, / così l'hanno sbattuto dentro come sedizioso.»²¹



Figura 9: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 13.

Quello che certamente colpisce della *War Primer 2* è la violenza delle immagini, nettamente più crude rispetto a quelle usate dalla stampa per raccontare la Seconda guerra mondiale. Si può ragionevolmente supporre che questo non dipenda dal fatto che le guerre del nuovo millennio siano più cruente di quelle del secolo scorso. Sembra invece più probabile che ad essere radicalmente cambiata sia la sensibilità rispetto al racconto che di esse viene fatto, caratterizzato da uno sguardo disincantato e un po' morboso degli spettatori, che alimenta il mercato di immagini in cui il disprezzo per la vita emerge vividamente. Si pensi, ad esempio, alla tavola 8 (fig. 10), che ne *L'abito della guerra* mostra un soldato che osserva il teatro di guerra da un nascondiglio, immagine che ha ispirato a Brecht il seguente epigramma: «Prima di balzare nella mischia dei carri / armati, vi vedo scrutare il nemico. Era / il francese l'oggetto dei vostri sguardi? / O il vostro capitano, che vi sorveglia.»²² Nella *War Primer 2*, al ritaglio di giornale di Brecht viene sovrapposta l'immagine di un militare che fa capolino da dietro un muro, evidentemente pronto a sparare alla prima occasione.

²¹ Ivi.

²² Ivi.



Figura 10: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 8.

Non solo il militare ritratto è attivo e risoluto: ai suoi piedi è ben visibile il cadavere di un giovane civile in una pozza di sangue, che ricorda ai lettori con chiarezza la violenza della guerra e mostra una certa indifferenza da parte del militare, non la sua paura. Non solo: la foto, drammaticamente reale, potrebbe essere scambiata con il fermo immagine di un videogioco, aspetto che aggiunge un ulteriore livello di complessità alla fruizione conscia e inconscia delle immagini di guerra.

Nel pieno rispetto dell'intento brechtiano, Broomberg e Chanarin non si fermano alla superficie del problema mostrando l'universalità e atemporalità del dramma della guerra. Al contrario, come Brecht si interrogano sia sulle immagini in sé, sia sul loro uso, in guerra e nella comunicazione politica in generale. Come spiega Chanarin in un'intervista,

What we've tried to do – not exclusively, but in many cases – is to look at the way that a lot of the images in the *Primer* speak about images, about image production and the way image production in conflict has changed. Our *War Primer 2* will show the many similarities between images that Brecht collected, o the Second World War and contemporary conflicts, but it will also interrogate the new ways in which cameras intersect and participate in war today²³.

Interessante è il caso della tavola numero 10 (fig. 11), che nell'originale mostra una croce per un militare non identificato, al quale Brecht dà voce nell'epigramma: «La mia ultima volontà: che lui tiri le cuoia. / Ascoltate la verità: è il grande nemico. / Lo posso dire: perché solo la Loira / sa dove sono adesso e poi un grillo.»²⁴ In questo caso l'immagine della croce, che dà senso immediato all'epigramma, è quasi completamente coperta da

²³ Sarah James, *Adam Broomberg – Oliver Charin: War Primer 2. Interviewed by Sarah James*, in Adam Broomberg e Oliver Charin, *War Primer 2*, Londra, Mack, 2011, pp. 217-225, qui p. 220: «Quello che abbiamo cercato di fare – non sempre, ma in molti casi – è guardare al modo in cui molte delle immagini ne *L'abici* parlano della produzione di immagini e del modo in cui la produzione di immagini in un conflitto è cambiata. La nostra *War Primer 2* mostrerà molte somiglianze tra le immagini della Seconda guerra mondiale raccolte da Brecht e quelle dei conflitti contemporanei, ma indagherà anche i nuovi modi in cui oggi le macchine fotografiche entrano in relazione con la guerra e vi partecipano.» (traduzione di chi scrive).

²⁴ Brecht, *L'abici della guerra*, cit.

una celebre foto che ritrae, tra gli altri, il presidente Obama e Hillary Clinton intenti a seguire l'operazione che portò alla cattura ed uccisione di Osama Bin Laden.



Figura 11: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 10.

Tale foto dà un valore completamente diverso all'epigramma brechtiano. Le parole del soldato sconosciuto potrebbero qui essere attribuite non a uno sconosciuto soldato, bensì ad una massa indistinta di vittime e superstiti dell'attacco alle Torri gemelle il cui odio è stato fatto riversare sulla figura del noto terrorista. «È il grande nemico», scrive Brecht pensando a Hitler. Nella contemporaneità, nel contesto degli eventi che sono seguiti al 9/11, un'affermazione del genere suona molto più retorica e propagandistica perché proprio dall'individuazione e condanna di un singolo nemico sono scaturite altre guerre con altre vittime.

Ancor più interessante è l'esempio della tavola 76 (fig. 12) dove l'immagine della popolazione che rientra nelle proprie città viene sostituita da quella scioccante di un militare americano che tiene al guinzaglio un detenuto nella prigione di Abu Ghraib in Iraq.



Figura 12: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 76.

Tale scelta può essere interpretata come un tentativo di Broomberg e Chanarin di far riflettere i lettori sul significato contemporaneo dell'esortazione che Brecht fa nell'epigramma a non dare mai per scontata l'acquisizione della libertà: «Voi reduci dalla barbarie / raccontate adesso a casa e con un brivido, come si vive / presso un popolo che si è fatto asservire / e non pensate che il vostro riscatto sia questo.» Ancora più duro è il verso finale nell'originale: «Und haltet euch nicht selbst für befreit», tradotto

letteralmente da Willett nell'edizione usata dai due fotografi: «And don't assume that you are truly free.»²⁵ Proprio a questo richiamo a non credere di essere realmente liberi rispondono Broomberg e Chanarin con l'inquietante immagine di un militare americano che umilia un detenuto durante una missione propagandata come portatrice di civiltà e libertà.

I due fotografi, dunque, propongono diverse letture degli epigrammi brechtiani e costruiscono un proprio personale catalogo del modo problematico della stampa e dei social media di raccontare la guerra nella contemporaneità. In questo, il loro lavoro rende ancor più evidente quanto il lavoro di Brecht non sia solo una narrazione della guerra alternativa a quella della stampa, ma uno strumento per allenare i lettori a mettere a loro volta in discussione le narrazioni costruite dai mass media. Scrive Justin Coombes:

As formal exercise, *War Primer 2* might be considered rather slight; but as reification of Brecht's imperative to treat images critically, Broomberg and Chanarin's book is exemplary. What Brecht's work suggests and Broomberg and Chanarin's compounds, is not that we discredit the role of the photographer in itself, but that we pay it the respect of subjecting it to critique: of keeping it alive, of reanimating it. Whilst the range of news media might already have felt comprehensive to consumers in the Second World War (the radio, the newsreel, the newspaper) the advent of the Internet, rolling news and 24/7 reporting makes the task of treating political imagery skeptically even more important, and even more challenging today. [...] The service Broomberg and Chanarin do to Brecht's project is one of literal and metaphorical reopening. The imperative suggested by *War Primer 2* is that we remain aware of the scrapbooks we are all creating, both consciously and unconsciously, and that we keep them open, ever ready for adjustment. Brecht's techniques suggest ways of picking apart images that are complemented by such theoretical strategies as those employed by Conceptual artists and by post-structuralist writers like Barthes. Broomberg and Chanarin employ both here. They remind us that we continue to need images, but we also need to keep looking behind and beyond them²⁶.

²⁵ Ivi.

²⁶ Justin Coombes, *Secondary Targets: Adam Broomberg and Oliver Chanarin's War Primer 2 in the light of recent scholarship on ekphrasis and conceptual art*, in Adam Broomberg e Oliver Chanarin, *War Primer 2*, cit., pp. 168-179, qui pp. 177-178: «Come esperimento formale, la *War Primer 2* potrebbe essere considerato di scarsa importanza; ma come concretizzazione dell'imperativo brechtiano di trattare criticamente le immagini, il volume di Broomberg e Chanarin è esemplare. Quello che il lavoro di Brecht suggerisce, e Broomberg e Chanarin sfruttano, non è che screditiamo il ruolo del fotografo in sé, ma che gli rendiamo l'omaggio di sottoporlo a critica: di tenerlo in vita e dargli nuova vita. Se la gamma di media di informazione poteva già sembrare esaustiva ai consumatori nella Seconda guerra mondiale (la radio, i cinegiornali, i giornali) l'avvento di internet, che dispiega notizie e reportage 24/7 rende ancor più importante e più arduo il compito di trattare con scetticismo il repertorio di immagini della politica. [...] Il servizio che Broomberg e Chanarin rendono al progetto di Brecht è di riapertura in senso letterale e metaforico. L'imperativo suggerito da *War Primer 2* è preservare la consapevolezza degli album che stiamo creando, sia consciamente sia inconsciamente, e che li teniamo aperti, sempre pronti per essere corretti. Le tecniche di Brecht suggeriscono modi di strappare immagini che sono completate da strategie teoriche come quelle impiegate da artisti

4. Guerra e racconto intermediale ieri e oggi

Nei quasi sessant'anni intercorsi tra la pubblicazione di *L'abici della guerra* e di *War Primer 2* sia le tecnologie militari che quelle dell'informazione sono cambiate in maniera radicale. Intatta è rimasta la necessità di inserire l'analisi del racconto della guerra in quella più ampia di questo drammatico evento storico. Gli studiosi lo fanno con i loro mezzi, gli artisti con i propri. Brecht ha intuito il potenziale dell'intermedialità per la comprensione di una realtà sempre più complessa. Ha lavorato mettendo insieme uno dei linguaggi più antichi per il racconto della guerra, quello della poesia, con uno dei più recenti, quello della fotografia. Lo ha fatto creando dei cortocircuiti tra parole e immagini che esaltassero le potenzialità comunicative di entrambi e accrescessero le capacità percettive dei fruitori. Tra coloro che hanno saputo cogliere il valore etico ed estetico di questo progetto ci sono stati appunto Broomberg e Chanarin che hanno riattivato il potenziale di un'opera sapiente di rilettura e riscrittura. Se nella contemporaneità il discorso sul rapporto tra testo e immagine è ancora dominato dalla domanda sulla superiorità dell'uno sull'altro, Brecht, che pure era profondamente scettico nei confronti della fotografia, è riuscito ad andare oltre la problematicità del suo uso e anzi di trarre forza dalla sua critica per esaltare il potenziale del linguaggio in sé. E lo ha fatto attraverso l'interazione tra linguaggi, creando un modello per le generazioni successive. «Un autore che non istruisce gli scrittori non istruisce nessuno»²⁷, scrive Benjamin in *L'autore come produttore*. Con *L'abici della guerra* Brecht ha certamente mostrato il carattere paradigmatico della sua ricerca. Non sorprende neanche che a riscrivere la sua raccolta di fototesti siano stati due fotografi e non un letterato. Questa è semmai l'ulteriore riprova della bontà del metodo di lavoro di quest'opera, capace di esaltare il potere della risonanza che si crea tra media diversi quando vengono fatti interagire, il potenziale cognitivo ed estetico di questa interazione. Come scrive Benjamin,

Le opinioni hanno molta importanza, ma la migliore non serve a nulla, se non induce coloro che la possiedono a fare qualcosa di utile. La migliore tendenza è falsa se non insegna quale atteggiamento si deve tenere per soddisfarla. E lo scrittore può insegnare questo atteggiamento solo con quell'attività che è la sua: e cioè scrivendo²⁸.

Il racconto della guerra di Brecht continua ad accrescere la nostra comprensione della guerra proprio grazie alla sua attenzione alla forma, alla riflessione sui linguaggi, consapevole della dignità del lavoro di scrittore e della sua enorme rilevanza sociale e con la capacità di fare da modello anche ad artisti che usano altri linguaggi. La ricezione della produzione di Brecht è certamente condizionata da questioni ideologiche, ma in realtà il grande valore della sua eredità risiede nella sua instancabile ricerca formale e di

concettuali o scrittori post-strutturalisti come Barthes. Broomberg e Chanarin le usano entrambe in questo volume. Ci ricordano che continuiamo ad avere bisogno delle immagini, ma che abbiamo anche bisogno di continuare a guardare dietro le immagini e oltre le immagini.» (traduzione di chi scrive).

²⁷ Benjamin, *L'autore come produttore*, cit., p. 160.

²⁸ *Ibidem*.

questa *L'abici della guerra* è certamente una delle espressioni più felici e più stimolanti per la contemporaneità.

«Sie werden doch Florenz nicht bombardieren».

Max Krell testimone di guerra

Federica Rocchi

Abstract

Il contributo è incentrato sulle memorie di Max Krell (1887-1962), esule in Italia dal 1938 a Firenze, testimone dell'emigrazione degli intellettuali in Italia e della Seconda Guerra Mondiale. In *Das alles gab es einmal*, opera dal forte carattere intertestuale e dalla grande rilevanza storica, l'autore presenta le cronache di un'epoca, che abbraccia tutta la prima metà del Novecento. Proprio a partire dall'esperienza diretta della guerra e in virtù del carattere realistico della narrazione, viene evidenziato il legame di Krell con alcuni autori del Novecento, quali Remarque e Hemingway. Alcuni passi delle memorie di Krell vengono esaminati in prospettiva diacronica, dalla Prima alla Seconda Guerra mondiale, seguendo il filo conduttore della testimonianza di momenti di brutalità e di solidarietà umana.

Parole chiave

Max Krell, Firenze, testimone di guerra

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/657>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Aber der Friede! Der Friede war nur in dem kleinen Wasser der Mugnone, der den Himmel spiegelte, und in den Pinien, die leise im Atemzug des Abends rauschten. Nicht in den Menschen. – Ah diese Menschen!¹

1. Max Krell e i 'suoi' scrittori

Nel 1943 i tedeschi andavano completando l'occupazione di Firenze e anche le condizioni degli ebrei italiani erano divenute quelle di clandestini². Lo scrittore ebreo-tedesco Max Krell (1887-1962), uno dei pochi rimasti nel capoluogo toscano, dopo l'introduzione delle Leggi Razziali nel 1938, diviene spettatore della Seconda Guerra Mondiale da una prospettiva tutta italiana. Trasferitosi nelle colline tra Piazzale Michelangelo e San Miniato nel 1942, Max Krell riuscì a rimanere incolume fino alla Liberazione. Per gli ebrei tedeschi era alquanto raro poter testimoniare la guerra, dato che a causa delle Leggi Razziali quasi tutti avevano lasciato l'Italia. Non a caso, lo storico dell'esilio Klaus Voigt ha parlato proprio di «Rifugio precario», in riferimento all'accoglienza dei migranti dalla Germania nell'Italia fascista, dal 1933 al 1938³.

La guerra e, ancor prima, la fuga dalla Germania, sono condizioni che il poligrafo Max Krell esperisce e che restituisce con la vividità della loro immanenza nelle sue memorie: *Das alles gab es einmal*⁴. Pubblicato per la prima volta nel 1961 per l'editore Karl Scheffler e poi ristampato nel 1964 dalla casa editrice Rowohlt, *Das alles gab es einmal* è il resoconto di un'epoca contorta che comprende due guerre mondiali e le complesse vicende degli esuli in Italia, durante la persecuzione antiebraica da parte del regime nazionalsocialista. Memorie, cronache e aneddoti vengono affidati non solo alla voce narrante dell'autore – spettatore di una moltitudine di avvenimenti – ma anche alla varietà di personaggi che lui incontra, ai quali viene data spesso la parola.

Le memorie di questo cronista del Novecento sono articolate in tre sezioni e si estendono temporalmente dal 1909 al 1955 circa. Nella prima e nella seconda sezione (*Erster- / Zweiter Teil*) vengono descritti il periodo che precede la Prima Guerra Mondiale e il Primo dopoguerra. I ricordi del narratore procedono attraverso salti continui da un personaggio all'altro e secondo il filo di una ricostruzione storica dettata principalmente dalla memoria personale dell'autore.

I primi trent'anni del Novecento tedesco, vero protagonista delle prime due parti del testo, sono descritti attraverso le opere e le voci di autori che vissero la Prima Guerra Mondiale, una generazione che, come scrive Erich Maria Remarque, era «partita dalla stessa aula scolastica per andare in guerra» ancora diciannovenne⁵. La Prima Guerra

¹ [Ma la pace! La pace stava solo nelle piccole acque del Mugnone che rifletteva il cielo, e nei pini, che leggeri frusciano nel soffio della sera. Non nelle persone. – Ah le persone!]. Max Krell, *Das alles gab es einmal*, Berlin, Rowohlt, 1965, p. 213. Laddove non espressamente indicato la traduzione è di chi scrive.

² Massimo Longo Adorno, *Gli ebrei fiorentini dall'emancipazione alla shoà*, Firenze, Giuntina, 2003, pp. 104-105.

³ Klaus Voigt, *Il rifugio precario: gli esuli in Italia dal 1933 al 1945* [1989], trad. it. di Loredana Melissari, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

⁴ [C'era una volta tutto questo].

⁵ Erich Maria Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* [1928], trad. it di Stefano Jacini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1959, p. 10.

mondiale era stato l'evento che aveva frantumato quella che lo scrittore austriaco Stefan Zweig definisce come «l'età d'oro della sicurezza» ne *Il mondo di ieri* (*Die Welt von gestern*)⁶. Il trauma della guerra aveva portato molti intellettuali, soprattutto nel contesto dell'espressionismo, ad approdare a una visione pacifista, come dimostrano i romanzi di Vicky Baum, Leonhard Frank ed Ernst Glaeser⁷. Tali istanze approdavano anche nella poesia e nel teatro, basti pensare allo scrittore satirico Kurt Tucholsky, con i suoi couplet contro la guerra⁸, e al dramma *Antigone* (1917) di Walter Hasenclever, che rimarcarono l'antimilitarismo di una generazione che, dopo averne patito le conseguenze direttamente, avversava categoricamente ogni conflitto.

Una certa sensibilità per le tematiche inerenti alla guerra caratterizza anche la visione di Max Krell, il quale contribuì alla circolazione di opere antimilitaristiche, nel periodo in cui era redattore del gruppo editoriale Ullstein⁹. Proprio Krell, infatti, ebbe il merito di far conoscere al grande pubblico il *bestseller* *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (*Im Westen nichts Neues*) di Erich Maria Remarque. Si tratta di una delle più celebri narrazioni del Primo Conflitto Mondiale, una vera e propria novità letteraria, che presenta vicende di guerra verosimili con la voce di un narratore intradiegetico: il personaggio del soldato Paul Bäumer. L'editore Ullstein e Max Krell credettero nella peculiarità dello stile narrativo di Remarque ed ebbero fiducia nel forte impatto che questo romanzo avrebbe avuto sul pubblico proprio dieci anni dopo la fine della guerra.

Eppure, quando l'autore cominciò a proporre la sua opera nel 1928, quest'ultima venne accolta negativamente da alcuni editori. Essi ritenevano che a distanza di dieci anni dalla fine della Grande Guerra, nessuno avrebbe più voluto sentir parlare di «granate», né tantomeno della guerra in modo così leggero¹⁰. La sottile ironia che percorre il romanzo di Remarque smorza, infatti, qualsiasi traccia di eroismo e fa sì che la brutalità della guerra emerga da sola: «Er ließ sich den Krieg erleben, wie er vom gemeinen Mann erlebt worden war» commenta infatti Max Krell¹¹. L'andamento realistico con cui il romanzo procede, proprio grazie all'impiego del punto di vista del soldato Paul Bäumer e, dunque, della narrazione in prima persona, non sarà estraneo nemmeno a Max Krell, cronista diretto di un intreccio di racconti che si susseguono in modo semplice, senza troppe spiegazioni.

⁶ Stefan Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo* [1942], trad. it. di Lorena Paladino, Milano, Garzanti, 2014 (ebook).

⁷ Cfr. l'antologia in quattro volumi di racconti incentrati sulla Prima Guerra Mondiale di alcuni dei più celebri autori del tempo: Egon Erwin Kisch, Arnold Zweig (hrsg. von), *Es muss einer den Frieden beginnen. Jahrhundertautoren gegen den Krieg*, Berlin, Aufbau, 2014; anche Michael Henke, Wolfgang Riedl (hrsg. von), *Felder der Ehre?: Krieg und Nachkrieg in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*: 43, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2015.

⁸ «Krieg dem Kriege! / Und Friede auf Erden» [Guerra alla guerra / e pace sulla terra]. Kurt Tucholsky, *Krieg dem Kriege*, «Ulk», 13.06.1919, 24, p. 86. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ulk1919/0086>. (consultato: 30.06.2023)

⁹ In quel momento Krell era diventato redattore del gruppo Propyläen, che era stato assorbito dalla casa Ullstein.

¹⁰ Erich Maria Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, cit., p. 7.

¹¹ [Fa vivere la guerra così come è stata vissuta dagli uomini comuni]. Max Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 96.

Nei riferimenti a Remarque che Krell inserisce in *Das alles gab es einmal*, dunque, si evidenzia proprio un senso di disillusione e la necessità di una rottura definitiva con il sentimentalismo. Non a caso, per delineare il profilo di Remarque come autore, Krell chiama in causa un'altra opera del contesto letterario francese del secolo precedente: *La Chartreuse de Parme* (*La certosa di Parma*) (1839). Il protagonista del noto romanzo di Stendhal, Fabrizio del Dongo, viene infatti assunto a modello di un sentimentalismo e di un fervore eroico, che non caratterizzano Remarque:

Er hatte keineswegs an einer stürmischen Front gestanden, keine heroischen Taten vollbracht, keine heißen Schlachten miterlebt. Warten in einem unromantischen Dienst war die Pflicht gewesen und der Alltag der Front das Schicksal, das er mit Hunderttausend teilte, eine Laus in der Masse, der Krieg aus der Froschperspektive, eine vulgäre Existenz ohne Illusionen und nicht wie bei Stendhals Fabrizio del Dongo in flammender Hingabe an eine Leidenschaft. Und ohne Illusionen schrieb er das auf, in der gleichen cruden Weise, wie die Soldaten draußen geredet und geflucht hatten¹².

Un testo come *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, secondo Krell, non cedeva al cinismo, ma era realistico proprio perché attraverso le vicende del quotidiano riusciva a trasmettere un messaggio di pace privo di retorica fine a se stessa. Si osservi a proposito il seguente eufemismo pronunciato dal soldato in *Niente di nuovo sul fronte occidentale*: «La guerra non sarebbe poi quella brutta cosa se solo si potesse dormire un po'»¹³.

Vi è un forte senso di disillusione nel grande successo di Remarque e, come vedremo più avanti, le memorie della Seconda guerra mondiale di Max Krell, nella terza parte di *Das alles gab es einmal*, si allontanano anch'esse da ogni sorta di sentimentalismo. Il tono di Remarque, secondo Max Krell, era abbastanza inusuale per parlare di guerra: «Das Manuskript landete auf meinem Schreibtisch [...]. Der ungewöhnte Ton packte»¹⁴. Era stata la Grande Guerra, del resto, come ricorda Krell stesso, a cancellare quella leggerezza dai volti della gioventù del Novecento.

1.1 Max Krell lettore di Hemingway

Non è solo il romanzo di Remarque a caratterizzare i successi letterari del Novecento rievocati da Max Krell in *Das alles gab es einmal*. Alcuni autori che hanno affrontato il tema della guerra sembrano avere un certo peso nella formazione letteraria dello scrittore. Il riconoscimento che Krell rivolge a Ernest Hemingway, ad esempio, denota anche l'apertura del contesto culturale tedesco del Primo Novecento alla letteratura angloamericana di quegli anni. Max Krell ricorda come Sinclair Lewis, Thomas Wolfe,

¹² «Non era stato per niente in un fronte d'assalto, non aveva compiuto gesta eroiche, non aveva vissuto calde battaglie. Il suo dovere era stato quello di stare di guardia in un servizio militare di certo non romantico, e la quotidianità del fronte un destino che ha condiviso con centomila altri, un pidocchio nella massa, la guerra dalla prospettiva di una rana, una volgare esistenza senza illusioni e senza darsi alla passione, come Fabrizio del Dongo in Stendhal. E senza illusioni scrisse tutto questo, nella stessa cruda maniera con cui i soldati là fuori parlavano e imprecavano». Ivi, p. 95.

¹³ Erich Maria Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, cit., p. 10.

¹⁴ [Il manoscritto atterrò sulla mia scrivania... Il tono inusuale colse nel segno]. Max Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 96.

Ernest Hemingway e John Steinbeck avessero stabilito un forte legame con l'Europa, che riscoprivano come «*terra exotica*»¹⁵. Ma i viaggi di questi scrittori americani ormai non avevano più l'aspetto di un gran tour, bensì trascendevano ragioni documentaristiche. Lo sfondo preso in considerazione era quasi sempre quello degli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, al fine di osservare il 'volto' della guerra¹⁶.

Krell era un profondo ammiratore di autori come Hemingway e Steinbeck e sembra non abbandonare questi scrittori nemmeno in esilio. Proprio Hemingway diviene parte di un insolito scenario descritto da Krell in esilio. A differenza dei suoi colleghi che avevano lasciato l'Italia nel '38, l'ebreo tedesco Max Krell si ritrovò nel contesto bellico della Seconda Guerra Mondiale. Così scriveva al suo amico, Karl Zuckmeyer, ormai approdato negli Stati Uniti:

Das Letzte, was ich von Ihnen las, war *Pro Domo*. Der Band lag friedlich hier in einer Buchhandlungs-Auslage, während schon die deutschen Soldaten durch Florenz zogen; daneben lagen Hemingways *Wem die Stunde schlägt* und Remarques *Liebe deinen Nächsten*¹⁷.

La vicinanza insolita di Hemingway a Remarque, ormai entrambi espressioni di arte degenerata per i nazisti, insieme al romanzo dell'esule Zuckmeyer nello scaffale di una libreria fiorentina, ricordano quale sia il vero bagaglio dell'esule. Si tratta di una cultura fatta di libri, che scrittori bibliofili come Karl Wolfskehl venerano anche come oggetti, ma sono anche espressione del senso di una letteratura europea a cui un intellettuale come Max Krell si aggrappa. *Ama il prossimo tuo tuo (Liebe deinen Nächsten)*, in particolare è incentrato su un gruppo di esuli che fuggono dalla Germania e, per questo, la vicenda narrata da Remarque sembra rispecchiare l'esperienza compiuta da Max Krell¹⁸.

E se a colpire l'occhio di Max Krell sono testi come *Per chi suona la campana (For Whom The Bell Tolls)* del 1940 e *Ama il prossimo* del 1941, è impossibile non notare il bisogno di un segnale di pace che può essere ritrovato anche nella narrazione della guerra. Scrittori che raccontano la guerra come Remarque e Hemingway rimarcano al tempo stesso anche la necessità della pace, spesso rappresentata anche da una breve tregua. Ciò è dimostrabile grazie all'alternanza tra descrizioni di azioni militari e riflessioni sui concetti di libertà e dignità dei popoli, particolarmente legati al contesto della Guerra Civile spagnola da lui descritta:

¹⁵ Max Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., pp. 195-199.

¹⁶ In particolare, si riferisce alle visite di Sinclair Lewis e John Steinbeck in Italia.

¹⁷ [L'ultima cosa che ho letto di Lei è stata *Pro Domo*. Il volume se ne stava tranquillo nell'esposizione di un libraio, mentre i soldati tedeschi già passavano per Firenze; lì accanto c'era *Per chi suona la campana* di Hemingway e *Ama il tuo prossimo* di Remarque]. Max Krell, Lettera a Karl Zuckmeyer del 28 maggio 1945, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.

¹⁸ Erich Maria Remarque, *Ama il prossimo tuo* [1941], trad. it di Giuseppe Isani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989. Il romanzo è una vera e propria opera dell'esilio, sia per la prospettiva dell'autore, ormai riparato in Svizzera perché scomodo al regime, sia per i personaggi, i quali sono ebrei costretti alla fuga dalla Germania. La casa editrice che la pubblicò nel 1941, Querido Verlag, fu del resto una di quelle che più contribuì alla diffusione di testi di autori non graditi espatriati e non graditi al regime.

In entrambi questi luoghi uno sentiva che stava prendendo parte a una crociata. Questa era la sola parola adatta, sebbene fosse una parola che era stata così logorata e male usata da non dar più il suo vero significato. Uno sentiva, a dispetto di tutta la sua burocrazia e l'incapacità e le liti di partito, qualcosa come il sentimento che uno si aspettava di avere o che non aveva mai avuto quando aveva fatto la prima comunione. Era il sentimento di consacrarsi a un dovere verso gli oppressi di tutto il mondo, di cui era difficile e imbarazzante parlare, così come di un'esperienza religiosa; e tuttavia era autentico come il sentimento che si prova ascoltando Bach, o quando, nella cattedrale di Chartres o nella cattedrale di Leòn si vede la luce penetrare attraverso le grandi finestre; o quando uno guarda i Mantegna, i Greco e i Brueghel al Prado. Uno aveva la sensazione di partecipare a qualche cosa in cui poteva credere interamente, completamente e nella quale sentiva un'assoluta fratellanza con tutti gli altri partecipanti¹⁹.

Il ricorso che Hemingway fa ad alcune opere d'arte, menzionate nel passo citato, consente, peraltro, di legare ulteriormente i due autori; anche per Max Krell, infatti, l'arte gioca un ruolo fondamentale nel contrasto con la brutalità della guerra.

2. Firenze in guerra²⁰

Max Krell visse a Firenze dal 1938 al 1962. Il suo ultimo luogo di esilio è anche quello in cui, con grande fortuna, riuscì a restare fino alla sua morte, avvenuta nel 1962. Lo scenario italiano da cui era circondato fu per lui anche fonte di ispirazione tant'è che a Firenze fu molto produttivo: tradusse opere dal francese e pubblicò novelle e romanzi²¹. Firenze può essere considerata, infatti, proprio una patria di adozione per Max Krell, che dal capoluogo toscano aveva testimoniato non solo l'esilio, fornendo un resoconto storicamente prezioso della presenza ebraico-tedesca in Italia negli anni Trenta, ma anche la guerra e l'Occupazione tedesca nel 1943. Krell viene definito infatti «Zeuge» e «Mitgestalter» (testimone e coautore) di quanto si narra in *Das alles gab es einmal*²².

In questa terza parte delle sue memorie (*Dritter Teil*) la cronaca è segnata dall'esperienza diretta di morti, arresti e bombardamenti, ai quali lo stesso scrittore sembra scampare. Max Krell non sta combattendo, a differenza dell'inglese Robert Jordan in *For Whom the Bell Tolls*, che sposa la causa spagnola ma osserva la città dalla sua torre:

Ich sah von meiner kleinen Turmterrasse aus eine Squadriglia der R.A.F. Schleifen über die Dächer ziehen, sehr tief. Keine Flugabwehr belferte, weil keine mehr da war, Bomben wurden ausgeklingt, ich hörte Einschläge aus

¹⁹ Ernest Hemingway, *Per chi suona la campana* [1940], trad. it. di Maria Napolitano Martone, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996, p. 253.

²⁰ «Florenz im Kriege» [Firenze in guerra] è il titolo del capitolo dedicato agli scenari di guerra a cui Krell assiste a Firenze. Max Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., pp. 172-174.

²¹ Cfr. Federica Rocchi, «Auf Wiedersehen in Florenz!». *Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, Firenze, Firenze University Press, 2022, pp. 132-133, doi 10.36253/979-12-215-0026-4. Cfr. anche Evelyn Lacina, *Max Krell*, in *Neue deutsche Biografie*, hrsg. von der historischen Kommission der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 13, Berlin, Duncker & Humblot, 1982, p. 1.

²² Max Krell, *Das alles gab es einmal*, cit., p. 1.

dem Osten der Stadt, es klang, als ob in Watte gewickelte Holzblöcke aufschlugen²³.

E proprio da questa prospettiva, nel capitolo dedicato a Firenze in guerra (*Florenz im Kriege*), Max Krell inserisce aneddoti e storie di altruismo avvenute durante la guerra e la persecuzione antiebraica, in cui viene coinvolto lui stesso. Prima tra queste è quella dell'amicizia con un colonnello impegnato nella Resistenza:

Grammacini riet mir in Frühsommer, die alte Turmwohnung zu verlassen. Sie lag zu nahe dem Arno, linksseits. Sie würde, wenn es zu Kämpfen um Florenz käme, in der Feuerlinie liegen. Der Wechsel war nicht ganz leicht zu bewerkstelligen, denn viele wollten aus dem Stadtzentrum wegkommen. Züge von Karren, die mit Hausrat beladen waren, bewegten sich durch die Straßen, von Menschenhand gezogen [...]²⁴

Grazie ai consigli del colonnello Grammacini, lo scrittore si rifugia nelle colline, tra Piazzale Michelangelo e San Miniato, un suggerimento che gli permette di scampare alle traiettorie degli aerei ma anche ai controlli della polizia, proprio quando ormai ben pochi ebrei osano restare a Firenze²⁵.

Durante la sua permanenza a Firenze Max Krell diviene spettatore di convulsi avvenimenti che hanno luogo in una città d'arte, della quale osserva i mutamenti. Per molti era inconcepibile che Firenze, culla del Rinascimento e città che aveva attratto poeti come Heinrich Heine e Rainer Maria Rilke, scrittori come Hermann Hesse, Isolde Kurz e Thomas Mann, potesse essere bombardata²⁶. Ciò sembrava ancora più incredibile se si pensa al fatto che era divenuta rifugio per ebrei-tedeschi in fuga, dal 1933 al 1938²⁷.

Nelle fotografie di Max Krell le immagini dei monumenti della città si uniscono a quelle di guerra e mai come in quegli anni l'arte a Firenze gioca un ruolo così determinante: «Florenz bekam ein ganz kleinstädtisches Gesicht; aber in der Nacht unbeleuchtet und tot, war es wieder die robuste Stadt des Mittelalters»²⁸.

²³ [Vidi dalla piccola terrazza della mia torre una squadriglia della RAF. Tiravano scie sopra i tetti, molto profonde. Nessun aereo di difesa interveniva poiché non ce n'era nessuno, le bombe erano svanite, sentivo attacchi provenire dall'est della città, risuonò, come se dei blocchi di legno arrotolati avessero colpito l'ovatta]. Ivi, p. 173.

²⁴ [All'inizio dell'estate Grammacini mi consigliò di lasciare il vecchio appartamento nella torre. Era troppo vicino all'Arno, dal lato sinistro. Si sarebbe trovato sulla linea di fuoco se i combattimenti fossero arrivati a Firenze. Il trasloco non fu facile da fare, poiché molti volevano andare via dal centro. Vagoni di carri, carichi di oggetti domestici venivano caricati e si muovevano per le strade, tirati a mano dalle persone]. Ivi, p. 175.

²⁵ Basti pensare al pittore espressionista Rudolf Levy, che fu deportato nel 1942 e a scrittori come Rudolf Borchardt, Walter Hasenclever e Karl Wolfskehl; nonché l'editore Kurt Wolff, tutti fuggiti dalla città dopo il 1938.

²⁶ A questa rosa di autori si aggiungevano poi coloro che, come Max Krell, vi vissero negli anni Trenta, tra cui Rudolf Borchardt, Walter Hasenclever, Kurt Wolff e Karl Wolfskehl, per citarne alcuni. Federica Rocchi, «Ich blieb in Florenz...und ich habe viel erlebt». *Intellettuale ebrei-tedeschi nella Firenze degli anni Trenta*, «Lea», 10, 2021, pp. 279-297. <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12929> (consultato: 7 agosto 2023).

²⁷ Klaus Voigt, *Zuflucht auf Widerruf*, cit., pp. 234-245.

²⁸ [Firenze assunse il volto di una piccola città; ma di notte, senza illuminazione e morta, era ancora quella forte città medievale]. Ivi, p. 174.

La descrizione del volto artistico della città implica che l'autore menzioni anche chi si batteva per la salvaguardia delle opere d'arte, sottolineando la necessità di un pacifismo che si può costituire solo grazie alla tutela del patrimonio artistico e culturale. È proprio in una sorta di parentesi di pace che Krell inserisce l'aneddoto dell'ormai anziano collezionista ebreo americano Bernard Berenson, il quale riflette sulle contraddizioni di una civiltà che, progressivamente, stava perdendo proprio l'umanità: «Noch wenige Jahre vor seinem Tod, und er wurde über neunzig, bereiste er ganz Italien, um zu sehen, was Krieg und Nachkrieg aus dem Land, das er liebte, gemacht hatten. Er kehrte mißvergnügt zurück. "Der Zivilisationsschwindel zerstört die Welt"²⁹».

Al messaggio del grande collezionista Berend, così legato alle bellezze dell'Italia, si unisce anche quello del fervore dei fiorentini, ben descritto da Krell. Gli abitanti di Firenze, infatti, sono gli ultimi a credere che la loro città possa essere bombardata: «Bei Fliegeralarm dachte die Bevölkerung nicht daran, in die Unterstände zu gehen: sie werden doch Florenz nicht bombardieren! Als würde der Krieg vor einer weltberühmten Kunststadt haltmachen. Einmal aber geschah es doch»³⁰.

Se i cittadini si attaccano al loro patrimonio affinché non venga distrutto, anche i monumenti sembrano partecipare alla protezione delle persone, persino quando la città sembrerebbe avere tutt'altro volto:

Es gab in Florenz viele Versteckte. In der Domkuppel Brunelleschis lebten während der neun Monate deutscher Besetzung vierhundert Juden. Sie saßen in den Mauerlochern, in den sonst nur Feldmause hingen, und wurden vom Domkapitel betreut [...]³¹

Pur consapevole che la sua città di adozione non potesse essere risparmiata dalla scelleratezza di una distruzione che proseguiva inesorabile, Max Krell ridefinisce Firenze ancora una volta come città d'arte i cui celebri monumenti vengono assunti a simbolo di pace e di protezione. Con questa immagine della cupola del Brunelleschi, che nasconde gli ebrei durante l'occupazione, l'autore crea un contrasto che prova a compensare la moltitudine di immagini di distruzione.

E questa resistenza alla distruzione avviene anche ad opera umana. Se da un lato Firenze era ormai in mano ai tedeschi; dall'altro veniva comunque protetta da

²⁹ [Alcuni anni prima della sua morte, ultranovantenne, viaggiò per l'Italia per vedere cosa ne era stato con la guerra e il dopoguerra del paese che amava. Tornò dispiaciuto. "La storia della civilizzazione distrugge il mondo"]. Ivi, p. 170.

³⁰ [Con gli allarmi aerei la popolazione non pensò di dover andare nei rifugi: non bombarderanno mica Firenze! Come se la guerra si fermasse di fronte a una città d'arte di fama mondiale. Eppure, una volta accadde]. Ivi, 173. Sulla contrarietà generale della popolazione fiorentina al perpetuarsi della guerra, soprattutto a partire dalla fine del 1942 cfr. Valeria Galimi, *La città di fronte alla guerra: lo 'spirito pubblico' a Firenze*, in *Firenze in guerra 1940-1944*, Catalogo della mostra storico-documentaria (Palazzo Medici Riccardi, ottobre 2014-gennaio 2015), a cura di Francesca Cavarocchi e Valeria Galimi, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 21-26, a p. 26.

³¹ [C'erano tante persone nascoste a Firenze. Durante i nove mesi di occupazione tedesca, nella cupola del Brunelleschi vissero quattrocento ebrei. Sedevano nelle fessure dei muri, dove solo i pipistrelli potevano appendersi, e vennero protetti dal capitolo del duomo], Ivi, p. 174.

personalità che si distinsero per il loro operato nel processo di liberazione³². Suggestivo è il racconto della celebre distruzione dei ponti sull'Arno che, come è noto, comportò, tra le altre cose, che il Ponte Vecchio venisse risparmiato³³:

In dieser Nacht, nachdem die Nachhut über den Arno gegangen war, bemühten sich der Kardinal Della Costa, der Leiter des Roten Kreuzes Comnén, der einmal rumänischer Botschafter in Berlin gewesen war, und der Schweizer Konzul Steinhäuslin die Stadt vor Zerstörungen zu bewahren. Sie erhielten vom Kommandanten eine vage Zusage. Dann wurden von fünf Brücken vier in die Luft gejagt, darunter die eldste, der Ponte Trinità – mit jedem Stundenschlag eine: methodisch bis zum letzten Augenblick. Zuletzt stürzen sie die alten Palazzi, die den Zugang zu Ponte Vecchio versperren sollten. Was von der klassischen Arnofront übrigblieb, war ein zerschlagenes Gebiß³⁴.

Un'alternanza di immagini positive e negative si susseguono nelle pagine che descrivono i bombardamenti e l'avanzata dei tedeschi a Firenze. Se per un attimo vi era una profonda calma – «tiefe Ruhe» – essa era accompagnata da una profonda angoscia che toglieva il respiro: «sie beklemmte den Atem»³⁵. A questi momenti angoscianti si accompagnano considerazioni che rendono ulteriormente interessante l'osservazione degli eventi da parte di un ebreo-tedesco – posizione quantomai scomoda – anche sul comportamento della popolazione. All'alba dell'inizio della guerra che porterà a una spaccatura del Paese, gli italiani sono percepiti da Krell come degli «individualisti contraddittori» («widerspruchsfreudige Individualisten»), capaci, però di far spuntare all'improvviso organismi di protezione e soccorso, come i *Comitati di Liberazione*, particolarmente presenti in Toscana³⁶. I membri dei comitati si impegnavano a proteggere anche coloro che erano più a rischio. Con uno di essi in particolare, il suo amico Grammacini, della cui brutale uccisione si parlerà in seguito, Krell scambia anche piacevoli conversazioni sui libri:

³² Max Krell stesso sostiene di aver preso parte, con tutti i rischi che avrebbe comportato, alla Resistenza nel contesto fiorentino. Max Krell, Lettera a Karl Zuckmeyer del 28 maggio 1945, cit.

³³ Max Krell non ne fa menzione, ma è bene ricordare anche il contributo del Console Tedesco Gerhard Wolf che lavorò in cooperazione con alcune figure di rilievo dei Comitati, al fine di contrastare la deportazione. Tra le altre cose, egli potrebbe aver impedito, stando alle fonti, che il Ponte Vecchio e il corridoio vasariano venissero distrutti. Il console sfruttò il più possibile l'accordo culturale italo-tedesco nello spostamento del patrimonio del Kunsthistorisches Institut, in particolare dopo la morte del Direttore Friedrich Kriegbaum sotto i bombardamenti. Cfr. Hans W. Hubert, *L'Istituto Germanico di Storia dell'arte a Firenze. Cent'anni di storia: 1897-1997*, Firenze, Il Ventilabro, 1997, p. 70.

³⁴ [In quella notte, dopo che la retroguardia era andata oltre l'Arno, il cardinale Elia Dalla Costa, il capo della Croce Rossa Comnén, che era stato ambasciatore rumeno in Berlino, e il console svizzero Steinhäuslin si impegnarono a salvare la città dalle distruzioni. Ottennero un vago consenso dal comandante. Poi vennero fatti saltare in aria quattro ponti, il più antico, Ponte Trinità e a ogni rintocco ne saltò uno: minuziosamente fino all'ultimo minuto. Poi fecero crollare i palazzi antichi che dovevano sbarrare il passaggio verso Ponte Vecchio. Quello che restava del fronte dell'Arno era un pezzetto frantumato]. Ivi, p. 175.

³⁵ Ivi, p. 173.

³⁶ Ivi, p. 172.

Anfang Oktober besuchte mich in meinem Turm Colonnello Grammacini, den ich oft bei Freunden getroffen hatte. Er hatte in noch jungen Jahren den Dienst quittiert und spielte jetzt eine Rolle bei den Befreiungskomitees. Er kam um sich Bücher auszuleihen [...]³⁷

Come l'autore ricorda nella già citata lettera all'amico Karl Zuckmeyer, i libri sembrano essere un bagaglio che non abbandona l'esule, nemmeno quando è impossibilitato a recuperarli. Questi elementi sono indice del forte carattere intertestuale che caratterizza la scrittura stessa di Max Krell e che prosegue anche in questa terza parte delle sue memorie, dove compaiono aneddoti e storie di scrittori, molti dei quali sono esuli della sua stessa generazione.

Il taglio oggettivo e storico con cui si enunciano avvenimenti come la caduta di Firenze e i regolamenti di conti tra fascisti e antifascisti si alterna a storie di singole persone. I personaggi che Krell incontra sono reali e sono coinvolti in storie di salvataggio o anche di rocambolesche fughe, come nel caso del principe Rupprecht di Baviera³⁸; ma anche di morte, che colpisce persone a lui molto strette. E persino nel narrare le morti di persone a lui care e vicine, Krell, come Remarque, appare privo di sentimentalismo. Sotto i bombardamenti Max Krell perde un altro grande amico: lo storico dell'arte Friedrich Kriegbaum, direttore del Kunsthistorisches Institut in Florenz: «Einige Stunden später erfuhr ich, daß Kriegbaum am Schreibtisch seines Freundes, des Kunsthistorikers Planiscig, von einer Bombe erschlagen worden sei»³⁹. L'utilizzo di verbi come «erfahren» (venire a sapere) o «sehen» (vedere) rendono gli avvenimenti immanenti, come se il narratore li appurasse nel momento stesso in cui li narra. Il modo in cui tutte queste vicende vengono presentate rende la guerra vivida davanti al lettore, ma al tempo stesso vi sono momenti che allentano la tensione e rincuorano, come l'impegno del Prof. Kriegbaum nel salvare il patrimonio artistico o nel proteggere altre persone⁴⁰.

L'intreccio di storie di umanità e distruzione che anima le memorie di Max Krell prova ancora una volta come ci sia «una grande letteratura di testimonianza, di diari di guerra, che ha dimostrato come anche nell'inferno possa sopravvivere la nobiltà dell'uomo» per dirla con Claudio Magris⁴¹. In questo senso, il grande passo compiuto da autori come Erich Maria Remarque, per tornare allo spunto iniziale, avviene proprio nel costruire la pace concretamente e senza retorica, partendo dalla decostruzione dell'idea di purificazione della guerra⁴². Attraverso il realismo della narrazione, l'autore dimostra

³⁷ [All'inizio di ottobre venne a trovarmi nella mia torre il colonnello Grammacini che avevo spesso incontrato dai miei amici. Ancora giovane aveva lasciato il servizio e ora aveva un ruolo importante nei comitati di liberazione. Veniva a prendere libri da me]. Ivi, p. 175.

³⁸ Il principe trovò rifugio in Italia dopo aver negato la propria fedeltà al nazismo. Ivi, pp. 176-178.

³⁹ Ivi, p. 173.

⁴⁰ Ivi, pp. 168-170.

⁴¹ Claudio Magris, *Guerra e fraternità*, in Claudio Magris, Giovanna Ioli, *Al fronte e dietro il fronte*, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 22, 2015, pp. 123-136, http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFIT.2015.v22.50954, p. 129 (consultato: 30 giugno 2023).

⁴² Maria Tatar, *The Poetics of the Combat Zone: Erich Maria Remarque's "Im Westen nichts Neues"*, «The German Quarterly», 92, 1, 2019, pp. 1-18, <https://www.jstor.org/stable/45222470>, p. 2 (consultato: 26 giugno 2023).

il ruolo salvifico del «cameratismo» esistente tra i soldati⁴³. Ciò emerge anche in Hemingway, in cui quiete e scontro appaiono ancora più compenstrate ma, ciò nonostante, è il senso di dignità del popolo a risaltare in opere come *For Whom the Bell Tolls*.

La pluralità di vie che il soccorso trovava in Italia durante la persecuzione antiebraica e durante l'Occupazione narrata da Max Krell, la ricerca della bellezza dell'arte come contrasto alla guerra sono aspetti che emergono dalle voci qui prese in esame, che hanno raccontato con lucidità l'insensatezza dei conflitti, in particolare di quelli mondiali. Esse prendono le mosse da una letteratura fortemente ancorata al presente e in cui la finzione letteraria non può che partire dalla verità immanente.

⁴³ Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, cit., p. 27. Trad. it., p. 31.

La guerra in casa. Eclissi del conflitto e trincee identitarie in Leavitt e Coe

Andrea Suverato

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
(andrea.suverato2@unibo.it)

Abstract

Il contributo presenta uno studio dei romanzi *Middle England* (2018) di Jonathan Coe e *Il decoro* (2020) di David Leavitt, incentrati rispettivamente sulla Brexit e sull'elezione di Trump. Combinando gli strumenti di critica letteraria e sociologia, l'analisi espone i sintomi del declino della politica occidentale, dai cortocircuiti nella comunicazione verbale al dilagare delle retoriche vittimarie. Nella ricerca ossessiva di una conferma alle proprie ansie identitarie, i cittadini di una democrazia al collasso ricorrono a due diverse opzioni: rintanarsi dentro a bolle anguste, oppure andare allo scontro, nel tentativo di annientare l'alterità che li minaccia.

Parole chiave

Conflitto, David Leavitt, Jonathan Coe

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/651>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Dentro la bolla

In un saggio apparso sul finire degli anni Zero, Miguel Benasayag e Angélique Del Rey riflettevano sul bisogno della liberaldemocrazia di presentarsi come una realtà pacificata, immune a spinte oblique ed eversive che rischiassero di compromettere la tenuta del corpo sociale. Forte della convinzione, del tutto ideologica, di essere il punto di arrivo del progresso umano, la democrazia ha rimosso il conflitto dalla propria agenda politica, formattandolo in modalità convenienti e disciplinando le attitudini e i desideri degli «uomini senza qualità» che la abitano. In realtà, notavano allora, «le società contemporanee che negano e rimuovono il conflitto sono attraversate da un'immensa carica di violenza»¹ che, non convogliata nella dialettica del *polemos* (un processo dal quale nessuno degli attori coinvolti esce immutato), si rovescia nella forma distruttiva dello scontro, che mira al consolidamento dell'identità al prezzo dell'annientamento dell'alterità che la minaccia.

Il libro uscì nel 2007, a meno di un anno di distanza dallo scoppio di una crisi finanziaria mondiale che ha condizionato, forse in maniera irreversibile, le condizioni di vita del Nord globalizzato. Tradite le promesse di sviluppo illimitato, le democrazie si sono scoperte d'un tratto fragili: la politica, subalterna al mercato, non ha saputo intercettare, prima, e governare, poi, i mutamenti in atto (il riacutizzarsi del fenomeno del terrorismo e l'avanzata di nuove crisi – climatica, migratoria, sanitaria, e infine bellica); d'altra parte, il calo progressivo della partecipazione democratica suggerisce come la popolazione abbia nel frattempo abdicato all'esercizio dei propri diritti fondamentali, primo fra tutti il voto, di fatto delegando il suo volere a terzi. Una contraddizione in termini, rileva Giglioli, quella della cittadinanza passiva, che apre la via alla sovrapposizione tra governo e sovrano («l'esistenza senza *praxis*» non è propria del cittadino, bensì del suddito)².

Ma cosa succede quando anche il sovrano è impotente? Il quadro delineato appare infatti dominato dall'eclissi dell'agire politico, da un lato e dall'altro. Se i cittadini non sanno cosa vogliono, le classi dirigenti non sanno cosa fare. Un'allegoria di questa condizione la si ritrova in *Saggio sulla lucidità* (2004) di José Saramago, da cui Giglioli parte per enucleare una serie di dispositivi che informano la politica occidentale. Tra questi, evidentemente, quello terroristico, cioè «quel frangente in cui le parti in conflitto non possiedono, hanno reciso o smarrito ogni possibile canale di comunicazione»³. Il governo dell'anonima capitale del romanzo, smanioso di riconoscimento (l'affluenza alle ultime amministrative è stata altissima, ma si è tradotta in un profluvio di schede bianche), non riuscendo a instaurare un dialogo con una popolazione assente, ricorre infine alla violenza per ottenere quella legittimazione non certificata dal voto.

Sul testo di Saramago è tornato anche Žižek, alla vigilia delle elezioni presidenziali del 2016 che hanno visto la vittoria di Donald Trump su Hillary Clinton. Se per Giglioli il fatto di votare scheda bianca, come fanno i cittadini del romanzo, equivale a un non-volere, e dunque alla rinuncia a costituirsi come soggetti, per Žižek (che in verità parla, nel suo articolo, esplicitamente di astensione) il non-voto appare uno scenario persino

¹ Miguel Benasayag e Angélique Del Rey, *Elogio del conflitto*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 74.

² Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 62.

³ Ivi, p. 27.

auspicabile, «un vero atto politico», dal momento che i contendenti «sono entrambi peggio»⁴. Secondo il filosofo, in un contesto simile, a costituire il pericolo maggiore non sarebbe la passività ma la pseudo-attività, l'attivismo, la partecipazione, che finisce con il mascherare la vacuità del potere.

Quella di Saramago è un'allegoria che descrive in maniera efficace i nostri giorni ma, in quanto allegoria, non va presa troppo alla lettera, come invece sembra fare Žižek. Tanto per cominciare, non si può ridurre il contesto statunitense a un dualismo tra governo e popolazione. Quest'ultima, anziché muoversi all'unisono come nel romanzo, appare in verità scissa al proprio interno in una congerie di «bolle»⁵ incapaci di comunicare tra loro. La rimozione del conflitto ha disabituato i cittadini al confronto; al tempo stesso, il peggioramento delle condizioni di vita ha inasprito le tensioni tra le fasce sociali. Al dialogo con il diverso si predilige il rispecchiamento nell'uguale, così da trovare rassicurazioni alle proprie ansie identitarie. Soprattutto, a differenza di quanto avviene in Saramago, bisogna riconoscere che qui una certa forma di potere ha saputo suscitare l'interesse dell'elettorato: Trump è stato premiato dai cosiddetti *angry white men*, provenienti dalla classe operaia e da quel ceto medio impoverito disseminato lungo la Rust Belt e nei sobborghi dei grandi centri urbani⁶, i quali si sono rispecchiati nelle sue politiche in materia di sicurezza e immigrazione e nei proclami contro l'establishment, ben rappresentato dal candidato avverso. Una situazione analoga a quella che si era verificata il 23 giugno dello stesso anno, in occasione del referendum sulla Brexit. Anche qui, l'insofferenza nei riguardi delle élite di Bruxelles, le ansie legate ai fenomeni migratori, la dismissione delle fabbriche e la marginalizzazione delle aree rurali sono risultate decisive per la vittoria del fronte del Leave.

Due romanzi, editi negli ultimi anni, hanno provato a fare il punto su questi eventi: *Middle England* (2018) di Jonathan Coe e *Il decoro* (2020) di David Leavitt. Sono testi diversi, per tono e postura: il libro di Coe è una satira che ripercorre quasi un decennio di vita politica inglese (2011-2018), dai tumulti di Londra alle Olimpiadi del 2012, dall'attentato alla deputata laburista Jo Cox agli esiti del referendum sulla Brexit; quello di Leavitt si presenta invece nelle forme di una *comedy of manners*, incentrata sugli incontri di un gruppo di newyorkesi appartenenti all'alta borghesia, all'indomani della vittoria di Trump. A distinguerli è soprattutto la gestione dei punti di vista: la voce narrante in Coe campiona un ampio spettro della società inglese degli anni Dieci, oscillando dal campo progressista a quello dei conservatori, dal quartiere Chelsea di Londra ai sobborghi di Birmingham, dagli ambienti accademici ai centri commerciali in via di abbandono; in Leavitt, al contrario, il racconto rimane confinato nei ricchi spazi che fanno da quinta alla vita di Eva Lindquist, di suo marito Bruce e del nutrito circolo di interior designer, giornalisti e lavoratori dell'industria culturale che gli ruota attorno – soltanto di rado, si assiste alla comparsa di figure aliene, per diversa estrazione sociale o perché portatrici di idee opposte a quelle dei protagonisti.

⁴ Slavoj Žižek, *Slavoj Žižek on Clinton, Trump and the Left's Dilemma*, «In These Times», 6 novembre 2016 (trad. mia), <https://inthesetimes.com/features/zizek_clinton_trump_lesser_evil.html> (Consultato: 29 giugno 2023).

⁵ Cfr. Peter Sloterdijk, *Sfere. Vol. 1: Bolle* (1998), Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014.

⁶ Michael Kimmel, *Angry White Men. American Masculinity at the End of an Era*, New York, Nation Books, 2013, pp. 204-205.

Al netto dei diversi approcci, i due romanzi delineano un quadro analogo: sia la società inglese che quella americana sono scisse al loro interno in un insieme di bolle, strette attorno a identità non negoziabili, impreparate agli urti. In questo contesto, la minima frizione diventa l'innescò per lo scontro radicale, che ha il fine di cancellare l'esistenza impensabile dell'altro. Nelle prossime pagine, ci soffermeremo sulle modalità di rappresentazione dei processi sin qui evocati, a partire da quei sintomi – i cortocircuiti nella comunicazione e il diffondersi di retoriche vittimarie – che segnalano l'atrofia del conflitto (e la speculare ipertrofia dell'identità) in seno alla società occidentale.

2. Eccessi di condivisione

«Vi andrebbe di chiedere a Siri come assassinare Trump?»⁷, domanda Eva al gruppo di ospiti raccolti nella sua casa in Connecticut, nel primo fine settimana dopo le presidenziali. Una richiesta che dice molto, se non tutto, della psicologia della padrona di casa. Per lei, Trump non è un avversario legittimo, un individuo di cui non si condividono le idee e che però gode di piena cittadinanza all'interno del panorama politico – per intendersi, uno alla Bush Jr (che Eva sostiene di non aver «mai odiato personalmente»)⁸. Qui siamo piuttosto dalle parti dell'Avversario di biblica memoria: un demònio mai fisicamente presente sulla scena, ma costantemente evocato dalla fittissima rete di dialoghi che lega le maglie del testo di Leavitt. Non direttamente, però, dato che Eva vieta a chiunque di pronunciare quel nome in sua presenza (tramutando dunque l'incipit in un memorabile *hapax*, almeno per quanto la riguarda). Di fronte all'impensabile, il suo personaggio attua la più classica delle negazioni: Trump avrà pure vinto nella realtà esterna, ma forse è ancora possibile eradicarne le tracce dal suo vissuto. Da qui, la cancellazione del nome nei dialoghi e l'evitamento di ogni possibile contatto con i vicini repubblicani; da qui, anche, l'acquisto di una costosa casa a Venezia, *exit strategy* nel caso in cui l'America del neopresidente scivoli verso la dittatura.

Appare evidente che Trump assuma nel libro i connotati del *repoussoir*, nei termini di Apostolidès, cioè quella figura che incarna «ciò che la comunità non vuole essere»⁹. Non si parla ovviamente della comunità nel suo insieme (Trump, va da sé, un suo seguito ce l'ha), ma della bolla entro cui s'inscrivono Eva e i suoi. In qualità di Grande Altro che modella e al contempo minaccia l'ordine simbolico del Noi, non si può concedere alla sua figura il lusso della complessità. Trump subisce così una doppia degradazione all'interno del romanzo: sul piano narrativo, il suo personaggio viene ridotto a un idealtipo privo di profondità, mentre sul piano morale diviene il coacervo di ogni malvagità. Da qui all'associazione col diavolo stesso, il passo è breve: «perché le persone non possono ammettere la verità», dibatte Eva con la sua amica Min, «ovvero che si tratta di un diavolo, che i diavoli esistono?»¹⁰ Di norma, per compattare i contorni dell'involucro comunitario contro le infiltrazioni esterne, è necessario disumanizzare ciò che si trova al di fuori, dove disumanizzare significa in primo luogo semplificare. Nelle parole di Eva: «la maggior parte di noi è fatta di così tante cose, non riusciamo ad

⁷ David Leavitt, *Il decoro*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 7.

⁸ Ivi, p. 92.

⁹ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 166 (trad. mia).

¹⁰ Leavitt, *op. cit.*, p. 223.

accettare l'idea del demonio, perché non è niente di complesso, è soltanto bramosia: di potere e di devozione e di sangue»¹¹.

Se il dialogo con i sostenitori di Trump è impensabile, è curioso notare come anche all'interno della bolla possano verificarsi frizioni che mettono a repentaglio la stabilità delle relazioni: «chi tocca muore»¹² è la legge non scritta che modera i partecipanti al circolo di Eva, pena la cancellazione (è ciò che avviene a un giovane, Matt, reo di aver parlato del desiderio di coinvolgere il compagno in un rapporto a tre). L'insofferenza di Eva non investe unicamente la parola Trump, ma invade tutta una serie di aspetti che le sono respingenti – il sesso, il corpo, la volgarità – costringendo chi le sta attorno a operare una consapevole autocensura: da un lato, per proteggerla e rassicurarla; dall'altro, per non rischiare di essere tagliati fuori. Conoscersi, per Eva, vuol dire innanzitutto saper tacere su certi temi («Condivisione eccessiva», sentenza su Matt. «Pensavo di conoscerlo meglio. O che lui conoscesse meglio me») ¹³. L'interruzione dei rapporti, in quest'ottica, altro non è che una strategia di evitamento per prevenire lo scontro – situazione cui con ogni evidenza non saprebbe far fronte.

A differenza di Eva, i personaggi di *Middle England* non dispongono di questa opzione. Non può ricorrervi Benjamin Trotter, aspirante scrittore cinquantenne, né sua nipote Sophie, giovane ricercatrice universitaria. In più occasioni, i due, di idee progressiste e orbitanti a vario titolo nell'ambiente culturale inglese, urtano contro la realtà conservatrice, nazionalista e xenofoba, del loro paese. Come quando Ben assiste, insieme all'amico editore Philip, alla presentazione di un libro illustrato incentrato su due cittadine delle Midlands, le cui foto d'epoca – raffiguranti solo persone bianche – servono unicamente da pretesto per una digressione dell'autore sul Piano Kalergi e sulla politica di sostituzione etnica attuata, a suo dire, dall'Unione Europea¹⁴.

Sophie, d'altra parte, deve fare i conti con le posizioni politiche di Helena, la madre del suo nuovo compagno (e futuro marito) Ian. Quando si offre di accompagnarla all'ospedale dove questi è ricoverato per una ferita riportata negli scontri di Londra, è subito colta da timori sulle possibili esternazioni della donna durante il viaggio («Sarebbero state in grado di fare conversazione [...]? Ce l'avrebbero fatta a evitare argomenti controversi?») ¹⁵. Le sue paure vengono ben presto confermate, quando la madre di Ian cita il ben noto discorso di Enoch Powell del 1968 («Fiumi di sangue») in riferimento ai tumulti, cui hanno preso parte diversi manifestanti neri:

Eccolo qui: l'argomento di cui non si voleva, non si poteva parlare [...], perché richiamarlo equivaleva a strapparsi di dosso i vestiti e fare lo stesso con quelli del nostro interlocutore per essere costretti a guardarsi così, nudi, senza protezione [...]. Qualsiasi risposta avesse dato a Helena in quel momento, [...] le avrebbe obbligate a confrontarsi con una verità indicibile, e cioè che Sophie (e tutte quelle come lei) e Helena (e tutte quelle come lei) potevano anche

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 260.

¹³ *Ivi*, p. 67.

¹⁴ Jonathan Coe, *Middle England*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 70-71.

¹⁵ *Ivi*, p. 91.

vivere le une accanto alle altre nella stessa nazione, ma di fatto si collocavano in universi differenti [...]. Ogni trattativa tra loro era impossibile.¹⁶

Anche qui, come già visto con Eva, la condivisione delle proprie idee è automaticamente associata alla vulnerabilità. Lo scenario che Sophie cerca con ogni mezzo di evitare è quello in cui i due involucri comunitari, modellati sulla base di un *repoussoir* differente e speculare (il razzista, per Sophie; l'immigrato, per Helena), arrivano al collasso, producendo quella che Apostolidès chiama «catastrofe»¹⁷. Un termine che va letto nella doppia accezione di distruzione e svelamento: rivelare quello in cui si crede significa precludere la possibilità di un rapporto. Ciò sulla base del fatto che, sia Sophie che Helena, divise dalle idee politiche, sono unite dall'incapacità di far fronte al conflitto. Sebbene abitino lo stesso paese, vivono in due universi paralleli: ognuna è aliena nel mondo dell'altra. Una puntuale, quasi didascalica, rappresentazione del dispositivo terroristico, situazione in cui ogni trattativa è, per definizione, impossibile.

3. Opposte fragilità

La domanda è d'obbligo: che cosa avviene qualora non si riesca a prevenire lo scontro? Qualora ci si scopra, come teme Sophie, nudi di fronte all'altro? La contemporaneità ha affinato una serie di strategie per far valere le proprie istanze, senza i vecchi arnesi del confronto dialettico. Tra queste, a primeggiare è il vittimismo: i casi sono innumerevoli, dai memoir degli ex terroristi ai cortei dei negazionisti, passando per la comunicazione dei leader politici o dei personaggi pubblici. Tutti a lamentare mancanze, a fare la conta dei torti subiti, a pensarsi in balia di oscuri disegni; tutti, immancabilmente, costretti alla passività. I nessi di causa-effetto e la verifica delle prove a sostegno di una tesi perdono di efficacia di fronte alla retorica persuasiva della vittima, meticolosamente dissezionata da Giglioli in un noto saggio di alcuni anni fa: «il dispositivo vittimario», scrive, «ha dalla sua la forza della parola senza mediazioni, presente a se stessa e non bisognosa di verifiche esterne»¹⁸. Chi oserebbe mai contraddire o mettere in discussione la parola della vittima?

Data l'efficacia di questo genere di discorso, non sorprende che entrambi gli schieramenti vi facciano ampio ricorso. Il nostro ragionamento dopotutto era partito da quegli *angry white men* che avevano consegnato a Trump la vittoria alle presidenziali del 2016; una galassia composita sul piano sociale e culturale, ma compattata dal senso di abbandono nutrito nei confronti dei governanti: «la rivolta della Rust Belt [...] che ha portato alla Brexit e a Trump», ha scritto Joan Williams sulle pagine del *Guardian*,

è una conseguenza delle fabbriche dismesse, delle città fantasma, e di mezzo secolo di vane promesse. Gli esclusi sono molto, molto arrabbiati; Trump è il

¹⁶ Ivi, pp. 91-92.

¹⁷ Apostolidès, *op. cit.*, p. 177 sgg.

¹⁸ Daniele Giglioli, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 29.

loro dito medio. Più insulta le élite della costa, più i suoi seguaci se ne compiacciono. In fin dei conti, qualcuno si è accorto di loro.¹⁹

Un'opinione condivisa da Alec Warriner, il vicino di Eva e Bruce, che chiama «lavoratori bianchi stufi»²⁰ quelli che durante i comizi di Trump si lanciano in strali misogini e razzisti. Non importa che la sua esistenza da privilegiato newyorkese abbia poco a che spartire con le loro vite, che il vero motivo per cui ha votato Trump abbia più a che vedere con gli sgravi fiscali sulle imprese piuttosto che con le norme sull'immigrazione. Sia lui che chi partecipa ai comizi vedono una minaccia nelle politiche inclusive dei Democratici e in Hillary Clinton, bollata come snob e ipocrita:

Tutte le élite della costa lo sono, con quel loro insistere sul riparare le ingiustizie storiche nei confronti dei neri, degli ispanici, delle donne. Poi però su quelle contro i maschi bianchi poveri, silenzio stampa.²¹

La forza della retorica trumpiana sta proprio in questo, nella capacità di annullare le distanze tra classi sociali – o, più precisamente, nel far dimenticare che le classi esistono: esiste solo un'identità, che è quella dei bianchi arrabbiati, frustrati e abbandonati, che assistono all'erosione quotidiana dei propri diritti a vantaggio delle minoranze. Una macchina mitologica a pieno titolo, che orienta la lettura dei mutamenti sociali nel segno della *white fragility*: «il passato era grandioso per i bianchi (e per gli uomini bianchi in particolare)», ha scritto Robin DiAngelo, «perché le loro posizioni erano in larga parte incontestate». Per comprendere la forza di questo fenomeno, prosegue, «basta notare come la semplice messa in discussione di quelle posizioni abbia innescato la *white fragility* da cui Trump ha tratto vantaggio»²².

Sarebbe certo miope derubricare il tutto sotto la voce suprematismo: la chiusura degli impianti, la crescita della disoccupazione, il peggioramento delle condizioni contrattuali e così via, sono dati oggettivi, in America e non solo. Tuttavia, è evidente come dietro a un certo tipo di retorica sui cittadini esasperati si nasconda la paura per la perdita di privilegi. Ecco che, in quei casi, la posizione di vittima interviene non per denunciare un torto, ma per dissimulare il desiderio di mantenere inalterate le disuguaglianze. La vicenda di Ian è esemplare in questo senso. La sua mancata promozione a lavoro in favore di Naheed, una collega di origini asiatiche, diventa il pretesto per un alterco tra Sophie e Mr Wilcox, un uomo conosciuto in nave, il quale sostiene che nel Regno Unito, ormai, «persone come Ian» – intendendo, con ogni evidenza, i bianchi – «non godono di pari opportunità»²³. «Se uno appartiene a una minoranza», prosegue, «tutto bene. Si ritrova in prima fila, davanti a tutti. Neri, asiatici, musulmani, gay: non facciamo mai abbastanza per loro. Ma prendete un tipo in gamba

¹⁹ Joan C. Williams, *With Roseanne Barr gone, will the US working-class be erased from TV?*, «The Guardian», 2 giugno 2018, cit. in Slavoj Žižek, *Come un ladro in pieno giorno. Il potere all'epoca della postumanità*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 111.

²⁰ Leavitt, *op. cit.*, p. 183.

²¹ Ivi, p. 184.

²² Robin DiAngelo, *White Fragility. Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*, Boston, Beacon Press, 2018, pp. 59-60 (trad. mia).

²³ Coe, *op. cit.*, p. 161.

come il nostro Ian, ed è tutt'altra musica»²⁴. Il senso latente delle parole di Mr Wilcox – contenuto inaccettabile, e pertanto camuffato mediante la retorica vittimaria – non è se Ian sia più o meno meritevole di promozione della sua collega, quanto il fatto che Ian non sia più *il solo* a poter concorrere per quel posto.

Un habitus uguale e contrario, che attraversa il fronte progressista, è la proiezione vittimaria. Impostura altrettanto nociva, indossare i panni delle vittime che non siamo. Come per la *white fragility*, a un vuoto d'*agency* veramente percepito viene data una risposta sbagliata, che consiste qui nella parossistica identificazione con le vittime (reali) di ieri e di oggi. Siamo dalle parti di quei «malati d'immaginario» di cui ha parlato Scurati, ostaggio di una paura che precede il trauma, anziché seguirlo²⁵. Eva Lindquist, nata Kalmann, appartiene a questa schiera: figlia di rifugiati polacchi di origine ebraica, sulla sua vita agiata si estende l'ombra della persecuzione razziale. Poco importa che la sua sia una paura anacronistica; che, come osserva Sandra in sua assenza, «non è nera né ispanica, né musulmana», e pertanto non figura tra i bersagli dei sostenitori di Trump (anche il suo avvocato è ebreo, osserva Min, «e la metà delle persone che lavorano per lui»)»²⁶. Per Eva, caso di postmemoria da manuale (i suoi genitori l'hanno avuta tardi, quando si erano ormai innestati nel tessuto di Manhattan), l'immaginario – un immaginario, va da sé, traumatico – prevale sulla realtà.

Se nel *Decoro* i timori di Eva si ripercuotono unicamente sulle finanze della coppia, tramite l'acquisto della casa a Venezia (sebbene, a uno sguardo più attento, tale operazione getta le basi per il tradimento di Bruce nel finale), in *Middle England* si assiste a una proiezione vittimaria ben più insidiosa, di cui è affetta Coriander. Figlia di Doug Anderton e Francesca Gifford, una ricca coppia londinese ormai ai ferri corti, cresce nell'esclusivo quartiere di Chelsea, dove frequenta una costosa scuola privata. A partire dall'adolescenza, Corrie – che detesta essere chiamata con il suo nome per intero – inizia a proiettare il risentimento familiare verso l'esterno (tra le altre cose, prende parte attivamente, seppur in maniera grottesca, agli scontri del 2011). Il disprezzo per lo stile di vita opulento della madre e per le contraddizioni del padre (giornalista di sinistra che ha perso, a suo dire, il polso delle masse) viene dirottato verso le cause delle minoranze e dei gruppi marginalizzati, cercando in loro un'identificazione che è anche un rigetto del mondo borghese nel quale è cresciuta.

La cattiva gestione del conflitto, di cui sono responsabili tanto i genitori (la madre assente, il padre inerte e rinunciatario) quanto Corrie (che non interroga la sorgente dell'odio, finendo con l'esserne agita), non dà però i suoi effetti più nefasti all'interno dell'alveo familiare. A farne le spese, ironicamente, è il personaggio più virtuoso messo in scena da Coe: Sophie, che nel 2015 riceve un reclamo per delle osservazioni transfobiche fatte durante un seminario. Secondo l'accusa, avrebbe bollato come indecisa una ragazza transgender che non si era ancora sottoposta all'intervento. Il fatto singolare è che la denuncia non è partita da Emily Shamma, la ragazza oggetto delle presunte accuse, bensì da Corrie, studentessa al primo anno, che nel comunicato

²⁴ Ivi, p. 162.

²⁵ Antonio Scurati, *Dal tragico all'oscuro. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani, 2016, p. 79 sgg.

²⁶ Leavitt, *op. cit.*, p. 258.

descrive le parole di Sophie come «un'immane microaggressione»²⁷ nei confronti della compagna di corso. Nonostante l'evidente malinteso di fondo (l'indecisione, spiega Sophie al capo di dipartimento, riguardava il dubbio della ragazza se presentarsi a ricevimento il mercoledì o il giovedì), il rischio che sia stata violata la legislazione sulle pari opportunità porta preventivamente il consiglio a sospendere Sophie fino a data da destinarsi, mettendo a repentaglio la sua carriera accademica.

Sostituendosi a Emily nell'atto di sporgere denuncia, Corrie, con il pretesto della militanza, finisce per spossessare le vittime reali (in questo caso, presunte) della facoltà di agire, reificandole. Il suo è un gesto egoriferito, dettato dalla volontà di saturare provvisoriamente il vuoto da cui prende forma la rabbia. Per questo non si cura di colpire nei luoghi sbagliati. Se possibile, fa ancora di peggio: erige dei muri fra le persone. Quando Emily, tempo dopo, entra nello studio di Sophie per scusarsi del comportamento di Corrie, questa si ritrova a soppesare ogni parola, per timore di nuove incomprensioni, finendo con il risultare più fredda di quanto vorrebbe. Lo stesso vale per Emily, che si congeda con un sorriso triste e ansioso:

Rimasero così per qualche altro momento, due figure che in un'altra vita avrebbero potuto essere amiche e ora si tenevano a distanza di sicurezza, timorose di abbracciarsi, di mostrare i propri sentimenti, apatiche e immobili.²⁸

4. Utopie private

Giunti al termine di questa incursione, occorre chiedersi dove vogliono andare a parare i testi esaminati. Leavitt e Coe colgono in pieno lo spirito controrivoluzionario dei tempi: gli urti di Trump e della Brexit, lungi dall'essere una risposta alla crisi della democrazia, ne sono un sintomo ulteriore; la reazione scomposta, emotiva, di un gruppo eterogeneo di individui che d'un tratto si sono sentiti mancare la terra sotto i piedi. Lo fanno, ed è questo il loro merito maggiore, evitando la polarizzazione del discorso. Come ha scritto Walter Siti nella sua analisi del *Decoro*, la satira su Trump «ha ragione così facilmente che la facilità stessa diventa un problema»²⁹; la complessità dei romanzi risiede invece nella contraddizione, nell'intreccio delle opposte verità. Così, la narrazione non si limita a mettere in scena le uscite razziste di Helena o le sparate misogine di Alec, ma affonda il coltello tra le piccole e grandi viltà della bolla progressista, dai timori paralizzanti di Eva al deleterio attivismo di Corrie. Insomma, se gli uni sono parte del problema, gli altri non sono certo parte della soluzione. Entrambi hanno contribuito a scavare, per usare le parole di Ellis, «un Grand Canyon che nessuno [sta] tentando di attraversare»³⁰. Così il tessuto sociale, ulcerato, si rinserra dietro le rispettive trincee. Una guerra in casa che non ha nulla a che vedere con quella raccontata da Luca Rastello (1998): nel suo reportage veniva interrogato il nostro rapporto con il conflitto; qui invece si assiste rassegnati alla sua uscita di scena.

²⁷ Coe, *op. cit.*, p. 237.

²⁸ Ivi, p. 281.

²⁹ Walter Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 129.

³⁰ Bret Easton Ellis, *Bianco*, Torino, Einaudi, 2019, p. 267.

In effetti non vi è una soluzione, almeno sul piano della struttura narrativa. Il fatto che si tratti di testi fortemente protesi sull'attualità non aiuta: qualsiasi scarto in senso utopico o ucronico sarebbe fuori luogo rispetto all'approccio scelto. Non a caso, in entrambi si ha un finale in minore, privo di grossi stravolgimenti. Eva trascorre lunghi periodi a Venezia per seguire i lavori di ristrutturazione, mentre Bruce inizia una relazione neanche troppo clandestina con Sandra, una delle partecipanti agli incontri nella casa in Connecticut; Benjamin e la sorella Lois lasciano l'Inghilterra per aprire un Bed and Breakfast nella campagna francese, mentre Sophie e Ian, dopo una momentanea separazione, decidono di avere un figlio. Un potenziale elemento utopico lo si potrebbe forse rintracciare qui, nel fatto che alcuni di loro, sul finire, sembrano ripartire dal desiderio: Bruce ritrova nella relazione con Sandra un vigore di sentimenti, anche sul piano erotico, che con Eva non provava da tempo; Sophie e Ian, a dispetto delle divergenze, decidono di intraprendere la via della genitorialità. Si tratta di scommesse, comunque incerte, che però non coinvolgono la dimensione pubblica. Proprio nel momento in cui sembra aprirsi un varco verso il possibile, ecco che si rafforzano i contorni del «realismo capitalista»³¹ che inquadra i due scritti: non c'è alternativa – alla Brexit, a Trump, all'eclissi del conflitto e all'identitarismo – là fuori. L'unica salvezza, sempre che di salvezza si possa ancora parlare, è nel privato.

³¹ Mark Fisher, *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2017, p. 25 sgg.

Altra critica

Canto sacro e canto profano nel *Purgatorio* dantesco¹

Francesco Ciabattoni

Georgetown University
(fc237@georgetown.edu)

Abstract

The essay proposes an interpretation of the soundscape of Dante's *Purgatorio*, taking into account the penitential and expiatory function of songs and Robert Hollander's valuable lesson on the use of psalms in the *Commedia*. In the second canticle, which mediates between the divine and the human, cleansing the latter of the dross of evil, music plays an important role in the process of spiritual reparation. Dante evokes music, both sacred and otherwise, throughout the ascent of purgatory.

Parole chiave

Divina Commedia, Purgatorio, Musica

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/621>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

¹ Le citazioni dalle opere di Dante sono tratte da <http://dantelab.dartmouth.edu/>, sito creato e curato da R. Hollander, e così pure i riferimenti ai commenti danteschi sono presi dallo stesso sito web.

Nel percorso musicale della *Commedia*, che si muove dalla cacofonia ctonia della prima cantica, cui segue l'evoluzione verso la monodia purificatrice nel *Purgatorio*, e giunge alla gloriosa polifonia del *Paradiso*, l'evocazione del dato musicale porta con sé di volta in volta un significato che va interpretato nel contesto storico-musicologico e letterario della *Commedia*. Il passaggio dalla cacofonia ai salmi e agli inni eseguiti coralmemente in unisono e poi all'armonia celestiale corrisponde ad una strategia autoriale che rispecchia nella musica un sistema etico-retributivo: una specie di pena acustica pervade l'inferno, mentre il purgatorio è caratterizzato dall'itinerario riparatore dell'individuo verso la coralità, per approdare in paradiso con la conciliazione del molteplice umano nell'unità divina, seguendo un principio boeziano che "est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia"¹.

Proprio la *consonantia*, e cioè quella affinità basata sulla esecuzione collettiva della *musica humana*, è centrale per la rieducazione musicale e spirituale dei purganti: lo sforzo canoro è unanime, quasi un addestramento all'unisono che distingue i penitenti che cantano "tutti insieme ad una voce" (*Purgatorio*, II, 47) da "quel cattivo coro / de li angeli che non furon ribelli / né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro" (*Inferno*, III, 37-39). Come ha osservato Alessandro Vettori, il risarcimento spirituale attraverso la preghiera cantata deve avvenire in una dimensione corale e collettiva: "The choral quality of *Purgatorio*, which is structured on the communion and togetherness of souls, is established from the initial cantos, especially by means of prayerful songs recited by groups of penitents, such as Psalm 113 and Psalm 50, but also numerous prayers of intercession"².

1. Canti e amori fuorvianti

Nel regno dell'espiazione dal peccato, il paesaggio sonoro svolge un ruolo terapeutico per lo spirito grazie all'esecuzione corale dei penitenti. A questa norma fanno eccezione due episodi musicali: il canto di Casella (*Purgatorio*, II, 112) e il canto della sirena (*Purgatorio*, XIX, 19). Per quanto riguarda l'esecuzione di Casella, come già notavano John Freccero³ e Robert Hollander⁴, essa è probabilmente da intendersi come un inopportuno intrattenimento musicale che distoglie dal percorso medicinale dell'anima. È noto che già all'altezza del *Convivio* Dante attribuiva alla musica il potere di monopolizzare l'attenzione di chi ascolta distogliendolo dal resto: "La Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: sì e l'anima intera, quando l'ode e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve lo suono" (*Convivio*, II, xiii, 24). Il secondo canto del *Purgatorio*, con la sua ricchezza musicale, giustappone due canzoni di natura diversissima: il salmo 113

¹ Boezio, *De institutione musica*, I, iii, in G. Friedlein (a c. di), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, Leipzig, Teubner, 1867.

² A. Vettori, *Dante's Prayerful Pilgrimage: Typologies of Prayer in the "Comedy"*, Leiden — Boston, Brill, 2019, p. 128.

³ J. Freccero, "Casella's Song (*Purgatorio*, II, 112)", *Dante Studies*, 91, 1973, pp. 74-75 (ristampa in *Dante: The Poetics of Conversion*, a cura di R. Jacoff, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986, pp. 186-194).

⁴ R. Hollander, "Purgatorio II: Cato's Rebuke and Dante's scoglio", *Italica*, 52.3, 1975, pp. 350-351.

della *Vulgata*, “In exitu Israel de Aegypto”, intonato dalle anime appena giunte in antipurgatorio, e la canzone dello stesso Dante “Amor che nella mente mi ragiona”. La prossimità di queste due performance e la struttura tripartita sia di *Purgatorio* II sia del salmo⁵ suggeriscono che la canzone del *Convivio* venga qui presentata come lo scoglio concettuale, ma anche musicale e testuale, da superare a favore del canto sacro. Dobbiamo, sosteneva Hollander⁶, liberarci del pregiudizio che “Amor che nella mente mi ragiona” non possa rappresentare in qualche modo un veleno musicale solo perché Dante ne è l’autore. Questa proposta interpretativa ha avuto risposte molto diverse, è stata accettata, ridimensionata, o controbattuta, ma anche se il *Convivio* non circolò⁷, poiché “Amor che nella mente mi ragiona” è citata anche in *De vulgari eloquentia*, II, vi, 6 come esempio di eccellentissima costruzione, Dante dovette aspettarsi che i suoi lettori almeno la riconoscessero come la canzone in cui si cantano le lodi della nuova donna, in funzione anti-beatriciana. E nel *Convivio*, le cui posizioni sono più volte rivedute e corrette nella *Commedia*, questo motivo anti-beatriciano emerge con chiarezza:

Sarà bello terminare lo parlare di quella viva Beatrice beata, della quale più parlare in questo libro non intendo per proponimento. (*Convivio*, II, viii, 7)

E così, in fine di questo secondo trattato, dico e affermo che la donna di cu’ io innamorai appresso lo primo amore fu la bellissima e onestissima figlia dello Imperadore dell’universo, alla quale Pittagora puose nome Filosofia. (*Convivio*, II, xv, 12)

È quindi probabile che l’esecuzione da parte di Casella di “Amor che nella mente mi ragiona”, interrotta dalla censura di Catone, si contrapponga, anche nella drammatizzazione del canto II, alla completa performance del canto davidico (“quanto di quel salmo è poscia scripto”) per sottolineare il fallimento di un approccio razionalista e filosofico avvicinato nel trattato filosofico, e che “*Purgatorio* II is a vernacular refraction of psalm 113”⁸.

Poiché l’oggetto della palinodia sono tanto l’esecuzione quanto il contenuto e il contesto originale della canzone dantesca, qualcuno potrebbe obiettare che la musica è dunque ininfluenza in questo episodio, e che “Amor che nella mente mi ragiona” viene

⁵ Così R. Hollander (“Purgatorio II: The New Song and the Old”, *Lectura Dantis*, 6, 1990, p. 36) suddivide *Purgatorio*, II, vv. 13-51: the completion of this “Exodus”; vv. 52-117: Casella’s song; vv. 118-133: Cato’s rebuke and the pilgrims’ departure for the ascent. Mentre a p. 35 così suddivide il salmo: *Miracula Dei, Israël ex Aegypto educens; Vana gentium idola; Deus verus omnium piorum praesidium.*

⁶ *Ivi*, pp. 35-36.

⁷ Sulla tradizione e circolazione del trattato filosofico di Dante si vedano: A. Pézard *Le “Convivio” de Dante. Sa lettre, son esprit*, Paris, Les Belles Lettres, 1940, pp.121-129; G. Gorni “Appunti sulla tradizione del *Convivio* (a proposito dell’archetipo e dell’originale dell’opera)”, *Studi di filologia italiana*, 55, 1997, pp. 5-22 (ristampa in *Dante prima della “Commedia”*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 239-251); L. Azzetta, “Nota sulla tradizione del *Convivio* nella Firenze di Coluccio Salutati”, *Italia medioevale e umanistica*, 58, 2017, pp. 293-303.

⁸ R. Hollander, *op. cit.*, 1990, pp. 35-36.

cassata essenzialmente per essere la celebrazione di un nuovo amore nel *Convivio*, che poi viene ricusato nella *Commedia*. Ma allora non ci sarebbe stato alcun bisogno di due performance musicali a stretto giro, e Casella—o un altro personaggio meno musicale—avrebbe potuto semplicemente citare la canzone, come d'altronde fa Bonagiunta in *Purgatorio* XXIV. Invece, è proprio il fatto che Casella canti la canzone, e dopo che le anime appena sbarcate hanno intonato il salmo, che rende la musica portatrice di significato, un significato, nel caso della canzone dantesca, che potrà dirsi affine al canto della sirena. Sempre Hollander, infatti, ci ricorda che “no matter how essentially beautiful it [the musical episode in Dante’s *Commedia*] was for its maker and is for its readers, Dante composed it with the intent to censure a merely aesthetic appreciation of the text”⁹.

L’altro caso di tentazione musicale nel *Purgatorio* è rappresentato dal canto della sirena, seduzione di tipo sensuale ma con risvolti intellettuali e conoscitivi¹⁰, che appare in sogno al pellegrino:

“Io son” cantava “io son dolce serena
che marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!
Io volsi Ulisse del suo cammin vago
Al canto mio; e qual meco s’ausa
rado sen parte; sì tutto l’appago.”
(*Purgatorio*, XIX, 19–24)

È un canto inebriante, la cui sensuale ingannevolezza è resa ancora più evidente dall’associazione con il “folle volo” di Ulisse, del quale il viaggio oltremondano di Dante si costituisce, come ormai concordano i più, la versione positiva. Il canto della sirena è l’esempio più chiaro della pericolosità deviante della musica, un potere acquietante (“sì tutto l’appago”) contro il quale Agostino aveva messo in guardia. Nelle *Confessioni*, infatti, l’ipponate si esprime con ardore sui pericoli e sui benefici delle esecuzioni musicali:

Voluptates aurium tenacius me implicaverant et subiugaverant, sed resolvisti et liberasti me. Nunc in sonis quos animant eloquia tua, cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum acquiesco; non quidem ut haeream, sed ut surgam cum volo [...] Aliquando enim plus mihi videor honoris eis tribuere quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur; et omnes affectus spiritus nostri pro

⁹ *Ivi*, p. 28.

¹⁰ Lo sostiene persuasivamente Teodolinda Barolini nel Commento baroliniano, disponibile su <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-19/>, dove si parla di “epistemological or intellectual incontinence”. Il Commento baroliniano rimanda a T. Barolini *Detheologizing Dante. The Undivine Comedy*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992, p.108; Lino Pertile offre poi un’interessante lettura fonico allitterativa delle parole pronunciate dalla sirena: l’uso delle labiali, sibilanti e bilabiali indicherebbe una seduzione operata con la bocca, quindi fortemente sensuale, in Id. “Il cigno e la sirena. Lettura del canto XIX del *Purgatorio*”, in B. Quadrio (a c. di), *Esperimenti Danteschi: Purgatorio*, Genova, Marietti, 2010, pp. 175-196.

sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur [...] Verum tamen cum reminiscor lacrimas meas, quas fudi ad cantus ecclesiae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipsum cum moveor non cantu, sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti huius utilitatem rursus agnosco. Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis magisque adducor, non quidem irretractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia; ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat. Tamen, cum mihi accidit ut me amplius cantus, quam res quae canitur, moveat; poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem. (*Confessioni*, X, xxxiii, 49-50, pp. 72-74)¹¹

Nel *De musica* Agostino avvertiva contro gli eccessi dell'interpretazione nella pratica del canto, individuando il pericolo nell'esecuzione più che negli intervalli o nel tempo ("in sonis et a nimium sonantibus abhorremus, et quasi susurrantia non amamus. Quod non in temporum intervallis est, sed in ipso sono"; *De Musica*, VI, xiii, 38), segno del costante pericolo estetico che la fruizione musicale porta con sé, secondo un pensiero che pervade tutto il medioevo.

2. Ferite spirituali e rimedi musicali

Ma oltre a rappresentare un pericolo, la musica, e in particolare l'esecuzione vocale, ha anche un potere terapeutico. Nel *De natura et gratia*¹² (13, 34, 53-54) Agostino stabilisce un esplicito legame tra peccato e malattia, definendo il peccato una ferita spirituale, sulla scorta delle parole che Gesù rivolge ai Farisei in *Mt.* 9:12-13 ("Non est opus valentibus medicus, sed male habentibus"). In ciò, Cristo diviene il medico dell'anima che "iam medico indiget quia sana non est" (*De natura et gratia*, 3). Nei *Sermones ad populum*¹³, poi,

¹¹ Nella traduzione di G. Chiarini: "I piaceri dell'ascolto mi avevano imbrigliato e soggiogato più tenacemente, ma tu mi hai sciolto e liberato. Oggi, le melodie animate dalle tue parole, se a cantarle è una voce soave e addestrata, le ascolto, lo confesso, con piacere, ma non fino a esserne incatenato: me ne libero quando voglio [...] A volte infatti mi sembra di tributare loro più rispetto del dovuto, quando avverto che, così cantate, le parole sante muovono il nostro animo a un più devoto e ardente ardore di pietà che se non fossero cantate, e che tutti i sentimenti del nostro animo, pure nella loro infinita varietà, trovano nella voce e nel canto la nota giusta per ciascuno, lo stimolo di non so qual misteriosa affinità [...] Quando però ripenso alle lacrime che versai ai canti della tua Chiesa nei primordi della mia fede ritrovata, e alla commozione che ancor oggi mi suscita non il canto, ma il testo del canto, se è cantato con la voce limpida e la modulazione più appropriata, riconosco la grande utilità di questa pratica. Ondeggio così tra il rischio del piacere e l'esperienza del bene che ne deriva e, pure senza voler dare un giudizio definitivo, inclino ad approvare l'uso del canto in chiesa, affinché il piacere dell'udito sollevi anche l'anima più fragile a una trepida devozione. Quando però succede che il canto mi tocca più del testo cantato, confesso il mio peccato degno di pena, e preferirei allora di non sentir cantare." In Agostino, *Confessioni*, X, xxxiii, 49-50, a cura di M. Simonetti, G. Chiarini, M. Cristiani, A. Solignac, Milano, Mondadori, 1996, pp. 72-74.

¹² Agostino, *De natura et gratia*, in A. Trapé (a c. di), *Opere di sant'Agostino, Natura e grazia*, vol. XVII/1, Roma, Nuova Biblioteca Agostiniana, 1981 (ristampa 2015), pp. 380-487.

¹³ Agostino, *Sermones ad populum, classis prima: Sermo XX. 1 (PL, XXXVIII, col. 137)*, in J. E. Rotelle (a c. di), E. Hill (trad. ingl.), *The Works of Saint Augustine, A translation for the 21st Century*, New York, New City Press, 1990-2003.

Agostino equipara il peccatore al malato, il quale deve richiedere la medicina attraverso la preghiera sonora: “Voce consona, corde concordi, pro ipso corde nostro Dominum deprecantes [...] Ut autem sanetur, medicum quaerimus” (*Sermones ad populum*, XX, 1). E altrove (*De natura et gratia*, 34 e 53) il santo invoca, per compiere il processo di guarigione spirituale, una “gratia medicinalis” che aiuta i penitenti a compiere l’espiazione. Da tutto ciò, si comprende meglio il macrocontesto culturale in cui Dante presenta il canto purgatoriale come una “cura” (*Purgatorio*, XXV, 138). I penitenti del purgatorio dantesco spesso cantano il loro salmo fra lacrime e sospiri, come nel caso degli avari (“Adhaesit pavimento anima mea’ / sentia dir lor con sì alti sospiri, / che la parola a pena s’intendea”; *Purgatorio*, XIX, 73–5) o dei golosi (“Ed ecco piangere e cantar s’udie / ‘Labia mēa, Domine’, per modo / tal, che diletto e doglia parturìe”; *Purgatorio*, XXIII, 10–12), o, ancora, come probabilmente si dovrà intendere il “Summae Deus clementiae” (*Purgatorio*, XXV, 121–123) che i lussuriosi cantano mentre sono divorati alle fiamme. A questi ultimi, e alla paradossale loro serenità, si doveva riferire Virgilio additando, all’inizio del poema, a “color che son contenti / nel foco, perché speran di venire / quando che sia a le beate genti” (*Inferno*, I, 118–120), e il pellegrino stesso dovrà spingere fuori dai denti una dolorosa ammissione di fronte a Beatrice che lo incalza: “sì scoppia’ io sottesso grave carico, / fuori sgorgando lagrime e sospiri, / e la voce allentò per lo suo varco” (*Purgatorio*, XXXI, 19–21).

È piuttosto logico, come per prima osservò Denise Heilbronn¹⁴ a proposito del “suono”/“tuono” dei cardini in *Purgatorio*, IX, 139–141, che il meccanismo retributivo del *Purgatorio* passi per il dolore, anche per ciò che riguarda la musica, e che quindi il *soundscape* della seconda cantica sia pervaso di sospiri, lacrime e canti a singhiozzo. È “lo dolce assenzio de’ martiri” (*Purgatorio*, XXIII, 87) distillate in musica che guarisce: “con tal cura conviene e con tai pasti / che la piaga da sezzo si ricuscia” (*Purgatorio*, XXV, 138–139), conclude il poeta dopo la canto dei lussuriosi tra le fiamme.

Che nei tempi di Dante il canto avesse tale funzione di purificazione spirituale è confermato anche da una bolla papale del 1324, *Docta sanctorum patrum*, la cui importanza per la pratica compositiva ed esecutiva di Francia e Italia è sottolineata da Marco Gozzi¹⁵. In questo documento, nel quale Giovanni XXII ammonisce contro i moderni abbellimenti al canto operati dai seguaci delle nuove tendenze, è aitata proprio la funzione medicinale dell’esecuzione musicale:

[...] nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis

¹⁴ D. Heilbronn, “Concentus Musicus: The Creaking Hinges of Dante’s Gate of Purgatory”, *Rivista di studi italiani*, 2.1, 1984, p. 3.

¹⁵ Gozzi M., “Italy to 1300”, in M. Everist (a c. di), *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 126. Tuttavia per un diverso parere sull’influenza della *Docta sanctorum partum* si veda M. Klaper “Liturgia e polifonia all’inizio del Trecento. Appunti sulla genesi, trasmissione e ricezione della *Constitutio Docta sanctorum* di Papa Giovanni XXII”, in Ernesto Sergio Mainoldi e Stefania Vitale (a c. di), “Deo è lo scrivano ch’el canto à insegnato”. Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone, Atti del Convegno internazionale (Collazzone, 7–8 luglio 2006), Pavia, Università di Pavia, 2010, pp. 135–148.

vulgaribus nonnumquam inculcant. Ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum adscensiones pudicae, descensionesque temperatae, planicantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur. Currunt enim et non quiescunt, aures inebriant et non medentur. (*Docta Sanctorum Patrum*)¹⁶

Il papa caorsino denunciava, nella bolla, lo stile pieno di minime e semibrevis, di *hoquetus* e di mottetti a tre voci, che impediscono la funzione curativa del canto. La monodia del *Purgatorio*, dunque, deve produrre un salvifico unisono nei salmi e negli inni eseguiti. La terribile cacofonia infernale che chiudeva *l'Inferno* con l'epifania di Satana parodiava il celebre inno di Venanzio Fortunato: "Vexilla prodeunt inferni" (*Inferno*, XXXIV, 1), e all'inizio della nuova cantica, sulle sponde dell'isola "dove l'umano spirito si purga" (*Purgatorio*, I, 4), la novità della poesia, del canto, del suono, del *Purgatorio* sono annunciati nell'invocazione incipitaria alle muse:

Ma qui la morta poesi resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.
(*Purgatorio*, I, 7-12)

Sorge il sospetto che il verbo 'seguitare' (v. 10) sia qui usato nel senso tecnico di 'accompagnare musicalmente', come d'altronde accade in altri due luoghi: dalle anime dei principi negligenti che seguono l'officiante nel canto "e l'altre poi dolcemente e devote / seguitar lei per tutto l'inno intero, / avendo li occhi a le superne rote" (*Purgatorio*, VII, 16-18) e per l'esecuzione polivocale (almeno nel senso delle varie voci che parlano e cantano insieme) dell'occhio dell'aquila nel cielo di Giove: "E come a buon cantor buon citarista / fa seguitar lo guizzo de la corda, / in che più di piacer lo canto acquista" (*Paradiso*, XX, 142-4).

¹⁶ Pubblicato in 1324-25 e citato in J. Fellerer "La *Constitutio docta sanctorum patrum* di Giovanni XXII e la musica nuova del suo tempo", in F. Alberto Gallo (a c. di), *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. III, Certaldo, 1970, pp. 9-17: "[...] alcuni discepoli di una nuova scuola, mentre si preoccupavano della misurazione dei tempi, si applicano a creare con nuove note melodie di loro invenzione, anziché cantare quelle antiche; eseguono i canti ecclesiastici con semibrevis e minime e ripercuotono le notine: infatti, spezzano le melodie con singhiozzi (*hoquetis*), le impiastriano con discanti, talvolta le infarciscono di tripli e mottetti in volgare fino a disprezzare i fondamenti dell'antifonario e del graduale e a non sapere più su che cosa costruiscono; ignorano i toni e non riescono a distinguerli, anzi li confondono, dal momento che per il gran numero di quelle note rimangono vicendevolmente oscurate le sobrie salite e le controllate discese del canto fermo, grazie alle quali è possibile distinguere i toni stessi. Pertanto corrono e non si fermano; inebriano le orecchie e non recano guarigione."

Per cantare il regno della purificazione, dopo le cacofoniche discordie infernali e la *musica diaboli*¹⁷, una nuova poesia di rigenerazione è dunque necessaria, e il richiamo al mito ovidiano delle tricotanti figlie di Piero, le Piche, che sfidarono le Muse nell'arte del canto pone in evidenza il ruolo di Calliope, musa della poesia epica, la più insigne fra le nove dive, quella il cui nome dice "dalla bella voce", che generò Orfeo. Una tale colonna sonora si presenta, com'è naturale, in opposizione alle perversioni musicali dell'*Inferno*, dove il linguaggio musicale è lungi dall'essere "a limited amount of musical imagery"¹⁸ e si configura invece come una potente anti-sinfonia infernale. Se quest'ultima si presentava nelle sue numerose manifestazioni come perversamente cacofonica¹⁹, apparirà chiaro proprio dalle cantiche successive che la *musica diaboli* è in effetti una partitura parodica delle salvifiche performance eseguite dai penitenti e dai beati. I canti del *Purgatorio* sono invece essenzialmente canti sacri.

3. Beatitudini e salmi nel *Purgatorio*

Tutta la seconda cantica è permeata dai canti dei penitenti e dalle beatitudini intonate dagli angeli al passaggio da una cornice all'altra. Queste ultime sono esecuzioni melodiose che Dante contrappone distintamente agli atroci suoni dell'*Inferno* ("Ahi quanto son diverse quelle foci / da l'infernali! ché quivi per canti / s'entra, e là giù per lamenti feroci"; *Purgatorio*, XII, 110-114), accortamente selezionate dal vangelo di Matteo per commentare tematicamente il peccato di cui concludono il percorso purgativo: "Beati pauperes in spiritu" per i superbi (*Purgatorio*, XII, 111), "Beati pacifici" (*Purgatorio*, XVII, 68-69) per gli iracondi, "Beati mundo corde" per i lussuriosi (*Purgatorio*, XXVII, 8). I canti dei penitenti, vero centro tonale della seconda cantica, sono anch'essi accuratamente scelti in modo tematicamente conforme al peccato che debbono contribuire a purificare: "Labia mēa, Domine" (*Purgatorio*, XXIII, 10-12) per i golosi, "Agnus Dei" (*Purgatorio*, XVI, 19-21) per gli iracondi, "Adhaesit pavimento anima mea" (*Purgatorio*, XIX, 73-75) per i superbi, e per i lussuriosi "Summae Deus clementiae", che invoca il castigo divino sui 'lombi' (con cui si indicano i genitali: "Lumbos iecurque morbidum / Flammis adure congruis"), organo del peccato carnale (*Purgatorio*, XXV, 121-123).

Il profondo legame tematico e spirituale—tanto delle beatitudini quanto di inni e salmi penitenziali—con la natura del peccato specifico ad ogni cornice, ne suggerisce una possibile lettura come forma di introspezione musicale: i salmi e gli inni dei penitenti vengono spesso cantati con sforzo o patimento, il che è necessario per l'espiazione. Esecuzioni così sofferte assolvono una funzione catartica—si pensi ad esempio all'appropriato versetto del salmo 50 (*Miserere*) per i golosi: "Ed ecco piangere e cantar s'udie / 'Labia mēa, Domine', per modo / tal, che diletto e doglia parturie" (*Purgatorio*,

¹⁷ Per il concetto di *musica diaboli* come metafisicamente opposta alla *musica Dei* si veda G. R. Sarolli, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 363-80. Sulla cacofonia infernale si veda F. Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 43-91.

¹⁸ M. A. Roglieri, "Music", *The Dante Encyclopedia*, London & New York, Routledge, 2010, p. 631. *Sacra Bibbia*, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, 2 voll., Roma, Ed. Pastoralis Italiane, 1974. <https://www.bibbiaedu.it/CEI1974/>.

¹⁹ F. Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, cit., pp. 66-84.

XXIII, 10-12). Per contro, le beatitudini, intonate dagli angeli con voci di bellezza celestiale all'uscita di ogni cornice, conferiscono come il sigillo della purificazione dallo specifico peccato con la coincidente rimozione, da parte dell'angelo, di una delle sette 'P' dalla fronte del pellegrino. Questo legame fra peccato ed esecuzione musicale fa della performance, nel senso boeziano della *musica humana*, il luogo simbolico in cui viene sanato il guasto legame fra le diverse parti dell'anima, fra il razionale e l'irrazionale, fra il corpo (aereo per i penitenti, come chiarito in *Purgatorio*, XXV, 94-96) e lo spirito. Per dirla con Boezio:

Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est?²⁰ (*De institutione musica*, I, ii)

Quella dei penitenti è, insomma, una musica medicinale²¹, che esprime nel canto corale un'ampia gamma di emozioni: dolcezza, tristezza, compunzione, e che funge da esercizio spirituale. I canti del *Purgatorio* sono spesso descritti con dovizia di particolari, a cominciare dal primo episodio, già ricordato, nel quale le anime appena sbarcate intonano il salmo 113: "In exitu Israël de Aegypto' / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto" (*Purgatorio*, II, 46-48). Dobbiamo qui immaginarci una performance unisonale ("tutti insieme ad una voce") come nello stile del gregoriano, che al tempo di Dante, malgrado le novità polifoniche, ancora rappresentava la tradizione musicale più antica e profondamente sentita, quotidianamente praticata dal clero. Il salmo, citato anche in *Convivio* II, i, 6 e nella celebre *Epistola* XIII a Cangrande (che sia attribuibile a Dante oppure no) si dispiega dunque in una esecuzione di una certa lunghezza, poiché viene eseguito l'intero salmo, nel quale le anime dei nuovi arrivati trovano una sorta di concordia, prima di iniziare il percorso penitenziale. Erminia Ardissino²² ha messo in evidenza la relazione di questo salmo con la tipologia figurale dell'Esodo, e il suo ruolo nel rito battesimale, nonché certe corrispondenze con l'episodio dantesco. Varrà la pena di soffermarsi a leggerne le parole per intero, poiché questo è quanto accade nel canto II:

In exitu Israël de Aegypto domus Iacob de populo barbaro
facta est Iudaea sanctificatio eius Israël potestas eius

²⁰ Boezio, *De institutione musica*, in G. Friedlein (a c. di), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, Leipzig, Teubner, 1867. "Che cosa sia la musica umana ognuno può capirlo esaminando se stesso. Che cosa infatti unisce al corpo l'incorporea vivacità della mente, se non un mutuo, ordinato rapporto (coaptatio), come se si trattasse di una giusta combinazione di suoni gravi e acuti per produrre un'unica consonanza? Inoltre che cosa può associare tra loro le parti dell'anima, la quale—secondo la dottrina di Aristotele—risulta dalla fusione dell'irrazionale con il razionale?" Trad. it. G. Cattin *La monodia nel medioevo*, Torino, EDT, 1979 (ristampa 1991).

²¹ F. Ciabattini, *Dante's Journey to Polyphony*, cit., pp. 109-136.

²² E. Ardissino, "I canti liturgici nel *Purgatorio* dantesco", *Dante Studies*, 108, 1990, pp. 44-45.

mare vidit, et fugit Iordanis conversus est retrorsum
montes exultaverunt ut arietes colles sicut agni ovium
quid est tibi mare quod fugisti? et tu Iordanis quia conversus es retrorsum?
montes exultastis sicut arietes? et colles sicut agni ovium?
A facie Domini mota est terra a facie Dei Iacob
qui convertit petram in stagna aquarum et rupem in fontes aquarum.
Non nobis Domine non nobis sed nomini tuo da gloriam
super misericordia tua et veritate tua nequando dicant gentes ubi est Deus
eorum?
Deus autem noster in caelo omnia quaecumque voluit fecit
simulacra gentium argentum et aurum opera manuum hominum.
Os habent et non loquentur oculos habent et non videbunt
aures habent et non audient nares habent et non odorabuntur
manus habent et non palpabunt pedes habent et non ambulabunt; non
clamabunt in gutture suo.
Similes illis fiant qui faciunt ea et omnes qui confidunt in eis.
Domus Israëel *speravit* in Domino adiutor eorum et protector eorum est
domus Aaron *speravit* in Domino; adiutor eorum et protector eorum est
qui timent Dominum *speraverunt* in Domino adiutor eorum et protector
eorum est.
Dominus memor fuit nostri et benedixit nobis benedixit domui Israëel
benedixit domui Aaron.
Benedixit omnibus qui timent Dominum pusillis cum maioribus
adiciat Dominus super vos super vos et super filios vestros.
Benedicti vos a Domino qui fecit caelum et terram
caelum caeli. Domino terram autem dedit filiis hominum.
Non mortui laudabunt te Domine neque omnes qui descendunt in infernum
sed nos qui vivimus benedicimus Domino ex hoc nunc et usque in saeculum.²³

²³ "Quando Israele uscì dall'Egitto, la casa di Giacobbe da un popolo barbaro, / Giuda divenne il suo santuario, Israele il suo dominio / Il mare vide e si ritrasse, il Giordano si volse indietro, / i monti saltellarono come arieti, le colline come agnelli di un gregge. / Che hai tu, mare, per fuggire, e tu, Giordano, perché torni indietro? / Perché voi monti saltellate come arieti e voi colline come agnelli di un gregge? / Trema, o terra, davanti al Signore, davanti al Dio di Giacobbe, / che muta la rupe in un lago, la roccia in sorgenti d'acqua. / Non a noi, Signore, non a noi, ma al tuo nome dà gloria, per la tua fedeltà, per la tua grazia. Ma al tuo nome dà gloria, per la tua fedeltà, per la tua grazia. / "Dov'è il loro Dio?". / Il nostro Dio è nei cieli, egli opera tutto ciò che vuole. / Gli idoli delle genti sono argento e oro, opera delle mani dell'uomo. / Hanno bocca e non parlano, hanno occhi e non vedono, / hanno orecchi e non odono, hanno narici e non odorano. / Hanno mani e non palpiano, hanno piedi e non camminano; dalla gola non emettono suoni. / Sia come loro chi li fabbrica e chiunque in essi confida. / Israele confida nel Signore: egli è loro aiuto e loro scudo. / Confida nel Signore la casa di Aronne: egli è loro aiuto e loro scudo. / Confida nel Signore, chiunque lo teme: egli è loro aiuto e loro scudo. / Il Signore si ricorda di noi, ci benedice: benedice la casa d'Israele, benedice la casa di Aronne. / Il Signore benedice quelli che lo temono, benedice i piccoli e i grandi / Vi renda fecondi il Signore, voi e i vostri figli. / Siate benedetti dal Signore che ha fatto cielo e terra. / I cieli sono i cieli del Signore, ma ha dato la terra ai figli dell'uomo / Non i morti lodano il Signore, nè quanti scendono nella tomba. / Ma noi, i viventi, benediciamo il Signore ora e per sempre.» Il testo latino dei salmi è preso dalla *Biblia Vulgata* (1899), disponibile anche su <http://www.drbo.org/lvb/chapter/21113.htm>; la traduzione italiana è della CEI (*Sacra Bibbia* 1974), consultabile qui <https://www.bibbiaedu.it/CEI1974/at/Sal/113/>.

Il lettore contemporaneo di Dante avrebbe ripercorso subito con la memoria il testo e la melodia di questo salmo—che nel repertorio gregoriano era intonato come *tonus peregrinus*, perché aveva due diverse note per il *tenor* dei due emistichi, muovendo così il fulcro melodico ‘avanti e indietro’ come un pellegrino in viaggio—che insiste sul concetto di speranza (si potrà qui ricordare il bel titolo di John Smith Carrol: *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante’s Purgatorio*²⁴, tratto da Zaccaria 9:12). Inoltre, il salmo sottolinea che a cantare le lodi al Signore saranno non già i morti, quelli lasciati nell’inferno insieme alla “morta poesi”, ma “*nos qui vivimus*”: queste parole cantate da chi è appena giunto nell’aldilà mettono l’accento sulla prospettiva teleologica del canto e invitano il pellegrino a identificarsi con nuovi arrivati—ormai salvi e veramente vivi—ridefiniscono la vera vita come quella cantata nel mondo degli ormai salvi. In questo salmo, Gianfranco Ravasi vede addirittura il simbolo dell’intero *Purgatorio*: esso diventa “il soggetto del canto di coloro che sono in marcia verso la purificazione e la liberazione”²⁵.

Se nel salmo 113 si osserva dunque una coralità esecutiva, il *Miserere* che di lì a poco si udirà nell’antipurgatorio, intonato con sorpresa dalle anime di coloro che morirono una morte violenta:

E ’ntanto per la costa di traverso
venivan genti innanzi a noi un poco,
cantando “Miserere” a verso a verso.
Quando s’accorser ch’i’ non dava loco
per lo mio corpo al trapassar d’i raggi
mutar lor canto in un “Oh!” lungo e roco [...]
(*Purgatorio*, V, 22-27)

Il canto, interrotto dall’espressione di sorpresa unisona, è probabilmente unisono anch’esso, se “verso a verso” indica, come suggeriva Francesco da Buti, una pratica responsiva “come cantano li chierici in coro”. Sarebbe quindi una salmodia antifonale, nella quale due gruppi di anime cantano responsorialmente un verso ciascuno. Tuttavia, nel suo commento, Hollander ha ritenuto opportuno recuperare le osservazioni di Siro Chimenz, che pur riconoscendo l’unisonalità di tutte gli altri canti del *Purgatorio*, osserva che il testo di *Purgatorio* V non contiene alcuna indicazione specifica riguardo allo stile antifonale, e che quando le anime pronunciano il loro stupito “Oh!”, l’intero gruppo stava apparentemente cantando all’unisono. Antifonale o no, mi pare inevitabile concludere che questo *Miserere* è qui intonato in maniera monodica e unisonale: l’osservazione di Chimenz che *tutti gli altri canti* sono unisonali è corretta, ma il fatto non impedisce che sia unisonale pure questo.

Analogamente il canto penitenziale degli iracondi, tratto da Giovanni 1:29, pone l’accento sulla virtù opposta al loro peccato, ma non senza indicazioni specifiche sull’esecuzione “Pur ‘Agnus Dei’ eran le loro essordia; / una parola in tutte era e un

²⁴ J. S. Carrol, *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante’s Purgatorio*, London, Hodder & Stoughton, 1906.

²⁵ G. Ravasi, *I salmi nella Divina Commedia*, Roma, Salerno, 2013, p. 25.

modo, / sì che pareva tra esse ogni concordia” (*Purgatorio*, XVI, 19-21). Se Dante volle specificare che “una parola in tutte era e un modo”, a significare la ritrovata concordia di chi in vita si lasciò possedere dall’ira, dev’essere perché proprio la modalità corale del canto, il procedere omoritmicamente, funge da elemento spiritualmente purificante, un *training* musicale verso la mitezza e la tolleranza che si può raggiungere attraverso il canto.

Quando si giunge infine alle rarefatte atmosfere musicali del paradiso terrestre, il naturalismo musicale della foresta santa suggerisce una primordiale molteplicità di suoni attraverso il canto degli uccelli sul *tenor* delle foglie che stormiscono:

[...] li augelletti per le cime
 lasciasser d’operare ogni lor arte;
 ma con piena letizia l’ore prime,
 cantando, ricevono intra le foglie,
 che tenevan bordone a le sue rime
 (*Purgatorio*, XXVIII, 7-18)

Il bordone, che consiste in una nota bassa e tenuta su cui si sviluppa una melodia, ci prepara all’avvento della polifonia—che inizierà col “cantar di quei che notan sempre / dietro a le note de li eterni giri” (*Purgatorio*, XXX, 91-93) e proseguirà nella terza cantica—e di Beatrice. Qualcosa di profondo sta cambiando nel percorso di purificazione del pellegrino e questa polifonia bucolica segna l’inizio di una diversa sezione del *purgatorio*. Le scene rituali che seguono celebrano una liturgia la cui componente musicale si integra con quella testuale, visiva e gestuale. L’apparizione in sogno di Lia (*Purgatorio*, XXVII, 97-102) che canta e coglie fiori per intrecciarli, rappresenta la meraviglia musicale e estatica che Dante sperimenta oniricamente a questo punto del suo viaggio. Per la prima volta i suoi occhi non vedono dolori o punizioni, non hanno paura né fretta. Nel canto successivo, Matelda—che verrà nominata solo in *Purgatorio*, XXXIII, 120—giunge a rappresentare la felicità terrena e il suo canto gioioso pervade l’intera atmosfera. La donna “maravigliando tienvi alcun sospetto; / ma luce rende il salmo *Delectasti* / che puote disnebbiar vostro intelletto” (*Purgatorio*, XXVIII, 79-81). Il salmo citato—e probabilmente cantato—da Matelda è il 91²⁶, ai versi 5-6 infatti si legge: “*Delectasti me, Domine, in factura tua: et in operibus manuum tuarum exultabo: Quam magnificata sunt opera tua, Domine*” e come ci mostrò Singleton²⁷, era già stato associato da Abelardo con l’amore, la bellezza della creazione nel paradiso terrestre²⁸.

²⁶ Sull’identificazione del salmo citato qui da Matelda si vedano C. Ossola, “Ma luce rende il salmo ‘Dilatasti’”. Una lectio meno facilior per *Purgatorio*, XXVIII, 80”, *Lettere italiane*, 60, 2008, pp. 309-322, e A. Casadei, “‘Dilatasti’ o ‘Delectasti’? (*Purgatorio* XXVIII 80)”, in *Dante. Altri accertamenti e punti critici*, Milano, Franco Angeli, 2019, pp. 212-216.

²⁷ C. S. Singleton, *La poesia della Divina commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 361-364.

²⁸ Petrus Abelardus, *Expositio in Hexaameron*, PL 178 Col. 762 C-D: “Possent et delectationem nonnullam homini afferre secundum sensuum diversitatem, [Col.0762D] cum ex cantu auditum mulcerent vel ex pulchritudine formae visum oblectarent, vel odoris suavitate olfactum reficerent, vel quibuscunque modis diversae ipsorum naturae diligenter cognitae in amorem et laudem Creatoris nos amplius excitarent, juxta quod ad eum Psalmista dicit: Delectasti me, Domine, in factura tua, et in operibus manuum tuarum exultabo”.

Se l'episodio di Matelda riecheggia la pastorella cavalcantiana, come osservò per primo Contini²⁹, il suo canto "Beati quorum tecta sunt peccata!" (*Purgatorio*, XXIX, 3) viene dal Salmo 31:1 ("Beati quorum remissae sunt iniquitates, et quorum tecta sunt peccata"). È l'ultima delle beatitudini, che annuncia la definitiva purificazione del pellegrino grazie all'immersione nel fiume sacro. Poco dopo, la processione dei ventiquattro "seniori", che prelude al ritorno di Beatrice nel fatidico canto trentesimo, intona un "Osanna" (*Purgatorio*, XXIX, 51) che funge da collegamento musicale con l'"Osanna" cantato dagli angeli della *Vita nuova* alla morte della gentilissima: "A me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: Osanna in excelsis" (*Vita nuova*, XXIII, 7).

Così, nelle "tempre", cioè accordi musicali³⁰, "di quei che notan sempre / dietro a le note de li eterni giri" (*Purgatorio*, XXX, 91-93), le voci degli ieratici vecchi della processione annunciano il ritorno di Beatrice, accennando già a un ambiente musicale mistico e polifonico che diverrà significativo nella terza cantica. La lunga processione con i sette candelabri, che allegorizzano i doni dello Spirito Santo, con i ventiquattro seniori che rappresentano ciascuno un libro dell'Antico e del Nuovo Testamento—un chiaro riferimento ad Apocalisse 4:4—, così come il carro della Chiesa trainato dal Cristogrifone e le sette donne che incarnano le virtù cardinali e teologali allo stato naturale, costituiscono un corteo glorioso che risuona di "Osanna", versetti dal *Cantico dei cantici* e altre preghiere solenni. L'intero canto XXIX così è una preparazione musicale e coreografica ai motivi mistici che si fondono nella complessa liturgia dei canti successivi. È a questo punto che troviamo uno dei passi musicali più enigmatici del poema: non appena Beatrice inizia a rimproverare Dante per aver acceduto all'Eden senza la purezza e la felicità necessarie, i ventiquattro seniori eseguono il salmo 30, "In te Domine speravi", fermandosi però prima del versetto 9: "Ella si tacque; e li angeli cantaro / di subito 'In te, Domine, speravi'; / ma oltre 'pedes meos' non passaro" (*Purgatorio*, XXX, 82-84).

È stato Robert Hollander³¹ a intuire che Dante non poteva far proseguire il canto del salmo 30 oltre "pedes meos" perché le parole seguenti sarebbero state "miserere mei Domine", che costituisce il tema principale di un altro, assai famoso salmo, il 50, che Dante cita in tre diverse istanze: *Inferno*, I, 65; *Purgatorio*, V, 24; e *Paradiso*, XXXII, 12. Nel canto XXX del *Purgatorio*, Dante non volle ripetere quella formula, e sarà particolarmente edificante in questa sede leggere il perché direttamente dalle parole di Hollander:

It is precisely at the moment in the poem at which Dante must prepare to make his final amends for his backsliding, in *Purgatorio* XXX and XXXI, that the *Miserere* re-enters the work, offstage, as it were. Here it is both inappropriate and, in another sense, precisely appropriate. The angels (throughout the two cantos they take the part of Dante against the harsh reproaches of Beatrice) celebrate only hope rewarded, and thus will not continue to the words "Miserere mei Domine, quoniam tribulor". For here

²⁹ G. Contini, *Poeti del Duecento*, vol. II, Milano, Ricciardi, 1960, p. 555.

³⁰ F. Ciabattini, *Dante's Journey to Polyphony*, cit., p. 150.

³¹ R. Hollander, "Dante's Use of the Fiftieth Psalm (A Note on *Purgatorio*, XXX, 84)", *Dante Studies*, 91, 1973, p.146.

Dante should not be troubled, should not, since he is rewarded for his hope, require mercy. And yet, until he has made good his fault before Judge Beatrice and until Lethe and Eunoè have completed his purgatorial baptism, initiated under Cato's guidance in Canto I, that fault must remain in him and in his consciousness [...].³²

Il motivo di gioia è dato sia dall'ormai prossimo completamento del rito espiatorio, sia dal ritorno di Beatrice, con una coincidenza di eventi che rimanda anche al Vangelo di Marco: "et qui praeibant et qui sequebantur clamabant dicentes osanna benedictus qui venit in nomine Domini / benedictum quod venit regnum patris nostri David osanna in excelsis". (Marco 11:9-10). Il silenzio di Beatrice, riempito dal canto solidale degli angeli, permette al pellegrino di sciogliere il gelo del senso di colpa, e ciò avviene proprio in virtù della qualità celestiale del canto angelico, che segue e riecheggia gli accordi ("tempre") del paradiso ("etterni giri"):

così fui senza lagrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro a le note de li eterni giri;
ma poi che 'ntesi ne le dolci tempore
lor compartire a me, par che se detto
avesser: "Donna, perché sì lo stempre?"
lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto.
(*Purgatorio*, XXX, 91-99)

A proposito di questo passo, Helena Phillips-Robins³³ ha osservato che una lezione alternativa del v. 95, presente in alcuni manoscritti, legge "compatire", non "compartire", e se questa fosse la lezione corretta, il significato di solidarietà e collettività del salmo ne verrebbe accresciuto.

In *Purgatorio* XXX lo sforzo penitenziale ha il suo culmine, e anche se un nuovo, estremo momento di contrizione attende il pellegrino ("Alto fato di Dio sarebbe rotto, / se Letè si passasse e tal vivanda / fosse gustata senza alcuno scotto / di pentimento che lagrime spanda"; vv. 142-145), secondo il rimprovero di Beatrice, qui, al ritorno stesso di colei che era morta nella *Vita nuova*, è il momento della gioia, per cui la singolare specificazione del poeta che il salmo 30 non viene recitato per intero, si spiega con lo sviluppo 'a scatti' del processo di purificazione; gli angeli celebrano solo la speranza ricompensata e quindi non proseguono. Qui Dante non dovrebbe essere turbato perché viene invece ricompensato per la sua speranza.

La gioia e l'unicità dell'occasione richiedono anche un'esecuzione musicale grandiosa, e come ci accorgiamo poche righe dopo la citazione del salmo, questo brano

³² Ivi, pp. 147-148.

³³ H. Phillips-Robins H., "Singing for Dante in *Purgatorio* 30-31", *Bibliotheca dantesca*, 1, 2018, p. 128 e Id., *Liturgical Song and Practice in Dante's "Commedia"*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2021, p. 120.

è eseguito polifonicamente, infatti gli anziani/angeli cantano dolci armonie seguendo il moto rotatorio dei cieli e l'armonia delle sfere:

Così fui senza lagrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro alle note delli eterni giri;
ma poi che 'ntesi nelle dolci tempore
(*Purgatorio*, XXX, 91-94)

La polifonia era spesso usata per sottolineare i momenti solenni e celebrativi della liturgia, e ben si attaglia dunque a questo snodo del percorso spirituale e musicale del poema. Aveva dunque ragione Matelda, che il salmo 91, "Delectasti", avrebbe potuto far luce sulla *Stimmung* di questa zona liminale fra terra e cielo, fra peccato e redenzione, ricca di canti che inducono alla gioia e alla solennità. E con questo siamo tornati come all'inizio del percorso: Alessandro Vettori³⁴ nota infatti che il salmo 91, che Dante cita in modo abbreviato, funge, insieme a "In exitu Israel de Aegypto", da limite musicale, chiudendo il percorso di preghiera e musicale della seconda cantica:

Two crucial psalms mark the beginning and the end of this liberating process: Psalm 113, *In Exitu Israël de Aegypto*, sealing the departure from slavery in Egypt and the beginning of a long, purging journey across the desert, and Psalm 91, *Psalmus Cantici, in die Sabbati*, which Dante calls *Delectasti*, as marking the conclusive liberation by evoking the Babylonian captivity³⁵.

Una meravigliosa coreografia liturgica tutta al femminile celebra poi l'avvenuta purificazione del pellegrino dopo il battesimo nel Lete, mentre "Asperges me" (*Purgatorio*, XXXI, 98) si ode cantato forse dagli angeli (oppure da Matelda?) e mentre la "danza delle quattro belle" (v. 104) virtù cardinali, anch'esse cantanti (v. 112). Quindi al loro "angelico caribo"³⁶ (v. 132) si aggiungono le tre virtù teologali. Il versetto "Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor" è tratto dal salmo penitenziale "Miserere" (Salmo 50:9), e si usava recitarlo nella liturgia della penitenza, dopo la *confessio oris*, quando il sacerdote cospargeva di acqua benedetta il capo del peccatore. "L'azione liturgica è certamente presente a Dante in questa scena, come tutto il suo svolgimento dimostra"³⁷.

4. Salmi e giustizia divina

L'ultima performance musicale della seconda cantica, è, quasi sorprendentemente, "Deus venerunt gentes" (*Purgatorio*, XXXIII, 1), il versetto iniziale del salmo 78, che lamenta la profanazione del tempio di Gerusalemme da parte dei babilonesi ed è citato

³⁴ A. Vettori, *Dante's Prayerful Pilgrimage: Typologies of Prayer in the "Comedy"*, Leiden – Boston, Brill, 2019.

³⁵ *Ivi*, p. 83.

³⁶ Il termine "caribo", dal provenzale *garip* ma di probabile origine araba, indica una canzone a ballo di musica e parole accompagnata dalla danza. È attestato in Giacomino Pugliese e Meo dei Tolomei. Si veda L. Spitzer, "Parole di Dante. Caribo", *Lingua Nostra*, XV.3, 1954, pp. 65-66.

³⁷ A. M. Chiavacci Leonardi, (a cura di), *Commedia di Dante Alighieri*, Milano, Mondadori, 1991-1997 si veda commento a *Purgatorio*, XXXI, 98.

in apertura dell'ultimo canto³⁸ del *Purgatorio* per commentare la flagellazione del carro della Chiesa militante da parte del gigante (*Purgatorio*, XXXII, 155-160):

Deus, venerunt gentes, alternando
 or tre or quattro dolce salmodia,
 le donne incominciario, e lagrimando;
 e Bëatrice, sospirosa e pia,
 quelle ascoltava sì fatta, che poco
 più a la croce si cambiò Maria.
 (*Purgatorio*, XXXIII, 1-6)

Potrebbe sorprendere che a questo punto Dante abbia voluto includere questo salmo perché esso contiene un inquietante appello al castigo di Dio, il che potrebbe suonare stonato nel paradiso terrestre, a un passo dalla terza cantica e dall'ascesa al cielo della Luna. Si può dedurre, dai vv.1-2, che l'esecuzione di questo salmo da parte delle virtù teologali e cardinali in alternanza, sia nella forma responsoriale come il "Miserere" di *Purgatorio*, V, 24, come già disse l'Ottimo commento: "'I diceano a verso a verso, però che le tre diceano l'uno verso, e le IIIJ diceano l'altro verso con pianto e con canto". Se, come nota Ardissino³⁹, il salmo 78 è anche una preghiera per invocare l'aiuto divino e una preghiera di liberazione, il invoca fortemente anche la vendetta di Dio ("Effunde iram tuam in gentes quae te non noverunt, et in regna quae nomen tuum non invocaverunt"; Ps. 78:6), d'altronde esplicitamente menzionata da Beatrice al v. 39 ("vendetta di Dio non teme suppe"). Le parole di Beatrice seguenti alla citazione di "Deus venerunt gentes" citano il discorso di Gesù nell'ultima cena ("Modicum, et non videbitis me; / et iterum', sorelle mie dilette, / 'modicum, et vos videbitis me'" (*Purgatorio*, XXXIII, 10-13, tratto da Gv. 16:16) sono una promessa del ritorno di Cristo, di Beatrice e della Giustizia di Dio sulla terra (*Purgatorio*, XXXIII, 71). Con tale minacciosa promessa di una imminente retribuzione ("et redde vicinis nostris septuplum in sinu eorum; improperium ipsorum quod exprobraverunt tibi, Domine"; Ps. 78:12). La speranza che connota fortemente tutto il *Purgatorio*, quindi, non è solo speranza di salvezza individuale, ma la fiducia nel certissimo intervento punitivo del messo di Dio, con la celebre profezia del DXV:

Sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe,
 fu e non è; ma chi n'ha colpa, creda
 che vendetta di Dio non teme suppe.
 Non sarà tutto tempo senza reda
 l'aguglia che lasciò le penne al carro,
 per che divenne mostro e poscia preda;
 ch'io veggio certamente, e però il narro,
 a darne tempo già stelle propinque,
 secure d'ogn' intoppo e d'ogne sbarro,

³⁸ Hollander (nel Commento a *Purgatorio* XXXIII.1) ci ricorda che anche l'ultimo canto dell'*Inferno* e l'ultimo del *Paradiso* cominciano con parole che non sono di Dante, e precisamente con la citazione modificata dell'inno di Venanzio Fortunato ("Vexilla regis prodeunt inferni") e con la preghiera di San Bernardo alla Vergine ("Vergine Madre, figlia del tuo figlio").

³⁹ E. Ardissino, "I canti liturgici nel *Purgatorio* dantesco", cit., p. 61.

nel quale un cinquecento diece e cinque,
messo di Dio, anciderà la fuia
con quel gigante che con lei delinque.
(*Purgatorio*, XXXIII, 37-48)

Speranza e Giustizia retributiva coincidono, quindi, in questo passaggio dal purgatorio al paradiso, sebbene il sentimento si stemperi nella terza cantica (ma non nelle parole di San Pietro in *Paradiso*, XXVII, 22-27) si stemperi, tanto che la *Commedia* nel suo insieme è stata definita “un canto alla giustizia assoluta, al Dio giusto e misericordioso, non al Dio vendicativo, ma a quello della proporzione e dell'ordine, dell'amore, che si realizza perfettamente nel regno dei giusti, in paradiso”⁴⁰. Il percorso musicale della *Commedia*, e in particolare quello del *Purgatorio*, sono legati alla dimensione liturgica e drammatica che si svolge lungo la seconda cantica, che arricchisce l'aspetto anagogico del poema, unendo l'ascesa del pellegrino al percorso della storia universale. Come infatti ha mirabilmente chiarito Erminia Ardissino, “l'atto liturgico implica una rilettura della vita individuale nel disegno dell'incarnazione [...] Il dramma individuale viene riorganizzato all'interno del dramma della passione e resurrezione, che dà senso alla storia. Il viaggio di Dante è anche il viaggio dell'umanità scandito da tappe rituali e sacramentali”⁴¹.

⁴⁰ E. Ardissino, *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2009, p. 7.

⁴¹ *Ivi*, p. 26.

L'insegnamento della letteratura come pratica di relazione

Roberto Carnero

Università di Bologna
(roberto.carnero@unibo.it)

Abstract

In risposta alla tendenza, tipica di buona parte dell'attuale riflessione pedagogica, a enfatizzare l'importanza dei mezzi e degli strumenti (soprattutto quelli tecnologici), il contributo pone l'accento sull'importanza della dimensione umanistica e dialogica nell'insegnamento letterario. Una didattica che ambisca a essere efficace non può che avvenire nella relazione. Ciò vale in particolar modo per una disciplina come la letteratura, che per sua stessa natura è portata a stabilire relazioni: tra il lettore (il discente) da una parte e il suo mondo interiore e la dimensione collettiva (storica, sociale, civile ecc.) dall'altra, ma anche, nella concretezza dell'esperienza scolastica, tra docente e studenti in quella "comunità interpretante" che è il gruppo-classe. L'articolo nasce da un intervento tenuto il 6 dicembre 2022 alla Lumsa di Roma nell'ambito del convegno *Relazione in educazione: prospettive teorico-laboratoriali*, promosso dal Dipartimento di Scienze Umane e dall'Associazione Luigia Tincani.

Parole chiave

Testo e Senso, linee guida autori, regole di stile

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/627>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Nell'odierna riflessione didattica, si pone spesso molta enfasi sugli strumenti, soprattutto sui più nuovi (come quelli digitali e multimediali). Ma l'insegnamento (ogni insegnamento) avviene prima di tutto in una relazione, che rimane, al di là dei mezzi utilizzati, l'elemento fondamentale di ogni processo educativo e formativo.

Credo che ciò valga per tutte le discipline: non mi spingerei mai ad affermare che la cosa non sia vera per materie come la matematica, la fisica o le scienze naturali. Ma credo che quella relazione cui accennavo sia facilitata in special modo dalle discipline umanistiche: perché sono materie che parlano dell'essere umano e delle questioni, dei temi, dei problemi tipicamente umani. In particolare, una disciplina come la letteratura per sua stessa natura è portata a stabilire relazioni, relazioni di diverso tipo, relazioni "multilaterali", se vogliamo utilizzare il lessico della diplomazia.

La relazione nell'insegnamento della letteratura si svolge infatti in più direzioni e su più livelli. Innanzitutto, con l'atto di lettura, si innesca una relazione tra il lettore e il testo, e, attraverso il testo, con l'autore. Per definirla non troverei parole più efficaci di quelle utilizzate da Niccolò Machiavelli nella celeberrima lettera a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513. Se di giorno, nell'esilio dell'Albergaccio, va a caccia, controlla i lavori agricoli, si reca all'osteria dove "s'ingaglio" con i popolani, quando scende la sera vive un piacere che nessun confinamento - per ragioni politiche o pandemiche che sia - può impedirgli (e impedirci).

Vestiti «panni reali e curiali» (gli abiti della festa, diremmo: perché sta per incontrare persone importanti), entra «nelle antiche corti delli antichi huomini» per nutrirsi di cultura, sapere, bellezza: «dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che solum è mio e ch'io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro humanità mi rispondono; e non sento per quattro hore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro».¹ È un'idea della lettura che equivale a un incontro tra persone, un incontro così intenso che il lettore si trasfonde completamente nelle parole lette, al punto da dimenticare ciò che lo circonda.

Una simile concezione della lettura dovrebbe spingerci, nell'insegnamento letterario, a valutare attentamente il peso delle biografie degli autori. Nella scuola *d'antan* il metodo tradizionale prevedeva che il docente illustrasse - nell'ordine - la vita, le opere e la poetica di ogni scrittore presente nel programma. Era questo il classico trinomio a cui i professori del buon tempo antico non sapevano rinunciare. Spesso oggetto delle lezioni in classe erano gli inquadramenti delle epoche culturali e correnti letterarie (Stilnovo, Umanesimo, Rinascimento, Romanticismo, Decadentismo ecc.), le biografie degli autori, la loro produzione, la loro poetica, appunto, mentre ai testi veniva attribuito un ruolo quasi di appendice alle spiegazioni dell'insegnante, come se fossero mere esemplificazioni di lineamenti più ampi e generali, e magari la loro lettura era addirittura relegata ai compiti per casa. Insomma, se non proprio come incidenti di percorso, i testi venivano percepiti quali elementi quasi non essenziali né di primaria importanza.

¹ Niccolò Machiavelli, *Opere*, a cura di Mario Bonfantini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. XXX [numero di pagina da verificare].

A partire dagli anni Settanta del Novecento c'è stata invece la progressiva, e per certi versi anche rapida, presa di coscienza che la lettura, l'analisi, il commento, l'interpretazione del testo letterario (ovvero, per dirla con Mirko Bevilacqua, «la capacità e la voglia di saper leggere e rileggere, di insistere, di far scattare quel 'clic' o quello 'choc' di spitzeriana e benjaminiana memoria»)² sono i momenti da cui, nella pratica didattica, deve necessariamente partire ogni discorso storico-letterario. La centralità del testo, insomma, è oggi assodata, nella teoria e nella prassi.

Tuttavia credo che tornare a soffermarsi con una certa attenzione sulle biografie degli autori sia importante, perché in tal modo si comunica agli studenti l'idea di un incontro, appunto, tra persone. Sapere chi era, da quale famiglia proveniva, quali studi ha compiuto, poi come ha vissuto, quale lavoro o quali lavori ha svolto un certo autore e magari anche qual era il suo carattere, il suo profilo psicologico, tutto ciò serve ad avvicinare a lui gli studenti, oltre che, naturalmente, in molti casi a incrementare la comprensione della sua opera.

Il secondo tipo di relazione è quello che si stabilisce tra il docente e gli studenti per il tramite della materia. Questo, come accennavamo sopra, avviene per tutte le discipline. Ma con la letteratura in modo particolare. Quanto noi insegnanti riusciamo a "vedere" i nostri studenti, a capire chi sono, a intercettare i loro problemi e bisogni? Che cosa sappiamo davvero di loro? Spesso, poco, troppo poco. Perché tu sei uno, e loro sono tanti. Il docente è un individuo che instaura una relazione con un gruppo (la classe), più che con altri individui. Ma una classe è data dalla somma di diversi individui. Ed è noto quanto ciascun ragazzo, soprattutto in età adolescenziale, abbia bisogno di essere riconosciuto e valorizzato nella sua singolarità. Ecco, le potenzialità che la letteratura contiene in sé rappresentano un formidabile strumento di interazione interpersonale.

Sin dall'alba dei tempi, nella nostra specie c'è stato un bisogno, di tipo antropologico, di raccontare e di farsi raccontare delle storie, per comprendere noi stessi e la realtà attraverso le parole. Nutrendoci delle pagine che ci parlano delle vite di altri, possiamo più facilmente diventare narratori della nostra, trovare le parole per dire, e dunque interpretare, quanto ci accade.

Penso che se noi docenti non ci poniamo per obiettivo la civiltà, e dunque non infondiamo ai ragazzi il senso profondamente umano della ricerca letteraria, rischiamo di trasformare anche i discorsi più alti in specialismi autoreferenziali. Iosif Brodskij ha identificato il compito civile e politico (nel senso alto di costruzione della "polis") della trasmissione del patrimonio letterario alle nuove generazioni: «Poiché non sono molte le cose in cui riporre le nostre speranze in un mondo migliore, poiché tutto il resto sembra condannato a fallire in un modo o nell'altro, dobbiamo pur sempre ritenere che la letteratura sia l'unica forma di assicurazione morale di cui una società può disporre: che essa sia l'antidoto permanente alla legge della giungla: che essa offra l'argomento migliore contro qualsiasi soluzione di massa che agisca sugli uomini con la delicatezza di una ruspa, se non altro perché la diversità umana è la materia prima della letteratura, oltre a costituirne la ragion d'essere».³

² Mirko Bevilacqua, *Passaggi novecenteschi. Da Marinetti a Benjamin*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 6.

³ Iosif Brodskij, *Dall'esilio*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 14-15.

Il grande poeta russo, Nobel per la letteratura nel 1987, parla qui della letteratura come di una sorta di "educazione al senso di umanità", non dogmatica, non ideologica, non coercitiva: in definitiva, un'educazione alla libertà. La letteratura suggerisce una saggezza che invita ad andare a fondo alle cose, alle questioni, a non accontentarsi delle risposte facili, banali, superficiali, che anche oggi certa politica, propensa per ragioni di interesse di parte a cavalcare i problemi delle persone, troppo spesso tende a suggerire.

La relazione tra docente e studenti per il tramite di una materia come la letteratura non è tuttavia scontata nelle sue modalità. Un collega dell'Università di Bologna, Federico Bertoni, confessa che, quando entra in un'aula e sale alla cattedra, non può fare a meno di porsi ogni volta una serie di domande, le stesse che oggi si pongono – credo – tutti gli insegnanti dotati di un minimo di coscienza professionale: «Che ci faccio qui? [...] Perché spiego queste cose? Per quale intreccio di circostanze questi frammenti del mio sapere, ricombinati nella retorica della lezione, hanno qualche rilevanza per la formazione culturale degli studenti? Addirittura per la loro vita?».⁴

Riconosco, in quelle di Bertoni, le mie stesse domande. Interrogativi niente affatto oziosi che lui si pone a proposito della didattica universitaria e che, a maggior ragione, ha senso porsi in merito a quella scolastica, visto che da più parti si sollevano dubbi sull'opportunità di mantenere questa centralità della letteratura nell'insegnamento dell'Italiano, soprattutto se si guarda a quanto accade negli altri Paesi europei, dove, in particolare negli istituti tecnici e professionali, la parte letteraria è nettamente limitata rispetto a quella linguistica.

La soluzione a questo dilemma è tutt'altro che facile. Da un lato dobbiamo senz'altro aggiornare il nostro insegnamento ricomprendendo al suo interno la trattazione di testi di varia natura (giornalistici, saggistici, di tipo espositivo e argomentativo, a tema sociale, tecnico, scientifico, economico ecc.). Dall'altro, però, dovremmo evitare di rinunciare troppo frettolosamente a quella presenza della letteratura che è una peculiare ricchezza della tradizione dei nostri studi umanistici.

Tuttavia non c'è dubbio che la cultura letteraria, che fino a qualche decennio fa era un patrimonio condiviso, oggi sembra non interessare più ai giovani (almeno alla stragrande maggioranza di loro) e non essere in grado né di stimolarli né di aiutarli a comprendere la realtà che li circonda affinché riescano ad orientarvisi. Si è verificata, negli ultimi decenni, una discontinuità, una frattura epocale in termini di paradigmi culturali: già nel lontano 1982 si scriveva che «la letteratura ha ormai perso quella funzione di basilare veicolo dell'esperienza che essa possedeva nella società del passato».⁵

Ciò significa che noi insegnanti parliamo un lessico diverso da quello dei ragazzi che ci troviamo davanti tutte le mattine a scuola. Questo non vuol dire però che essi siano "peggiori" di come eravamo noi alla loro età; sono solo inseriti in una cultura nuova, diversa: sono forse più capaci di vedere un film che di leggere un libro; sono più bravi nell'uso degli strumenti tecnologici; il loro modo di pensare è meno analitico ma

⁴ Federico Bertoni, *Letteratura: teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 13.

⁵ Pier Marco Bertinetto - Claudio Marazzini, *Cinque tesi per l'educazione letteraria nel biennio*, in Graziella Pozzo (a cura di), *Insegnare la lingua: la comprensione del testo. Comprensione, produzione, riflessione. Ipotesi di ricerca didattica per l'educazione linguistica (media inferiore e biennio)*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1982, pp. 38-52: 40.

più intuitivo. Pensano anche loro, *ça va sans dire*, ma in base a categorie e con riferimenti culturali diversi dai nostri. È necessario partire da qui, se vogliamo riuscire a stabilire una qualche forma di comunicazione. Per instaurare una relazione dobbiamo muovere da dove si trovano loro.

È necessario che noi adulti, che noi insegnanti ci poniamo l'obiettivo – per utilizzare le parole di Pier Cesare Rivoltella – di «ascoltare il mondo giovanile, dare ospitalità nella scuola alla sua cultura». ⁶ La qualità principale di un buon maestro è proprio questa: la capacità di “connettersi”, vale a dire di attivare una comunicazione autentica con i ragazzi (non solo su un piano formale, burocratico, ma anche su quello esistenziale ed emotivo). Senza questo filo diretto non passa alcun messaggio educativo, ma, al massimo, qualche arida nozione. Come insegnanti dobbiamo essere all'altezza dei sogni dei giovani, dei loro desideri, delle loro domande.

Il nostro lavoro ci riesce bene tutte le volte in cui siamo capaci di evitare una "normalità" che equivale a noia e indifferenza negli studenti. Leggiamo in un recente romanzo, *Domani interrogo* di Gaja Cenciarelli, che racconta l'esperienza di una supplente di Inglese in un istituto superiore della periferia romana:

La professoressa ancora non può sapere quante volte, negli anni a venire, gli studenti le diranno che quelle non sono lezioni normali. Cos'è per i ragazzi la normalità? È noia, è assoggettamento, è omologazione. Che cosa c'è di così rivoluzionario in quelle lezioni? Se l'è chiesto a lungo, ed è giunta alla conclusione che quando parla di certi argomenti, lei *diventa* quegli argomenti. Vuole aprirsi un varco nel punto nudo di ciascuno di loro e portarli all'epifania.⁷

Non c'è nulla che più della noia sia nemico dell'apprendimento. A Erba (Como) negli anni Quaranta del secolo scorso la routine dell'Istituto "Carlo Annoni" viene interrotta dal professor Fumagalli, solitario docente di Lettere dall'andatura claudicante. Uomo inquieto e dagli amori infelici, fa sognare i ragazzi con le lezioni all'aperto, la propensione al paradosso e la passione per i classici. Giampiero Neri gli ha dedicato un trasognato poemetto in prosa dal titolo *Un insegnante di provincia*, che ne è una sorta di "ritratto in movimento", partecipe e commosso: «L'ingresso del professor Fumagalli aveva segnato una svolta nelle abitudini conformiste dell'Istituto. Dalla cattedra, il professore sembrava sempre sul punto di avviare una conversazione». ⁸ Affinché si possa dare una «conversazione» ci dev'essere una forma di comunicazione. Non lezioni cattedratiche e autoreferenziali, ma possibilmente «una didattica "divergente" (e divertente)». ⁹

⁶ Pier Cesare Rivoltella, *I media e la comunicazione per il lavoro educativo*, in Loredana Perla - Maria Grazia Riva (a cura di), *L'agire educativo. Manuale per educatori e operatori socio-assistenziali*, Brescia, La Scuola, 2016, pp. 120-131: 123.

⁷ Gaja Cenciarelli, *Domani interrogo*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 149-150.

⁸ Giampiero Neri, *Un insegnante di provincia*, Milano, Ares, 2022, p. 13.

⁹ Mutuo l'espressione dal titolo di uno stimolante intervento di Trifone Gargano, *Per una didattica "divergente" (e divertente)*, in Massimo Arcangeli (a cura di), *Saper essere, saper fare, saper pensare. Un manifesto per la scuola del futuro*, Roma, Castelvecchi, 2022, pp. 173-184.

La passione, però, si può trasmettere soltanto quando c'è. Ormai da diversi anni i presidi – o, come si dice con termine più moderno, i “dirigenti scolastici” – chiedono ai docenti della stessa materia di presentare la medesima programmazione. La chiamano “programmazione dipartimentale”, cioè per dipartimenti, come pomposamente (scimmiottando la terminologia universitaria) si definiscono i raggruppamenti dei docenti della medesima disciplina in una scuola. Intendiamoci: le “riunioni di dipartimento” possono essere occasioni preziose di confronto e di arricchimento reciproco, di messa in comune di esperienze e buone pratiche. Altra cosa, però, è la pretesa che tutti facciano esattamente le stesse cose. L'obiettivo dei dirigenti è chiaro: evitare disomogeneità, nell'offerta formativa e nella valutazione, tra le diverse classi. Tuttavia questa legittima preoccupazione si traduce in una forzata standardizzazione dei percorsi didattici e in una limitazione di quella libertà creativa che è uno dei punti di forza di ogni insegnamento. La passione per la letteratura non è qualcosa di astratto, ma è legata a particolari fasi della storia letteraria, autori, opere, testi specifici.

Ricordiamoci che la programmazione di inizio anno è una falsariga, ma poi tutto dipende dalla classe, dalle sue capacità, attitudini, curiosità: dovremmo sempre poter “cambiare programma” quando se ne presentasse l'esigenza.

Così un docente ricorda i primi tentativi (ed errori), nei primi anni di insegnamento, a proposito del rapporto tra l'astrattezza del programma e la concretezza della classe:

In termini di programmazione didattica io davo per scontato che in una classe seconda, per esempio, sarebbero stati in grado di affrontare un determinato argomento con determinati passaggi logici. E sulla base di questa valutazione, a priori decidevo il programma dell'anno. L'idea pedagogica di fondo era davvero quella degli studenti intesi come recipienti vuoti, in cui io dovevo versare il nettare della conoscenza. Una presunzione difensiva abnorme. Mancava assolutamente la presa in carico di quella classe specifica, la considerazione di come quelle persone avrebbero potuto stare davanti alla mia proposta didattica.¹⁰

Ho detto sopra che questo è un errore, ma temo che sia piuttosto comune, anche se appare a tutti evidente che una relazione – come quella che lega docente e discenti – non può mai essere predeterminata, cioè impostata in maniera aprioristica.

Dal punto di vista soggettivo del docente, se vogliamo trasmettere emozioni (il piano emotivo è l'unico in grado di strutturare una conoscenza solida e non superficiale), dobbiamo privilegiare nel nostro insegnamento quegli autori, quelle opere, con cui abbiamo una certa consonanza. Non possiamo pretendere di appassionare i ragazzi a qualcosa che ci appassiona poco o non ci appassiona per nulla.

Del resto già i Programmi Brocca per il triennio evidenziavano l'importanza di una salvaguardia dell'autonomia del singolo docente nelle sue scelte didattiche, in un passo che credo utile riportare:

¹⁰ Gilberto Borghi, *Gli adolescenti mi hanno salvato. Diventare adulti educando i giovanissimi*, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni San Paolo, 2019, p. 31.

La vastità del patrimonio letterario italiano e la pluralità e l'ampiezza degli obiettivi e di conoscenza connessi con lo studio di esso impongono che si dia ordine e dimensione ai contenuti. Tra questi è indispensabile compiere delle scelte, le quali devono in ogni caso rispondere a criteri di importanza e di organicità e richiedono perciò la costruzione di percorsi di studio. Tale costruzione è affidata alla programmazione del docente, il quale trova spazi di libertà nell'organizzare il disegno complessivo, nel dosare le preferenze per temi e filoni della produzione letteraria e nell'individuare in dettaglio gli autori e i testi sui quali si fonda il proprio progetto.¹¹

In tutt'altro contesto (non didattico e scolastico, bensì editoriale, accademico e "scientifico") persino uno studioso del calibro di Alberto Asor Rosa, nell'esplicitare i criteri che avevano presieduto alla selezione dei quarantasette titoli contenuti nei due volumi delle *Opere* del Novecento della *Letteratura italiana* Einaudi, motivava le scelte compiute anche sulla base dei propri personali gusti di lettore:

Posso dire tranquillamente, guardando al risultato finale che questo è il mio Novecento, il mio Novecento letterario italiano; nel quale io sarei disposto a riconoscermi pressoché senza riserve e senza limitazioni. Non ho mai amato gli scrittori troppo "di testa", gli agili funamboli di un'invenzione ridotta a puro gioco, a fumisteria, a divertimento verbale e sberleffo; né ho amato mai gli scrittori di pura cronaca e di pura denuncia, i coloristi e i folklorici, e neppure quelli che hanno fatto del loro moralismo una professione e talvolta un mestiere; e neanche quelli dei buoni sentimenti e delle lagrime facili, del cuore in mano, o del pathos troppo turgido e gonfio, tutto dichiarato e ostentato.¹²

Ecco, credo sia giunto il momento di tessere un elogio della soggettività nell'insegnamento. È ora che i docenti tornino a rivendicare il proprio ruolo di professionisti e intellettuali, rifiutando quello di grigi burocrati, chiamati ad applicare pedissequamente circolari ministeriali e decreti dirigenziali. Lo ha messo nero su bianco anche uno dei nostri più autorevoli storici della lingua, Luca Serianni: «È assolutamente doveroso che la famiglia che manda i figli a scuola sappia che nella II A o nella II B il figlio o la figlia avrà un trattamento di alto livello; però non lo stesso trattamento, perché è giusto che ogni professore dia ai propri alunni l'impronta della sua formazione e, perché no, anche dei suoi gusti culturali».¹³

Il terzo tipo di relazione che si stabilisce nell'insegnamento letterario è quello tra i diversi componenti del gruppo-classe. «C'è un testo in questa classe?»: se lo chiedeva - era il lontano 1980 - Stanley Fish, in un celebre libro che aveva proprio questo titolo.¹⁴ Lo

¹¹ *Piani di studio della scuola secondaria superiore e programmi dei trienni. Le proposte della Commissione Brocca*, "Studi e Documenti degli Annali della Pubblica Istruzione", n. 56/60, luglio-settembre 1992, Firenze, Le Monnier, 1992, p. 123.

¹² Alberto Asor Rosa, *I "criteri" del Novecento*, in Alberto Asor Rosa (direzione di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV Il Novecento. I. L'età della crisi, cit., pp. XIX-XXX: XXIX.

¹³ Luca Serianni, *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 483.

¹⁴ Stanley Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento* [1980], Torino, Einaudi, 1987.

studioso statunitense vedeva la "classe di letteratura" come una "comunità interpretante", in cui il ruolo dei lettori era centrale. Da allora nell'insegnamento della letteratura sono venuti altri metodi (per esempio lo strutturalismo, che si è proposto di analizzare i testi in maniera oggettiva e scientifica), ma l'idea della centralità degli studenti (insieme con il docente) nel processo di lettura, apprendimento e interpretazione oggi sarebbe da recuperare.

Un momento centrale in tal senso può essere quello della discussione. Chi insegna non dovrebbe mai dimenticare che la letteratura parla di tutto e parla a tutti. A maggior ragione, quando le sue note si diffondono tra le pareti di un'aula. E diventano così non solo la fonte di una riflessione individuale, ma di una discussione, condivisa e socializzata. Ecco il vero fulcro dell'umanesimo: il dialogo come fonte di piacere e di crescita. «Che cosa può esservi infatti, in nome degli dei immortali, di più giovevole, per afferrare a pieno sottili verità, della discussione?»¹⁵ così si chiedeva il personaggio di Coluccio Salutati, il capostipite dell'Umanesimo fiorentino, in un'opera scritta da un suo allievo, Leonardo Bruni. Era il XV secolo, ma è una lezione valida ancora oggi per la nostra "classe di letteratura".

L'ultimo tipo di relazione tipico dell'insegnamento della letteratura è quello che si instaura tra la pagina scritta e l'esperienza, individuale e sociale, dei giovani lettori, tra il loro mondo interiore e la dimensione collettiva (storica e civile). Insegnare letteratura è una sfida. A volte abbiamo la sensazione che le nuove generazioni, alle quali ci rivolgiamo, sentano ancora il bisogno di ascoltare storie e di vivere le suggestioni della lirica, ma tendano a soddisfarlo non più sulla pagina scritta, bensì sui social network, con le serie tv, con i videogiochi, con le parole delle canzoni molto più che con i versi delle poesie. La conseguenza è che la letteratura viene talora sentita come un patrimonio lontano, a volte illeggibile, o comunque incapace di comunicare, insomma come una vicenda libresco e polverosa.

Certamente ogni docente ha le proprie strategie per evitare questo rischio. Ma è importante, ad ogni modo, cercare di far interagire il più possibile i testi del patrimonio letterario con il presente e con il vissuto dei ragazzi. Non tanto al fine di un'attualizzazione magari anacronistica e forzata, quanto per far capire ai giovani che la letteratura parla di loro, che i libri, le poesie, i romanzi affrontano le questioni, gli interrogativi, le ansie, le delusioni, gli entusiasmi, le emozioni, positive e negative, che tutti viviamo nel corso della nostra esistenza. Da qui discende l'importanza di una costante attenzione al contemporaneo (con il dialogo tra classici e autori del Novecento e del nuovo secolo)¹⁶ e alle questioni civili (attraverso proposte di Educazione civica, incentrate sui problemi del presente, che scaturiscano dagli autori e dalle opere della tradizione letteraria).

La lettura è una progressiva scoperta dell'ignoto: un viaggio, insomma, perché la letteratura è capace di rivelare mondi altrimenti sconosciuti. Da docenti di letteratura lo sappiamo bene, essendo questa la nostra esperienza quotidiana. Con il nostro lavoro,

¹⁵ Leonardo Bruni Aretino, *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus* (Dialogo a Pier Paolo Vergerio), liber 1, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 49.

¹⁶ Mi permetto di rimandare, per una più ampia trattazione di tale questione, a Roberto Carnero, *Classici di ieri e autori di oggi. Una proposta per l'insegnamento della letteratura italiana*, Firenze, Treccani Giunti TVP, 2022.

spesso faticoso ma sempre entusiasmante, cerchiamo di trasmettere ai ragazzi la passione per i libri e per le grandi opere che costruiscono la nostra identità, alimentano le nostre aspirazioni, suscitano domande e interrogativi, portandoci oltre le colonne d'Ercole della conoscenza, in altri tempi e in altri luoghi, negli infiniti regni dei sentimenti, delle idee, dei dubbi e delle utopie, dentro e fuori di noi. Il viaggio che compiamo insieme ai grandi poeti e ai grandi narratori è "magnifico" proprio perché, etimologicamente, spalanca davanti a noi uno spazio grande, immenso, capace di provocare meraviglia e divertimento.



La figura di Edgar Allan Poe nella cultura letteraria italiana tra Ottocento e Novecento: il caso delle edizioni Sonzogno

Francesca Razzi

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' Chieti - Pescara
(francesca.razzi@unich.it)

Abstract

Collocandosi all'interno del filone di studi sulla letteratura tradotta, l'articolo indaga le modalità di adattamento e di circolazione dei racconti di Edgar Allan Poe nel panorama letterario italiano tra gli anni Ottanta del XIX secolo e gli anni Trenta del Novecento. Il caso di studio fornito da quattro traduzioni della casa editrice milanese Sonzogno pubblicate dal 1883 al 1934 (*Racconti straordinari*, *Nuovi racconti straordinari*, *Racconti grotteschi* e *Nuovi racconti strani*) è indicativo delle particolari strategie messe in campo dai mediatori italiani (l'editore e i diversi traduttori), finalizzate alla popolarizzazione della figura dello scrittore americano e della sua opera.

Parole chiave

Edgar Allan Poe, letteratura anglo-americana, traduzione

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/624>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Un caso di letteratura tradotta in Italia: i racconti di Edgar Allan Poe

All'interno delle ricerche sulla 'letteratura tradotta' e sulla sua funzione entro un campo letterario diverso da quello di origine il caso dello scrittore americano Edgar Allan Poe e della sua fortuna nel panorama letterario italiano a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento offre significativi spunti di riflessione. Come è stato rilevato in studi ormai classici¹, è infatti opportuno considerare le implicazioni concrete di tale diffusione: in altre parole, la letteratura tradotta assume non solo un valore estetico e storico-culturale, ma riveste una posizione che è dettata anche dal campo letterario nel suo insieme, inteso come uno spazio governato dalle logiche di tipo socio-economico del mercato stesso. In tale direzione si muovono i più recenti contributi critici riguardanti gli studi sulla traduzione letteraria in Italia, che sottolineano il ruolo svolto da tutti gli agenti che, a vario titolo, prendono parte al complesso processo di mediazione, non soltanto traduttori e recensori *tout court*: un folto gruppo di produttori di cultura in cui rientrano anche gli editori, le politiche dei quali si rivelano determinanti in funzione dei meccanismi di consolidamento e/o rinnovamento dello spazio letterario nazionale².

Alla luce di tale quadro critico, il presente studio intende soffermarsi sul profilo di Poe che emerge dalle traduzioni in italiano delle sue opere attraverso il caso delle raccolte di racconti pubblicate dall'editore milanese Sonzogno nel corso di un cinquantennio, e precisamente nel periodo compreso tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento: *Racconti straordinari* (1883), *Nuovi racconti straordinari* (1885), *Racconti grotteschi* (1928) e *Nuovi racconti strani* (1934). Due sono le questioni al centro di questo studio: in primo luogo, verrà ripercorsa una panoramica sulla ricezione della figura di Poe all'interno del contesto italiano sullo sfondo del più ampio fenomeno costituito dal cosiddetto 'mito americano'; in secondo luogo, si prenderà in esame il caso delle quattro traduzioni di Poe pubblicate dalla Sonzogno, soffermandosi sulla sovrapposizione tra gli aspetti testuali (selezione dei racconti, scelte e strategie linguistiche, apparati paratestuali) ed extratestuali (editore e traduttori) grazie ai quali è possibile gettare ulteriore luce sulla storia editoriale dell'opera di Poe in Italia.

2. Dagli Stati Uniti all'Italia: Poe e il mito americano

A livello storico, il mito americano affonda le sue radici proprio nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, quando un discreto numero di intellettuali italiani stabilisce i primi contatti con la cultura americana, di fatto risultando i pionieri dell'interesse di tipo popolare verso gli Stati Uniti. Questa operazione embrionale di mediazione tra i due mondi è resa possibile da particolari forme di scrittura, come il resoconto di viaggio e le rubriche pubblicate dalla stampa periodica, oltre ad essere agevolata dalle testimonianze di natura storico-culturale offerte dalle scritture migranti italoamericane (attraverso

¹ Itamar Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1978; Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, trad. di Malcolm DeBevoise, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2004; Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2005.

² Anna Baldini et al., *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Macerata, Quodlibet, 2018; Michele Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2019. Si veda, inoltre, la banca dati LTit – *Letteratura tradotta in Italia*, interamente dedicata alla mediazione letteraria di autori stranieri nel Novecento, <www.ltit.it>.

molteplici voci che si estendono fino alla poesia, al teatro e ai testi di argomento politico)³. In tal modo, l'insieme di queste produzioni letterarie incoraggia l'iniziale, significativa diffusione del fenomeno della cosiddetta 'americanizzazione' del pubblico della piccola e media borghesia – un fenomeno, come è noto, esploso a partire dal primo dopoguerra e che si intreccia ai processi socio-culturali legati alla nascita del mercato e della cultura di massa che vengono a delinearsi in Italia tra il 1920 e il 1940⁴.

Per quanto riguarda le traduzioni di opere americane realizzate a fine Ottocento, esse rispecchiano una spiccata frammentarietà nei centri di produzione, nonché una discreta varietà di generi letterari rappresentati soprattutto dalla narrativa, ma anche dalla saggistica e dalla poesia. In particolare negli anni Ottanta del secolo è la città di Milano a vantare il maggior numero di editori di opere americane, in un insieme di nomi che spaziano dallo stesso Sonzogno, a Ulrico Hoepli (*Henry Wadsworth Longfellow, Evangelina*, 1883 e *Miles Standish e scelte poesie liriche*, 1883), ai Fratelli Treves (*Louisa May Alcott, Jack e Jane*, 1885) e che includono anche realtà più delimitate come le edizioni di Emilio Quadrio (*Ralph Waldo Emerson, Il carattere e la vita umana. Saggi di filosofia americana*, 1886) e della Casa Editrice Guigoni (*James Fenimore Cooper, La prateria*, 1886-87). Nel composito mosaico editoriale di queste operazioni di mediazione del mondo letterario americano trovano posto numerosi altri centri, più o meno ristretti: la geografia delle traduzioni comprende Torino (*Bret Harte, Nuovi racconti californiani*, Roux, 1880), Pesaro (*Benjamin Franklin, La scienza del buon vecchio Riccardo*, Federici, 1881), Vicenza (*Washington Irving, Rip Van Winkle*, Paroni, 1882), Napoli (*James Fenimore Cooper, Il bravo. Storia veneziana*, Stamperia dei Classici, 1885), Firenze (*Harriet Beecher Stowe, Racconti americani*, Tipografia Claudiana, 1889), accanto alle aree del bolognese (*Washington Irving, Lo spettro fidanzato*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1880) e del perugino (*Thomas Wentworth Higginson, Storia degli Stati Uniti per uso della gioventù*, Città di Castello, Lapi, 1888)⁵.

Lo stato e la posizione della letteratura americana all'interno della cultura italiana nei primi decenni del Novecento sono stati ampiamente indagati⁶. A partire dall'attività

³ Cfr. *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, a cura di Francesco Durante, Milano, Mondadori, 2005.

⁴ In merito alla fondazione tardo-ottocentesca del mito americano, cfr. Claudia Dall'Osso, *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2007. Sul complesso meccanismo che regola la nascita della moderna cultura di massa in Italia nel primo Novecento, anche in relazione al potere politico, si veda in particolare David Forgacs e Stephen Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Bloomington, Indiana University Press, 2007; quanto allo specifico ruolo ricoperto dall'editoria ai fini di tale processo, cfr. Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria, *Storia degli editori italiani: dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Bari, Laterza, 2000, pp. 135-151.

⁵ Stefano Ondelli e Paolo Ziani, *Per un censimento delle traduzioni in italiano nell'Ottocento. Risultati di uno spoglio del CLIO relativo al periodo 1880-1889*, «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», 15, 2013, pp. 1-176 (in particolare alle pp. 96-118).

⁶ Per una estesa trattazione al riguardo, si rimanda a Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1969; cfr. anche Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002 e Arturo Cattaneo, *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, in *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, a cura di Arturo Cattaneo, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 17-61.

di intellettuali come Mario Praz, Emilio Cecchi e Carlo Linati, i quali hanno inaugurato gli studi italiani sulla letteratura degli Stati Uniti attraverso fondamentali contributi critici pubblicati nei primi anni Trenta, l'attività di introduzione degli autori americani al pubblico italiano ha visto un momento culminante nella generazione immediatamente successiva; Cesare Pavese e Elio Vittorini, per non citare che i nomi più celebri, hanno contribuito in maniera decisiva alla diffusione di testi e scrittori statunitensi all'interno della cultura italiana, soprattutto attraverso la pubblicazione di studi critici e traduzioni apparse su riviste e antologie. Non da ultimo, occorre ricordare che questo vivace dialogo letterario tra gli Stati Uniti e l'Italia si è avvalso del ruolo di primo piano giocato dalle maggiori case editrici italiane e dalle relative collane, fondate a cavallo tra gli anni Venti e Trenta e dedicate alla divulgazione della narrativa straniera: tra tutti, la Bompiani (1929) e la collana Medusa della Mondadori (1933) a Milano, e le torinesi Frassinelli (1932) e Einaudi (1933)⁷. Dal punto di vista storico, un aspetto fondamentale da considerare ai fini di tale processo, e che ad esso si incrocia, è costituito dall'avvento del Fascismo e delle conseguenti politiche culturali di censura⁸. Come è stato osservato, infatti, «il Fascismo poteva anche, come in effetti fece, a volte violentemente, bandire *de iure* le letterature straniere, o relegarle in una sfera minore, ma queste penetravano *de facto* attraverso libri, traduzioni, recensioni, commenti»⁹, paradossalmente contrassegnando tale periodo storico con una vera e propria 'invasione' di traduzioni nel mercato letterario¹⁰. Data la mancanza di una uniforme identità culturale nazionale, tali strategie di manipolazione hanno certamente influenzato le modalità di introduzione e diffusione della letteratura straniera in Italia, in termini sia di opposizione sia di consenso alle politiche di regime, ad ogni modo riuscendo a plasmare attivamente il cuore del sistema letterario italiano del primo Novecento¹¹. In tal senso, il mito creatosi attorno agli autori americani proprio all'inizio degli anni Trenta è connotato da una nascente dimensione ideologica di sovversione, che tocca il vertice nel decennio successivo con la pubblicazione dell'ormai storica antologia *Americana*, curata da Elio Vittorini nel 1941-42.

Tra gli autori americani proposti all'attenzione dei lettori italiani attraverso le traduzioni, il nome di Poe circola tramite modalità del tutto peculiari: il successo di pubblico che accompagna la fortuna di Poe sin dalle prime operazioni editoriali ottocentesche riflette una modalità di circolazione strettamente collegata ai progetti di singoli mediatori. La presenza delle opere dello scrittore americano in riviste e antologie risulta complessivamente assai inferiore rispetto a quella dei lavori di autori classici come Washington Irving o Mark Twain, o moderni come Theodore Dreiser o Sinclair Lewis. Al contrario, una ricognizione incrociata dei dati relativi alle traduzioni di Poe in Italia ricavabili da repertori, appendici e cataloghi¹² consente di affermare che la

⁷ Fernandez, *op. cit.*, p. 14.

⁸ Guido Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

⁹ Cattaneo, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰ Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 67-112.

¹¹ Ferme, *op. cit.*; Rundle, *op. cit.*

¹² Ada Giaccari, *La fortuna di Edgar Allan Poe in Italia*, «Studi americani», 5, 1959, pp. 91-118; Ferme, *op. cit.*, p. 228; Costanza Melani, *Effetto Poe: Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*,

diffusione delle opere dello scrittore americano nel campo letterario italiano tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento avviene attraverso modalità incentrate quasi esclusivamente sulla pubblicazione in volumi e nelle relative collane, per singolare iniziativa di svariate case editrici – dalla torinese UTET alla milanese Sonzogno alla fiorentina Bemporad, per arrivare ai nomi maggiormente legati a realtà locali più ristrette ma qualitativamente all'avanguardia, come la Carabba di Lanciano. Dal punto di vista quantitativo, a partire dal 1858 (anno in cui vede la luce la prima traduzione) fino al 1940 si contano un totale di 78 traduzioni dell'opera di Poe pubblicate dagli editori sull'intero territorio nazionale. Proprio la mediazione dell'editore Sonzogno costituisce un caso di studio inerente al posizionamento dell'opera di Poe all'interno del campo letterario di produzione di massa: le quattro traduzioni prese in considerazione appaiono significative tanto sullo sfondo del contesto culturale italiano a cavallo tra i due secoli, quanto in relazione alla figura dello scrittore americano, a tutt'oggi una presenza ancora saldamente radicata all'interno dell'immaginario popolare¹³.

3. Poe «pop» e il caso Sonzogno: dai *Racconti straordinari* (1883) ai *Nuovi racconti strani* (1934)

La maggior parte dei racconti, delle poesie e degli scritti critici di Poe viene pubblicata per la prima volta attraverso la stampa periodica di *magazines* e riviste letterarie; soltanto nella fase più tarda della sua produzione letteraria, vale a dire dal 1840 fino alla sua scomparsa avvenuta nel 1849, Poe raccoglie i suoi scritti per una nuova pubblicazione in volume, come testimoniano i *Tales of the Grotesque and Arabesque* del 1840 e i successivi *Tales* del 1845¹⁴; la prima edizione completa dell'opera di Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, esce postuma nel 1850 e viene curata da Rufus W. Griswold¹⁵, collega e concorrente dello stesso Poe che avrà suo malgrado un ruolo determinante nella fondazione del mito sullo scrittore. Favorita dal giudizio di Griswold, secondo il quale la scomparsa di uno scrittore dal carattere e dalle abitudini singolari sarebbe stata lamentata da pochi, la fortuna di Poe nella seconda metà dell'Ottocento si è rivelata alquanto controversa, soprattutto negli Stati Uniti: sebbene biografi e recensori non abbiano mai disconosciuto l'abilità e il genio letterario di Poe, a essere messo in dubbio

Firenze, Firenze University Press, 2006, pp. 277-292; *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale*, <<https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>>.

¹³ La persistenza del successo di Poe nella cultura popolare contemporanea (non soltanto nella letteratura, ma anche nelle arti visive, nel cinema e nella musica) è illustrata in particolare da Mark Neimeyer, *Poe and popular culture*, in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, a cura di Kevin J. Hayes, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 205-224; Gianfranca Balestra, *Poe Pop*, in *Miti americani fra Europa e Americhe*, a cura di Caterina Ricciardi e Sabrina Vellucci, Venezia, Mazzanti, 2008, pp. 25-38; Gianfranca Balestra, *Tre passi nel delirio: letture cinematografiche di Poe*, in *Il ritorno di Edgar Allan Poe & Co. 1809-2009*, a cura di Annalisa Goldoni, Andrea Mariani e Carlo Martinez, Napoli, Liguori, 2011, pp. 63-79; Dennis R. Perry e Carl H. Sederholm, *Introduction: Poe and the Twenty-First-Century Adaptation Renaissance*, in *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture*, a cura di Dennis R. Perry e Carl H. Sederholm, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 1-11.

¹⁴ Edgar Allan Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, 2 voll., Philadelphia, Lea and Blanchard, 1840; Edgar Allan Poe, *Tales*, New York, Wiley and Putnam, 1845.

¹⁵ Edgar Allan Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, a cura di Rufus W. Griswold, 4 voll., New York, J.S. Redfield, 1850.

è stato piuttosto il profilo personale dell'autore¹⁶. È noto che uno dei passi più significativi in direzione di una rivalutazione della figura di Poe è avvenuto in Francia, dove Charles Baudelaire si è mostrato fervente e acceso difensore dell'opera dell'americano già a partire dal 1848, concretizzando tale rivalutazione nel 1865 con le traduzioni dei racconti, riuniti sotto i titoli di *Histoires Extraordinaires*, *Nouvelles Histoires Extraordinaires* e *Histoires Grotesques Et Sérieuses* (traduzioni, queste, condotte proprio sull'edizione di Griswold)¹⁷, nonché dell'unico romanzo, incompiuto, *Gordon Pym* e del breve trattato di argomento filosofico *Eureka*¹⁸.

Sin dai suoi esordi in Italia nel secondo Ottocento, l'opera di Poe segue un doppio canale, rappresentato dalla diffusione avvenuta contestualmente sia a livello di nicchia, tra gli ambienti letterari legati soprattutto alle avanguardie, sia su più larga scala attraverso operazioni di traduzione a basso capitale simbolico. Da un lato, quello di Poe è un profilo che attrae un ristretto pubblico di specialisti, di intellettuali e artisti attivi a cavallo tra i due secoli, affascinati dal Poe poeta e scrittore del fantastico. Come è stato rilevato¹⁹, è questo il caso dei due maggiori scrittori italiani dell'epoca, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio, ma anche degli autori appartenenti alla Scapigliatura e al Decadentismo, di Guido Gozzano, di Luigi Capuana, di Antonio Fogazzaro, di Grazia Deledda; ancora agli inizi del XX secolo, richiami alla scrittura e alla figura di Poe filtrano nella poesia di Dino Campana, in Giuseppe Antonio Borgese, nei vociani Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini. Peraltro, proprio il caso dell'attività mediatrice di un intellettuale come Decio Cinti (autore delle traduzioni Sonzogno del 1928 e del 1934 di cui ci occuperemo) è sintomatico della particolare intersezione che viene a determinarsi tra il Poe 'd'avanguardia' e quello di intrattenimento nel contesto letterario italiano del primo Novecento.

Parallelamente, la fortuna editoriale di Poe viene inaugurata verso la fine degli anni Cinquanta del XIX secolo, con la pubblicazione nel 1858 delle *Storie orribili* da parte dell'editore torinese Botta. Il volume è una miscellanea che raccoglie soltanto una manciata di racconti di Poe (*Il cadavere magnetizzato*, *Il cuore rivelatore*, *Il gatto nero*, *Berenice*), che compaiono insieme ad altri scritti di autori come Washington Irving (*Avventura d'uno studente alemanno*) e Charles Dickens (*Il barone di Groggzigwig*, *Il manoscritto di un pazzo*). Traduzioni di racconti e poesie, singolarmente e in brevi raccolte,

¹⁶ Scott Peeples, *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, Rochester, Camden House, 2004, p. 2: «Throughout the second half of the nineteenth century [...] even the most hostile critics and biographers never denied Poe's brilliance or genius; instead, they denied that he possessed the human sympathy that would make his work live — a man who had no friends could not inspire real emotion through his writing [...]».

¹⁷ Il riferimento è, rispettivamente, alle seguenti edizioni: Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes. Histoires Extraordinaires*, vol. V, Paris, Michel Lévy Frères, 1869; Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes. Nouvelles Histoires Extraordinaires*, vol. VI, Paris, Michel Lévy Frères, 1869; Charles Baudelaire, *Histoires Grotesques Et Sérieuses par Edgar Poe*, Paris, Michel Lévy Frères, 1865.

¹⁸ Sulla ricezione francese di Poe, cfr. Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1957; Lois Vines, *Poe in France*, in *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*, a cura di Lois Vines, Iowa City, University of Iowa Press, 1999, pp. 9-18.

¹⁹ Giaccari, *op. cit.*, p. 92; Massimo Bacigalupo, *Poe in Italy*, in *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*, a cura di Lois Vines, Iowa City, University of Iowa Press, 1999, pp. 62-74 (in particolare alle pp. 64-65); Melani, *op. cit.*

continuano ad apparire sul mercato letterario italiano nel corso dei decenni successivi per iniziativa di diversi editori: ne sono un esempio le *Storie incredibili* (Milano, Pirola, 1869), *Il Corvo* (Milano, 1881; Firenze, Tipografia Cooperativa, 1890), e soprattutto le *Poesie*, la cui prima versione in italiano in prosa, realizzata da Ulisse Ortensi per la lancianese Carabba nel 1892, presenta un breve profilo biografico di Poe basato sull'opera curata nel 1880 da John H. Ingram (*Edgar Allan Poe: His Life, Letters, and Opinions*), volta a riscattare l'autore dai giudizi limitativi espressi da Griswold²⁰.

Casa editrice strettamente legata alle forme di intrattenimento e divulgazione popolare dirette alla piccola borghesia e ai ceti operai sin dalle sue origini all'indomani dell'Unità nazionale²¹, la Sonzogno comincia a interessarsi all'opera di Poe negli anni Ottanta dell'Ottocento: del 1883 sono i *Racconti straordinari*, seguiti a distanza di due anni, nel 1885, dai *Nuovi racconti straordinari*. Ambedue i volumi vengono tradotti per la Biblioteca Universale, che è tra le collane di punta della casa editrice milanese: fondata soltanto pochissimi anni prima, nel 1882, la Biblioteca Universale ha come finalità quella di rendere quanto più accessibili al pubblico i capolavori della letteratura di tutti i tempi²². Infatti, come si legge in fondo a ciascun volume della collana, la Universale si presenta quale

Raccolta di lavori letterari dei migliori autori di tutti i tempi e di tutti i paesi [...] Si pubblica per volumi di circa 100 pagine in accuratissima edizione stereotipa, i quali non costano che 25 centesimi cadauno [...] A ciascun volume è premessa una biografia od un breve studio critico sull'autore e sull'opera.²³

Fra i primi autori proposti si annovera un discreto numero di scrittori americani: Benjamin Franklin (con le *Opere morali*, in un volume pubblicato proprio nel 1882), Washington Irving (*Leggende dell'Alhambra* e *Lo straniero misterioso* del 1884, lavori successivamente riproposti all'interno della Biblioteca Romantica Illustrata), James Fenimore Cooper (*Il corsaro rosso*, in due volumi apparsi ancora nel 1884, ma già pubblicato nell'anno precedente sul *Romanziere Illustrato*), Walt Whitman (i *Canti scelti*, usciti nel 1887). Nella Universale, occorre ricordare, esce anche la prima edizione italiana dei *Poemetti in prosa* di Baudelaire nel 1884, coeva alle versioni dei racconti di Poe degli anni Ottanta.

L'azione mediatrice svolta da Baudelaire appare in una certa misura innegabile specialmente in questa prima fase di diffusione dell'opera di Poe da parte della Sonzogno. Tradotti anonimamente, i *Racconti straordinari* del 1883 comprendono i

²⁰ Giaccari, *op. cit.*, pp. 92-93.

²¹ Laura Barile, *Un fenomeno di editoria popolare: le edizioni Sonzogno*, in *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Edizioni Analisi, 1986, pp. 95-105; Laura Barile, *Le parole illustrate. Edoardo Sonzogno editore del popolo*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria», 82, 2018, pp. 515-528.

²² Barile, *Un fenomeno di editoria popolare*, cit., p. 98. Sulle collane Biblioteca Universale e Biblioteca del Popolo cfr. anche la *Collezione Biblioteca Sonzogno*, <<https://www.apice.unimi.it/collezioni/biblioteca-sonzogno>>.

²³ Edgar Allan Poe, *Racconti straordinari*, Milano, Sonzogno, 1883, Collezione Biblioteca Universale e Edgar Allan Poe, *Nuovi racconti straordinari*, traduzione e presentazione di Rodolfo Arbib, Milano, Sonzogno, 1885, Collezione Biblioteca Universale (entrambi s.p.).

seguenti testi: *Il ritratto ovale*, *Morella*, *Silenzio*, *Doppio assassinio nella via Morgue*, *Una discesa nel Maelstrom*, *Berenice*. Ad essi viene anteposta una breve nota biografica (intitolata *Edgar Poe*), anonima anch'essa, che introduce subito il lettore al ruolo rivestito da Poe all'interno della tradizione americana, percepita come nuova e indipendente da quella britannica: «Nella gloriosa guerra che l'America sostenne contro l'Inghilterra per rendersi libera, si distinse il *quarter master general* Poe, che apparteneva a ragguardevole famiglia di Baltimora»²⁴. Occorre rilevare che l'espressione «quarter master general» viene ripresa direttamente da Baudelaire, che nel suo saggio introduttivo alle *Histoires Extraordinaires* la attribuisce invece in senso letterale a un dettaglio biografico di Poe, cioè alla partecipazione del nonno materno dello scrittore alla Guerra di Indipendenza americana; in *Edgar Poe. Sa vie et ses oeuvres* scrive Baudelaire che «La famille de Poe était une des plus respectables de Baltimore. Son grand-père maternel avait servi comme *quarter-master-general* dans la guerre de l'indépendance»²⁵. Tuttavia, nel processo di mediazione verso l'italiano, tale dato viene rielaborato in una metafora di tipo bellico che associa lo spazio letterario nazionale statunitense a un vero e proprio campo di battaglia; Poe è presentato come una delle personalità che maggiormente hanno contribuito a fondare e a definire il corso della storia letteraria americana, un autore che può quindi a buon diritto essere considerato canonico, meritevole di essere annoverato tra gli scrittori «di tutti i tempi» grazie al valore estetico associato alla qualità letteraria delle sue opere, e infine divulgato al di là dei confini culturali di origine.

La nota, inoltre, riporta alcuni passi tratti dai lavori di diversi scrittori e critici riguardo al profilo biografico e letterario di Poe; tra questi, è di nuovo utilizzata la già citata introduzione baudelairiana alle *Histoires Extraordinaires*. Come chiaramente riportato in più luoghi del testo italiano, il giudizio di Baudelaire viene chiamato in causa su precisi aspetti della biografia e della produzione letteraria di Poe – vale a dire, l'abuso di alcol, gli ultimi giorni di vita e le circostanze legate al decesso, la genialità creativa²⁶. Di conseguenza, sebbene non esplicitamente indicata da più specifici rimandi, altamente ipotizzabile appare la filiazione diretta tra la traduzione francese baudelairiana e l'edizione del 1883, almeno per due ragioni. In prima istanza, il fondatore della casa editrice, Edoardo Sonzogno, aveva ottenuto i diritti di traduzione di autori francesi già agli inizi degli anni Settanta: dal 1870 l'editore è a Parigi dove, grazie alla partecipazione alle attività della Société des Gentes des Lettres, ha modo di stabilire un contatto diretto con il mercato editoriale d'oltralpe, intercettando in prima persona autori e opere da riproporre al pubblico italiano²⁷. L'ipotesi della mediazione francese, inoltre, appare rinsaldarsi anche sul piano testuale, se si considerano le selezioni dei titoli tradotti e

²⁴ Poe, *Racconti straordinari*, cit., p. 3 (corsivi nel testo).

²⁵ Charles Baudelaire, *Edgar Poe. Sa vie et ses oeuvres*, in Baudelaire, *Oeuvres complètes. Histoires Extraordinaires*, cit., p. 8 (corsivi nel testo).

²⁶ Poe, *Racconti straordinari*, cit., pp. 5-6 e 9-10. Espressamente attribuite allo scrittore francese dall'autore della nota biografica («Il Baudelaire vuol trovare nell'ubriachezza [sic] la ragione del genere dei racconti di Poe»; «Concluderemo col giudizio di Baudelaire sui suoi scritti»), tali notizie e osservazioni appaiono riprese e tradotte sempre da *Edgar Poe. Sa vie et ses oeuvres* (in Baudelaire, *Oeuvres complètes. Histoires Extraordinaires*, cit., p. 15; pp. 27-28 e 30-31).

²⁷ Barile, *Le parole illustrate*, cit., pp. 519-521. Si veda, inoltre, «Sonzogno», in *LTit – Letteratura tradotta in Italia*, <https://www.ltit.it/scheda/editore/sonzogno_476> (Consultato: 19 marzo 2023).

alcune relative scelte linguistiche particolarmente indicative. Innanzitutto, tutti i sei racconti che compongono l'edizione italiana trovano posto già nelle raccolte di Baudelaire *Histoires Extraordinaires* e *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Per di più, l'influsso del francese emerge anche nelle strategie traduttive adottate, come nel caso dell'omissione del sottotitolo *A Fable* dell'originale *Silence*, di cui non vi è traccia né nella versione di Baudelaire né in quella italiana; ancora più indicativo è il caso di *The Murders in the Rue Morgue* (racconto pubblicato per la prima volta nel 1841 sul *Graham's Magazine* di Philadelphia, considerato canonico e insieme fra i prototipi di *detective fiction* nella letteratura occidentale moderna), relativamente al quale entrambe le traduzioni offrono nel titolo l'esplicitazione del sostantivo «murders» attraverso le forme parallele *Doppio assassinio nella via Morgue* e *Double assassinat dans la rue Morgue*²⁸.

Quanto ai *Nuovi racconti straordinari* del 1885, gli otto racconti che vi si trovano sono: *La lettera rubata*, *Manoscritto trovato in una bottiglia*, *La rovina della casa Usher*, *Hop-Frog*, *Il cuore rivelatore*, *Il barile d'Amontillado*, *Ombra*, *Il pozzo ed il pendolo*. I racconti, analogamente all'edizione del 1883, godono già del simbolico *imprimatur* rappresentato dalla precedente inclusione nelle raccolte baudelairiane, oltre a riproporne alcune strategie traduttive; per esempio, anche nel caso di *Ombra* (*Ombre* nella versione francese) si rileva l'omissione del sottotitolo dell'originale *Shadow – A Parable*. Tuttavia il nome del traduttore, Rodolfo Arbib, è espressamente indicato, a differenza di quanto accade per i *Racconti* del 1883. Poco si conosce intorno all'attività strettamente letteraria di Rodolfo Arbib, ad esclusione della paternità dei *Nuovi racconti*. Di professione avvocato, membro della comunità ebraica di Roma e nipote del parlamentare Edoardo Arbib (autore nel 1888, tra l'altro proprio per Sonzogno, di una traduzione delle *Novelle arabe* dell'orientalista britannico Edward William Lane), negli anni Novanta Rodolfo Arbib è direttore della testata periodica «Il Monitore delle Regie Guardie di Finanza»; agli inizi del XX secolo il suo nome risulta inoltre legato ai circoli mistico-religiosi della Società Teosofica italiana²⁹. La stessa scarsità di notizie relative al profilo letterario di Rodolfo Arbib consente di posizionare il traduttore ai margini del campo; benché

²⁸ Si riporta qui, a titolo esemplificativo, un caso più esteso tratto proprio da *The Murders in the Rue Morgue*. Una comparazione linguistica e stilistica tra testi sembra confermare un utilizzo della versione francese come intermediario per la traduzione italiana, piuttosto che un ricorso diretto all'originale in lingua inglese (i corsivi nelle citazioni che seguono sono tutti miei). In *Doppio assassinio nella via Morgue* il passo è il seguente: «La nostra prima conoscenza avvenne in un oscuro gabinetto di lettura della via Montmartre, per questo fatto fortuito che eravamo entrambi in cerca d'un medesimo libro molto notevole e rarissimo. Cotesta circostanza ci riavvicinò» (Poe, *Racconti straordinari*, cit., pp. 30-31). In *Double assassinat dans la rue Morgue* si legge: «Notre première connaissance se fit dans un obscur cabinet de lecture de la rue Montmartre, par ce fait fortuit que nous étions tous deux à la recherche d'un même livre, fort remarquable et fort rare; cette coïncidence nous rapprocha» (Baudelaire, *Oeuvres complètes. Histoires Extraordinaires*, cit., p. 39). Questo, invece, il brano originale: «Our first meeting was at an obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume, brought us into closer communion» (Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, vol. I, a cura di Rufus W. Griswold, cit., p. 181).

²⁹ *General Report of the Thirty-Third Anniversary and Convention of the Theosophical Society*, «The Theosophist», 30, 1909, p. 170. In aggiunta, su Edoardo Arbib cfr. Banca dati della Camera dei Deputati, <<https://dati.camera.it/elda/api/deputati.plainhtml?metadata=all&view=description&page=864>> (Consultato: 19 marzo 2023).

outsider del mondo delle lettere, Arbib risulta pioniere della ricezione popolare di Poe promossa da Edoardo Sonzogno. Infatti, dalla breve presentazione che Arbib antepone alla sua selezione, è possibile desumere ulteriori spie della ricezione di Poe in Italia attraverso le pubblicazioni della Sonzogno. In primo luogo, si dichiara che il volume è diretta conseguenza del grande successo della versione precedente, che ha spinto l'editore a realizzare una nuova traduzione dei racconti basata sui «più sicuri testi che se ne abbiano» (così scrive Arbib in *Edgar Poe*)³⁰, sebbene questi non siano esplicitamente indicati. Nella stessa presentazione viene a più riprese ribadito il nesso con l'edizione del 1883, insieme al particolare favore di cui Poe gode presso il pubblico italiano di fine secolo; rappresentatività culturale dell'autore e valore economico dei suoi libri all'interno del mercato letterario coincidono, come si legge a chiare lettere nel testo firmato da Arbib:

Ora, della vita e delle opere d'Edgar Poe non v'ha chi abbia, più o meno, una certa conoscenza; di più, dei lettori di questo nuovo volume la massima parte avranno acquistato anche l'altro, e gli altri pochi che non l'hanno fatto di sicuro lo faranno dopo letto questo ... Pochi letterati hanno destato tanto entusiasmo quanto Edgar Poe. Ed anche oggi si leggono e si rileggono con vivo interesse i suoi scritti, e si cercano avidamente gli inediti e si moltiplicano le edizioni delle sue opere di fronte all'insistente richiesta del pubblico. Ciò ch'è già una buona garanzia dell'eccellenza dello scrittore.³¹

La riuscita editoriale delle traduzioni del 1883 e del 1885 accompagna la diffusione dell'opera di Poe da parte della Sonzogno fino agli inizi degli anni Trenta del Novecento: al 1932, infatti, si contano un totale di tredici ristampe, alle quali si possono aggiungere i *Racconti fantastici*, che presentano la stessa selezione dei racconti già apparsi nelle raccolte del 1883-85 e vengono pubblicati a dispense nel *Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare*. Inoltre, a inizio secolo tra le traduzioni pubblicate dalla Sonzogno per la Biblioteca Universale si annoverano anche i racconti *Ligeia* e *Lo scarabeo d'oro* (1901), nonché *Eureka* (1902).

A questo primo insieme di traduzioni si affianca un secondo gruppo, che contribuisce a consolidare il profilo popolare di Poe quale scrittore di intrattenimento al termine degli anni Venti del Novecento. Due sono le caratteristiche che differenziano questo dal primo gruppo di traduzioni, vale a dire: una diversa selezione dei racconti e l'intervento di un nuovo traduttore, il letterato Decio Cinti. Preceduti, nel 1925, dalla pubblicazione congiunta di *Gordon Pym* e de *Lo scarabeo d'oro* per la collana Romanzo d'Avventure, nel 1928 i *Racconti grotteschi* escono per la collana Capolavori dell'Umorismo e comprendono *Il Re Peste*, *L'Angelo del Bizzarro*, *Il Diavolo nella torre*, *Lionnerie*, *Il sistema del dottor Catrame e del professor Piuma*, *Un avvenimento a Gerusalemme*, *Quattro bestie in una*, *Avventure senza uguali di un certo Hans Pfaal*. I racconti, pure già tradotti da Baudelaire, mostrano non soltanto l'influsso linguistico del francese, ma anche i primi significativi segnali di una maggiore libertà traduttiva – e, di conseguenza, di un maggiore grado di adattamento al contesto italiano. La derivazione francese è

³⁰ Poe, *Nuovi racconti straordinari*, cit., p. 3.

³¹ *Ibidem*.

ancora evidente nei casi del prestito che compone il titolo di *Lionizing* (*Lionnerie* in entrambe le traduzioni), oltre che nell'esplicitazione del sostantivo «tale» in *A Tale of Jerusalem* (rispettivamente, *Un Événement a Jérusalem* e *Un avvenimento a Gerusalemme*). Al contrario, ne *Il Diavolo nella torre* la traduzione italiana si allontana tanto dall'originale di Poe (*The Devil in the Belfry*) quanto dal francese di Baudelaire (*Le Diable dans le Beffroi*): il sostantivo «torre» rappresenta piuttosto un fenomeno di ipotraduzione rispetto ai più specifici «belfry» e «beffroi» (campanile). Al di là del rapporto (più o meno stretto) di filiazione linguistica, la validità del richiamo alla tradizione francese di Poe sembra confermarsi anche per i *Racconti grotteschi*. Infatti, nonostante il formale passaggio di proprietà della casa editrice nelle mani di Alberto Matarelli, avvenuto già tra il 1917 e il 1918 (in seguito alla disputa legale sorta tra Matarelli lo stesso Edoardo Sonzogno), la strategia di popolarizzazione della figura di Poe da parte della Sonzogno segue il tracciato già aperto dalle precedenti traduzioni di fine Ottocento ed è qui ulteriormente suggerita dall'apparato paratestuale posto a chiusura del volume. In fondo al libro viene presentato un prospetto delle collane Romanzi Polizieschi e Romantica Mondiale, quest'ultima accompagnata dal dichiarato scopo, da parte dell'editore, di «divulgare in Italia, a mitissimo prezzo, i romanzi di grande successo e il tipo delle collezioni eleganti che tanta fortuna ottengono in Inghilterra e in America»³²; a questo intento fa seguito un appello a chiare lettere rivolto all'acquirente: «Si prega di esaminare i volumi in una libreria del Regno per convincersi del vero miracolo di buon mercato»³³. In termini puramente economici, il «miracolo di buon mercato» rappresentato dalle edizioni della Romantica si concretizza in un prezzo di vendita «a sole Lire 5»³⁴, a fronte di un «Valore reale minimo Lire 15»³⁵: ciò che può apparire come una semplice trovata pubblicitaria cela perciò una più profonda strategia di mercato, che mira a offrire al lettore storie di qualità, di intrattenimento e di grande successo, ma a un costo assolutamente accessibile al grande pubblico, al tempo stesso assicurando all'editore ampi margini di guadagno³⁶.

D'altro canto, per la stessa collana Romantica Economica appaiono due singoli racconti di Poe, tradotti però da Angelo Treves: si tratta di *Il pozzo e il pendolo* (pubblicato nel 1931 in appendice al romanzo di Jozef I. Kraszewski *Sulla Sprea*) e di *Manoscritto trovato in una bottiglia* (che accompagna *Lady Ildegard* di Bithia Mary Croker, edito nel 1934). Che la figura di Poe sia ormai consacrata presso il pubblico italiano degli anni Trenta è testimoniato dalla successiva traduzione di Cinti, i *Nuovi racconti strani* del 1934, usciti per la Collezione Grandi Autori. La notorietà dell'autore si lega a doppio filo alla scarsità di capitale simbolico caratterizzante tale traduzione: il volume è privo di prefazione (o presentazione, come nel caso della traduzione di Arbib) o postfazione, e presenta unicamente i testi, anche in questo caso tradotti dal francese. La scelta dei racconti si distanzia dal piccolo canone di quelli già noti ai lettori delle precedenti edizioni di fine Ottocento; l'unica eccezione in tal senso è costituita dal racconto che chiude la raccolta, *Silenzio*, già compreso nella prima versione del 1883. Dei restanti testi,

³² In Edgar Allan Poe, *Racconti grotteschi*, traduzione di Decio Cinti, Milano, Sonzogno, 1928, Collezione Capolavori dell'Umore, s.p.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cfr. Ferme, *op. cit.*, p. 50.

sette erano già complessivamente presenti nelle due versioni francesi di Baudelaire (*Il demone della Perversità, Eleonora, William Wilson, La maschera della Morte Rossa, L'Uomo della folla, Metzengerstein, I ricordi del signor Augusto Bedloe*), mentre *Perdita di fiato, L'Appuntamento, Il seppellimento prematuro, La Sfinge e Fosti tu!* rappresentano un'innovazione all'interno del corpus di traduzioni di Poe, sia in francese che in italiano. Ciascuno di questi cinque racconti, mai tradotti da Baudelaire, circolava però mediante differenti edizioni francesi già a cavallo tra i due secoli (ne sono esempio le raccolte *Contes inédits d'Edgar Poe*, del 1862, e *Histoires Étranges et Merveilleuses*, del 1914)³⁷, seguendo una diffusione relativamente frammentaria e disorganica alla quale rimedierà soltanto l'edizione Gallimard del 1934, intitolata *Le Sphinx et autres contes bizarres*³⁸. Oltre a riunire i cinque racconti, presentandoli in un unico volume, l'edizione Gallimard appare nella collana La Renaissance de la Nouvelle e viene introdotta dal numero di novembre de «La Nouvelle Revue Française» tra le novità del mercato letterario imprescindibili per tutti gli amanti della lettura («dignes d'être signalés à l'attention des lecteurs et des bibliophiles»)³⁹. Non secondariamente, il volume viene salutato come il naturale proseguimento dell'opera di traduzione baudelairiana, legittimandone il significato letterario e perciò consacrandone il valore di capitale culturale dal punto di vista tanto simbolico quanto economico. Si legge infatti nella presentazione che

Les éditions de la *Nouvelle Revue Française* présentent le premier recueil en langue française de certaines nouvelles d'Edgar Poë qui n'avaient pas été traduites par Charles Baudelaire. Elles sont si significatives de l'incomparable génie de Poë qu'elles méritaient d'être réunies pour former le premier volume de la Collection "La Renaissance de la Nouvelle" dirigée par Paul Morand.⁴⁰

È plausibile che il successo dell'edizione Gallimard abbia pertanto aperto la strada all'integrazione dei cinque racconti 'nuovi' (rispetto al canone di Baudelaire) tra le pagine dei *Nuovi racconti strani*, di fatto finiti di stampare il 30 dicembre dello stesso 1934, come riportato nel colophon. Ad ogni modo, all'interno del volume mancano chiare indicazioni in merito ai testi sui quali è stata effettivamente condotta la traduzione di tutti i racconti ivi inclusi in italiano, sebbene il frontespizio la dichiari una «Traduzione dal francese di Decio Cinti». Se la derivazione baudelairiana appare confermata da un fenomeno di completa riformulazione nel titolo di *A Tale of the Ragged Mountains*, già

³⁷ Edgar Allan Poe, *Contes inédits d'Edgar Poe*, traduits de l'anglais par William L. Hughes, Paris, J. Hetzel, 1862; Edgar Allan Poe, *Histoires Étranges et Merveilleuses*, traduits de l'anglais par M.-D. Calvocoressi, Paris, Mercure de France, 1914.

³⁸ Edgar Allan Poe, *Le Sphinx et autres contes bizarres*, Préface de Paul Morand, Traduit de l'anglais par Marie Bonaparte, Matila C. Ghyka et Maurice Sachs, Paris, Gallimard, 1934. Il volume include complessivamente i seguenti racconti: *Le Sphinx (The Sphinx)*, *La Boîte oblongue (The Oblong Box)*, *La Semaine des trois dimanches (Three Sundays in a Week)*, *A Boute de souffle (Loss of Breath)*, *Le Rendez-vous (The Assignment)*, *L'Homme dont il ne restait rien (The Man that was Used Up)*, *Enterré vivant (The Premature Burial)*, *Les Lunettes (The Spectacles)*, *Mystification (Mystification)*, *La Découverte de Von Kempelen (Von Kempelen and His Discovery)*, *Ecce Homo (Thou art the Man)*.

³⁹ «La Nouvelle Revue Française», 254, 1 novembre 1934, p. 345. L'elenco delle novità in catalogo comprende, per la narrativa di lingua inglese, anche il romanzo gotico di Matthew Lewis, *The Monk (Le Moine)*, e *The Autobiography of Alice B. Toklas (Autobiographie d'Alice Toklas)* di Gertrude Stein.

⁴⁰ Ivi, p. 355.

trasformato in *Les souvenirs de M. Auguste Bedloe* (e quindi ne *I ricordi del signor Augusto Bedloe*), l'inserimento di un racconto di ambientazione italiana come *The Assination* (*Le Rendez-vous/L'appuntamento*) solleva invece questioni linguistiche, traduttologiche e culturali sulle particolari strategie di addomesticamento dell'opera di Poe nel nostro paese, finalizzate a una ulteriore popolarizzazione dello status dello scrittore americano. Si pensi innanzitutto alla citazione in epigrafe dell'originale, che nell'edizione Gallimard viene mantenuta in lingua inglese (abbinandovi però una traduzione in nota), ma è del tutto rimossa dalla versione italiana⁴¹. Un segnale di addomesticamento culturale è rappresentato dall'omissione testuale del breve commento che Poe accompagna al riferimento all'*Orfeo* di Poliziano: l'opera è definita «the first native Italian tragedy»⁴² e parallelamente «la première tragédie italienne»⁴³, mentre la traduzione italiana cancella del tutto la precisazione evidentemente giudicata superflua per il lettore. Infine, un caso analogo di addomesticamento può essere ritenuto l'intervento paratestuale del traduttore a proposito dei canali veneziani, in merito ai quali viene inserita una nota di commento a margine dove si precisa che «Giudichiamo inopportuno ed inutile rilevare o correggere le inesattezze del Poe in fatto di topografia veneziana»⁴⁴.

L'insieme di questi interventi condotti sul testo dei *Nuovi racconti strani* – siano essi in considerazione dell'originale inglese o delle versioni francesi – mostrano come l'azione del traduttore sia in questo caso più marcata rispetto alle precedenti edizioni realizzate dalla Sonzogno (in particolare quelle del 1883-85) e contribuisca così a un deciso consolidamento della figura di Poe come scrittore di intrattenimento. In altre parole, un ulteriore segnale del successo di Poe in quanto autore popolare presso il pubblico italiano del primo Novecento risiede proprio nel profilo del suo traduttore, Decio Cinti. Come anticipato, la mediazione di una figura come quella di Cinti si colloca sul punto di intersezione tra le traiettorie della letteratura d'avanguardia e della letteratura di mercato. Contrariamente ad Arbib, infatti, Cinti può essere considerato un professionista della letteratura e la sua posizione centrale all'interno del campo lo rende un perfetto negoziatore tra il Poe d'avanguardia e quello popolare: d'altro canto, proprio le particolarità testuali delle due raccolte del 1928 e del 1934, dovute alla relativa libertà creativa del traduttore, sono una testimonianza di tale sovrapposizione. Già stretto collaboratore di Filippo Tommaso Marinetti a inizio secolo per la rivista *Poesia* e sostenitore dell'avanguardia futurista, Cinti è esperto nelle lettere classiche e moderne e

⁴¹ La citazione è tratta dall'opera seicentesca di Henry King, *Exequy on the Death of His Wife*: «Stay for me there! I will not fail / To meet thee in that hollow vale» (Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, vol. I, a cura di Rufus W. Griswold, cit., p. 370; Poe, *Le Sphinx et autres contes bizarres*, cit., p. 91). La traduzione francese in nota è la seguente: «Attends-moi-là! Je ne manquerai pas / De te retrouver dans ce vallon profond» (Poe, *Le Sphinx et autres contes bizarres*, cit., p. 91). Si segnala, a questo proposito, che l'unico precedente ottocentesco francese di *The Assination* riporta l'epigrafe in traduzione all'interno del testo: «Attends-moi là. Je ne manquerai pas de te / rejoindre dans ce creux vallon» (Poe, *Contes inédits d'Edgar Poe*, cit., p. 1).

⁴² Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, vol. I, a cura di Rufus W. Griswold, cit., p. 378.

⁴³ Poe, *Le Sphinx et autres contes bizarres*, cit., p. 103.

⁴⁴ Edgar Allan Poe, *Nuovi racconti strani*, traduzione dal francese di Decio Cinti, Milano, Sonzogno, 1934, Collezione Grandi Autori, p. 64.

conoscitore del francese, lingua dalla quale traduce anche le opere marinettiane⁴⁵. Il rapporto di Cinti con il futurismo sembra raggiungere l'apice agli inizi degli anni Venti e proprio intorno alla figura di Poe, quando il letterato realizza una traduzione dei *Racconti straordinari* (1919-1920) per l'editore milanese Facchi, nella collana Collezione Cosmopolita dedicata ai capolavori della letteratura mondiale⁴⁶. Nei sei anni della sua attività, dal 1919 al 1924, la Facchi si dedica principalmente alla pubblicazione di opere legate all'avanguardia futurista, e in questo particolare tipo di catalogo la traduzione di Poe effettuata da Cinti si inserisce alla perfezione: basti pensare che tra gli apparati paratestuali che si accompagnano ai *Racconti straordinari* (ancora in questo caso tutti già presenti nella selezione, ormai divenuta canonica, di Baudelaire) vengono inserite le illustrazioni del pittore futurista Arnaldo Ginna. Successivamente, è soprattutto tra il 1930 e 1940 che il nome di Cinti si lega saldamente tanto alla cultura popolare quanto alla Sonzogno. L'intensa attività di traduzione svolta da Cinti coinvolge non soltanto alcuni tra i maggiori autori della tradizione angloamericana moderna e contemporanea (Poe e Twain, del quale nel 1934 escono i *Racconti umoristici*; Defoe e Conan Doyle), ma anche i grandi nomi dell'Ottocento francese (Baudelaire, Flaubert) e russo (Tolstoj, Dostoevskij). Per la collana Uomini Illustri, Cinti realizza alcuni profili biografici dedicati alle personalità della storia, della cultura e della letteratura di tutti i tempi: spiccano, tra gli altri, i volumi dedicati agli imperatori romani (Giulio Cesare nel 1935 e Augusto nel 1936), ai filosofi e pensatori (Martin Lutero e Kant, entrambi nel 1937), agli artisti e agli scrittori (Tiziano nel 1937, Goethe nel 1939, Shakespeare nel 1941); ancora, per la Biblioteca del Popolo, collana di manuali dedicati alla divulgazione degli argomenti più svariati (dalla geografia alla musica alla scienza, per esempio), longeva e storica quanto la Biblioteca Universale, Cinti pubblica il *Repertorio di parole difficili* nel 1938, seguito nel 1940 dal *Dizionario delle parole difficili [...] repertorio pratico per la cultura popolare*.

Al termine degli anni Trenta, quindi, la presenza di Poe all'interno della cultura italiana appare ormai consolidata, al punto tale da passare quasi in secondo piano rispetto agli autori americani che risultano maggiormente tradotti: nel quinquennio 1936-1940, Poe si include ancora tra gli autori più in voga presso le case editrici italiane, ma con una consistenza complessiva di soli 7 titoli tradotti a fronte dei 39 di Jack London o i 14 di Sinclair Lewis⁴⁷. Pur sempre accompagnato dall'attenzione al lato estetico che ne aveva determinato il primo successo italiano negli ambienti letterari nel secondo Ottocento, agli inizi degli anni Quaranta del XX secolo il profilo di Poe risulta indissolubilmente legato alla letteratura di consumo, in un assestamento dovuto anche alla specifica strategia di mercato attuata dalla Sonzogno per mezzo delle traduzioni da essa pubblicate: proporre, cioè, letteratura di qualità e di successo, a costi del tutto accessibili al lettore. Nel loro insieme, pertanto, le quattro traduzioni restituiscono la figura di un autore popolare, di intrattenimento, le cui opere riscuotono un deciso

⁴⁵ Giordano Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 46-47.

⁴⁶ Edgar Allan Poe, *Racconti straordinari*, nuova traduzione di Decio Cinti, 4 voll., Milano, Facchi, 1919-20. Quanto all'editore, si veda «Facchi», in *LTit – Letteratura tradotta in Italia*, <<https://www.ltit.it/scheda/editore/facchi>> 898 (Consultato: 19 marzo 2023).

⁴⁷ Cfr. Ferme, *op. cit.*, p. 228.

consenso da parte del pubblico, inserendosi a buon diritto all'interno della cultura letteraria italiana, orientata sempre più a una platea composta non soltanto da intellettuali, ma anche da lettori provenienti dal mondo della piccola e media borghesia. Più precisamente, la fortuna italiana di Poe tra i due secoli sembra seguire un doppio binario, poiché si lega sia al campo di produzione ristretta sia a quello di produzione di massa. Da una parte, lo scrittore viene a vario titolo ripreso come modello letterario tanto dalle avanguardie quanto dai nomi canonici, irradiandosi tra le produzioni degli autori italiani attivi tra il tardo Ottocento e il primo Novecento; allo stesso tempo, però, le prime traduzioni dell'opera di Poe si rivolgono parimenti a un pubblico più vasto e certamente estraneo agli ambienti letterari dell'epoca, anche per mezzo di operazioni editoriali di traduzione a basso capitale culturale rivolte al cosiddetto 'quarto stato'. Come tale, la fortuna «pop» di Poe proseguirà ancora nella cultura contemporanea, oscurando tuttavia al grande pubblico la complessità intrinseca di un autore che, in virtù dei percorsi intertestuali presenti nella sua opera, può considerarsi tra i precursori delle tendenze più sperimentali del secondo Novecento.

«Il fuoco del deserto». Lettura de *Le monache cantano* di Anna Banti

Sonia Rivetti

Università degli Studi di Salerno
(sna.rivetti@gmail.com)

Abstract

Nella dimenticata produzione letteraria di Anna Banti, *Le monache cantano* rappresenta un libro sconosciuto. L'articolo cerca 1) di leggere i racconti alla luce della precedente esperienza della Banti come storica dell'arte sotto il suo vero nome di Lucia Lopresti e 2) di mostrare, tramite il modello manzoniano dei *Promessi sposi*, la loro centralità per i successivi sviluppi della narrativa bantiana ruotante attorno al tema dell'identità.

Parole chiave

Anna Banti, arte, Gertrude

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/625>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

“Love seeketh not Itself to please,
Nor for itself hath any care,
But for another gives its ease,
And builds a Heaven in Hell’s despair”.
(William Blake, da *Songs of Innocence and of Experience*)

Nel dicembre del 1942, dopo il rifiuto di Bompiani, esce presso Tumminelli *Le monache cantano*, una raccolta di undici prose: *Zelo del laico*, *Sequestro di paradiso* (pubblicato, con il titolo *Sequestro in paradiso*, in «Lettere d’oggi» nell’aprile 1941), *Satelliti*, *Chiese madri*, *Congregazioni* (apparso su «Oggi» il 15 novembre 1941), *Le monache cantano*, *Vocazione*, *Santuario*, *Catacombe*, *Il passo di Eva*, *Notti in clausura* (pubblicato su «Oggi» il 20 luglio 1940).

Le poche righe coricate sull’aletta anteriore del libro, coperto di rosso sacerdotale, ci introducono il tema conventuale:

Mai, forse, come in questo nuovo libro, le doti della Banti sono apparse così a loro agio. Qui, infatti, la scelta di una materia singolarmente rara e riflessa; di un mondo tutto stratificazioni e interferenze psicologiche, storiche, culturali; di un mondo chiuso e incantato in un giuoco di voci, di echi, di sospiri; di un mondo, insomma, da esplorare e decifrare come un palinsesto, per intuito di fantasia non meno che per laboriosità di critica, le permette di conseguire senza eccesso di artifici la rappresentazione di quella “magia” delle cose, di quella arcana dialettica di occulto e parvente, che sono al centro dei suoi interessi e della sua vocazione di scrittrice. Pertanto, in queste dense visioni di clausura; in queste lucide “tarsie” lirico-critico-narrative, così legate fra loro da formare un unico disegno, lo stile della Banti sa riuscire pregnante senza ambiguità e concreto nel suo apparente astrattismo¹.

Quello che non dicono è che le chiese che danno il ritmo al volume sono le stesse in cui Lucia Lopresti (vero nome di Anna Banti), dopo il diploma, nel gennaio 1922, alla Scuola di perfezionamento negli studi della storia dell’arte medioevale e moderna diretta da Adolfo Venturi, si scapicollava in qualità di addetta alla Soprintendenza dei Monumenti di Roma².

La scena di *Zelo del laico* spalanca le porte di una chiesa romana a mezzogiorno. La Lopresti critica d’arte³ prende il sopravvento sulla Banti narratrice con un’accademica descrizione del luogo:

Parliamo della più cittadina delle chiese. Non ha, come le parrocchie, quell’aria di solerzia civile e domestica che segna d’una approssimazione frettolosa le carteglorie e la tovaglia d’altare: e non è neanche una di quelle

¹ Anna Banti, *Le monache cantano*, Roma, Tumminelli, 1942.

² Cfr. Margherita Ghilardi, *La vocazione: quando Lucia Lopresti non era ancora Anna Banti*, «Il Giannone», 27-28, 2016, pp. 43-87.

³ Oltre agli scritti d’arte sparsi, è autrice di volumi su Lorenzo Lotto, Fra Angelico, Diego Velázquez, Claude Monet, Giovanni da San Giovanni, e di un volume dedicato alle donne pittrici dal titolo *Quando anche le donne si misero a dipingere*. Per la bibliografia cfr. Anna Banti, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Fausta Garavini, con la collaborazione di Laura Desideri, Milano, Mondadori, 2013, pp. 1747-1789.

chiese madri, metropoli della fede, dove funzioni e faccende di sagrestia vanno per conto proprio, come spinte da congegni pesanti ma invisibili. Posta nel cuore di una capitale – il cuore piccolo e un po' difettoso delle balene – e in una piazza stretta dove appuntamenti futili e d'affari si alternano contigui e senza posa, non ha scalinata, non ha portico che la difenda, anzi per una leggera pendenza del terreno, sembra insabbiata malestrosamente come una nave in secco. La precede un cortiletto affogato di cocci archeologici e di sempreverdi: e mostra quanto può una sfortunata congiuntura a trasformare gli appelli di un passato solingo, campestre e venerabile in dati di comodo, in richiami di sosta e quasi di nascondiglio. Da quello si scivola in chiesa più che non s'entri: e l'interno par mantenere il segreto di chi non vuol esser visto: d'un barocco accomodante, unto e cotto di dorature e con quella traccia d'interpretazioni capricciose e ostinate, nella misura e nell'uso, dei luoghi che hanno appartenuto a monache e a monache ricche⁴.

Sùbito però si ravvede presentandoci il primo personaggio della storia. È il sagrestano, un uomo sui quaranta «d'uno scheletro abnorme [...] fatto per portar [...] il lenzuolo funebre», vestito di «panno [...] nero, sbiancato e vilipeso per i tanti strapazzi»⁵.

Come ogni mattina, attende che la casa del Padre si svuoti dei fedeli attardatisi in litanie e pentimenti, per spazzare. Ma quel giorno nelle «cappelle di fondo» c'è una figura femminile irriducibile che vuole guastargli i piani: «un girar disinvolto eppur discreto, una familiarità, appena rattenuta, col cordone della tenda, col fusto del candelabro, colla cornice»⁶.

Non una donna di religione, dunque, ma una donna che, con serietà e professionalità, vuole vedere a tutti i costi qualcosa. Dapprima «aveva preso una seggiola, la disponeva a modo suo, ci montava sopra», poi «si voltava placidamente e senza scendere, ma educatina e composta, guardandolo [il laico] dall'alto come una statua di santa: “per piacere” diceva “vorreste alzare quella tenda che non vuol scorrere?”; e indicava la finestra davanti all'altare dell'Immacolata», infine «si metteva a scrivere reggendo alla meglio il quadernuccio, equilibrata in una posa scomoda: tranquilla come un uomo che fa il suo dovere»⁷.

Non ci sono soltanto Venturi e il Maestro/fidanzato Roberto Longhi⁸ a maneggiare così bene le cose eterne: c'è anche un'anonima «ragazza»⁹. E questa ragazza che tenta di avvicinarsi al quadro d'altare e, alla disperata, invoca l'aiuto del laico è Lucia Lopresti, incaricata di registrare, in una lingua rigorosa non scevra da infiocchettature letterarie, tutte le voci per una precisa identificazione dell'opera d'arte (descrizione, ubicazione, stato di conservazione, condizioni giuridiche, notizie più importanti).

⁴ Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 9-10.

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ Ivi, p. 13.

⁷ Ivi, pp. 14-15.

⁸ Cfr. Lucia Lopresti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (primavera-autunno 1921)*, «Paragone-Letteratura», 102-103-104, 2012, pp. 20-82.

⁹ Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 13.

Ostinata e infaticabile, «a una a una passò per tutte le cappelle» e, superati i gradini dell'altare maggiore, «protesa e inclinata, ma come un operaio, alzò il lembo della tovaglia»¹⁰.

Per ostracismo alla visione del bello («“L'acchiappo per il collo, la butto fuori”») il sagrestano si trova a fare i conti con la morte, «una morte in chiesa, da peccatore fulminato: la morte che avrebbe previsto per qualunque passante improvvido»¹¹. È l'ossessione della Banti, questa, di seminare la morte dove può. Forse per costantemente monitorare le azioni degli uomini (e le proprie) e addomesticare il sentore della colpa, del fallimento.

La morte interviene a rovesciare la prospettiva. Il laico dal «passo strascicato», che era stato urtato dal «passo non irrispettoso» della giovane visitatrice, adesso che «non si sent[e] di muovere un passo» è calmato dal «passo della ragazza [...] regolare come quello di una scolta»¹².

Il ricordo del *Cristo tra quattro angeli con gli strumenti della Passione* del Carpaccio non è estraneo, ci pare, alla chiusura del racconto. L'angelo che sulla sinistra tiene l'asta con la spugna imbevuta di aceto e la offre a Cristo poco prima di spirare rivive nella donna che, servendo l'arte, serve l'umanità agonizzante:

Quando quella apparve col suo mento pallido e puntuto volto in su a cercar quadri anche in sagrestia gli parve di avere un diritto di convalescente e non si meravigliò di chiedere: “quel fiasco, per piacere”. La ragazza frugava nell'angolo indicato, sollevava l'oggetto, glielo porgeva come per lunga abitudine d'infermiera. Era un fiasco d'aceto tenebroso che il laico appoggiò alla narice, appagato, a occhi chiusi¹³.

L'incontro con il laico zelante non doveva essere la sola disavventura nel cammino artistico di Lucia Lopresti. Protagonista di *Vocazione* è una «ragazza» con il «cappellino da studentessa povera» venuta a bussare alla porta di un convento per vedere una «pittura celebre»¹⁴.

Ma la pecorella smarrita non è la benvenuta tra le figlie di Dio. L'accoglie la suora guardarobiera «con quella lanugine scorbutica fra mento e guance» e «un furor bianco [...] di estromettere l'intrusa colla pressione del polso venoso, irritato»¹⁵. Costei ha un bel da cercare e smanettare con le chiavi per stanze di «armadi grezzi e semivuoti, davanti ai calici antichi e alle pianete»¹⁶: il quadro non si trova. E il «taccuino» portato per «prendere appunti»¹⁷ resta immacolato.

Nel rammarico della fanciulla per il tempo perduto dalla monaca («“Ora si arrabbia”») ¹⁸ par di sentire lo scontento di Venturi/Longhi per quell'allieva che ha

¹⁰ Ivi, pp. 16-17.

¹¹ Ivi, pp. 15 e 18.

¹² Ivi, pp. 9, 13, 17 e 19.

¹³ Ivi, p. 19.

¹⁴ Ivi, pp. 89, 95 e 89.

¹⁵ Ivi, p. 92.

¹⁶ Ivi, pp. 90-91.

¹⁷ Ivi, p. 91.

¹⁸ Ivi, p. 93.

fallato. Così, prima di imboccare l'uscita dove l'attende una «Santa Cecilia coronata di rose rosse e bianche», si consola di «vedere ancora il chiostro, il coro, gli affreschi» ma «con [la] ruvidezza amministrativa»¹⁹ di chi non ha sbrigato gli affari nella maniera migliore.

Se il sagrestano di *Zelo del laico*, tutto preso dalle faccende materiali come una Marta in affanno, dimentica di interrogare la viandante d'arte sulla sua professione di fede, la domanda non sfugge alle sorelle in contemplazione. Complicata, come quella formulata anni addietro in un convento di Monza:

Attraversato il primo cortile, s'entrò in un altro, e lì si vide la porta del chiostro interno, spalancata e tutta occupata da monache. Nella prima fila, la badessa circondata da anziane; dietro, altre monache alla rinfusa, alcune in punta di piedi; in ultimo le converse ritte sopra panchetti. Si vedevan pure qua e là luccicare a mezz'aria alcuni occhietti, spuntar qualche visino tra le tonache: eran le più destre, e le più coraggiose tra l'educande, che, ficcandosi e penetrando tra monaca e monaca, eran riuscite a farsi un po' di pertugio, per vedere anch'esse qualche cosa. Da quella calca uscivano acclamazioni; si vedevan molte braccia dimenarsi, in segno d'accoglienza e di gioia. Giunsero alla porta; Gertrude si trovò a viso a viso con la madre badessa. Dopo i primi complimenti, questa, con una maniera tra il giulivo e il solenne, le domandò cosa desiderasse in quel luogo, dove non c'era chi le potesse negar nulla. "Son qui..." cominciò Gertrude; ma, al punto di proferir le parole che dovevano decider quasi irrevocabilmente del suo destino, esitò un momento, e rimase con gli occhi fissi sulla folla che le stava davanti. Vide, in quel momento, una di quelle sue note compagne, che la guardava con un'aria di compassione e di malizia insieme, e pareva che dicesse: ah! la c'è cascata la brava. Quella vista, risvegliando più vivi nell'animo suo tutti gli antichi sentimenti, le restituì anche un po' di quel poco antico coraggio: e già stava cercando una risposta qualunque, diversa da quella che le era stata dettata; quando, alzato lo sguardo alla faccia del padre, quasi per esperimentar le sue forze, scorse su quella un'inquietudine così cupa, un'impazienza così minacciosa, che, risoluta per paura, con la stessa prontezza che avrebbe preso la fuga dinanzi un oggetto terribile, proseguì: "son qui a chiedere d'esser ammessa a vestir l'abito religioso, in questo monastero, dove sono stata allevata così amorevolmente"²⁰.

"Lei ce l'ha la vocazione?". Il gruppo delle monache guardò la giovane estranea con una indiscrezione in certo modo aggressiva e con un sorriso lungo al di là dell'acqua. Subito la visitatrice, ferma alle sue prerogative esterne e visibili di laica, non sapeva se per convinzione o per vergogna, cercò di persuadersi che si divertiva. Ma il cortile era solitario come se anni e miglia lo avessero tagliato dalla strada di poco fa; il silenzio quasi sconveniente. L'idea del luogo comune claustrale aveva buon gioco, ma non tanto che le parole "accaparramento", "seduzione" non balenassero, vergognose a lor modo. Era tutto un sorridere: ma se la ragazza avesse potuto voltarsi e

¹⁹ Ibidem

²⁰ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* [1827], a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1969, pp. 265-266.

guardar la porta da cui era entrata sarebbe stato un altro rispondere. [...]. Allora la visitatrice fece un passo che la tolse all'ombra della gronda e vide in terra una margheritina. Disse: "non so" col tono di chi è contento di non saper l'ora se gliela chiede un indiscreto. Le monache, come a un segnale, allentarono il cerchio, si sbandarono: anche il nero della veste, in distanza, perdeva d'intensità. [...]. "No": disse la ragazza a quelle spalle foderate e inamidate, e le parve che la sillaba rotonda rimbalzasse sconvenientemente sul lino, come una palla. [...]. A ritroso, ma per corridoi sconosciuti, pareva alla ragazza che anche la suora consentisse a inseguire quella domanda estemporanea che certo nessuno avrebbe più ripetuta per lei e che voleva stanare come le celle, come tutte le monache nascoste. Si sentiva cattivissima e convinta freddamente del modo come, nel mondo, si vive. Luccicavano empie curiosità, aprire le porte chiuse, assaggiare le minestre in refettorio, soprattutto trovar la via di rispondere "non ho la vocazione, la vocazione non esiste"²¹.

Nel momento in cui decide di occuparsi del sacro la Banti non può fare a meno di confrontarsi con Manzoni e con i suoi *Promessi sposi*, ricorrendo ai capitoli in cui don Alessandro raggiunge «la perfezione narrativa», ovvero la figura di Gertrude, verso la quale la Banti fa esplicita «professione di riconoscenza [...] con una umiltà ed una ammirazione [...] religiose»²².

Quello della vocazione rappresenta, sia per la Gertrude manzoniana che per l'innominata bantiana, un dibattito che si apre negli anni dell'infanzia: «Gertrudina, nudrita nelle idee della sua superiorità, parlava magnificamente de' suoi destini futuri di badessa, di principessa del monastero, voleva a ogni costo esser per le altre un soggetto d'invidia; e vedeva con meraviglia e con dispetto, che alcune di quelle non ne sentivano punto»²³ (*I promessi sposi*); «Sui banchi di scuola diceva: da grande mi farò monaca. Fingeva di guardare impassibile davanti a sé, ma le costava, ché avrebbe voluto spiare sul volto della compagna meraviglia, disapprovazione, sgomento. Non raccoglieva, invece, che una tranquillissima incredulità»²⁴ (*Vocazione*).

La giovane Gertrude è chiamata a rispondere della sua volontà di consacrarsi a Dio e lo fa in presenza di uno stuolo di monache giubilanti per la nuova adesione. Tal quale la ragazza di *Vocazione*: sulla soglia del convento, lei che voleva semplicemente vedere un quadro, viene assediata dalle suore che aspettano, sorridenti, la sua richiesta del velo.

Ma ciò che più sorprende è la costruzione della risposta. Gertrude dice: «"Son qui..."» e occupa l'attimo della titubanza «con gli occhi fissi sulla folla che le stava davanti»²⁵. La ragazza di *Vocazione* dice: «"Non so"», non comprende (anzi, non vuole comprendere) la portata di quel «"Lei ce l'ha la vocazione?"» e si rinfranca «v[e]de[ndo] in terra una margheritina»²⁶.

²¹ Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 89-90 e 93.

²² Banti, *Manzoni e noi*, «Paragone-Letteratura», 78, 1956, p. 35.

²³ Manzoni, *op. cit.*, p. 247.

²⁴ Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 91.

²⁵ Manzoni, *op. cit.*, pp. 265-266.

²⁶ Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 90, 89 e 90.

Ecco che le due donne si fanno coraggiose e pronunciano l'irrevocabile sentenza: «“son qui a chiedere d'esser ammessa a vestir l'abito religioso, in questo monastero, dove sono stata allevata così amorevolmente”»²⁷ (*I promessi sposi*); «“No [...] non ho la vocazione, la vocazione non esiste”»²⁸ (*Vocazione*).

Ma le monache perdonano. E così, se la lieta notizia di Gertrude va festeggiata («S'alzò allora un frastuono confuso di congratulazioni e d'acclamazioni. Vennero subito gran quantiere colme di dolci, che furon presentati, prima alla sposina, e dopo ai parenti») ²⁹, della consorella va celebrata l'audace trovata: «I due limoni, a cavallo sull'indice della visitatrice, dondolavano: l'altra mano reggeva con due dita un bicchiere di sciroppo che bisognava allungare. “Troppo?” chiedevano i dentoni ingenui della monaca alta. In piedi, la giovane beveva senza sete, in piedi le monache in giro, mentre i panchetti abbandonati e i telai bianchi e oro facevano vacanza: teso di lucidezza il pavimento respirava come un lenzuolo»³⁰.

La Banti fa un passo avanti rispetto al (pre)testo manzoniano:

Ecco perché l'estranea si fa seria come una festeggiata di riguardo. La caccia è riuscita, il suono della prima inchiesta è stato catturato e non il suono soltanto. Ha un senso indugiare nell'ultimo sorso color tabacco: tutte tacciono mentre la ragazza insiste collo sguardo intorno. Fra tanti soggoli il suo cappellino da studentessa povera suggella l'animo e gli occhi di chi non può, poverina, prender parte a tanta letizia. La curiosità ha cambiato sede, il convento brucia di chiarire e non osa, i segni di un ordine laico trasparenti sotto i panni del mondo. Le domande sarebbero: “e dove andrà adesso, cosa farà domani?”. Era la visitatrice che le raffrenava, e fu lì lì per dire, congedandosi, “addio belle”: una specie di “sempre sia lodato” a cui convenisse iniziarle. Ma tacque e si sciacquava il bicchiere, tutta commossa. Risero e spuntò quell'animosa portiera a protestare “o signorina” e a toglierle di mano il vetro. Gli spruzzi dell'acqua brillavano aggiungendo lustro alle mattonelle e agli occhi. Che bel sole, che bel posto, che bel ricamo: erano azioni di grazia convergenti su un invisibile gioiello, la “vocazione”, di cui per miracolo nessuno dubitava più e che sarebbe rimasto, scintillante reliquiario, fra quelle mura³¹.

Esiste una prima lettura: la vocazione della ragazza alla vita claustrale. È questa la «prima inchiesta» il cui «suono [...] è stato catturato»³²: la ragazza non è tagliata per stare in una cella. Poi esiste una seconda lettura, basata sul vocativo con cui la suora portiera confisca il bicchiere alla furfante senza vocazione. Costei è la «“signorina”»³³, ovvero Anna Banti.

²⁷ Manzoni, *op. cit.*, p. 266.

²⁸ Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 93.

²⁹ Manzoni, *op. cit.*, p. 266.

³⁰ Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 94-95.

³¹ Ivi, pp. 95-96.

³² Ivi, p. 95.

³³ Ivi, p. 96.

Con questo appellativo, strappato, assieme a quello di signora, alla Gertrude manzoniana³⁴ «creatura piena di contrasti»³⁵, la vedremo entrare in romanzi e racconti a sancire l'indissolubilità del narrato e del vissuto. Qui, in particolare, a discutere dinanzi ai lettori della propria vocazione narrativa. Può definirsi una scrittrice? O avrebbe fatto meglio a restarsene nella nicchia degli storici dell'arte? L'intero edificio narrativo, così saldo dopo l'accertata laicità della visitatrice, si sgretola nella confidenza della suora zoppa: «“Anche Suor Immacolata ha fatto l'università”»³⁶.

Se la domanda circa l'eventuale chiamata del Signore ha la sua risposta sicura «fra quelle mura», aperta resta la risposta sulla precisa inclinazione: «Scorsero i chiavistelli, la segregazione del mondo incominciava, in polvere e fragore»³⁷.

La parabola di *Vocazione* echeggia nel racconto intitolato *Congregazioni*: «Gli inizi son sempre questi: un bel giorno nella strada più scalcinata di un popolosissimo sobborgo, vien fuori che è nato, quasi di notte, un convento; da una caserma, da una fabbrica smessa. Convento di monache»³⁸.

Tra le giovani confiscate all'orgoglio materno e avviate alla monacazione, giovani che san sempre cosa fare, accendere una candela o ardere nell'estasi, si conta «il destino di un tipo non proprio raro: diciamo, di Caterina»³⁹.

Caterina, come la ragazza di *Vocazione*, rifiuta il titolo di figlia di Maria che quelle madri le pongono sul capo sotto forma di nastro azzurro. Dalle congregazioni religiose con i loro «modi rigidi» e «comandi perentori» passa a militare, serve con «impegni senza controllo, obbedienza a discrezione»⁴⁰, in quelle laiche. Basta indossare il nastro nuovo e forse «la indecisa vivente»⁴¹ potrà guarire. Ma, al momento del rito, le mani si aggrovigliano:

Il taglierino, dono delle padrone, sconco da tutte le parti, mentre il gesto cauteloso s'assicura che i nastri pendano simmetricamente, che la nappina sia a piombo, che nessuna piegaccia turbi il lustro della seta. I moti vorrebbero essere contegnosi, rigidi, ma le mani di Caterina han rigovernato che è poco e son tanto rosse e tremule che a mezz'aria se ne ricordano e, annaspando, scompaiono frettolose. Tentenna la nappina del nastro celeste, la rosetta del nastro verde storce, arronciata⁴².

Neppure la libertà fa parte del disegno di Caterina. La giusta attitudine è una solitudine in ginocchio: «Davanti agli occhi, non l'altare ricco e i raggi d'oro, ma le mani pallide di

³⁴ «Gertrude, appena entrata nel monastero, fu chiamata per antonomasia *la signorina* [...]»; poi, divenuta badessa: «Qualche consolazione le pareva talvolta di trovar nel comandare, nell'esser corteggiata in monastero, nel ricever visite di complimento da persone di fuori, nello spuntar qualche impegno, nello spendere la sua protezione, nel sentirsi chiamar *la signora* [...]» (Manzoni, *op. cit.*, pp. 246 e 278, corsivi miei).

³⁵ Banti, *Ermengarda e Gertrude*, «Il Nuovo Corriere», 5 agosto 1953.

³⁶ Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 96.

³⁷ Ibidem

³⁸ Ivi, p. 63.

³⁹ Ivi, p. 66.

⁴⁰ Ivi, pp. 66 e 70.

⁴¹ Ivi, p. 67.

⁴² Ivi, pp. 71-72.

suor Giustina, le labbra, schiuse a tempo nei responsori, di suor Candida. L'ora dell'Adorazione incomincia»⁴³.

Già da questo capitolo si impone quel preziosismo raro con cui la Banti cesella gli altri racconti. Un preziosismo che non è esercizio di autocompiacimento bensì tentativo di rispecchiare (e rispettare) il mistero che è nel sacro.

In *Chiese madri* troneggia lo sfarzo di una chiesa che domina la città di Roma e che si accaparra le festività più alla moda, «non mondana, ma signorile e da pubblico come una galleria napoleonica», decorata «dal marmo al lapislazzulo, agli ori patinati» e orchestrata da sacerdoti dall'«orecchio formato a suon di latino e di latino romano»⁴⁴.

E se i rapporti tra Padre Saverio, missionario, Padre Anacleto, officiante dei riti funebri, e Padre Tommaso, esiliato in paesi nordici, sfuggono al luccichio della realtà cui sono vincolati, tangibile è l'azione roditrice del tempo sulla casa di Dio:

[I topi] corrono per i cornicioni, valicano gli stucchi, sventano gli inganni della prospettiva, affrontano la grana fangosa di un oro tanto favoleggiato. Di lassù vedono Padre Anacleto al suo cemento e le fiamme del purgatorio sempre più smunte. Sanno anche come son tranquilli, sotto i marmi, quelli che temevano la morte⁴⁵.

Attraverso *Satelliti* (tematicamente vicino a *Santuario*, dove zingare pellegrine «tutte vestite di nero» dagli «zigomi esigenti, gli occhi febbrili, i bianchissimi denti di cavallo» assalgono «a piedi scalzi» il tempio della Vergine nera «stando sei ore in terra a braccia aperte o colle mille croci della lingua»⁴⁶) entriamo invece in una chiesa dove non si custodiscono oggetti di valore né rivelazioni: solo un'umanità stanca bisognosa di riposo.

«Provare che il mito dell'ospitalità ai pellegrini non è morto»⁴⁷: così conclude il racconto la Banti, giustificandolo. Infatti, questo mito era stato trattato più di trecento anni prima dal Caravaggio, e talmente bene che era un peccato lasciarlo perire: occorre tradurlo in letteratura.

La *Madonna dei Pellegrini o di Loreto* si conserva nella cappella di Ermete Cavalletti nella chiesa di Sant'Agostino in Campo Marzio. Un uomo e una vecchia, al termine del pellegrinaggio, cadono in ginocchio, non vergognosi di mostrare, lui coi piedi rozzi, lei con un copricapo bianco malamente conciato dal lavoro nei campi, una povertà e una bruttezza enfatizzati dal chiaroscuro alla sola persona in grado di riceverli, la Vergine, la quale, recando tra le braccia il bambino avvolto in un lenzuolo, s'affaccia sulla soglia di casa.

Sono proprio personaggi di tale lignaggio che la Banti sistema nella sua chiesa satellite: «Qui i busti non si vergognano di allentarsi e crollare sui fianchi, i piedi d'esser sostegni invalidi, i petti di sospirare per vezzo; e il fine della preghiera è lieve, clementissimo, paziente»⁴⁸. E dal gruppo isola i due pellegrini del Caravaggio:

⁴³ Ivi, p. 72.

⁴⁴ Ivi, pp. 52 e 51.

⁴⁵ Ivi, p. 60.

⁴⁶ Ivi, pp. 100, 99 e 100.

⁴⁷ Ivi, p. 47.

⁴⁸ Ivi, p. 41.

[...] la vecchia cinerea, il bisognoso in falde, gli incurabili della miseria, tutta gente che ha l'aria di stare a casa propria, ma di buon animo e senza disperazioni. Sui viluppi di panni che è così arduo portare alla luce del sole e che la notte tinge di sinistro, i visi acquistano un contegno né umiliato né dimesso, ma forse impalpabilmente divertito, se la placidezza non prevalesse. Alla vecchia non pesano le scarpe gialle del paino benefico, né le convenzioni di roncioli fra vita e sottana, né la coscienza di quel copricapo, arido più che stolto, non saputo abbandonare⁴⁹.

Il racconto si esaurirebbe in questa traslazione di corpi, se l'ingresso della «povera ufficiale, quella che i sagrestani tollerano»⁵⁰ non valesse a riportare in vita una polemica. La polemica che si scatenava tutte volte che il Caravaggio s'impuntava sul realismo divulgando sull'altare «come [fosse] arido il corpo umano quando è patinato da una povertà professionale e dalla vecchiezza», e invece il secolo chiedeva di tenere dentro sofferenza e deformazioni dipingendo «miracolosi volti dai tratti come di gesso vegetale, d'una linfa che, a incidervi coll'unghia, dovrebbe esprimersi cristallina, quasi decantata»⁵¹.

A un'altra opera del Caravaggio, il *Martirio di Sant'Orsola* (realizzata poco prima della sua morte), la Banti avrà pure pensato per montare la concitata scena del martirio di Porziella, la bambina tredicenne di *Catacombe* perseguitata cristiana. I pretoriani che irrompono nella casa della piccola romana, la romana che sale sul carro e tra il mormorio della folla «si sente spettatrice, non vittima», la vista dei preparativi dei carnefici e la vittima «si accor[g]e di avere la lingua secca e una grande paura», il primo boccone di dolore e il primo grido, e Porziella che, nonostante la violenza dei colpi, s'avvede di essere ancora viva, «che il martirio stesse per cominciare e occorresse esser forte»⁵².

Ma, al di là di un'iconografia ben riconoscibile (un martirio in atto: una Sant'Orsola pallida e incredula, circondata da una folla di curiosi e dalle guardie, contempla a capo chino la freccia con cui Attila le ha appena trafitto il cuore), sfruttata, al pari del Caravaggio che si autoritrae nello spettatore attonito di fondo, non solo per raccontare una morte ma anche per raccontarsi la propria morte, la morte in cui la Banti scrittrice «si sent[e] comoda, matura»⁵³, appare per la prima volta quell'interesse per la storia di Roma che riaffiorerà a intervalli nella narrativa bantiana (da *Il tempio di Giano* a *Je vous écris d'un pays lointain*).

Una ritualità diversa scandisce *Il passo di Eva*. È il giorno della prima comunione e le bambine attendono alla lavanda del corpo, alla vestizione, al terrore di far precipitare il giglio e di strozzarsi con l'ostia. Poi fanno visita ai parenti, ammucciano i regali, pranzano in gran pompa e non sfuggono alla foto-ricordo: «la figurina bianca che guarda lontano e come un uccello sull'acqua, non sa dove posare il volo»⁵⁴.

⁴⁹ Ivi, pp. 41-42.

⁵⁰ Ivi, p. 46.

⁵¹ Ivi, pp. 45-46.

⁵² Ivi, pp. 116, 118-119.

⁵³ Ivi, p. 119.

⁵⁴ Ivi, p. 131.

Perché una bambina nel «“più bel giorno della vita”»⁵⁵ non è felice? Perché «il suo passo, sul marciapiede asciutto di giugno» con «un vestito di garza, di seta: una sottana lunga, da grande, e un velo»⁵⁶ preconfeziona il destino della donna maritata. È «il passo agile e penseroso che le donne perdono prima dell’innocenza»⁵⁷, il passo di chi, chiamato a diventare adulto e a cristallizzarsi in un ruolo, sente di tradirsi. Diventare tutto fuorché una donna: questo augura (e si augura) la Banti: «Il suo passo smascherato trionfa in mille ritmi: non in quello della grazia femminile, idolo troppo umano, serpente»⁵⁸.

Morte, null’altro che la morte, accerchiata in tutte le sue preposizioni, caratterizza *Notti in clausura* e *Sequestro di paradiso*.

La «visitatrice» di *Notti in clausura* non trova più «l’idillio monacale, il cortile, il pozzo, il limone di giardino» di *Vocazione*: le cellette sono «lasciat[e] perire in una nettezza smorta» e i garofani donati dall’anima devota «finiscono gettati in fretta da una pallida mano su un selciato»⁵⁹. La morte è un accadimento quotidiano, vive, come espiazione di peccati personali e universali, in ogni oggetto e gesto delle monache di Sant’Egidio bardate di un «velo fitto e nero», per poi incarnarsi a notte allorquando esse «si compongono sotto il lenzuolo in un atteggiamento ormai chiamato, desiderato, colle mani sul petto e i piedi rigidi»⁶⁰.

Con *Sequestro di paradiso* ritorniamo a *Barbara e la morte* (1930), il primo racconto della Banti che tinteggia la morte della nonna di Barbara in pose e chiaroscuri caravaggeschi⁶¹. Alfonsa, perpetua incaricata di numerare i morti della parrocchia, «di notte, s’impone[...] l’obbligo di tener pronta la lucerna e alzarla più e più alta» e si desta, «un riscatto sbrigativo e violento, un affrancarsi scoperto e quasi brutale», all’udire «una voce grossa e puerile» venuta ad annunciare un nuovo lutto, infine «ricompare a ogni branca di scale con quella faccia intenta e incendiata: luce e ombra fin sull’ultimo gradino»⁶².

Durante una di queste notti assiste alla morte della zia Perpetua: «il color della morte era, questa volta, un giallo di pergamena e i raggi del sole a piombo non ci svegliavano un filo di rosa»; e la nipote si posiziona «di faccia alla zia», seduta «su uno sgabello di mezza tacca» e «colle mani in grembo»⁶³.

Ma la Banti va oltre la fenomenologia di *Barbara e la morte* lasciandoci un’Alfonsa che, per eccesso di solitudine, fantastica sulla propria morte:

“Ecco fatto” scoppia, voltandosi e scrollando sulla tastiera del letto i grani di un rosario nocchieruto. Fatto? Ride a gengive scoperte, senza denti, come un

⁵⁵ Ivi, p. 125.

⁵⁶ Ivi, pp. 129 e 126.

⁵⁷ Ivi, p. 129.

⁵⁸ Ivi, p. 131.

⁵⁹ Ivi, pp. 136-137, 136 e 138.

⁶⁰ Ivi, pp. 136 e 139.

⁶¹ Cfr. Sonia Rivetti, *Breve ma veridica storia di Anna Banti*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021, pp. 49-69.

⁶² Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 28-30.

⁶³ Ivi, p. 30.

neonato: dalla tasca del grembiule le è salito alla spalla un topolino bianco: tutto un fremito dalla coda all'occhio furtivo, di rubino⁶⁴.

In questo universo apatico e rassegnato scuote l'osservazione del vicinato di un convento di clausura: «“Le monache cantano”»⁶⁵. Nel racconto che dà il titolo alla raccolta un gruppetto di monache si stacca dalle sorelle «che tenevano eroicamente i vetri chiusi» e, nel visibilio generale, si mette a cantare, trascinato da una «mondana voce rotonda con una lingua, un palato carnivoro»⁶⁶. Ancora la voce di Gertrude («le polle sorgive bollivano»), che si leva, colpevole («L'Arcivescovo proibì quelle litanie di lusso e il rione non se ne dolse»)⁶⁷, per avere portato la legge dell'amore dove si coltiva soltanto la legge della mortificazione. Cantano le monache per tenere alti i cuori, canta la Banti per avvicinarsi (o credere di avvicinarsi) all'immagine di sé stessa, per «non rimpiangere, per obbedienza, il verde, l'erba tenera»⁶⁸.

⁶⁴ Ivi, pp. 35-36.

⁶⁵ Ivi, p. 79.

⁶⁶ Ivi, pp. 85, 83-84.

⁶⁷ Ivi, pp. 83 e 85.

⁶⁸ Ivi, p. 85.

Un palimpseste algérien : la représentation des espaces dans *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud

Daniela Tomasella

Università degli Studi di Padova
(daniela.tomasella@studenti.unipd.it)

Abstract

En appliquant les outils de la géocritique à la lecture du roman *Meursault, contre-enquête* (2014) de l'écrivain algérien Kamel Daoud, cet essai vise à montrer comment une analyse des espaces dans une œuvre francophone peut dévoiler des éléments utiles à l'interprétation. Dans le livre à l'étude ressortent les différentes couches temporelles sédimentées dans les lieux, les villes et la société algérienne : les déplacements et les réflexions du narrateur retracent non seulement le passé problématique de l'occupation coloniale, mais aussi les racines d'une histoire familiale douloureuse. Même si toute tentative de reconstruction s'avère partielle et loin d'être univoque, le récit se poursuit, en suggérant ainsi la chance d'un partage à la fois humain et littéraire.

Parole chiave

Géocritique, littératures francophones, Kamel Daoud

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/660>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

L'approche géocritique, élaborée au cours des dernières décennies, vise à interpréter les œuvres littéraires d'un point de vue géographique, en analysant les relations multiples qui s'établissent entre le référent réel et ses représentations textuelles. Selon Bertrand Westphal, le principal théoricien francophone de cette théorie, « le lieu fictionnel entretient une relation variable avec le réel » : la littérature est conçue comme un filtre ou un prisme créant des espaces fictionnels, qui peuvent s'appuyer sur la réalité mais n'en sont jamais le calque parfait, car la réélaboration littéraire est toujours créative¹. Dans cet essai on cherchera à appliquer les outils de la géocritique à la lecture du roman *Meursault, contre-enquête* (2014) de l'écrivain algérien Kamel Daoud², afin de montrer comment une analyse des espaces dans une œuvre francophone peut dévoiler des éléments utiles à l'interprétation.

L'hypothèse qu'on va présenter est la suivante : les villes et les endroits décrits dans l'objet d'étude font partie de ce que Westphal appelle un « espace hétérogène (et socialement ouvert) », c'est-à-dire une constellation de lieux mis en mouvement par une « transgressivité » constante, une perspective qui s'oppose aux normes ordonnant l'espace à travers une géométrie euclidienne, la plus stable possible³. Ces notions relèvent de la géophilosophie de l'espace proposée par Gilles Deleuze et Felix Guattari, qui remplacent la vision d'un espace en forme de racine ou radicelle (racine secondaire) par l'image du rhizome, caractérisé par une « hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être »⁴. Comme résume efficacement Westphal, « Le territoire rhizomatique est sujet à la délinéarisation du temps, à son faire-surface. [...] Rhizomatique, le territoire est dépourvu de toute stabilité dans le temps ; de même, sa spatialité est changeante, voire fuyante »⁵. Les propriétés de cet espace-temps mouvant, donc, ne sont ni permanentes ni définissables de façon univoque.

Cette idée implique une attitude incertaine, parfois contradictoire, de la part des sujets. En effet Haroun, le narrateur à la première personne du livre de Daoud, parle à son interlocuteur comme s'il était en train de déployer l'espace-temps froissé et multiforme de son existence. Le résultat est une sorte de palimpseste, composé de plusieurs aspects qui s'entremêlent au point que chaque niveau n'est plus distinguable par rapport aux autres. À ce propos, Deleuze et Guattari appellent « 'plateau' toute

¹ Cf. Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, notamment p. 165 pour la citation. Sur le décalage entre l'espace et sa perception ou représentation littéraire, voir aussi *ivi*, p. 142 : « la représentation reproduit le réel ou, mieux, une expérience du réel. Car il ne faut pas oublier que l'espace humain n'existe que dans les modalités de cette expérience qui, devenue discursive, est créatrice de monde ('géopoiétique') ».

² L'édition de référence pour toutes les citations tirées du roman est la suivante : Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud (collection Babel), 2016 [première édition publiée par Actes Sud : 2014].

³ Une telle typologie d'espace échappe au contrôle politique et s'oppose à l'« espace total, celui du positivisme, celui du colonialisme, celui d'une constriction parfois absolue, inhumaine » (B. Westphal, *La Géocritique*, cit., p. 67 : la définition de l'auteur s'inspire aussi de Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 1974). Pour ce qui concerne la transgression et la transgressivité, cf. pp. 72-79.

⁴ Cf. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 13.

⁵ Westphal, *op. cit.*, p. 88.

multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome », donc « chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre »⁶. Il en va de même pour cette analyse : la subdivision en paragraphes qui cherchent à considérer chaque aspect d'une façon séparée n'est qu'un choix dû à une nécessité de clarté ; on est conscient que chaque argumentation est liée aux autres. Pour ce qui est de la démarche méthodologique adoptée, comme il n'a pas été possible de trouver des essais analysant spécifiquement les espaces géographiques et symboliques dans ce livre, on a cherché à appliquer des notions générales à des citations tirées du roman lui-même, parfois en les supportant par des réflexions sur d'autres œuvres francophones, notamment algériennes.

1. Au-delà du colonialisme : l'incertitude de l'espace

Meursault, contre-enquête a été écrit et publié bien après l'Indépendance de l'Algérie (1962), obtenue à travers une guerre qui est évoquée dans plusieurs chapitres du livre. Même si on pourrait donc lire le texte avec une approche postcoloniale, certains passages compliquent une représentation univoque de l'espace de l'Algérie libre, démontant dès le début que l'œuvre échappe à toute opposition binaire.

Tout d'abord, on pourrait noter que les toponymies citées par le narrateur Haroun correspondent à des lieux qu'on peut trouver dans les cartes du pays. Alger, Oran et Al-Hadjout sont des villes réelles : si à Alger se déroulait *L'Étranger* d'Albert Camus, qui est l'un des hypotextes de Daoud, le village de Al-Hadjout aussi fait référence au roman de l'écrivain français, puisque c'est la ville où la mère du protagoniste séjourne avant sa mort, notamment dans l'hospice de Marengo⁷. À propos de *L'Étranger*, Jean De Munck remarque que « de cette grande et noble affaire occidentale, l'Algérie colonisée n'était que le contexte occasionnel », alors que Daoud prête beaucoup plus d'attention à la localisation et à la description des lieux⁸. D'ailleurs, dans les contextes francophones, l'importance du lieu est très bien connue, il suffit de penser à Édouard Glissant⁹.

Alger, où Haroun habite avec la mère pendant les premières années de sa vie, est décrite dans le livre comme un « immense animal géologique » avec « ses mille ruelles », aussi bien qu'« un immense labyrinthe, fait d'immeubles, de gens écrasés, de bidonvilles, de gamins sales, de policiers hargneux et de plages mortelles pour les

⁶ Cf. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 33.

⁷ Cf. Catherine Sicart, *Tourisme littéraire en Algérie : Albert Camus, l'étranger en ses terres*, « Téoros », 37, 1, 2018, <<http://journals.openedition.org/teoros/3233>> (date de la dernière consultation : 13/05/2023). En outre, selon l'auteure de l'essai, « le meurtre commis par Meursault, situé dans le roman sur une plage de la banlieue algéroise, est inspiré en fait par la plage de Bouisseville sur la côte oranaise », donc indirectement même la ville d'Oran ferait partie de l'hypotexte spatial à la base du livre de Daoud.

⁸ Cf. Jean De Munck, La condition postcoloniale selon Kamel Daoud, « Revue générale », 3, 2020, pp. 139-162, <https://www.researchgate.net/publication/339935763_La_condition_postcoloniale_selon_Kamel_Daoud> (date de la dernière consultation : 13/05/2023).

⁹ Cf. Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 36 : « Il faut revenir au lieu. Le Détour n'est ruse profitable que si le Retour le féconde : non pas retour au rêve d'origine, à l'Un immobile de l'Être, mais retour au point d'intrication, dont on s'était détourné par force : c'est là qu'il faut à la fin mettre en œuvre les composantes de la Relation, ou périr ».

Arabes »¹⁰. L'amplitude dangereuse de la ville tient au regard enfantin, imaginaire et presque mythique, du jeune Haroun, mais la description se relie aussi à des souvenirs douloureux : à Alger se déroule l'enquête désespérée de la mère (« M'ma » dans le livre) qui cherche les traces du fils mort Moussa, tué par Meursault. En suivant M'ma dans ses longues et inutiles promenades, le jeune Haroun découvre les aspects les plus compliqués de la ville, à l'époque encore assujettie au gouvernement colonial.

Par exemple, il s'aperçoit de la séparation « entre notre monde et celui des roumis », c'est-à-dire la disposition urbanistique qui oppose les quartiers français d'une part, et les quartiers populaires de l'autre, plus en bas, où le fort sens de l'honneur amène à défendre les femmes même avec la violence¹¹. Pourtant, Haroun ajoute qu'il y avait des femmes qui traînaient parfois entre ces deux réalités, mettant ainsi en cause une organisation géométrique fixe de l'espace. Rappelons que l'image de la femme est aussi le symbole de la terre africaine dépouillée et violée par les colons, mais le narrateur Haroun ne se range pas nettement du côté des colonisés. Même s'il fait référence à cet imaginaire typique (« le meurtre qu'il [Meursault] a commis semble celui d'un amant déçu par une terre qu'il ne peut pas posséder »¹²), il admet ironiquement qu'il s'agit d'une « explication un peu féodale » qui le fait sourire. Dans le même passage, il envisage que la jalousie envers une sœur pourrait expliquer le meurtre de Moussa, mais bientôt il nie cette version, car il n'y a pas de sœurs dans sa famille¹³. De manière encore plus explicite, le narrateur affirme avoir pris de la distance vis-à-vis de cette perspective – qu'on pourrait définir de contraposition postcoloniale dichotomique –, car elle ne suffit ni à reconstruire l'histoire de Moussa ni à obtenir justice¹⁴.

En utilisant de nouveau des catégories géocritiques, au début la perspective de Haroun semble être « endogène », c'est-à-dire « une vision autochtone de l'espace » caractéristique de ceux qui sont originaires d'un lieu ; en même temps, on a l'impression que le narrateur essaye de regarder de l'extérieur, d'un point de vue « allogène », qui est « le propre de tous ceux et toutes celles qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-lui leur soit encore familier, sans non plus qu'il demeure pour eux exotique »¹⁵. En effet, selon Westphal lui-même,

c'est ce qui survient pour tout art produit dans une situation d'entre-deux culturel (de déterritorialisation identitaire accélérée) – un art qui tend à transformer le monde en espace purement liminaire, en « un lieu de rapprochement des dualités propice à une naissance tierce ». Dans une perspective postcoloniale, le point de vue

¹⁰ Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., pp. 28 et 31. Pour l'image du labyrinthe, voir aussi le passage suivant : « Alger était un labyrinthe effrayant lorsque nous nous aventurions hors de notre périmètre » (ivi, p. 53).

¹¹ Ivi, pp. 28-29.

¹² Ivi, p. 13.

¹³ Ivi, p. 29.

¹⁴ Cf. ivi, p. 72 : « Si tu m'avais rencontré il y a des décennies, je t'aurais servi la version de la prostituée/terre algérienne et du colon qui en abuse par viols et violences répétés. Mais j'ai pris de la distance. On n'a jamais eu de sœur, mon frère Zoudj et moi, un point c'est tout ». Le texte fait donc ressortir une attitude critique envers le binarisme net, toujours mis en mouvement par une dialectique qui superpose thèses opposées, avec la conscience de ne pas pouvoir parvenir à une véritable synthèse.

¹⁵ Cf. Westphal, *op. cit.*, pp. 208-209.

allogène est celui qui, épousant une focalisation stéréophonique, concourt à promouvoir le tiers espace¹⁶.

Bien que le roman ait un seul narrateur, la défamiliarisation dérivant de cette attitude produit une sorte de multifocalité. De fait, la perspective de Haroun n'est jamais la même, ou plutôt, son identité fragmentaire et incertaine peut jouer avec une multiplicité de regards. Même s'il n'arrive jamais à donner la parole à son frère mort, le narrateur la laisse pourtant à sa mère et pose toujours des questions à l'interlocuteur avec lequel il est en train de dialoguer dans un bar à Oran¹⁷. En effet, c'est Daoud lui-même qui déclare dans une interview avoir écrit ce livre aussi avec l'« ambition de prendre voix et de prêter voix », ce qui correspond à l'attitude du narrateur¹⁸.

À propos de l'espace littéraire dans le contexte algérien francophone, Charles Bonn affirme que les premiers romans algériens sont souvent interprétés à travers la théorie postcoloniale comme des « affirmations fortes d'un espace d'énonciation », alors qu'en réalité ils présentent plutôt « un espace en faillite, en train de se perdre sous les coups de la modernité »¹⁹. On peut suggérer quelque chose de similaire pour le livre de Daoud, qui pourtant est beaucoup plus récent. Tout au long du roman, Haroun poursuit la tentative de faire face à la perte en retraçant les événements liés à la vie de Moussa aussi bien qu'à son propre passé : « la dynamique tragique de la perte » – qui d'après Bonn est typique de la première littérature algérienne²⁰ – devient ainsi le moteur de la narration. Cependant, l'effort de Haroun heurte contre l'impossibilité de la mémoire de récupérer ce qui s'est perdu dans le temps, parmi les couches des changements historiques. Pour lui, la ville d'Alger « resterait toujours le lieu du crime ou de la perte de quelque chose de pur et d'ancien. Oui, Alger, dans ma mémoire est une créature sale, corrompue, voleuse d'hommes, traîtresse et sombre »²¹.

¹⁶ Ivi, p. 210. La citation est tirée de Paola Zaccaria, *Mappe senza frontiere. Cartografie letterarie dal Modernismo al Transnazionalismo*, Bari, Palomar, coll. « Athenaeum », 1999, p. 334. La notion de « tiers espace », qui a été créée par le géographe américain Edward Soja (*Thirdspace*), permet justement de postuler un moyen terme entre l'espace géographique et ses différentes représentations.

¹⁷ Cf. Yves Clavaron, *Villes et espaces africains : pour une géocritique en contexte postcolonial*, « Présence francophone, revue internationale de langue et de littérature », 88, 1, 2017, pp. 12-24. <<https://crossworks.holycross.edu/pf/vol88/iss1/4>> (date de la dernière consultation : 13/05/2023), p. 17 : « les théories postcoloniales rejoignent la géocritique dans la mesure où, subvertissant les codes normatifs, elles privilégient la fluidité des regards et la multiplication des focales ».

¹⁸ Cf. Paule Constant, *Entretien avec Kamel Daoud*, 27 novembre 2014.

¹⁹ Charles Bonn, *Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française, ou : pour en finir avec un discours binaire*, conférence tenue dans le cadre du colloque international « Camus et les lettres algériennes : l'espace de l'interdiscours » (à Tipasa et Alger, 2006), <<https://www.limag.com/Textes/Bonn/2006Tipasa.pdf>> (date de la dernière consultation : 13/05/2023). Pour ce qui est de la contradiction apparente vis-à-vis de la dernière citation de Clavaron, on doit se rappeler non seulement que dans le champ du post-colonialisme il n'y a pas de démarche unique, mais surtout que les plus récentes applications tendent à compliquer toute dichotomie nette.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., pp. 31-32. D'autres passages corroborent cette image de la ville : « Alger n'est qu'une ombre dans ma tête » (ivi, p. 62) ; « cette capitale grotesque qui expose ses viscères à l'air libre m'a semblé la pire insulte faite à ce crime impuni » (ivi, pp. 148-149).

Dans la carte mentale de Haroun, cette ville a subi une sorte de métamorphose et est devenue un fantôme effrayant, l'oubli et l'injustice dont elle est pleine ont fini par la fixer et l'emporter, au point qu'elle a disparu. À la différence de l'« Arabe » du roman camusien, auquel Haroun réussit à redonner un nom et une identité partielle, de la capitale de l'Algérie ne reste qu'un nom, un pur signifiant qui, même s'il possède un référent réel, est dépourvu de toute signification et valeur existentielle : « je me souviens à peine du nom de notre rue à Alger, » dit Haroun, « et seulement du quartier de Babel-Oued, de son marché et de son cimetière. Le reste a disparu. Alger me fait encore peur. Elle n'a rien à me dire et ne se souvient ni de moi ni de ma famille »²². Cette ambiguïté explique pourquoi le protagoniste, lorsqu'il revient à Alger, fait un demi-tour et ne cherche pas à (re)commencer une enquête. Il déclare se sentir toujours poursuivi par la mort ; même après l'Indépendance, le passé et la vérité demeurent insaisissables, le temps continue à cacher les traces du crime²³. Une perspective exclusivement postcoloniale n'est donc valable ni pour le narrateur ni pour le lecteur, qui doit prendre en considération d'autres fragments de l'espace algérien.

2. Les lieux du crime : un « musée immatériel »

Un autre niveau de la perception de l'espace dans *Meursault, contre-enquête* tient aux meurtres racontés par le narrateur, d'une part celui de Moussa, attribué au protagoniste de *L'Étranger* de Camus, et d'autre part celui de Joseph Larquais, l'homme français tué par Haroun lui-même. Dans les deux cas, il s'agit de lieux ambigus, où la perte et le trauma se superposent à une possibilité de libération et ouverture.

Selon Haroun, « tenter de reconstituer le crime sur les lieux où il a été commis menait à une impasse à un fantôme, à la folie »²⁴, car aucune enquête policière ne pourrait désormais faire réapparaître le corps disparu du frère, ni faire ressortir les traces d'une vérité effacée par la version parfaite donnée par Meursault. C'est la raison pour laquelle, dès le premier chapitre du roman, les lieux de l'assassinat de Moussa sont décrits comme un « musée immatériel », ce qui ramène à l'idée d'un endroit à la fois fictionnel et figé, encadré dans une archéologie ou une science rigoureuse²⁵. Haroun cherche à s'opposer à cette représentation imposée de l'extérieur, d'une certaine façon institutionnalisée : en affirmant ne savoir presque rien de la géographie de son histoire, Haroun déclare que celle-ci « se résume aux trois grands lieux de ce pays : la ville – celle-là ou une autre –, la montagne – où l'on se réfugie quand on est attaqué ou qu'on veut faire la guerre –, le village, l'ancêtre de tout un chacun »²⁶. Cette description est très

²² Ivi, p. 33.

²³ Cf. *ibidem* : « Il faisait chaud, je me sentais ridicule dans mon costume de ville et tout allait trop vite, comme un vertige, pour mes sens de villageois habitué au cycle lent des récoltes et des arbres. J'ai immédiatement fait demi-tour. La raison ? Évidente mon jeune ami. Je me suis dit que si je retrouvais notre ancienne maison, la mort finirait par nous retrouver, M'ma et moi ».

²⁴ Ivi, p. 67.

²⁵ Ivi, p. 16. On assiste ici à un renversement par rapport aux romans policiers traditionnels, où on préserve le lieu du crime pour que l'enquête se déroule scientifiquement : la fixation – comme pour la ville de Alger – correspond dans ce cas à une forme de mort du lieu, c'est-à-dire un troisième effacement qui s'ajoute à ceux du corps et du nom de Moussa.

²⁶ Ivi, p. 62.

vague, presque mythique, et peu après, le monde de Haroun semble assumer une forme encore différente, comme si la perception changeait selon le point de vue et le moment :

Dans ma tête, la carte du monde est un triangle. En haut, Bab-el-Oued, c'est la maison où est né Moussa. En bas, en longeant le balcon de la mer d'Alger, c'est ce lieu sans adresse où le meurtrier n'est jamais venu au monde. Et enfin, plus bas encore, il y a la plage. La plage, bien sûr ! Elle n'existe plus aujourd'hui ou s'est lentement déplacée ailleurs²⁷.

Cette tentative d'organisation spatiale s'accorde difficilement à la précédente ; surtout, même si l'on consentait que le « monde » pour Moussa se réduit à l'Algérie et que les points de repères dessinent un « triangle », les lieux nommés sont présentés comme inexistant (la plage) ou paradoxaux (« le lieu *sans adresse* où le meurtrier *n'est jamais* venu au monde »)²⁸. Autrement dit, la simplification géométrique de l'espace ne correspond pas à la représentation canonique et officielle qu'on trouve dans les cartes géographiques ; la précision du triangle se renverse bientôt dans une topographie beaucoup plus floue, imprécisée et imaginative.

D'après la catégorisation de Westphal, cette utilisation de toponymies réelles pour raconter d'un lieu qui se détache en partie du monde correspondrait à un « brouillage hétérotopique » : « lorsqu'un tel brouillage se produit, la connexion entre réel et fiction se fait précaire. Le référent devient le tremplin à partir duquel la fiction prend son vol. On estimera que le référent et sa représentation entrent dans une relation impossible »²⁹. Haroun semble être conscient que la cartographie est une convention arbitraire et fictive, à partir du fait qu'une sphère comme celle du monde ne pourrait jamais être réduite à une surface plane³⁰. En donnant des descriptions contradictoires qui s'appuient sur le référent géographique et le déplacent dans un univers fictionnel, le narrateur joue avec la représentation de l'espace, mêle la perception subjective à la réalité algérienne et aussi au contexte du roman *L'autre*, à la fois fictionnel (pour le lecteur qui l'interprète comme *L'Étranger* de Camus) et réel (dans la perspective de Haroun).

« Ne cherche pas du côté de la géographie, je te dis »,³¹ conclut le narrateur, après avoir parlé à son interlocuteur de la complexité de l'espace-temps de son histoire. Or, le récit de Haroun – comme on a vu – se soucie souvent de préciser la localisation d'un événement (surtout des meurtres) et de la décrire, bien que de façon ambiguë. La tendance rétrospective du récit se reflète ainsi au niveau spatial, car dans les lieux, parmi

²⁷ Ivi, p. 64.

²⁸ Le doute sur l'existence d'un pays dont on pourrait se sentir partie, ressort aussi de cette citation sur une nationalité hypothétique unifiant tous les Arabes : « c'est une nationalité "Arabe", dis-moi ? Il est où ce pays que tous proclament comme leur ventre, leur entrailles mais qui ne se trouve nulle part ? » (ivi, p. 148).

²⁹ Cf. Westphal, *op. cit.*, p. 173.

³⁰ Il est important de rappeler aussi que la cartographie a accompagnée et consacrée le colonialisme au fur et à mesure de ses avancées territoriales : en ordonnant les lieux explorés dans une carte, en leur affichant un nom, on avait l'illusion de posséder le monde, alors que la représentation cartographique n'est qu'une façon (partiale) de vivre et de percevoir l'espace. C'est justement depuis les processus de décolonisation que la cartographie a commencé à devenir suspecte (cf. ivi, pp. 100-104).

³¹ Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 67.

les couches du temps sédimenté, se trouve la possibilité de dénicher des traces de l'histoire qu'il n'arrive pas à découvrir à travers la mémoire. Pourtant, il est vrai que la géographie canonique n'aide pas à atteindre cette reconstruction quasi désespérée. On assiste plutôt à une fictionnalisation de l'espace, à un mélange de toponymies réelles et de lieux vraisemblables, toujours filtrés par la mémoire ou l'imagination, de manière à ce que la carte conçue par la narration montre à la énième puissance le paradoxe implicite dans chaque topographie. Selon Deleuze et Guattari, justement à cause de son statut au milieu du réel et de sa perception, la carte a la forme mouvante d'un rhizome, et fait elle-même partie de l'essence rhizomatique caractérisant tout espace :

la carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale³².

Pour Haroun, la plage où a eu lieu le meurtre de Moussa reste l'un des lieux les plus importants. À propos de la mer, il raconte que depuis l'enfance « M'ma m'apprit à en craindre la trop douce aspiration – à tel point que, jusqu'à aujourd'hui, la sensation du sable se déroband sous la plante des pieds, là où meurt la vague, reste associée pour moi au début de la noyade »³³. Le mouvement des vagues, continu mais toujours imprévisible et insaisissable, évoque ainsi une désagrégation mortelle : pour Haroun celle-ci correspond à la perte d'identité subie après la mort de son frère, quand il est obligé à en prendre la place suivant un « strict devoir de réincarnation »³⁴.

Assia Belhabib observe qu'en français le nom de la mer, « cimetière marin et espace flottant opaque », se lit comme « mère », ce qui ramène à l'allégorie très répandue de la mère-patrie³⁵. Il s'agit d'un symbole ambivalent : non seulement parce que M'ma instrumentalise Haroun pour faire face à sa propre douleur (de la même manière que la patrie peut demander des sacrifices aux patriotes), mais aussi parce que les flux et reflux de la mer continuent métaphoriquement à ramener sur la plage d'Alger les morceaux épars de l'histoire de Haroun aussi bien que de l'Histoire du pays : Haroun ne peut pas dépasser ces événements passés, mais il n'arrive même pas à en reconstruire une image

³² Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 20.

³³ Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 51.

³⁴ *Ibidem*. On pourrait donc suggérer que non seulement la fixation mais aussi son contraire (le changement constant) est vu de manière négative : choisir un extrême d'une polarité ne peut pas amener à l'équilibre qui le narrateur cherche.

³⁵ Cf. Assia Belhabib, *Le mal de mère. Le sanctuaire de la restitution dans Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud*, « Babel », 36, 2017, pp. 119-127, <<http://journals.openedition.org/babel/4985>> (date de la dernière consultation : 13/05/2023). L'auteure ajoute que « la mer / mère est la figure bicéphale emblématique du roman. L'une est responsable du désarroi de l'autre », car la folie de M'ma est provoquée aussi par la violence de la mer qui a « mangé » son fils : en effet, la menace que la femme lance aux vagues et qu'elle répète « comme s'adressant à tous les roumis du monde » est justement « la mer vous mangera tous ! » (cf. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, p. 54).

intègre³⁶. D'un point de vue plus général, l'allégorie de la mère-patrie est foncièrement antinomique car elle représente l'origine qu'on souhaiterait posséder, mais qu'il est nécessaire d'abandonner pour s'ouvrir à de nouvelles expériences³⁷. Bien que le lieu d'origine soit important afin de construire sa propre identité, en y revenant souvent (physiquement ou à travers les souvenirs), il est impossible de suivre son propre parcours existentiel. Le récit de Haroun finit par être coincé dans la répétition, il revient toujours sur les mêmes sujets et la même tentative – honorable mais irréalisable – de reconstruire la vie et la mort de son frère. D'autre part, la tension entre proximité et effort d'éloignement par rapport à ses racines explique aussi le rapport ambigu de Haroun avec l'héritage colonial – comme on l'a montré dans le cas d'Alger et comme on soulignera encore³⁸.

3. Une vie erratique

Le narrateur lui-même se demande pourquoi il se trouve toujours « échoué dans une ville, ici, à Oran », si pour lui l'espace urbain symbolise le lieu de la perte et du crime³⁹. La question reste ouverte, le déplacement de Haroun ne semble avoir aucun but (« c'est moi qui suis condamné à l'errance »⁴⁰, dit-il, en suggérant ainsi qu'il n'a pas trouvé un lieu où il se sent vraiment chez lui). Même s'il habite maintenant Oran, le mouvement physique et mental dans l'espace ne s'est jamais arrêté.

La première étape de l'errance du jeune Haroun avec M'ma est la ville de Hadjout, située – on le découvre si l'on consulte une carte du pays – à l'ouest d'Alger. C'est le village où la tombe de la mère de Meursault est censée se trouver (même s'il n'y en a pas de trace), et c'est aussi le lieu où se déroule l'autre crime raconté dans le livre, l'assassinat de Joseph : il s'agit donc d'un endroit qui fusionne très explicitement le monde de Haroun et celui de Meursault, c'est-à-dire la réalité (du point de vue du narrateur) et ses différentes représentations. La description de Hadjout montre également l'attitude critique du protagoniste envers le passé colonial aussi bien que le présent de l'Indépendance :

À Hadjout, le paysage est le même qu'à l'époque où ton héros a accompagné le cercueil de sa prétendue mère. Rien ne semble avoir changé, si on excepte les nouvelles bâtisses en parpaing, les devantures de magasin et le pesant désœuvrement qui semble régner partout. Moi, nostalgique de l'Algérie française ?

³⁶ Cf. Belhabib, *op. cit.*

³⁷ Cf. *ibidem.*

³⁸ Par exemple, le narrateur déclare avoir aimée sa mère (car « chez nous, la mère est la moitié du monde », cf. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 46), mais en même temps il admet ne l'avoir jamais pardonnée. Le désir d'une origine et la conscience de sa ambiguïté et fragilité sont efficacement décrits par un écrivain qui s'intéressait beaucoup au concept d'espace, Georges Perec : même s'il aimerait des « lieux stables, immobiles, [...] immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources », il sait que « de tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête », ce qui correspond à la tentative de Haroun aussi (G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, p. 122).

³⁹ Cf. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., pp. 31-32.

⁴⁰ Ivi, p. 57.

Non ! Tu n’as rien compris. Je voulais juste te dire qu’à l’époque, nous, les Arabes, donnions l’impression d’attendre, pas de tourner en rond comme aujourd’hui. [...] Le village est devenu plus gros, moins ordonné. Les cyprès y ont disparu, et les collines aussi, sous la prolifération des villas inachevées. Il n’y a plus de chemins dans les champs. D’ailleurs, il n’y a plus de champs⁴¹.

Dans ce passage, le changement de gouvernement politique et la modernisation des dernières décennies du siècle sont présentés de manière complexe, en soulignant aussi les aspects négatifs, notamment la disparition des endroits naturels et l’impression de se trouver dans un temps figé. Selon Haroun, les oppositions caractérisent ce lieu à maints égards: à Hadjout il a découvert « les arbres et le ciel à portée de main » (le ciel est associé aussi à un joyeux souvenir d’enfance : « je me rappelle cette joie qui me faisait toucher le ciel tandis qu’il [le frère Moussa] faisait rouler le pneu en imitant le bruit d’un moteur ») ; pourtant, c’est un autre élément naturel, la lune pendant une « nuit terrible », qui l’a obligé à achever l’œuvre que Meursault avait accomplie sous le soleil : un meurtre⁴².

En tant que lieu de l’assassinat (et donc de la vengeance), Hadjout offre la possibilité d’une libération et d’une rééquilibration de l’injustice subie : c’est la ville où sa mère et lui prennent possession d’une maison et, d’autre part, Haroun confesse qu’après la mort de Joseph il

a été surpris par l’immensité de la cour où je venais d’exécuter un inconnu. Comme si les perspectives se dégageaient et que je pouvais enfin respirer. Alors que, jusque-là, j’avais toujours vécu enfermé dans le périmètre tracé par la mort de Moussa et la surveillance de ma mère, je me vis debout, au cœur d’un territoire déployé à la mesure de toute la terre nocturne et offerte de cette nuit⁴³.

Ce passage peut susciter deux réflexions. La première est que cette libération comporte un effacement de l’altérité, car Haroun tue un autre homme en espérant redéfinir sa propre identité : du point de vue spatial, cela correspond à une tentative d’éliminer les preuves de l’homicide afin de « rejoindre les personnages figés de cette histoire »⁴⁴. Il en va de même pour l’hypothèse d’éliminer définitivement le frère Moussa dont l’image le tourmente encore : Haroun voudrait se débarrasser concrètement du poids d’un passé qu’il ne réussit pas à métaboliser.⁴⁵ Cette tendance à reproduire ce qui s’est passé vise à retrouver un équilibre, une forme de justice ; cependant, l’utilisation de la violence finit

⁴¹ Ivi, pp. 40-41.

⁴² Ivi, pp. 47, 18 et 42. L’image de l’horloge au milieu de Hadjout dont « l’engin est tombé en panne quelque années avant l’Indépendance » (ivi, p. 64) semble préfigurer la répétition du temps à laquelle sont condamnés Haroun aussi bien que l’Algérie, où les injustices perdurent même après la libération politique.

⁴³ Ivi, p. 88. L’image d’une liberté spatiale revient quand le narrateur – en adaptant une fameuse expression de *L’Étranger* – affirme que les coups de feu tirés contre Joseph « furent comme deux coup brefs frappés à la porte de la délivrance » (ivi, p. 95). Il en va de même pour la citation suivante : « je me sentais profondément libre dans la cellule, sans M’ma ni Moussa » (p. 114).

⁴⁴ Cf. ivi, pp. 88-89.

⁴⁵ Cf. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 57 : « j’ai tante fois souhaité tuer Moussa après sa mort, pour me débarrasser de son cadavre, pour retrouver la tendresse perdue de M’ma, pour récupérer mon corps et mon sens ».

par emprisonner Haroun lui-même dans ce que Catherine Talley appelle « a world of epistemic and ethical absurdity », où la répétition ne permet pas de redonner voix au frère ni de dépasser le trauma⁴⁶.

Secondairement, à propos du passage cité, il est intéressant de noter qu'en racontant des promenades-enquêtes à la plage, Haroun dit qu'il se tenait derrière la mère, « enfant face à l'immensité du crime et de l'horizon »⁴⁷. Au présent, la mer lui suscite également des sentiments contrastants : d'abord un « bâtiment du cœur » et de la terreur, après une « déception », car selon lui « l'histoire de Moussa mon frère a besoin de la terre entière »⁴⁸. Donc, l'appréciation d'une ouverture spatiale semble s'être développée au fil du temps, et implique toujours des oppositions qu'on ne peut pas réduire à une véritable synthèse.

Pour mieux interpréter ces citations, y compris la dialectique entre un espace clos et l'ouverture de la mer, on pourrait aussi s'appuyer sur des notions théoriques de Deleuze et Guattari. Dans leur géophilosophie, ces penseurs distinguent d'un côté l'espace « strié », sujet à une géométrie stricte, notamment à partir des frontières et des normes politiques des états, et de l'autre côté l'espace « lisse », hétérogène, qui « dispose toujours d'une puissance de déterritorialisation supérieure au strié »⁴⁹. Ces deux typologies d'espace ne s'opposent pas totalement mais sont insérées dans un rapport biunivoque, surtout à travers la déterritorialisation et la reterritorialisation : grâce à celles-ci la géométrie en apparence figée de chaque lieu peut être mise en mouvement par des perceptions alternatives ou des déplacements, et ces opérations (mentales aussi bien que physiques) peuvent mener à un territoire avec des nouvelles frontières et organisations⁵⁰. C'est précisément l'attitude de Haroun, qui perçoit l'espace toujours de façon différente et en décrit la multiformité, le décalage et à la fois la superposition entre vraisemblance et fiction.

Or, la mer est définie dans *Mille plateaux* comme « l'archétype de l'espace lisse » et en même temps « aussi l'archétype de tous les striages de l'espace lisse : striage du désert, striage de l'air, striage de la stratosphère »⁵¹. Cette duplicité ressort aussi du roman de Daoud, où la mer – comme on l'a vu – est un espace plus libre, aux horizons ouverts, mais aussi effrayant, car il ne cesse jamais de ramener les souvenirs

⁴⁶ Cf. Catherine Talley, *The Absurdity of the Aftermath in Daoud's Meursault*, contre-enquête, dans « French Forum », 45, 3, 2020, pp. 295-309, <https://muse.jhu.edu/article/788496/pdf> (date de la dernière consultation : 13/05/2023), p. 305 : dans ce monde « his 'writing back' is both impossible and meaningless. [...] He recounts his desperate attempt to overcome the state of absurdity into which his brother's death cast him, to restore the ethical balance by answering wrong with right ».

⁴⁷ Cf. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 55.

⁴⁸ Cf. *ivi*, p. 65.

⁴⁹ Cf. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 599.

⁵⁰ Cf. *ivi*, pp. 634-636. Voir aussi l'ajout de B. Westphal, *La Géocritique*, cit., p. 92 : « de ce point de vue, l'espace postcolonial est certainement nomade, l'histoire aussi. L'un et l'autre ne cessent de se déterritorialiser, de se reterritorialiser ». Par contre, la représentation la plus emblématique de l'attitude des États est celle de Robinson Crusoe, qui cherche à recréer une société dans une île déserte, c'est-à-dire à encadrer un espace libre dans une organisation figée ; la figure de Robinson se trouve aussi chez Daoud, cf. par exemple Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., pp. 22-23 : en parlant de Moussa, Haroun remarque que son nom est « exclu de l'inventaire de ton Robinson. Étrange, non ? Depuis des siècles, le colon étend sa fortune en donnant des noms à ce qu'il s'approprie et en les ôtant à ce qui le gêne ».

⁵¹ Cf. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 599.

fragmentaires de l'histoire personnelle (qui s'entremêle avec l'Histoire politique et sociale du pays). D'ailleurs, c'est Daoud lui-même qui dit refuser l'Histoire qui correspond à un grand discours univoque et linéaire plutôt que dialogique : en tant que porte-parole de la condition de l'auteur, Haroun finit également par s'opposer à toute grande construction idéologique, il préfère partir de son histoire dont les trous et les contradictions montrent la complexité de tout un territoire⁵². Face à l'immensité chaotique qui en dérive, Haroun perçoit encore plus profondément le contraste entre le caractère potentiellement illimité de l'espace aussi bien que de la vie, d'une part, et sa propre situation de l'autre. En effet, il n'est pas seulement Joseph qui se retrouve coincé dans l'histoire comme par hasard⁵³, mais aussi le narrateur, qui parle plusieurs fois du « huis clos » où il se trouve⁵⁴ : cette image renvoie à la scène d'un théâtre, un espace bien défini et limité qui joue aussi le rôle d'une frontière entre réel et imagination – à peu près comme la narration de Haroun dans le bar.

4. Une histoire rhizomatique

De Hadjout Haroun se déplace encore plus vers l'ouest, jusqu'à Oran, où a lieu la conversation qui constitue le roman. Cette ville résume les réflexions qu'on vient de faire à propos des autres espaces dans le roman : Oran aussi est un endroit contradictoire, où les opposés coexistent de manière conflictuelle et l'écoulement du temps risque d'effacer pour toujours les traces de l'histoire qu'on cherche à reconstituer.

Tout d'abord, on trouve une représentation presque obscène de la part du narrateur : la ville lui semble avoir « les jambes ouvertes vers la mer, les cuisses écartées », une vision lubrique qui rappelle la féminisation du territoire opérée par les colons, ou mieux une réutilisation critique de cette allégorie typique de l'imaginaire colonial⁵⁵. En outre, à Oran les habitants « sont obsédés par les origines », au point que « chacun essaie de prouver qu'il a été le premier [...] à avoir habité ici et que les autres sont tous étranges, des paysans sans terres que l'Indépendance a anobli en vrac »⁵⁶. Le regard critique qui ressort de cette description souligne la conscience de la part du narrateur qu'une origine pure est une illusion (« Les premiers à avoir habité ici ? "Les rats" », conclut Haroun en reportant une réponse ironique mais tout à fait raisonnable)⁵⁷. Cependant, dans la ville il y a aussi des endroits plus positifs, notamment un jardin

⁵² Cf. Kamel Daoud, *Mes indépendances : chroniques 2010-2016*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 342: « Je ne veux plus de l'Histoire. Elle veut toujours ma mort et mes mots. Elle ne me tolère pas vivant. Je ne veux pas me protester ni me soumettre, je veux juste vivre ma terre ».

⁵³ Cf. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., pp. 93-94.

⁵⁴ Les rôles de Meursault et de Haroun, meurtriers qui finissent par effacer eux-mêmes (de manière plus ou moins symbolique) se superposent : « Avant que je ne réalise à quel point nous étions, lui et moi, les compagnons d'une même cellule dans un huis clos où les corps ne sont que costumes » (ivi, p. 20 ; cf. aussi p. 98). L'image du théâtre figure aussi lors de la description de l'assassinat de Joseph : « Il ne s'agissait pas seulement d'un cadavre à enterrer, mais d'une scène à ranger, à nettoyer, comme après la fin du dernier acte, au théâtre » (ivi, p. 88).

⁵⁵ Ivi, p. 22.

⁵⁶ Ivi, p. 21.

⁵⁷ Ivi, p. 22. Sur la construction d'une identité nationale hybride dans le contexte de l'Afrique francophone en général, cf. Samba Diop, *Concept postcolonial et idée de nation en Afrique francophone*, « Cités », 72, 2017, pp. 139-157, <<https://www.jstor.org/stable/44955050>> (date de la dernière consultation : 13/05/2023), p. 144 : « dans le contexte postcolonial, le concept d'indigénéité perd de sa

où il y a cette végétation étrange et dense, des ficus, des conifères, des aloès, sans oublier les palmiers ainsi que d'autres arbres profondément enfouis, proliférant aussi bien dans le ciel que sous la terre. Au-dessous, il y a un vaste labyrinthe de galeries espagnoles et turques que j'ai visitées. Elles sont généralement fermées, mais j'y ai aperçu un spectacle étonnant : les racines des arbres centenaires, vues de l'intérieur pour ainsi dire, gigantesques et tortueuses, fleurs géantes nues et comme suspendues⁵⁸.

Le labyrinthe, qui était « effrayant » pour ce qui est d'Alger, devient ici le symbole d'une réalité complexe, rhizomatique : les racines enchevêtrées de ces arbres centenaires suggèrent qu'il n'y a pas d'origine univoque et stable telle que la pensent les habitants d'Oran. En revanche, le lieu de naissance ou de provenance de chacun ne constitue qu'une partie de l'identité, un point de partance « suspendu » qu'on met en mouvement pendant toute sa vie, à travers plusieurs déplacements et rencontres. Cette image est tellement importante que Haroun invite son interlocuteur à y aller, lui qui ailleurs soutient qu'il ne vaut pas la peine d'aller sur les lieux du crime⁵⁹.

La plurivocité de ces images renforce l'hypothèse que Haroun est en train d'opérer une forme de déterritorialisation de l'espace : celle-ci, dans *Mille plateaux*, est définie comme « le mouvement par lequel "on" quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite »⁶⁰. L'errance qui suit la mort de Moussa consiste en effet à s'éloigner des lieux de la perte. Le protagoniste se déplace toujours plus à l'ouest, déchiré entre le désir de se libérer du passé pour construire sa propre identité, et l'envie de redonner sa dignité au nom du frère, en cherchant ses traces dans l'espace physique et celui des souvenirs. Cette dynamique de rupture et de fuite s'accorde bien à la réflexion de Deleuze et Guattari :

Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres. C'est pourquoi on ne peut jamais se donner un dualisme ou une dichotomie, même sous la forme rudimentaire du bon et du mauvais. On fait une rupture, on trace une ligne de fuite, mais on risque toujours de retrouver sur elle des organisations qui restructifient l'ensemble⁶¹.

pertinence car confronté à ceux de métissage et de diaspora, cette dernière étant souvent associée au déracinement ».

⁵⁸ Daoud, *Meursault, contre-enquête*, p. 22. Comme on a noté dans d'autres cas, cette description a aussi un côté plus négatif. En parlant du général Latang qui a conçu ce jardin, le narrateur utilise à nouveau l'image de la terre-femme violée par le colonisateur en employant une ironie amère, presque sarcastique : « moi je dirais [que c'est lui] qui l'a fécondé, ha, ha ! » (*ibidem*, l'italique est dans le texte).

⁵⁹ Cf. *ibidem* : « Il faut absolument que tu y ailles, tu comprendras pourquoi les gens d'ici crèvent d'envie d'avoir des ancêtres connus. Pour échapper à l'évidence ».

⁶⁰ Cf. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 634. Voir aussi B. Westphal, *La Géocritique*, cit., p. 88 : « les lignes de fuite amorcent une déterritorialisation. Et le territoire, mu par cette énergie qui le déterritorialise, est subordonné à une reterritorialisation provisoire qui elle-même aboutira à une déterritorialisation ultérieure, etc. ».

⁶¹ Cf. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 16 ; voir aussi p. 17 : « les mouvements de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation » sont définis par les auteurs comme « relatifs, perpétuellement en branchement, pris les uns dans les autres », de la même manière qu'un rhizome.

L'instabilité de la perception spatiale de la part de Haroun relève donc aussi de son déplacement, qui contribue à changer la configuration de l'espace à chaque fois qu'il raconte son histoire.

D'ailleurs, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo rappelle que Deleuze et Guattari sont cités par Glissant justement à propos de la notion de rhizome, qui selon le penseur martiniquais est à la base de ce qu'il appelle « poétique de la Relation »⁶². C'est grâce à l'intermédiation de Glissant qu'on peut appliquer ces notions aux contextes francophones : « dans une grande partie des analyses des littératures francophones et postcoloniales en situation de déterritorialisation » on trouve « la tentative de restituer au lieu qui origine la parole littéraire son lien avec tous les ailleurs possibles, de constituer une poétique de la totalité-monde », un processus qui pourtant n'a jamais fin⁶³. Même si l'essai de Magdelaine-Andrianjafitrimo porte notamment sur la situation mauricienne, sans doute cette observation élargit l'analyse et pourrait aisément s'appliquer au roman de Daoud. Le territoire rhizomatique est en effet sujet à la délinéarisation du temps, tout comme le récit de Haroun qui se déroule de la fin au début, « de droite à gauche »⁶⁴ sans suivre aucune chronologie. Si le narrateur revient plusieurs fois sur les mêmes événements, c'est aussi parce que la mémoire et l'imagination procèdent en associant les souvenirs et les lieux. L'errance ne concerne donc pas seulement le contenu de la narration, mais aussi le niveau diégétique, c'est-à-dire l'organisation du récit.

Comme dans le cas d'autres villes du livre, Oran conserve les traces de la présence française, qui pourtant est seulement la dernière phase d'une colonisation de l'espace qui perdure depuis des siècles et qui continue après l'Indépendance. L'élargissement progressif de la ville a suivi les nombreuses influences politiques et prises de possession de la part des empires et des états : elle ressemble à un « enfer croulant et inefficace », construit « en cercles. Au milieu, le noyau dur : les frontons espagnols, les murs ottomans, les immeubles bâtis par les colons, les administrations et les routes construites à l'Indépendance ; ensuite, les tours du pétrole et leur architecture de relogements en vrac ; enfin, les bidonvilles »⁶⁵. L'envie de se réapproprier ce lieu est l'une des raisons pour lesquelles Oran est décrite comme « un butin, les gens la considèrent comme une vieille catin, on l'insulte, on la maltraite »⁶⁶, une conduite que le narrateur – avec son regard allogène, toujours critique et parfois teinté d'une ironie amère – semble partager seulement en partie.

En outre, Oran est marquée par la modernisation qui a détruit les éléments naturels au point de susciter une vision dystopique de l'Algérie, voire du monde entier, dévoré par ce que M'ma appelle « le serpent sans fin » :

⁶² Cf. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, *Champs et espaces littéraires : le cas des romans francophones mauriciens*, dans Pierre Zoberman, Pierre Xavier Garnier (éd.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, pp. 137-156, <<http://books.openedition.org/puv/411>> (date de la dernière consultation : 13/05/2023) : la référence est notamment Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

⁶³ Cf. Magdelaine-Andrianjafitrimo, *op. cit.*

⁶⁴ Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 16. Voir p. 12 aussi : « ce n'est pas une histoire normale. C'est une histoire prise par la fin et qui remonte vers son début ».

⁶⁵ Ivi, p. 127.

⁶⁶ Ivi, p. 32.

Tu vois, regarde bien cette ville et ces gens, là, autour de nous, et tu comprendras. Tout se mange déjà depuis des années. Le plâtre, les pierres rondes et bien polies qu'on retrouve en bord de mer, les restes de poteaux. Avec les années, la bête [le serpent sans fin] est devenue moins regardante et mange même les morceaux de trottoirs disponibles. Elle avance parfois jusqu'au seuil du désert – qui ne doit sa vie sauve qu'à sa fadeur, je crois. Les animaux n'existent plus depuis des années et ne sont plus que des images dans les livres. Il ne reste plus de forêts dans ce pays, rien. Les nids volumineux des cigognes eux aussi ont disparu, nids perchés sur le sommet des minarets et des dernières églises qu'adolescent je ne me lassais pas d'admirer. As-tu vu les paliers des immeubles, les logements vides, les murs, les vieilles caves à vin des colons, ces bâtisses délabrées ? C'est un repas. Je m'é gare encore. Je voulais te parler du premier jour du monde et je me retrouve à parler du dernier...⁶⁷

L'imaginaire mythique qui figurait dans la description d'Alger devient ici plus concret, les détails de la dégradation se font plus nombreux et précis, puisqu'Oran est le lieu que les personnages peuvent vraisemblablement regarder par la fenêtre du bar où la rencontre a lieu. D'un point de vue plus général, Clavaron note que toutes « les grandes villes d'Afrique construisent des espaces hétérotopiques, des lieux localisables mais complètement autres » à cause de la colonisation, qui a amené des nouveautés même dans l'organisation spatiale, mais aussi à cause du gouvernement successif qui a hérité de ces changements, avec toutes les responsabilités qui en découlent⁶⁸. En ce qui concerne le passage cité, la délocalisation de l'espace se fait aussi par un glissement de la situation de Oran à celle de l'humanité entière, affectée par une sorte d'absurdité et folie face à la rapidité des changements historiques⁶⁹.

Or, si la ville de Oran symbolise un enfer, il y a quand même la possibilité d'envisager un ailleurs, comme le fait Haroun lui-même : « Au-delà ? Moi j'imagine le purgatoire. Les millions de gens morts dans ce pays, pour ce pays, à cause de lui, contre lui, en essayant d'en partir ou d'y venir »⁷⁰. La présence d'un purgatoire suggère une chance de rédemption, mais en même temps on ne nomme jamais un paradis, donc

⁶⁷ Ivi, p. 109. Comme on a vu, la modernisation est souvent présentée de manière négative mais cela n'implique pas une nostalgie envers le passé, il s'agit plutôt d'une désillusion plus générale vis-à-vis de la réalité.

⁶⁸ Cf. Y. Clavaron, « Villes et espaces africains », cit., p. 15. À propos d'un autre livre francophone, l'auteur de l'essai ajoute que « l'espace fonctionne sur le mode de l'entropie, générant des processus de liquéfaction, putréfaction et destruction » (*ibidem*), une description qui s'appliquerait bien aux villes à la fois dégradées et immenses de *Meursault, contre-enquête*.

⁶⁹ L'entrelacement du contexte spécifique et de la situation universelle ressort aussi de la citation suivante : « cette histoire – je me permets d'être grandiloquent – est celle de tous les gens de cette époque. On était Moussa pour les siens, dans son quartier, mais il suffisait de faire quelques mètres dans la ville des Français, il suffisait du seul regard de l'un d'entre eux pour tout perdre, à commencer par son prénom, flottant dans l'angle mort du paysage » (K. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 71 : notons que la perte de l'identité est strictement liée à l'organisation urbanistique de la ville et à l'espace en général). En effet, selon Talley, « the erasure of Moussa's identity in *L'Étranger* represented a far more profound erasure of Arabs in the French colony », ce qui crée une sorte de « world of erasure » où l'effacement du passé est un problème qui persiste dans l'Algérie libérée et peut être interprète comme un autre aspect de la dégradation dont parle Clavaron aussi (cf. C. Talley, *op.cit.*, pp. 302-303).

⁷⁰ K. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 127.

même le lieu de l'expiation est vu comme un espace clos, enfermé par la contrainte d'une répétition infinie du passé⁷¹. L'ambiguïté de cette hypothèse est renforcée par l'observation selon laquelle « on ne peut pas la quitter [Oran], car c'est la seule issue vers la mer, et l'endroit le plus éloigné du désert »⁷². La ville représente donc à la fois une sorte de prison et un abri, une oasis qui permet une pause de réflexion et de partage soit d'une histoire soit d'un espace, sans qu'on puisse savoir quelle sera la prochaine étape.

En particulier, ce sont les bars qui offrent cette possibilité ambivalente. En tant qu'« aquariums », ils sont plus clos et donc moins dangereux que la mer ; mais pour la même raison ils ressemblent à une prison⁷³. D'après Lobna Mestadoui, le bar est un espace récurrent dans beaucoup de romans francophones, et le bar de *Meursault, contre-enquête* symbolise notamment un « lieu hybride, *topos* de la marginalité et de la révolte » sur laquelle se fonde l'envie de revendication du narrateur⁷⁴. D'ailleurs, Daoud lui-même parle de Haroun comme d'un personnage mené par la colère à la lucidité, c'est-à-dire à la conscience de l'absurdité et puis à la révolte, qui se traduit par la tentative de raconter le monde, même s'il n'aura pas de véritable sortie à sa situation existentielle⁷⁵.

5. Mots pour (perce)voir le monde : le « parchemin »

Le fait que Haroun est en train de raconter son histoire à un jeune universitaire dans un bar, lieu par excellence de l'entremêlement des langues et des discours, souligne le niveau linguistique et métalittéraire du récit. D'une perspective théorique, ce sont des aspects qui se rapportent souvent l'un à l'autre : comme le souligne Garnier, « toute une dimension géographique de la langue est associée au concept de déterritorialisation chez Deleuze et Guattari, qui s'intéressent à la possibilité d'une libération des phonèmes hors de la sphère du sens »⁷⁶. Dans le cas de Daoud, il ne s'agit ni d'atteindre des domaines qui vont au-delà du langage connu, ni d'entremêler le français avec d'autres langues sans les traduire – comme cela arrive quelquefois dans les romans francophones. L'enjeu consiste plutôt à utiliser la langue française pour voir le monde de façon différente, en libérant des significations alternatives, et peut-être en imaginant un espace où les traces et le nom de Moussa soient visibles.

Dès le premier chapitre du livre, les mots en français, notamment ceux de Meursault, sont perçus en tant que « bien vacant ». L'Indépendance, d'un point de vue postcolonial, permet à Haroun non seulement de construire « une maison à moi » grâce aux ruines anciennes, mais aussi « une langue à moi », à travers un processus de

⁷¹ Haroun continue jusqu'à dire : « il me semble parfois que les nouveau-nés sont les morts d'autrefois qui, tels des revenants, sont venus réclamer leur dû » (*ibidem*).

⁷² Ivi, p. 32.

⁷³ Ivi, p. 35. Cf. Y. Clavaron, *op. cit.*, p. 16 : « la ville africaine est le lieu de production d'une parole qui se déploie également dans les bars ».

⁷⁴ Cf. Lobna Mestadoui, *Le « butin de guerre » camusien, de Kateb Yacine à Kamel Daoud*, « Babel », 36, 1, 2017, pp. 143-159, <<https://journals.openedition.org/babel/5002?lang=en>> (date de la dernière consultation : 13/05/2023).

⁷⁵ Cf. Constant, *Entretien avec Kamel Daoud*, cit. : « j'ai rêvé comme un homme victime d'une colère qui le mènera à la lucidité puis à la révolte ».

⁷⁶ Xavier Garnier, *Pour une géocritique des littératures en langues africaines*, « Études littéraires », 46, 1, 2015, pp. 21-30, <<https://id.erudit.org/iderudit/1035081ar>> (date de la dernière consultation : 13/05/2023).

réappropriation physique et culturelle qui mène à une réélaboration originale des « pierres » de la langue française⁷⁷. Apprendre la langue des colonisateurs lui permet de lire et comprendre les discours des autres, mais aussi de les utiliser de manière critique : parallèlement aux reprises (adaptées) de *L'Étranger* de Camus, qui font à tous les égards partie de la narration, Haroun joue avec la phonétique de certaines expressions. Par exemple, il invente un sobriquet pour son frère, « Zoudj », qui en arabe signifie 'deux heures', en référence au moment du crime ; puis, en s'interrogeant sur la signification du nom Meursault, il suggère le jeu des mots « ne meurs jamais »⁷⁸. La transgressivité qui met en mouvement l'espace concerne donc également la langue, car les mots deviennent des véritables outils concrets qu'on peut utiliser pour se moquer de l'adversaire ou pour compenser le meurtre qui a effacé le corps, donc la présence physique, de Moussa⁷⁹.

Si les histoires inventées par M'ma visent à « corriger le réel » à travers un langage prophétique, imagé et riche, Haroun souhaite apprendre une langue différente, « capable de faire barrage entre le délire de ma mère et moi »⁸⁰. Le français est perçu ici comme un moyen de survie qui lui permet de se libérer d'une origine trop stricte et suffocante, et donne la « possibilité de nommer autrement les choses et d'ordonner le monde avec mes propres mots »⁸¹. L'intention du narrateur n'est pas celle de créer un monde autre, fictionnel, mais plutôt la tentative de proposer une version alternative des faits, de rendre le réel plus lisible et révélateur. En se référant de nouveau aux idées de Deleuze et Guattari, on pourrait dire que la mère de Haroun suit le principe selon lequel « le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde, chaosmos-radice, au lieu de cosmos-racine ». Cela dit, désormais selon les auteurs « le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété » : « soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à $n - 1$. Un tel système pourrait être nommé rhizome »⁸². L'aspect le plus important qu'on propose de retenir de cette théorie complexe est le suivant : la première attitude consiste à construire une dimension fictive, détachée de la réalité et donc qui risque d'en être le simple renversement, tout aussi univoque que le monde refusé. C'est la tentative de la mère de Haroun, tandis que ce dernier utilise un autre moyen linguistique pour parler de la même réalité. En effet, il revient à travers le récit sur les mêmes lieux pour découvrir à chaque fois quelque chose de différent et d'unique qui émerge de la

⁷⁷ Cf. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 12.

⁷⁸ Ivi, pp. 13 et 16. Ailleurs, le jeu sur le nom de l'ennemi est différent et beaucoup moins sévère, comme si Haroun était conscient qu'en réalité les mots, autant que le réel, sont toujours polysémiques : « tu sais comment on prononce Meursault en arabe ? Non ? *El-Merssoul*. "L'envoyé" ou "le messenger". Pas mal, non ? » (ivi, p. 153).

⁷⁹ Cf. aussi Bonn, *op. cit.*, p. 8 : à propos de la littérature maghrébine en général, l'auteur remarque que « plutôt que d'une rupture par l'opacité du signifiant, d'une périphérie d'avec le centre, essentiel de ce que la théorie postcoloniale appelle une scénographie postcoloniale de rupture, je parlerais plutôt ici d'une modernité littéraire délocalisée, dans laquelle ces écrivains majeurs de la scène littéraire maghrébine se mettent au diapason d'une littérarité mondiale ». Ce qui signifie que cette littérature tend à utiliser un langage apparemment simple et commun mais qu'elle l'applique à un autre contexte, en changeant ainsi la fonction et la signification profonde.

⁸⁰ Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., pp. 46-47.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Cf. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, pp. 12-13

multiplicité chaotique du monde. Cela signifie aussi dévoiler ses propres inventions et ne jamais s'obstiner à remplir tous les trous de l'histoire racontée⁸³.

L'opposition entre ces deux attitudes est peut-être l'une des raisons pour lesquelles M'ma est amenée à la folie par la précision de la langue française, qu'elle ne connaît pas. En effet, l'utilisation du français en Algérie est profondément associée à un acte violent (l'imposition coloniale) ; selon Haroun lui-même son apprentissage est « marqué par la mort »⁸⁴, car il a commencé à apprendre le français afin de pouvoir lire les morceaux des articles conservés par la mère. Ces articles sont censés contenir des informations sur le meurtre de Moussa, tandis que son nom n'y est même pas cité. Pour le narrateur il s'agit donc de « parler à la place d'un mort »⁸⁵, de s'opposer à l'esprit géométrique du français qui a rendu le crime de Meursault tellement parfait que le livre a superposé à la réalité un monde fictionnel, figé⁸⁶. Il est évident qu'en choisissant d'utiliser la même langue que Meursault, la tentative de Haroun est destinée à amener à un échec. Ou mieux, c'est un choix ambigu, car la vision de la langue est elle-même ambiguë : le français, malgré la réappropriation, restera toujours une conséquence de la colonisation, de la même manière que l'espace portera toujours les traces de la présence des autres (ou le manque des traces dans le cas du corps de Moussa). Autrement dit, l'espace linguistique autant que l'espace géographique restent des superpositions de couches qu'on peut seulement chercher à creuser.

Même si la langue n'est pas capable de combler le vide laissé par la perte, la tentative perdure : Haroun continue le récit oral en établissant un dialogue avec l'enquêteur universitaire, car c'est la seule manière de raconter soi-même et de tenter la construction de sa propre identité. On a parfois l'impression que le « tu » anonyme ait ici non seulement la fonction d'écouter le narrateur, mais aussi la tâche d'écrire, comme s'il était sous la dictée de Haroun. Par exemple, Haroun répète le nom de Moussa « pour qu'il ne disparaisse pas dans les alphabets. J'insiste sur ça et je veux que tu l'écrives en gros » ; et il explique aussi que l'histoire, à la différence de celle écrite par Meursault, commence en réalité par une phrase prononcée par le frère⁸⁷. L'écriture, qui d'habitude est présentée comme une activité solitaire, devient ainsi une expérience collective, partagée par deux hommes qui se rencontrent chaque soir dans un lieu public, ce qui

⁸³ Par exemple, vers la fin du roman, Haroun admet avoir inventé la scène avec Meriem qu'il vient de raconter (cf. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 145).

⁸⁴ Ivi, p. 132.

⁸⁵ Ivi, p. 12.

⁸⁶ Cf. ivi, p. 74 : « il y en avait des milliers comme lui, à cette époque, mais c'est son talent qui rendit son crime parfait » ; p. 149 : « il suffit de voir cette ville de dos [Alger] pour comprendre que le crime était parfait » ; p. 108 : « ah, tu sais, moi qui pourtant ne me suis jamais soucié d'écrire un livre, je rêve d'en commettre un. Juste un ! Détrompe-toi, il ne s'agirait pas d'une contre-enquête sur le cas de ton Meursault, mais d'autre chose, de plus intime. Un grand traité de la digestion », où on peut noter le choix linguistique du verbe 'commettre' pour parler d'un livre : l'écriture semble correspondre au vrai crime, car cela signifierait utiliser la langue française de la même manière que l'ennemi, sans pourtant pouvoir changer la réalité des choses.

⁸⁷ Cf. ivi, p. 23 et 20 (« Donc l'histoire de ce meurtre ne commence pas avec la fameuse phrase, "Aujourd'hui, maman est morte", mais avec ce que personne n'a jamais entendu, c'est-à-dire ce que mon frère Moussa a dit à ma mère avant de sortir ce jour-là : "Je rentrerai plus tôt que d'habitude" »).

souligne l'importance de la relation pour poursuivre toute quête – physique, mentale ou identitaire.

Le récit de Haroun cherche toujours à s'insérer dans une perspective universelle, parce que – comme le dirait Glissant – l'identité peut se définir seulement grâce à la Relation, et cela est d'autant plus vrai dans les contextes francophones, où l'hybridation joue un rôle central. Haroun doit ainsi chercher un équilibre, de la même manière que le monde bouge et change sous les soubresauts de l'histoire : « c'est un huis clos en somme, avec moi comme héros unique. [...] Il y a, partout dans ce pays, des cimetières d'étrangers dont le calme herbage n'est qu'apparence. Tout ce beau monde jacasse et se bouscule pour tenter sa résurrection, intercalée entre la fin du monde et un début de procès »⁸⁸. Face à la « disproportion entre l'insignifiance » de l'homme (enfermé dans une situation précaire) et « la vastitude du monde »⁸⁹, Haroun perçoit la difficulté d'avoir vécu pendant un moment de passage, notamment entre la colonisation et la libération d'un pays, qui cependant n'est pas présenté comme vraiment libre.

Si le personnage de Meriem, dont Haroun est tombé amoureux, correspond aussi à une sorte de danger, c'est justement parce que son arrivée soudaine pourrait compromettre l'équilibre toujours précaire du narrateur. L'attitude du protagoniste semble pourtant connaître une évolution, car il s'ouvre davantage au « tu » (enquêteur et universitaire à l'instar de Meriem) qui s'intéresse à son histoire, et sans lequel la narration n'existerait même pas⁹⁰. La recherche d'une stabilité de la part de Haroun se fait dans la réalité et en même temps le met en communication avec celle-ci : le protagoniste associe souvent son intériorité au monde extérieure, et notamment à la ville de Oran où il se trouve. Malgré ou grâce à toutes ses dichotomies, cette ville se prête bien à devenir un lieu qui symbolise le désir d'un équilibre :

C'est la nuit. Regarde-la, cette ville incroyable, n'est-elle pas un magnifique contrepoint ? Il faut quelque chose d'infini, d'immense, je crois, pour équilibrer notre condition d'homme. J'aime Oran la nuit, malgré la prolifération des rats et tous ces immeubles sales qu'on repeint sans cesse ; à cette heure, on dirait que les gens ont droit à quelque chose de plus que leur routine⁹¹.

Même face à la déségrégation et à la tendance à oublier le passé (qui caractérise la France coloniale aussi bien que l'Algérie indépendante), il y a l'envie de se rapprocher de cette réalité, de la percevoir et de la raconter à quelqu'un. Dans cette dynamique, la représentation de l'espace, à travers la langue, l'imagination ou la mémoire, s'avère donc

⁸⁸ Ivi, p. 98. Quelques pages plus tard, le narrateur raconte l'anecdote d'un homme qui tient le bras levé pendant des décennies criant pour la paix, au point que le bras se pétrifie et demeure comme mort dans cette même position : selon Haroun la sienne aussi est l'histoire d'un bras levé (cf. ivi, p. 102), sans doute parce que lui-même est un homme qui cherche la justice « des équilibres » (cf. ivi, p. 16) mais ne la trouve pas et finit par ne plus réussir à bouger, c'est-à-dire à vivre.

⁸⁹ Cf. ivi, p. 147.

⁹⁰ On pourrait comparer, par exemple, la remarque à propos de Meriem « venue dans mon monde, sur les traces d'un mort, rompre mon équilibre » (ivi, p. 135) et celle adressée à l'interlocuteur (« en poussant la porte de ce bar, tu as ouvert une tombe, mon jeune ami », p. 14, où le geste peut être interprété à la fois de manière négative, puisqu'il s'agit d'une 'tombe', ou positive, parce que l'ouverture renvoie aussi à un dévoilement).

⁹¹ Ivi, p. 59

un moyen essentiel d'une part pour trouver ou construire des appuis, des abris concrets, et d'autre part pour creuser dans l'espace-temps de l'histoire, son histoire à lui mais aussi celle de chaque homme.

Comme on a vu, les villes et les endroits décrits dans le roman *Meursault contre-enquête* sont composés par de nombreuses couches dans lesquelles le temps s'est concrétisé, sans qu'on puisse séparer les différents aspects. L'ensemble de ces espaces contradictoires, polysémiques et ambigus constitue une véritable carte rhizomatique, dans le sens d'un parcours lisible de différentes manières. Si, comme le suggère Westphal, tout espace pourrait être pensé comme « un méga-livre ou un palimpseste constitué par des strates de temps spatialisé »⁹², dans le cas de Daoud ce palimpseste mouvant mêle toponymes réels, lieux qui sont changés avec le temps et lieux de la mémoire dans le sens le plus strict (qui désormais n'existent que dans la mémoire) et enfin lieux imaginés ou fictionnalisés. La narration devient également une superposition de niveaux, ou – pour utiliser l'expression de Haroun – un « parchemin, dispersé de par le monde, essoré, rafistolé, désormais méconnaissable, dont le texte aura été ressassé jusqu'à l'infini »⁹³. De Munck remarque que « l'esthétique du palimpseste est donc la vraie réponse de Daoud au déprimant tableau de la perte de sens »⁹⁴. Cela n'est pas seulement valable pour ce qui est de la construction diégétique, mais aussi d'un point de vue géocritique. La complexité de l'espace géographique et narratif tient aussi à l'entrecroisement de différents regards du narrateur, dont l'identité est hybride : il y a la perspective de l'arabe qui a vécu la colonisation et en même temps a été scolarisé en langue française, celle du fils qui aime la mère-patrie originaire mais pourtant souhaite s'en éloigner, celle du frère qui cherche les traces de Moussa et n'arrive pas à en reconstituer une image complète. Ensuite, il y a le regard du narrateur qui se rappelle du passé et raconte une histoire que le « tu » traduit en signes écrits, et enfin (mais on pourrait continuer) il y a le regard du voyageur qui découvre la vérité tragique de ce que disait Perec : « vivre c'est passer d'un espace à un autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner »⁹⁵.

⁹² Cf. Westphal, *op. cit.*, p. 267.

⁹³ Daoud, *Meursault, contre-enquête*, cit., p. 61. L'hypothèse, proposée par Westphal, de la lisibilité des lieux prévoit justement que « le texte et le lieu se superposent, au point qu'ils finissent par se confondre. Le lieu est alors un texte qui est un lieu, ou peut-être est-ce le texte qui est un lieu qui est un texte » (cf. Westphal, *op. cit.*, p. 256).

⁹⁴ Cf. De Munck, *op. cit.* Selon l'auteur de l'essai, ce roman exprime « une utopie politique : la mise à égalité des cultures et des imaginaires, le mélange sans hiérarchie des mythes occidentaux, orientaux, religieux, littéraires, de tous ces récits qui font l'Algérie contemporaine (et aussi l'Europe d'aujourd'hui) ».

⁹⁵ Perec, *op. cit.*, p. 14.

Digital Humanities

Minerva e il pappagallo. IA generativa e modelli linguistici nel laboratorio dell'umanista digitale

Fabio Ciotti

Università di Roma "Tor Vergata"
(fabio.ciotti@uniroma2.it)

Abstract

Da quando è stato rilasciato da OpenAI nello scorso autunno il sistema di interazione linguistica ChatGPT, basato a sua volta sul modello linguistico GPT-4, è assurto agli onori della cronaca e del dibattito, sia specialistico sia pubblicistico. In questo paper, dopo averne esaminato i principi, intendo esaminare le possibili ricadute di questa classe di sistemi sulle pratiche della ricerca scientifica in ambito umanistico e in particolare in ambito umanistico digitale o computazionale. La tesi che propongo è che ChatGPT già nello stato di avanzamento in cui si trova oggi 1) rappresenta un ottimo strumento di supporto per la progettazione e implementazione di workflow di ricerca; 2) potrebbe avere un impatto rilevante nella qualità e nella efficacia della ricerca umanistica digitale/computazionale.

Parole chiave

Intelligenza artificiale (AI), Large Language Models (LLM), ChatGPT

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/671>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Introduzione¹

L'evoluzione prodigiosa dei sistemi di Intelligenza Artificiale che operano in ambito linguistico cui abbiamo assistito nell'ultimo decennio è un fenomeno di enorme impatto non solo scientifico e tecnologico, ma anche sociale e culturale. Le reazioni evocate da questa evoluzione, e in particolare dall'introduzione al pubblico del sistema conversazionale online ChatGPT da parte di OpenAI² nel novembre del 2022, assurto agli onori della cronaca e del dibattito – sia di quello specialistico sia di quello della pubblicistica non specializzata e del chiacchiericcio dei social media – lo testimoniano. ChatGPT³ in realtà è una interfaccia utente basata sul Web che permette di interagire in modo semplice con alcuni esemplari della famiglia di grandi modelli linguistici (Large Language Model, LLM) generativi sviluppati da OpenAI. Di recente sono stati resi pubblici anche Bard, servizio simile sviluppato da Google, basato sul modello linguistico PALM2⁴, e Claude 2, sviluppato da Anthropic⁵. E sono ormai numerosi i modelli e le applicazioni conversazionali derivati da LLAMA e LLAMA 2, i modelli sviluppati da Meta, l'unico tra i grandi protagonisti dell'economia digitale globale a rilasciare i suoi modelli in open access⁶.

Il complesso di tecnologie alla base della IA generativa – non esclusivamente quella linguistica, poiché altrettanto clamorosi sono stati gli sviluppi nei modelli in grado di generare immagini statiche, come Dall-E⁷, Stable Diffusion⁸ e Midjourney⁹, e già sono avanzate le sperimentazioni nella generazione di immagini in movimento e ambienti digitali 3D – e dei cosiddetti modelli fondazionali¹⁰ rappresenta con ogni probabilità la

¹ Questo articolo estende e rielabora il paper presentato al convegno AIUCD 2023 Fabio Ciotti, «ChatGPT: un Pappagallo Stocastico può essere di aiuto a un Vero Ricercatore (Umanistico)?», *La memoria digitale: forme del testo e organizzazione della conoscenza. Atti del 12° Convegno annuale AIUCD. Siena: Università degli Studi di Siena, Venezia, AIUCD - Ass. per l'informatica umanistica e la cultura digitale, 2023*, pp. 245–250.

² OpenAI, «Introducing ChatGPT», *OpenAI*, novembre 30, 2022, <https://openai.com/blog/chatgpt>.

³ Nel momento in cui scriviamo il servizio web ChatGPT può usare due diverse versioni della generazione 3.5 e la più recente ed estesa, ancorché assai meno trasparente, generazione 4 del modello OpenAI, «GPT-4 Technical Report», 2023, <https://arxiv.org/abs/2303.08774>.

⁴ Ghahramani, «Introducing PaLM 2», *Google Blog*, maggio 10, 2023, <https://blog.google/technology/ai/google-palm-2-ai-large-language-model/>.

⁵ <https://www.anthropic.com/index/claude-2>.

⁶ Hugo Touvron et al., «Llama 2: Open Foundation and Fine-Tuned Chat Models», 2023, <https://arxiv.org/abs/2307.09288>.

⁷ <https://openai.com/research/dall-e-3-system-card>. Ma questa ultima versione del modello è stata integrata in ChatGPT, che fornisce ora un ambiente integrato per generare sia testo sia immagine, e molto altro.

⁸ <https://stability.ai/stablediffusion>.

⁹ <https://www.midjourney.com>.

¹⁰ L'appellativo "generativa" deriva dal fatto che questi sistemi sono in grado di produrre nuova informazione a partire da informazione in ingresso, e non si limitano a individuare pattern e classificare l'input come le tradizionali applicazioni di reti neurali nel passato. L'espressione *foundation models* è stata introdotta dai ricercatori dello "Stanford Institute for Human-Centered Artificial Intelligence's (HAI) Center for Research on Foundation Models (CRFM)" nel report pubblicato nell'agosto 2021, per indicare "any model that is trained on broad data (generally using self-supervision at scale) that can be adapted (e.g., fine-tuned) to a wide range of downstream tasks". Rishi Bommasani et al., «On the Opportunities and Risks of Foundation Models», *ArXiv*, 2021, <https://crfm.stanford.edu/assets/report.pdf>: 3.

più rilevante innovazione a far data dall'invenzione del Web. Ma, mentre l'idea geniale di Tim Berners Lee passò del tutto inosservata per quasi un decennio, prima di divenire il motore della trasformazione digitale di inizio millennio, i modelli generativi, e in particolare ChatGPT, hanno immediatamente catturato l'attenzione della pubblica opinione mondiale, nonché scatenato l'ennesima controversia tra apocalittici e integrati (solo con toni assai più apocalittici del solito, se si considera che ci sono persone, anche molto intelligenti, che considerano questi sistemi una possibile minaccia esistenziale per l'umanità). Probabilmente gli effetti sulla comunicazione sociale dell'invenzione del Web e poi dei social media, hanno un ruolo in tutto questo affollato dibattito; ma è altrettanto rilevante il fatto che queste tecnologie, per la prima volta dopo 70 anni di tentativi falliti nella storia dell'Intelligenza Artificiale, mostrano di possedere competenze cognitive di alto livello, tanto da essere paragonabili a quelle umane in vari compiti; in particolare, quello di usare il linguaggio naturale.

Naturalmente la genuina capacità di comprendere di GPT e simili, o di essere dotato di vere capacità razionali, e persino di poter avere una qualche forma di coscienza, è oggetto di un acceso dibattito, che vede una maggioranza di scettici (o persino di critici radicali), capitanati da Emily Bender, coautrice del famigerato saggio sugli *Stochastic Parrots*¹¹, ma alcuni importanti fautori, come il filosofo della mente David Chalmers¹². Prendere posizioni serie e fondate su temi come questi – ma anche su questioni meno serie ma più fascinosamente apocalittiche, come il rischio esistenziale legato a una possibile presa del potere delle intelligenze artificiali, stile *Matrix* e *Terminator* – così come valutare le possibili conseguenze di queste innovazioni sul mondo del lavoro, o sulla comunicazione sociale, richiede di avere una idea chiara di cosa siano e di come funzionino i modelli linguistici. Cosa non esattamente facile, visto che la matematica alla base di questi sistemi non è proprio alla portata di tutti, e che ogni descrizione per analogia rischia di essere fuorviante. Ma il meglio è nemico del bene, e quindi in questo articolo scommettiamo sul fatto che una valida approssimazione sia di sicuro più utile di tante immaginifiche narrazioni fantascientifiche.

Tra i molti temi sui cui si è incentrato tale dibattito, che non è possibile riassumere in questa sede, non mancano quelli relativi alle applicazioni degli LLM generativi e delle relative conseguenze, nel mondo della ricerca e della didattica. Queste ultime in particolare hanno destato una notevole apprensione, almeno in parte giustificata poiché è evidente che un sistema di generazione linguistica così efficiente ed efficace sia nella coerenza sintattica sia in quella semantica dei testi generati, e dotato di una interfaccia semplice da usare, potrebbe sicuramente essere utilizzato dagli studenti per produrre almeno parte di quella serie di contributi scritti mediante i quali vengono giudicati e valutati¹³. Ma anche il settore dell'editoria scientifica è stato agitato da allarmi che hanno

¹¹ Emily M. Bender et al., «On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big?», *Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency*, presentato al FAccT '21: 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency, Virtual Event Canada, ACM, 2021, <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3442188.3445922>, pp. 610–623.

¹² David J. Chalmers, «Could a Large Language Model Be Conscious?», *Boston Review*, 2023, <https://www.bostonreview.net/articles/could-a-large-language-model-be-conscious/>.

¹³ Stephen Marche, «The College Essay Is Dead. Nobody is prepared for how AI will transform academia», *The Atlantic*, dicembre 6, 2022,

portato alcuni importanti editori¹⁴ e repository di *preprints*¹⁵ a definire dei veri e propri documenti di policy, nonché la MLA a fornire una prima indicazione sulle modalità di citazione del contributo di un LLM al contenuto di un lavoro scientifico¹⁶.

Mi interessa piuttosto in questa sede riflettere sulle possibili ricadute di un sistema come questo – o dei suoi consimili che a breve inonderanno il mercato della cosiddetta intelligenza artificiale –, sulle pratiche della ricerca scientifica in ambito umanistico e in particolare in ambito umanistico digitale o computazionale. Intendo dunque fornire alcuni spunti di riflessione relativamente al fatto che ChatGPT già nello stato di avanzamento in cui si trova oggi:

1. rappresenta un ottimo strumento di supporto per la progettazione e implementazione di *workflow di ricerca*;
2. potrebbe avere un impatto rilevante nella qualità e nella efficacia della ricerca umanistica digitale/computazionale.

Queste due osservazioni valgono in primo luogo se è verificata la condizione necessaria che studenti e studiosi di area umanistica abbiano una sufficiente conoscenza del modo in cui un LLM come GPT funziona, come è vero per ogni altro metodo matematico/computazionale¹⁷.

2. Un po' di storia dell'Intelligenza Artificiale

La nozione di Intelligenza Artificiale (IA) ha una storia piuttosto lunga: infatti risale alla metà degli anni 50 del secolo scorso quando, sulla spinta dello sviluppo dei primi computer digitali, un gruppo di studiosi provenienti da campi diversi come la matematica, la logica, la psicologia, la linguistica, iniziarono a teorizzare ed esplorare sperimentalmente la possibilità di replicare i comportamenti intelligenti superiori della mente umana attraverso programmi per computer. L'atto di nascita ufficiale del termine IA e del relativo campo di studi viene fatto risalire al Dartmouth Workshop organizzato nell'estate del 1956 da John McCarthy (cui la vulgata attribuisce il conio dell'espressione *Artificial Intelligence*) e Marvin Minsky, allora giovani ricercatori emergenti, con la collaborazione dei già affermati Claude Shannon e Nathan Rochester. In realtà i mattoni concettuali alla base dell'IA erano già da tempo stati sviluppati, in particolare grazie al contributo di Alan Turing che già nel 1950 aveva pubblicato il suo famoso saggio «Computing machinery and intelligence» in cui tra le altre cose viene presentata per la

<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2022/12/chatgpt-ai-writing-college-student-essays/672371>.

¹⁴ «Tools such as ChatGPT threaten transparent science; here are our ground rules for their use», *Nature*, vol. 613, fasc. 7945, gennaio 2023, pp. 612–612.

¹⁵ «arXiv announces new policy on ChatGPT and similar tools – arXiv.org blog», s.d., <https://blog.arxiv.org/2023/01/31/arxiv-announces-new-policy-on-chatgpt-and-similar-tools/?fbclid=IwAR05arV1UDPVN5bb1Bh4MchaylYxWvcYfX9mslCUHCKY8-Sm4Fe5gwGmKYM>.

¹⁶ «How do I cite generative AI in MLA style?», *MLA Style Center*, marzo 17, 2023, <https://style.mla.org/citing-generative-ai/>.

¹⁷ Ted Underwood, *Distant horizons: digital evidence and literary change*, Chicago, The University of Chicago Press, 2019, par. par. The Missing Curricular Foundation; Michael Gavin, *Literary mathematics: quantitative theory for textual studies*, Stanford text technologies, Stanford, California, Stanford University Press, 2023.

prima volta l'idea del "gioco dell'imitazione" (noto poi come "test di Turing") come approccio operativo alla valutazione dell'intelligenza di un sistema artificiale¹⁸.

L'idea alla base di questa impresa scientifica era che non ci fosse una differenza sostanziale tra ciò che avviene in un cervello è ciò che avviene in un processore elettronico. Ovvero che la differenza nel sostrato materiale fosse del tutto inessenziale ai fini di spiegare come funzionano i processi cognitivi come la comprensione di un testo, la soluzione di un problema complesso o anche il giocare a scacchi. Secondo questa idea ciò che caratterizza una mente in quanto soggetto di comportamenti cognitivi intelligenti è il fatto di elaborare rappresentazioni interne discrete (simboli), connesse causalmente alla realtà, sulla base di regole, esattamente ciò che fa un computer, ovvero una qualsiasi macchina formale equivalente alla macchina di Turing¹⁹. Il problema pratico, dunque, consisteva dunque nella formulazione dei processi funzionali eseguiti da un cervello sottospecie di algoritmi, e nella loro implementazione su un computer digitale.

A questa idea originale dell'intelligenza artificiale si oppose molto presto una visione diversa che riteneva impossibile replicare comportamenti intelligenti superiori senza tenere conto della struttura biologica di basso livello e della fisiologia del cervello. In primis, il fatto che il cervello fosse composto da cellule interconnesse, i neuroni, che si scambiano messaggi elementari, attivandosi reciprocamente, e che il cervello apprende induttivamente dall'esperienza. Questo modello biologico poteva essere in qualche modo simulato attraverso dei processi computazionali, ma di tutt'altra natura rispetto a quelli implementati nell'IA classica, processi sub-simbolici, cioè, elaborazione di valori numerici attraverso semplici funzioni matematiche, i cui risultati si propagano attraverso una rete di neuroni artificiali.

¹⁸ A. M Turing, «Computing machinery and intelligence», *Mind*, vol. 59, fasc. 236, 1950, pp. 433–460.

¹⁹ I fondamenti filosofici di questa tesi, la teoria funzionalista della mente, furono dati pochi anni dopo da Hilary Putnam nel saggio «Minds and Machines», Sidney Hook (a cura di), *Dimensions of Minds*, New York University Press, 1960, pp. 138–164. Ma assai rilevante fu anche il contributo di Noam Chomsky, che proprio in quegli anni aveva pubblicato il testo fondativo della sua teoria linguistica *Syntactic Structures*, Berlin, Boston, De Gruyter Mouton, 1957, <https://doi.org/10.1515/9783112316009>.

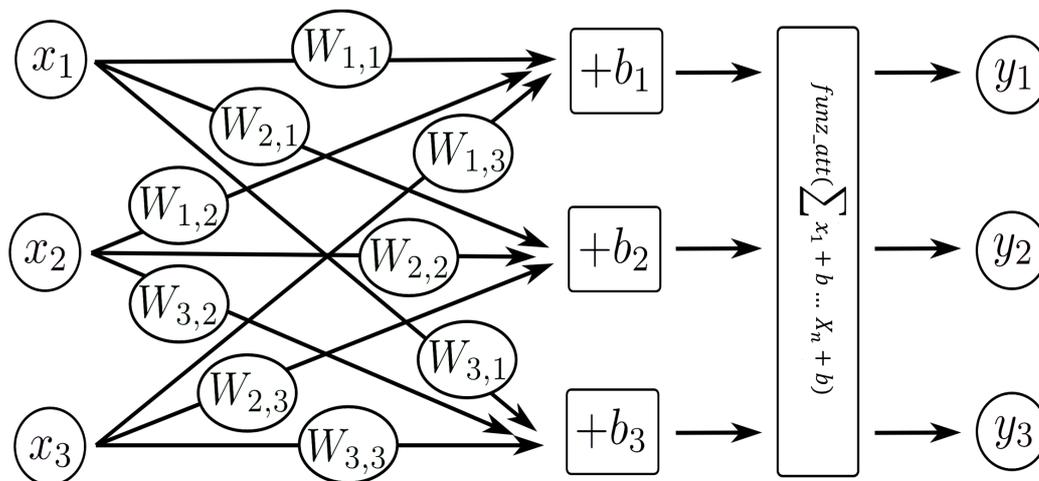


Figura 3 Schema di una rete neurale a due strati con nodi completamente connessi

Una rete come questa è composta da nodi interconnessi. Ogni nodo riceve in ingresso n valori numerici dai neuroni dello strato precedente (a partire dallo strato di input superficiale), che vengono moltiplicati per un peso, o parametro, specifico per ciascuna connessione, e poi sommati (a questa somma si aggiunge anche un termine fisso detto *bias*, per ragioni che è troppo lungo spiegare). La risposta del neurone, infine, viene fornita da una *funzione di attivazione* che applica una trasformazione *non lineare* a tale somma, e invia il risultato ai neuroni dello strato successivo. Da un punto di vista matematico una rete neurale artificiale applica una serie di operazioni algebriche su vettori e matrici. Il numero dei nodi, la loro stratificazione, la funzione e i valori dei parametri ne determinano il comportamento complessivo, ma solo questi ultimi possono essere cambiati una volta definita l'architettura della rete. Questo cambiamento è l'esito di un processo di apprendimento (anche se in teoria si possono predisporre con una distribuzione predefinita).

La prima formulazione del concetto di neurone artificiale (*Threshold Logic Unit*) fu avanzata da Warren McCulloch e Walter Pitts nel 1943²⁰, in un modello che era ancora legato all'elaborazione di simboli discreti binari per calcolare funzioni booleane, sebbene introducesse molti degli aspetti caratterizzanti delle future reti neurali. Ma il primo vero esploratore di questa architettura computazionale fu Frank Rosenblatt, che a partire dalla metà degli anni Cinquanta implementò le idee di McCulloch e Pitts sviluppando il primo *Perceptron* hardware, il *Mark 1 Perceptron*. Si trattava di una rete neurale fisica a uno strato che eseguiva il riconoscimento di immagini approssimando una funzione di classificazione lineare binaria mediante un rudimentale processo di apprendimento.

Nonostante il promettente lavoro di Rosenblatt, questa idea della computazione neurale venne ritenuta errata o, nel migliore dei casi, inefficace da parte della maggioranza della comunità di ricerca della IA, rispetto a un approccio che tendeva a modellizzare direttamente le funzioni cognitive superiori. Le reti neurali, infatti, almeno le reti neurali nelle loro iniziali implementazioni, i Perceptron a singolo strato, non erano

²⁰ Warren S. McCulloch, Walter Pitts, «A logical calculus of the ideas immanent in nervous activity», *The bulletin of mathematical biophysics*, vol. 5, fasc. 4, dicembre 1943, pp. 115–133.

in grado di scalare da elementari compiti di riconoscimento di forme semplici nell'ambiente a problemi che richiedessero astrazione o argomentazione o razionalità come la dimostrazione di un teorema, laddove i metodi simbolici eccellevano proprio in questo settore. Nel 1967 Minsky e Papert pubblicarono un libro in cui dimostravano formalmente queste limitazioni (in particolare, dimostrarono l'impossibilità per questi sistemi di apprendere la funzione booleana XOR) e con questo chiusero di fatto la ricerca in questa direzione per molti anni

Solo a partire dagli anni 80 il paradigma neurale riprende vigore, proprio in contemporanea con la grande crisi dell'intelligenza artificiale classica sia dal punto di vista delle teorie e filosofie della mente sia dal punto di vista delle implementazioni ingegneristiche. La ripresa del paradigma neurale è dovuta a diversi fattori: in primo luogo lo sviluppo di un metodo generale di simulazione dell'apprendimento, necessario affinché una rete neurale possa essere addestrata a compiere compiti specifici, denominato *back propagation*, che è alla base degli sviluppi più recenti del *machine learning*. Si tratta di un algoritmo per l'aggiornamento dei pesi della rete introdotto nello sviluppo di reti neurali sin dagli anni 80 dal gruppo *Parallel Distributed Processing* di Rumelhart, e McClelland²¹, basato su un procedimento matematico di ottimizzazione detto *gradient descent*, il cui scopo è individuare i minimi locali di una funzione differenziabile²².

Altro fattore di sviluppo è stato l'introduzione di modelli di reti neurali assai più complessi rispetto ai modelli originali, che prevedono numerosi strati o livelli intermedi di nodi della rete neurale. Queste architetture innovative, introdotte a partire dalla fine degli anni 90, hanno determinato un vero e proprio salto generazionale nella capacità di elaborazione delle reti neurali, per arrivare a quello che oggi vediamo nei modelli linguistici come Bert, GPT e tutte le loro ulteriori derivazioni dirette o indirette, così come nelle reti convoluzionali, in grado di riconoscere complesse configurazioni visuali e così via.

Un fattore che ha facilitato lo sviluppo della nuova intelligenza artificiale è stata anche la disponibilità di potenza di calcolo, inimmaginabile negli anni 50, così come la disponibilità di una enorme quantità di dati su cui poter addestrare le reti neurali. Questi due elementi, apparentemente esterni, sono in realtà dirimenti poiché i grandi modelli linguistici e i vari sistemi di riconoscimento di immagini, ampiamente utilizzati anche in ambito industriale, non sarebbero pensabili se non si avesse la possibilità di addestrarli su milioni di esempi.

3. Cosa è e come funziona GPT, in breve

ChatGPT è, come detto, una interfaccia Web che permette di interagire con un modello linguistico della famiglia GPT di OpenAI, acronimo di *Generative Pre-trained Transformer*.

²¹ David E. Rumelhart, James L. McClelland, AU, *Parallel Distributed Processing: Explorations in the Microstructure of Cognition: Foundations*, The MIT Press, 1986, <https://direct.mit.edu/books/book/4424/Parallel-Distributed-ProcessingExplorations-in-the>.

²² Sul Web si trovano numerose introduzioni su questi e altri aspetti tecnici, in particolare sul Blog *Medium*. Tra i tanti segnaliamo Hunter Phillips, «A Simple Introduction to Gradient Descent», *Medium*, giugno 10, 2023, <https://medium.com/@hunter-j-phillips/a-simple-introduction-to-gradient-descent-1f32a08b0deb>.

Questi a loro volta sono modelli probabilistici del linguaggio naturale costituiti da reti neurali artificiali basate su una complessa architettura detta *decoder-only transformer* con *self-attention*²³. I modelli come GPT sono reti di enormi dimensioni, caratterizzate da una grandissima quantità di parametri (i pesi assegnati alle connessioni tra i nodi): il modello più vasto della generazione 3 conta 175 miliardi di parametri²⁴; purtroppo per la generazione 4 OpenAI ha assunto una policy di assoluta segretezza, per cui non sono noti dettagli sia architetturali sia sulle fonti utilizzate per l'addestramento del modello.

Obiettivo di questo genere di modelli generativi è appunto produrre una risposta a un input di testo (*prompt*) in modo linguisticamente coerente (sia dal punto di vista sintattico sia da quello semantico) e auspicabilmente pertinente. Poiché un testo è, in prima istanza, una sequenza di unità, o token atomici, concatenate in modo sequenziale, possiamo descrivere un LLM come un sistema che data una sequenza di token iniziale è in grado predire in modo ricorsivo (o autoregressivo) il token successivo a sinistra sulla base di una stima probabilistica condizionale: $P(W_{k+1} | W_0 \dots W_k)$ dove W_n indica i token del testo²⁵.

In generale, l'architettura degli attuali modelli linguistici generativi è costituita da una serie di moduli *decoder-only transformer* – anche se la prima formulazione prevedeva dei moduli *encoder-decoder*, poiché era pensata per lo specifico task della traduzione automatica. Ogni modulo a sua volta è costituito da uno strato di *multihead masked self-attention* seguito da una rete *feed-forward* (di norma un *perceptron* multistrato), inframmezzati da vari strati di normalizzazione. La pila di transformers è preceduta da uno strato di codifica che prende i testi in input e li codifica in modo tale che il resto della rete possa utilizzarli, e da uno di decodifica che applica il processo inverso e restituire il testo di input più il token aggiunto. In fase di esecuzione (o di inferenza) questo output viene automaticamente reinserito nella rete e il processo viene ripetuto finché non venga generato un simbolo di fine sequenza o si raggiunga un limite prefissato di token da generare: per questo i modelli linguistici vengono detti anche *modelli auto-regressivi*.

Non è possibile in questa sede esplorare tutti i dettagli tecnici e matematici che spiegano il funzionamento di questo genere di sistemi. Vale la pena soffermarsi brevemente su alcuni aspetti rilevanti. Il primo problema da risolvere per costruire un generatore di parole e di discorsi sensati e coerenti è: come *rappresentare* il linguaggio in un modo che sia accessibile a un procedimento di natura fondamentalmente matematica? Insomma, come trasformare le parole in numeri, e come assicurarci che tale rappresentazione catturi in un senso profondo le strutture e il funzionamento del

²³ Ashish Vaswani et al., «Attention Is All You Need», 2017, <https://arxiv.org/abs/1706.03762>; Jacob Devlin et al., «BERT: Pre-training of Deep Bidirectional Transformers for Language Understanding», *Proceedings of the 2019 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies, Volume 1 (Long and Short Papers)*, Minneapolis, Minnesota, Association for Computational Linguistics, 2019, <https://aclanthology.org/N19-1423>, pp. 4171–4186.

²⁴ Tom Brown et al., «Language Models are Few-Shot Learners», H. Larochelle et al. (a cura di), *Advances in Neural Information Processing Systems*, vol. xxxiii, Curran Associates, Inc., 2020, https://proceedings.neurips.cc/paper_files/paper/2020/file/1457c0d6bfc4967418bfb8ac142f64a-Paper.pdf, pp. 1877–1901.

²⁵ Stephen Wolfram, «What Is ChatGPT Doing ... and Why Does It Work?», *Stephen Wolfram: Official Website*, febbraio 14, 2023, <https://writings.stephenwolfram.com/2023/02/what-is-chatgpt-doing-and-why-does-it-work/>.

linguaggio naturale. La tecnica detta *word embedding* fornisce una soluzione efficace ed efficiente a questo problema, e si basa sulla teoria semantica distribuzionale, secondo cui il significato di un termine in una lingua è fissato dall'insieme dei contesti di uso di quel termine²⁶.

Il word embedding è un procedimento computazionale che converte le parole in sequenze di numeri, codificando il loro significato in un formato che la macchina può comprendere e manipolare²⁷. Per fare questo vengono esaminati un numero molto grande di contesti verbali in cui compare la parola in questione: l'algoritmo o, meglio, gli algoritmi visto che ce ne sono diversi, sui cui dettagli non ci soffermiamo, sintetizza tutti questi contesti in un vettore (una lista) di numeri reali. Un LLM è dunque dotato di una sorta di vocabolario di uso in cui tutte le parole che conosce sono codificate in questo modo (parlare di parole è un'ulteriore semplificazione, poiché GPT lavora su parti di parole, token, ma questa distinzione è ininfluente al livello di approssimazione in cui ci siamo collocati²⁸). L'input del modello, dunque viene in prima istanza formalizzato sotto forma di sequenze di token, che vengono convertiti in numeri utilizzando un vocabolario che assegna poi a ogni token il suo *embedding vettoriale*. Ad esempio²⁹:

1. Il - gatto - saltò - sul - tavolo
2. [2, 4, 7, 10, 12]
3. [099837849898..., 934898689573589..., 093745282902...]

Una volta provveduto alla trasformazione del prompt in una sequenza di vettori di embedding (altro dettaglio: all'embedding dei token viene aggiunto l'embedding della posizione di ogni token nella sequenza, necessaria poiché i transformer sono reti *feed-forward*, unidirezionali, che leggono l'intera sequenza di input nello stesso momento), tali vettori vengono passati ai vari strati di transformer. Qui gioca un ruolo cruciale il processo di calcolo dell'attenzione. Si tratta di una tecnica utilizzata per elaborare il testo di input e per capire quali parole del contesto a sinistra del token corrente sono più rilevanti per proseguire il discorso in modo coerente. Ad esempio, se in una frase compare un pronome l'attenzione sarà in grado di individuare l'entità a cui esso si riferisce, e di conseguenza le parole successive proposte dal modello saranno selezionate in modo opportuno: "Il **gatto** saltò sul tavolo e **lo**": "sgridai". In realtà l'attenzione calcola il contributo di ogni token precedente, assegnando loro una certa probabilità; inoltre, in

²⁶ John Rupert Firth, *Papers in Linguistics 1934–1951*, London, Oxford University Press, 1957. Una trattazione recente ed estensiva del tema in Alessandro Lenci e Magnus Sahlgren, *Distributional Semantics (Studies in Natural Language Processing)*, Cambridge: Cambridge University Press, 2023. doi:10.1017/9780511783692.

²⁷ Tomas Mikolov et al., «Efficient Estimation of Word Representations in Vector Space», 2013, <https://arxiv.org/abs/1301.3781>.

²⁸ Si veda una semplice introduzione all'algoritmo di tokenizzazione usato da gran parte degli LLM di nuova generazione, denominato *Byte-Pair Encoding*, su <https://huggingface.co/learn/nlp-course/chapter6/5?fw=pt#byte-pair-encoding-tokenization>. Più formalmente si veda Rico Sennrich, Barry Haddow, Alexandra Birch, «Neural Machine Translation of Rare Words with Subword Units», 2015, <https://arxiv.org/abs/1508.07909>. Per vedere come GPT applica questo processo a una frase si può sperimentare con l'applicazione su <https://platform.openai.com/tokenizer>.

²⁹ L'esempio è fittizio e fornisce una visione semplificata della tokenizzazione di GPT, che, come detto, non è basata su parole ma su unità sub-parola.

ogni modulo transformer ci sono molti blocchi (o *head*) di attenzione paralleli, ciascuno dei quali valuta diverse relazioni sintattiche e semantiche dell'input. La matematica dell'attenzione è piuttosto astrusa, ma intuitivamente è chiaro come questo meccanismo sia in grado di determinare in modo causale e motivato la generazione del linguaggio da parte di un LLM, rendendolo in grado di adattare le sue risposte allo specifico contesto discorsivo e dunque di trattare in modo sorprendentemente efficace tutte le ambiguità sintattiche e semantiche del linguaggio naturale.

Infine, occorre dedicare qualche parola alla fase finale del processo, quella di decodifica e di selezione del nuovo token da aggiungere alla sequenza di input. Come detto, l'architettura di questi modelli prevede che la sequenza di vettori di input passi attraverso diversi strati di transformer (GTP-3, ad esempio, ha 96 strati). Al termine di questa serie di elaborazioni viene prodotta una sequenza di vettori di dimensione identica a quella dell'input ma con i valori aggiornati e arricchiti di tutte le informazioni prodotte dal processo precedente. A questo punto in fase di esecuzione il vettore di embedding dell'ultimo token viene inviato a uno strato di decodifica che produce un vettore la cui struttura e dimensione è identica a quella del dizionario (nei modelli più recenti dovrebbe ammontare a circa centomila *type*) e i cui valori sono la probabilità assegnata al token corrispondente di essere il successore dell'ultimo token della sequenza di input. Ad, esempio, se l'input è "Il gatto salto sul" questo vettore potrebbe le seguenti probabilità:

tavolo	0.15
divano	0.12
letto	0.11
...	...
vettore	0.001

Data questa distribuzione di probabilità ci sono diverse strategie che si possono adottare per selezionare attualmente un token. La più ovvia potrebbe sembrare quella di optare per la parola con la maggiore probabilità (*greedy decoding*). Tuttavia, questa strategia porterebbe a una fortissima ripetitività della generazione linguistica (che in molti casi trasformerebbe GPT in un pappagallo in senso stretto). Per questo gli LLM usano diverse strategie per innalzare la creatività linguistica. La prima è normalizzare la distribuzione di probabilità usando un parametro detto *temperatura*, al crescere della quale cresce l'uniformità della distribuzione (ovvero si restringe l'intervallo di varianza dei valori). A questo punto invece di emettere sempre il token con probabilità massimale, viene effettuata un campionamento casuale sugli n token più probabili, o su quelli che hanno una probabilità cumulativa superiore a un certo valore. In conclusione, la scelta finale di ogni parola generata è soggetta a un algoritmo stocastico per evitare che sia sempre la parola *più* probabile a essere scelta ed aumentare così la "creatività" del modello³⁰. Il

³⁰ Questo è in effetti l'unico processo strettamente stocastico (i.e. aleatorio) nel funzionamento di un LLM a transformer, contrariamente alla vulgata che li vuole pappagalli stocastici, poiché come abbiamo visto il meccanismo dell'attenzione fa sì che la generazione del *token* successivo sia anche causalmente determinata.

modello, si potrebbe dire, combina la sua conoscenza del linguaggio con la sua capacità di valutare la probabilità di ogni parola in base al contesto in cui si trova unita, a una certa dose di casualità.

4. La fase di apprendimento di un LLM

La complessa architettura che abbiamo visto, come detto, è di fatto basata su una rete di reti neurali, e come tale il suo comportamento non è programmato (non è algoritmico in senso tradizionale), ma emerge dopo un complesso processo di apprendimento. Come GPT (e i vari altri modelli linguistici oggi disponibili) acquisisce la sua conoscenza del linguaggio, dunque? Alla base dell'addestramento di un transformer c'è sempre una variante del già noto algoritmo di *back-propagation*. Ma la generazione più recente di modelli linguistici deve il suo successo alla convergenza di varie fasi di apprendimento, basate su strategie diverse, come rappresentato in figura 3.

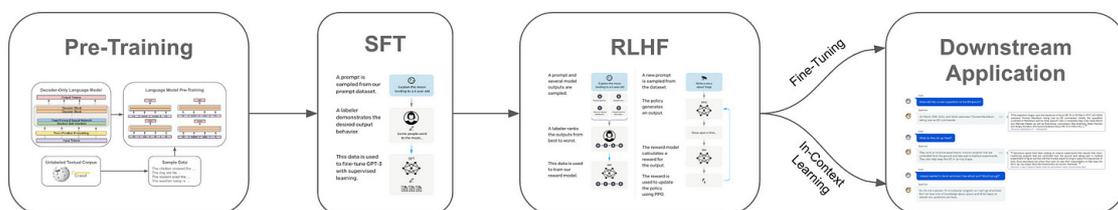


Figura 4 Le varie fasi del processo di addestramento di un modello linguistico (fonte: <https://cameronr Wolfe.substack.com/p/data-is-the-foundation-of-language>)

La fase fondamentale e di gran lunga la più complessa e onerosa è quella detta di *self pre-training*. Il prefisso “pre” sta a indicare il fatto che modelli come questi vengono in prima istanza addestrati in modo generico a usare il linguaggio, e poi per essere utilizzati in compiti determinati devono essere adattati o specializzati, ovvero devono passare attraverso una fase di *fine-tuning*. Ma l'aspetto più innovativo di questa fase di addestramento negli LLM è quella legata all'idea di autoapprendimento. Infatti, a differenza di quanto è sempre avvenuto con le reti neurali, gli LLM possono apprendere da soli dai dati, senza che questi debbano essere etichettati manualmente da esperti umani. Data la quantità di testo necessaria ad addestrare un LLM di qualità pari a quella di GPT-4, senza questa possibilità sarebbe stato impossibile sviluppare concretamente questa tecnologia. Infatti, GPT viene addestrato selezionando blocchi di testo da enormi dataset testuali estratti dal Web, quali CommonCrawl (commoncrawl.org), WebText2 (post su Reddit, openwebtext2.readthedocs.io), Wikipedia e altri numerosi archivi di testi e pubblicazioni digitali³¹. Il pre-training richiede mesi di elaborazione continua con migliaia di unità GPU funzionanti in parallelo, e ha di conseguenza costi ingenti.

La quasi completa automazione dell'addestramento sfrutta il fatto che in una sequenza testuale (ma la cosa si può generalizzare a ogni tipo di dati discreti sequenziali), il target del processo è di fatto implicito nei dati di training stessi. Data una sequenza di k token, infatti, basta usare i primi $t_1 \dots t_{k-1}$ token come prompt e il k -esimo token come target. Riprendendo l'esempio della frase “il gatto saltò sul tavolo” visto

³¹ Per dare dei numeri il training set di GPT-3 è composta da circa da circa 400 miliardi di token, che corrisponde a circa 570 Gbyte, selezionati da un corpus di 45 terabyte di testo. Cfr. T. Brown et al., *op.cit.* Purtroppo, come già detto nulla di preciso si sa della versione 4.

sopra, in fase di addestramento, il modello riceve la sequenza di token [2, 4, 7, 10] come prompt di input e il token [12] come target. Nel primo passo della fase di addestramento, con i parametri inizializzati in modo casuale (o semi-casuale) il modello fornirà una risposta altrettanto casuale e scorretta – mettiamo “lago” – alla fine del processo di inferenza. A questo punto il vettore del risultato (lago) viene confrontato con il vettore del target (tavolo), e la differenza tra questi due vettori, definita *loss*, misura quanto il modello è lontano dalla risposta corretta e viene usata come input della funzione di ottimizzazione usata nel processo di *back propagation*. Questo aggiorna tutti gli innumerevoli pesi (parametri) del modello utilizzando un algoritmo di ottimizzazione, che aggiusta gradualmente i pesi in modo da approssimare la minimizzazione della ‘perdita’ calcolata durante la fase precedente. Iterando questo processo di ottimizzazione durante l’addestramento per decine di volte per miliardi di token, il modello continua a migliorare la sua precisione e ad aumentare la sua capacità di generare un output coerente e pertinente. Che, nel caso dei modelli linguistici, significa individuare la distribuzione di probabilità che un insieme di parole (il dizionario) ha di seguire una data sequenza testuale di input.

Ma la capacità conversazionale che apprezziamo usando ChatGPT, non è solo il prodotto di questa fase di massivo auto-addestramento alla conoscenza della sintassi e della semantica di decine di lingue. Infatti, un modello base, come quello prodotto da questa fase, non sarebbe in realtà in grado di conversare, scrivere poesie, risolvere problemi matematici, sviluppare teorie e ipotesi, analizzare dati e programmare come vediamo fare con efficacia incredibile (e con risultati che in molti casi superano il livello delle prestazioni umane, almeno se si misurano mediante i benchmark più comuni) da parte dei modelli linguistici più potenti e di recente generazione. Per ottenere queste prestazioni sono necessarie una combinazione di altre tecniche di *fine tuning* supervisionato, che richiedono dunque l’intervento umano³². In particolare, nell’addestramento di GPT-3.5 e dei successori hanno avuto un ruolo importante una fase di addestramento guidato a seguire istruzioni e domande espresse in forma linguistica (*supervised fine-tuning*, SFT, o più precisamente *instruction fine-tuning*) e una volta a migliorare le capacità conversazionali e argomentative (nonché l’aderenza ad assunti etici) basata sul *reinforcement learning* (*RL with Human Feedback*, RLHF).

³² Long Ouyang et al., «Training language models to follow instructions with human feedback», 2022, <https://arxiv.org/abs/2203.02155>.

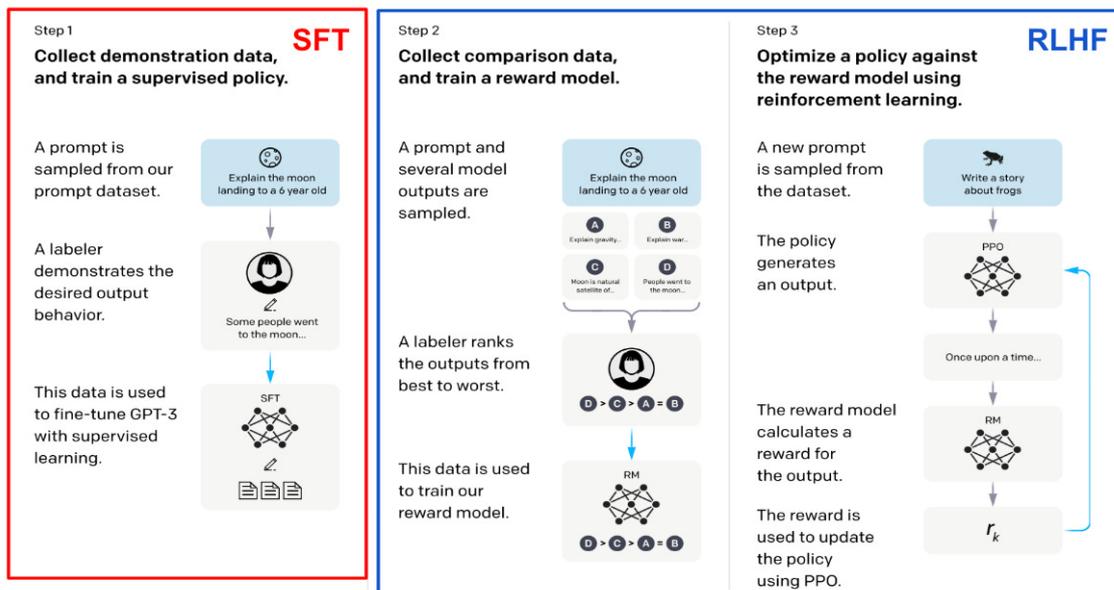


Figura 5 Diagramma che illustre le fasi di SFT e RLHF di GPT (fonte: Ouyang, Long, et al., cit.)

La fase SFT assomiglia molto all’addestramento tradizionale di una rete neurale: il modello riceve delle coppie prompt-risposta dove le risposte sono redatte da esperti umani; in genere si tratta di prompt che specificano istruzioni, come per la prima volta sperimentato nel predecessore di ChatGPT, InstructGPT, sviluppato nel 2022 da OpenAI. Queste coppie vengono poi usate per una ulteriore fase di addestramento del modello in modo sostanzialmente omologo al processo di pre-training (ma assai meno lungo e oneroso).

Il reinforcement learning è una tecnica di apprendimento automatico che consente a un modello neurale di apprendere tramite la sperimentazione e il feedback. Ci sono diverse modalità di implementare un processo di RLHF, ma in linea di massima le cose si svolgono in questo modo: al modello viene sottoposto un prompt in risposta al quale genera n diverse risposte; un esperto umano etichetta queste n risposte in base a una scala di qualità (nel contesto di ChatGPT, il modello riceve una ricompensa positiva se la risposta generata è rilevante e coerente con la conversazione in corso. Al contrario, riceve una ricompensa negativa se la risposta è errata o inappropriata); queste risposte pre-valutate sono usate per addestrare un modello di supporto detto *reward model*, che emette un valore scalare come valutazione di una sequenza linguistica; il reward model viene infine usato per valutare le risposte a una serie di prompt del modello primario, usando un algoritmo denominato *Proximal Policy Optimization*. Questo feedback può essere utilizzato per modificare i pesi del modello, migliorando la sua capacità di generare risposte coerenti e appropriate in una conversazione. Ad esempio, se il modello genera una risposta che viene valutata come poco pertinente o inappropriata, i pesi della rete neurale possono essere modificati in modo da rendere meno probabile la generazione di risposte simili in futuro.

Naturalmente i dettagli matematici e tecnici di questi processi sono al di là della portata e degli scopi di questo lavoro. Ma ciò che è importante rilevare è che queste successive fasi di fine tuning hanno un ruolo fondamentale nella formazione della capacità di interazione linguistica del modello. Esse provvedono infatti il processo di

allineamento di un LLM, ovvero la sua convergenza verso le attese cognitive e linguistiche di un utente umano, che include la capacità di essere utile e informativo, cooperativo, non offensivo. Il dibattito teorico su questi aspetti è assai ampio, e le opinioni divergenti, come più volte detto. Potremmo dire che, se la fase di self pre-training corrisponde all'apprendimento della competenza linguistica (sia sintattica sia semantica), la fase SFT fornisce al modello una competenza conoscitiva e argomentativa e la fase RLHF una competenza conversazionale e pragmatica (alla Grice). Non abbiamo spazio per esplorare le possibili conseguenze teoriche e pratiche di queste osservazioni. Ciò che è comunque evidente è che nell'insieme l'addestramento di un LLM fa sì che il modello mostri un insieme di capacità "emergenti", per le quali non è stato esplicitamente addestrato.

Ovvero, dal combinato di una vasta modellizzazione probabilistica delle lingue naturali, e del raffinamento di conoscenze di dominio e attitudini comportamentali, emerge un agente linguistico in grado di svolgere compiti universali con efficacia altissima, tanto da superare numerosi test di valutazione di competenze, spesso con risultati di livello superiore a quelli dei soggetti umani. Ma ciò che più ci interessa è che un LLM mostra di possedere una utilissima meta-capacità: quella di saper apprendere dal contesto conversazionale, ciò che fa sì che l'interazione con un modello, se opportunamente guidata da adeguate strategie argomentative, possa essere considerata una forma di apprendimento contestuale. E questo rende il modello capace di fornire prestazioni efficaci anche in ambiti e su compiti complessi. Non stiamo affermando che un LLM come GPT-4 non faccia errori o, come è invalso dire, non produca allucinazioni (ovvero risposte errate dal punto di vista fattuale, o vere e proprie affabulazioni di invenzione, che, si badi però, sono sempre linguisticamente coerenti). Ma che, usando il prompting in modo adeguato, si possa fortemente limitare l'evenienza di tali errori e far convergere il modello su risposte altamente qualificate anche in ambiti molto specialistici.

Il cosiddetto *prompt engineering* è appunto un campo di studi emergente dedicato allo studio delle strategie e delle tecniche volte a ottimizzare l'interazione con i modelli generativi linguistici e no. Ci riserviamo di esplorare questo ambito di ricerca, e le sue conseguenze teoriche e applicazioni in ambito umanistico in successivi lavori. In questa sede, sulla base di quanto appena detto, vogliamo concludere osservando come un LLM come GPT-4 o simili, proprio in virtù di questa capacità emergente di apprendere dal contesto interazionale, possa rivelarsi un formidabile supporto nell'attività di ricerca scientifica, in particolare in quella nell'ambito delle Digital Humanities.

5. ChatGPT nel *digital lab* dell'umanista digitale

Dopo avere riassunto i fondamenti teorici degli LLM, torniamo dunque a riflettere sul ruolo che essi possono assumere nelle pratiche di ricerca sperimentale che sono tipiche del campo umanistico digitale³³. Ciò che intendo sostenere è che i sistemi linguistici generativi possono fornire un valido contributo in tutte le fasi di un progetto di ricerca:

³³ Fabio Ciotti, «La svolta empirico-computazionale negli studi culturali e letterari: una nuova scienza della cultura», *Culture digitali. Intersezioni: filosofia, arti, media. Proceedings AIUCD2022*, AIUCD - Ass. per l'informatica umanistica e la cultura digitale, 2022, <https://t.co/2WzCpVb9ho>.

1. formulazione di domande di ricerca sulla base di specifici framework teorici;
2. formulazione di setting sperimentali ed esecuzione di procedimenti analitici;
3. formulazione e valutazione di ipotesi esplicative.

Tra queste fasi, GPT si mostra di particolare supporto nella fase di esplorazione nello spazio dei metodi e degli strumenti applicabili alle ipotesi di ricerca individuate dal ricercatore. Questo è dovuto al fatto che GPT si è rivelato uno strumento particolarmente versato nella prototipazione rapida di applicazioni software, che altrimenti richiederebbero molto tempo (sempre ammesso che il ricercatore abbia le necessarie competenze di sviluppo software) o il coinvolgimento nel gruppo di ricerca di studiosi di area tecnico-informatica già disponibili a partecipare al progetto stesso anche nella sua fase puramente esplorativa e aurorale. Ovviamente è ben lungi da me ritenere che, in mancanza di una adeguata conoscenza dettagliata del dominio di ricerca, delle possibilità offerte dai metodi computazionali e di una certa competenza almeno approssimativa nello sviluppo di applicazioni in un qualche linguaggio di programmazione o formalismo adeguato, sia possibile produrre alcunché di qualificato e significativo. Tuttavia, in presenza di queste condizioni i modelli conversazionali sono in grado di fornire:

1. supporto alla creazione di workflow di ricerca
2. prototipazione software per il test dei metodi individuati di aiuto nella predisposizione
3. formalizzazione dei dati e dei dataset da utilizzare nella ricerca.

Ad esempio, un ricercatore di ambito letterario che volesse applicare tecniche di *machine learning* per analizzare grandi quantità di testi potrebbe utilizzare ChatGPT per ottenere indicazioni su come strutturare il workflow di analisi dei dati, quali tecniche di analisi testuale utilizzare, come preparare i dati per l'analisi, e come interpretare i risultati dell'analisi. Inoltre, GPT può anche fornire indicazioni su come selezionare e predisporre i dati appropriati per l'analisi, (ad esempio quali fonti di dati utilizzare e come selezionare i dati in modo da limitare il rischio di *bias*). In definitiva un sistema come ChatGPT può essere considerato un *artificial research assistant* in grado di supportare studiosi umanistici con competenze di *data science* non professionali, nella fase di *operazionalizzazione* dell'analisi.

A supporto di queste tesi riporto tre casi di uso. Il primo è relativo a interazione con ChatGPT volta a definire un workflow metodologico e a predisporre il codice Python necessario all'individuazione, mediante il modello linguistico BERT, di brani testuali che siano tematicamente attinenti al tema del lavoro³⁴:

User

³⁴ Questa interazione è stata condotta dall'autore nella preparazione di una ricerca presentata al seminario "Émotions, travail et récit" (Aix-en Provence, Marzo 2023) con il titolo "The 'feeling' of labor in Italian Literature 1800-2000: a distant reading approach"

I would like you to help me design a workflow for the following task: I want to use BERT to detect passages of texts in a corpus of multilingual novels that are examples of a certain theme. For instance: I want to extract excerpts of text that are about a working activity. How could I proceed?

ChatGPT

Sure, here's a suggested workflow for using BERT to detect passages of text in a corpus of multilingual novels:

Data preparation: Collect a corpus of multilingual novels and pre-process them to remove any noise and unwanted characters. You can also tokenize the text into sentences or paragraphs for easier processing.

Fine-tune a pre-trained BERT model: Fine-tune a pre-trained BERT model on a large corpus of text that includes examples of the theme you are interested in (in this case, working activity). You can use a pre-trained multilingual BERT model to handle the multilingual aspect of your corpus. The fine-tuning process involves training the BERT model on your specific task by providing it with examples of text that are about the theme you are interested in, and then fine-tuning the model to identify passages that match that theme.

Text classification: Use the fine-tuned BERT model to classify each sentence or paragraph in your corpus as either relevant to the theme or not. You can use a threshold for the model output to determine if a given sentence or paragraph is about the theme.

Extract relevant passages: Once you have identified the relevant sentences or paragraphs, you can extract the corresponding passages of text from the original corpus. You can combine adjacent sentences or paragraphs that are relevant to create longer passages.

Post-processing: Finally, you can apply any necessary post-processing to the extracted passages, such as removing duplicates or sorting by relevance.[...]

User

How many tagged examples are needed for fine tuning?

ChatGPT

The number of tagged examples needed for fine-tuning a BERT model depends on several factors, such as the complexity of the task, the size and quality of the training data, and the performance requirements of the model. In general, the more examples you have, the better your model is likely to perform, as it has more information to learn from.

However, it's also important to keep in mind that fine-tuning a BERT model can be computationally expensive, so you may need to balance the number of training examples with the available computing resources and training time.

[...]

User

Tell me if this can work use a fixed vocabulary of work-related terms to extract 200 random passages from my corpus; use them to fine tune a Bert model; then use the Bert model fine-tuned to detect passages in the rest of the corpus

ChatGPT

Using a fixed vocabulary of work-related terms to extract random passages from your corpus can be a useful approach for creating a labeled dataset for fine-tuning a BERT model. However, there are a few potential issues with this approach:

Limited diversity of passages: By using a fixed vocabulary to extract passages, you may end up with a limited set of passages that all use similar or related terminology. This can limit the diversity of the training data and result in a model that is overly focused on specific keywords, rather than the broader theme of work-related activities.

Bias in the labeled dataset: Depending on how you select and extract the 200 passages, there may be some bias in the labeled dataset that could affect the performance of the model. For example, if the passages are all from a specific genre of novels or from a particular time period, the model may not perform as well on passages from different genres or time periods.

Difficulty in scaling: If you plan to use the fine-tuned BERT model to detect passages in the rest of the corpus, you may find that the fixed vocabulary approach does not scale well to larger or more diverse datasets. For example, there may be work-related terms or phrases that are not included in your fixed vocabulary, which could result in missed passages.

[...]

User

Can you write a python program to test my approach?

ChatGPT

Sure! Here is some sample code in Python that demonstrates your approach for extracting work-related passages and fine-tuning a BERT model: [...]

Il secondo caso di uso invece mostra come GPT sia in grado di produrre direttamente analisi approfondite di testi letterari (in questo caso l'oggetto dell'analisi è il primo capitolo de *Il turno* di Luigi Pirandello). La limitazione maggiore per questo tipo di applicazioni di GPT è la dimensione predefinita del prompt che il modello è in grado di gestire (*context window*). Nella prima versione di GPT-4 essa era fissata intorno ai 30 mila token; il nuovo modello GPT-4-Turbo, rilasciato nel novembre 2023, ha esteso questo limite, almeno in teoria, a 128 mila token, ma dalle prime sperimentazioni si evidenzia come la capacità di 'tenere in memoria' il contesto degradino quando si supera il limite

dei 73 mila token³⁵. Questo ovviamente rende piuttosto complicato lavorare su testi lunghi come un romanzo³⁶. Il caso d'uso mostra una particolare tecnica di elaborazione del prompt detta *one shot Chain of Thought* (CoT), in cui nella richiesta si specifica non solo il task da eseguire e i dati o contesto di applicazione, ma si fornisce anche un esempio di esecuzione dello stesso e una spiegazione dei passi di ragionamento necessari per eseguirlo, allo scopo di guidare il modello nella corretta esecuzione del compito.

User

I will make you read a text chunk in Italian. You must extract all passages of direct discourse.

I will show you an example:

TEXT SAMPLE: — Ragioniamo!

ANSWER: "Ragioniamo"

REASON: the bar symbol introduces a direct discourse. The direct discourse end when you meet a new bar symbol or a punctuation mark.

Here is the text chunk

TEXT: [...]

END TEXT

You must format the answer in the following way:

Direct discourse passages

1 : "<text of the direct discourse passage>"

ChatGPT

³⁵ Si vedano a su questo i test effettuati da Greg Kamradt e documentati su X/Twitter <https://twitter.com/GregKamradt/status/1722386725635580292?s=20&fbclid=IwAR0RtN6iNc0PiVHn-UoDxJPe2ni9pZywY2UnaoKP0PWnzI6jvpnjrrXBu1k>.

³⁶ In realtà la questione è abbastanza controversa, poiché questo limite sembra alquanto variabile almeno nella versione del modello che opera in ChatGPT. Si tenga conto, tuttavia, che un LLM non ha qualcosa che possa funzionare da memoria a lungo termine su cui trasferire il contenuto delle sue interazioni, e che ogni volta che viene inviato un prompt esso riceve tutta la sequenza di domande e risposte precedenti. Si capisce come sia molto facile superare il limite prefissato della *context window*. Purtroppo, la mancanza di informazioni sulla architettura del sistema non permette di avere certezze a riguardo, ma è probabile che, se il contesto eccede il limite, in fase di pre-processing le prime parti dell'interazione vengano scartate. Gli studi sperimentali, tuttavia, evidenziano come il modello tenda a ricordare con maggiore precisione anche le parti iniziali di un prompt.

Direct discourse passages

1 : "Giovane d'oro, sì sì, giovane d'oro, Pepè Alletto!"

2 : "Ragioniamo!"

3 : "Don Diego Alcozèr?"

4 : "Aspettate... Ragioniamo!"

5 : "Don Diego Alcozèr?"

6 : "Scusate tanto, credevo che foste persone ragionevoli."

7 : "Avete voluto la libertà, santo Dio! il re che regna [...]"

8 : "Ragioniamo..."

User

Now I want you to perform a second task on the same text chunk: identify passages containing reported thoughts. I will show you some examples with words introducing a reported thought.

TEXT SAMPLE: Perché lui, veramente, ci ragionava su quel partito...

ANSWER: "Perché lui, veramente, ci ragionava su quel partito, ci ragionava con la più profonda convinzione che fosse una fortuna per la figliuola. E s'era intestato di persuaderne anche gli altri, "

REASON: the pronoun "lui" refers to a character and the following verb "ragionava" introduces a passage of reported thought

TEXT SAMPLE: Gli sarebbe piaciuto maritar la figlia col consenso popolare...

ANSWER: "Gli sarebbe piaciuto maritar la figlia col consenso popolare "

REASON: the past conditional tense of the verb "gli sarebbe piaciuto" is often used in the context of reported thought or soliloquy. The verb "piacere" in Italian indicates a state of mind; verbs referring to thought, beliefs, state of minds or emotional statuses are usually used in narrative passages reporting thoughts or cognitive activity of the characters in a novel.

You must format the answer in the following way:

Reported thought passages

1 : "<text of the direct discourse passage>"

ChatGPT

Reported thought passages

1 : "il Ravì si sarebbe guardato bene dal negarlo; ma, quanto a concedergli la mano di Stellina, no via: non voleva se ne parlasse neanche per ischerzo."

2 : "Gli sarebbe piaciuto maritar la figlia col consenso popolare, come diceva; e andava in giro per la città, fermando amici e conoscenti per averne un parere."

3 : "Perché lui, veramente, ci ragionava su quel partito, ci ragionava con la più profonda convinzione che fosse una fortuna per la figliuola. E s'era intestato di persuaderne anche gli altri, quelli almeno che gli permettevano di sfogare l'exasperazione crescente di giorno in giorno."

User

Now I want you to perform a third task on the same text chunk: identify all characters and agents mentioned in the narrative. I will give you some rules to follow to identify characters.

1) A personal character is identified by a proper noun

2) A personal character is identified by pronouns

3) A character plays a role in the narrated action; a character is an agent

4) A narrative text can also have collective characters that are not identified by name or surname but play a role and have agency

You must format the answer in the following way:

Characters in the text

1 : "<character> - <reason>"

ChatGPT

Characters in the text

1 : Ravì: He is identified by a proper noun and is a central figure in the text, considering marrying his daughter to someone.

2 : Stellina: Identified by a proper noun, she is the daughter of Ravì whom he wishes to marry off.

3 : Pepè Alletto: Identified by a proper noun at the beginning of the text, he is mentioned as a "giovane d'oro" but doesn't seem to be a chosen suitor for Stellina.

4 : Don Diego Alcozèr: Identified by a proper noun, he appears to be the intended groom for Stellina, causing reactions from others.

5 : Friends and Acquaintances: These are collective characters, playing the role of the public opinion that Ravì seeks out for advice on marrying his daughter. They react in various ways to the mention of Don Diego Alcozèr.

6 : Young Men ("giovanotti"): Identified as a collective character through a common noun, they are described as lacking the qualities a "previdente" father like Ravì would want for his daughter.

7 : Old Men ("un vecchio"): This is a collective character, presented as the alternative option for marrying Stellina. They are described as preferable if they are rich.

These are the characters in the text chunk based on the rules you've provided.

Come si vede anche nei task più complessi e astratti le risposte del modello sono di buon livello, e soprattutto nel terzo task le argomentazioni sono molto solide e pertinenti, sebbene il modello abbia esteso troppo la nozione di personaggio.

Infine, voglio riportare un caso assai più complesso di uso di ChatGPT per effettuare analisi testuali, che fa uso di un plug-in sviluppato da OpenAI per ChatGPT, *Advanced data analysis*³⁷. Si tratta di una modalità di interazione specializzata per l'analisi di dati che permette all'utente di inviare data set in vari formati e di chiedere al modello di applicare su di essi procedimenti di analisi (il modello sviluppa il codice Python e lo esegue in modo autonomo), nonché di visualizzare i risultati e trarre alcune conclusioni. Nel caso di uso ho inviato al modello un file CSV che contiene l'analisi di un corpus di oltre seicento testi narrativi italiani condotta mediante il software LWIC – un analizzatore testuale che calcola le frequenze di varie classi di parole in un corpus, raggruppate per ruolo e funzione semantica, molto usato in negli studi di psicologia e sociologia quantitativa³⁸. Lo scopo dello studio (che ho già condotto in precedenza sviluppando direttamente codice e visualizzazione³⁹) è verificare se sia possibile

³⁷ Come tutti i plug-in è disponibile solo per la versione con abbonamento di ChatGPT.

³⁸ James W. Pennebaker et al., «The Development and Psychometric Properties of LIWC2015», 2015, <http://hdl.handle.net/2152/31333>.

³⁹ Fabio Ciotti, «Computational approaches to literary periodization: an experiment in Italian narrative of 19th and 20th century», *Digital Humanities 2022. Conference Abstracts*, Tokyo, DH2022 Local Organizing Committee, 2022, <https://dh2022.dhii.asia/dh2022bookofabsts.pdf>, pp. 181–183.

individuare una correlazione tra la distribuzione di frequenza delle classi di parole relative alla sfera della cognizione e dell'introspezione e la periodizzazione letteraria della narrativa italiana tra 800 e 900. In questa sede ovviamente non intendo discutere presupposti e risultati dello studio in sé, ma solo mostrare come ChatGPT abbia fornito un valido supporto a tutte le fasi di analisi quantitative e di interpretazione dei risultati. In questo caso la lunghezza dell'interazione non permette di riportare tutti le fasi della stessa, e quindi riproduco solo alcuni estratti che mostrano in modo significativo le potenzialità di questo ambiente di lavoro basata su GPT.

ChatGPT

Thank you for providing the dataset. Let's first load the data and take a look at the structure and the first few entries to understand what we are working with.

[...]

The dataset contains 31 columns. Here's a brief description of the first few rows:

Filename: This seems to contain the source of each text.

decade: The decade in which the text was written.

Other columns: These appear to be different language and semantic features, possibly derived from a text analysis tool such as LIWC (Linguistic Inquiry and Word Count). Some examples are pronomi, Io, Noi, Se, Tu, Altri, Affett, Sen_Pos, and so forth.

Before proceeding, could you provide some additional context on the columns, especially those following the decade column? What do they represent?

And, what are you hoping to achieve with the cluster analysis? For instance, are you interested in grouping texts based on these features, or is there a different goal?

User

The decade column contains the decade in which a book was written, approximately.

ChatGPT

Thank you for the clarification. So, the decade column indicates the approximate decade during which each book was written. The other columns seem to be various language and semantic features.

With respect to your cluster analysis, could you provide more details on your objective? Are you aiming to group these books based on their linguistic and semantic characteristics? If so, do you have any specific features you're particularly interested

in? Or should all the features be considered for the clustering? Your guidance will help me better tailor the analysis to your needs.

User

The overall aim of my research is checking if those text, written from 1820 to 2000, forms groups on the base of the semantic features extracted by LWIC that are period sensitive. That is to check if for instance all text before 1900 forms a cluster that is clearly distinct from the texts written after 1900

ChatGPT

I see, thank you for the clarification. In this case, we'll perform a cluster analysis on the text features in order to identify distinct groups, and then we'll examine whether these groups correlate with the period in which the texts were written.

For the cluster analysis, we can use an algorithm like K-means or hierarchical clustering, which are commonly used for this type of task.

Before we begin, we need to pre-process the data:

We'll first remove the Filename column because it's not a numerical feature.

Next, we'll standardize the remaining features so they have a mean of 0 and a standard deviation of 1. This is a common preprocessing step when performing cluster analysis since it ensures that all features contribute equally to the distance computations, regardless of their original scale.

[...]

To select the number of clusters, we can use the Elbow Method or the Silhouette Score. Both methods involve creating several models with different numbers of clusters, and selecting the number that results in the best score according to a certain criterion.

The Elbow Method involves plotting the sum of squared distances from each point to its assigned cluster center for different numbers of clusters. The "elbow" of the plot, or the point where adding more clusters doesn't significantly improve the fit, indicates an appropriate number of clusters.

The Silhouette Score measures how close each point in one cluster is to the points in the neighboring clusters. A higher score indicates that the points are well clustered.

Which method would you prefer to use?

User

Adopt the Elbow method

ChatGPT

Great, let's proceed with the Elbow Method. This method involves fitting the K-means algorithm to the data for a range of values of k (number of clusters), and for each value of k , the sum of squared distances of samples to their closest cluster center (also known as inertia) is calculated.

We'll plot these inertia values for different k 's. The appropriate number of clusters is typically at the "elbow" of the plot, i.e., the point where the inertia starts to decrease more slowly.

Let's perform this analysis.

From the Elbow Method graph, there's a noticeable "elbow" at around $k=4$. This suggests that 4 is a good number of clusters for this dataset, as adding more clusters after this point doesn't result in a significant decrease in inertia.

[...]

ChatGPT

The table above shows the mean values of all the features for each cluster. This can give us some insights into the distinguishing characteristics of the books in each cluster.

However, with 29 features, it can be challenging to discern clear patterns just by looking at this table. To get a clearer view, let's visualize how the average decade of the books in each cluster changes. This can help us understand if the clusters correspond to different periods of time as you hypothesized.

The bar plot displays the mean decade for each cluster. It appears that there is a progression of time from Cluster 1 to Cluster 0, with the books in Cluster 1 tending to be older and those in Cluster 0 being more recent.

This is a promising result, as it suggests that the semantic features extracted by LIWC may have some sensitivity to the period in which a text was written.

To get a more complete picture of how well the clusters correspond to different time periods, we could also examine the distribution of decades within each cluster. This could be done using a histogram or boxplot for each cluster. Would you like to proceed with this additional analysis?

[...]

The boxplots display the distribution of decades within each cluster. Here are some observations:

Cluster 1 primarily contains books from the earliest decades in the dataset, with a few outliers extending into the later decades.

Cluster 2 has a wide range, spanning from around 1860 to almost 2000, with a median around 1940.

Cluster 3 contains books mainly from the mid-1900s, with a few extending into the early 2000s.

Cluster 0 predominantly contains books from more recent decades, with a median around 1980.

These distributions align with the results we observed in the bar plot of mean decades for each cluster. The clusters appear to capture some aspects of the time progression in the dataset, with Cluster 1 primarily containing older books and Cluster 0 mainly containing more recent ones.

This provides some evidence supporting your hypothesis that the text features extracted by LIWC can form clusters that are period-sensitive. However, it's worth noting that there is considerable overlap in the decade distributions of the clusters, and further analysis may be needed to fully understand the nature of these clusters and their relationship to the time period.

6. Conclusioni, problemi aperti, prospettive

Gli esempi e i casi d'uso che abbiamo fornito sopra mostrano come i sistemi LLM, con tutti i loro limiti, se opportunamente e consapevolmente utilizzati sono di grande utilità nella fase di definizione e prototipazione rapida della ricerca, e permettono di automatizzare e documentare parti rilevanti del workflow (con ricadute positive anche sul piano della apertura del processo di ricerca⁴⁰). I noti problemi di "allucinazioni" – la produzione di risposte false a livello referenziale ancorché linguisticamente accettabili – e l'inesattezza nei riferimenti bibliografici e fattuali ovviamente vanno tenuti nel dovuto conto, e impediscono (per fortuna diremmo) di delegare totalmente il processo di ricerca. Tuttavia, una accurata predisposizione dei prompt, mediante quello che chiameremmo un *research oriented prompt engineering*, può ovviare almeno in parte a questi problemi: ci riferiamo in particolare all'uso di tecniche di *contextual prompting*⁴¹ e di *Chain-of-Thought*

⁴⁰ «Open Science Workflows | FOSTER», s.d., <https://www.fosteropenscience.eu/foster-taxonomy/open-science-workflows>.

⁴¹ Sandesh Swamy et al., «Contextual Dynamic Prompting for Response Generation in Task-oriented Dialog Systems», 2023, <https://arxiv.org/abs/2301.13268>.

*prompting*⁴² che sono state sviluppate e testate di recente come alternative a costose, complesse e non sempre efficaci operazioni di fine-tuning verticali, con risultati notevoli.

I modelli linguistici conversazionali possono dunque facilitare la costituzione di un *common ground* concettuale e metodologico tra ricercatori formati in domini differenti, prerequisito necessario per l'efficacia della ricerca interdisciplinare che caratterizza ogni settore delle Digital Humanities. E di conseguenza possono anche essere un fattore di innalzamento della produttività del lavoro scientifico⁴³.

Assai più controverso è l'uso degli LLM nella fase di interpretazione dei risultati di generalizzazione e di spiegazione causale dei risultati dell'analisi dei dati. In un certo senso presumere che un modello linguistico possa fornire autonomamente risultati in questi ambiti presuppone che esso sia dotato di una qualche capacità metacognitiva, mentre è ancora ampiamente dibattuto se essi siano, anche in misura molto limitata, qualcosa di più di cosiddetti *stochastic parrot*⁴⁴. Non è mia intenzione in questo contesto addentrarmi nel dibattito filosofico circa la natura "veramente" intelligente o meno, per non dire cosciente o, come si usa dire oggi, senziente, di questi modelli⁴⁵. Mi sembra che buona parte delle posizioni scettiche a riguardo siano fondamentalmente varianti moderne del dualismo cartesiano, del vecchio *Ghost in the machine* che Gilbert Ryle aveva cercato di esorcizzare filosoficamente già negli anni 50 del secolo scorso⁴⁶. A fronte delle capacità emergenti di questi modelli, ritengo, come molti, che l'atteggiamento scientificamente più appropriato sia quello di indagare con un approccio empirico e uno spirito critico ma non pregiudiziale tali capacità.

Ma anche senza concedere troppo alle facoltà cognitive di GPT e simili, vorrei far notare come, se opportunamente interrogato, un modello linguistico di complessità elevata sia in grado di fornire un valido supporto nella attività di *theory building* e *hypothesis testing*. Come ha osservato in una conversazione personale Gino Roncaglia, riflettendo su alcune sue sperimentazioni volte a usare ChatGPT come generatore di teorie filosofiche⁴⁷, è forte l'impressione che questi modelli diano il meglio proprio nella co-generazione di ragionamenti astratti, mentre sono di sicuro poco utili come generatori di informazioni fattuali (dove il ricorso a un classico motore di ricerca è, ancora oggi, di certo più efficace).

Certo è che assegnare funzioni di valutazione e spiegazione a un modello linguistico, ancorché avanzato come GPT-4 e i suoi simili, richiederebbe una adeguata

⁴² Jason Wei et al., «Chain-of-Thought Prompting Elicits Reasoning in Large Language Models», 2023, <https://arxiv.org/abs/2201.11903>.

⁴³ Ci sono numerose analisi sull'impatto positivo degli LLM nella produttività in ambito di sviluppo software e un recente lavoro sperimentale di due ricercatori del MIT sui loro effetti nei compiti di redazionali di professionisti di medio livello mostra come "exposure to ChatGPT increases job satisfaction and self-efficacy and heightens both concern and excitement about automation technologies" Shakked Noy, Whitney Zhang, «Experimental Evidence on the Productivity Effects of Generative Artificial Intelligence», *SSRN Electronic Journal*, 2023, <https://www.ssrn.com/abstract=4375283>.

⁴⁴ E.M. Bender et al., *op.cit.*

⁴⁵ D.J. Chalmers, *op.cit.*; John Rogers Searle, *Intelligenza artificiale e pensiero umano. Filosofia per un tempo nuovo*, Angela Condello (a cura di), Roma, Castelvecchi, 2023.

⁴⁶ Gilbert Ryle, *The concept of mind*, London, Hutchinson, 1949.

⁴⁷ <https://chat.openai.com/share/675628d3-17eb-48a7-b256-85ec3ab013d0>.

soluzione al problema della esplicabilità dei risultati dei modelli stessi⁴⁸, problema al centro della ricerca sulla *explainable AI* e tutt'altro che risolto (e forse non empiricamente risolvibile per i grandi modelli). In linea di principio possiamo immaginare di chiedere al modello di spiegare tutte le ragioni delle sue scelte; il fatto è che, come studiosi e ricercatori, in un contesto di indagine scientifica non possiamo assumere le motivazioni discorsive addotte dal modello stesso come giustificazione di una spiegazione causale o di una interpretazione dei risultati di un esperimento. Almeno finché non sia più chiaro se e quanto questi modelli abbiano sostanziali capacità di ragionamento causale (non sto sostenendo che *non* ne abbiano, solo che *non sappiamo* quanta e di che tipo ne abbiano). Siamo dunque di fronte a un limite epistemologico di fronte a sistemi artificiali la cui evoluzione tecnica è stata così rapida da superare di gran lunga la nostra capacità di comprensione e spiegazione teorica. Tuttavia, è assai ragionevole pensare che sia l'evoluzione della ricerca nell'ambito stretto del *machine learning* e dell'IA, attraverso la produzione di modelli sempre più potenti ed efficienti, sia la riflessione teorica sugli stessi fornirà risposte a molte delle domande che rimangono allo stato attuale aperte e "flottanti". Per il momento possiamo comunque essere più che soddisfatti di come questi Pappagalli Stocastici possono aiutare noi, Veri Ricercatori Umani, nel progettare e condurre ottima ricerca umanistica computazionale.

⁴⁸ W. James Murdoch et al., «Definitions, methods, and applications in interpretable machine learning», *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 116, fasc. 44, ottobre 2019, pp. 22071–22080; Roberto Confalonieri et al., «A historical perspective of explainable Artificial Intelligence», *WIREs Data Mining and Knowledge Discovery*, vol. 11, fasc. 1, gennaio 2021, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/widm.1391>.

Paragone delle arti e intermedialità

La ciociara: riscritture teatrali dal romanzo di Moravia e dal film di De Sica

Pamela Parenti

Università degli Studi Niccolò Cusano
(pamela.parenti@unicusano.it)

Abstract

L'articolo presenta due adattamenti teatrali basati sulla *Ciociara*, il romanzo di Alberto Moravia e il celebre film diretto da Vittorio De Sica. Il primo lavoro di cui si parla è quello realizzato dal compositore Marco Tutino su commissione del *War Memorial Opera House* di San Francisco nel 2015, un melodramma prevalentemente tratto dal film del 1960. Il secondo adattamento qui analizzato è costituito da un copione inedito, scritto da Annibale Ruccello nel 1985 e molto vicino al romanzo di Moravia.

Parole chiave

Marco Tutino, Annibale Ruccello, *La ciociara*

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/669>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Il melodramma di Marco Tutino dal film di Vittorio De Sica

In alcuni casi le riscritture filmiche di romanzi, racconti e novelle incontrano un favore maggiore di pubblico, e talvolta anche di critica, rispetto alla cosiddetta versione "originale". Uno di questi casi è senza alcun dubbio *La ciociara* di Vittorio De Sica, il film che, tratto dal romanzo di Alberto Moravia, nel 1960 riscosse un enorme successo e consacrò al livello mondiale la giovane Sofia Loren come attrice drammatica.

L'avvenente interprete napoletana aveva già intrapreso la sua brillante carriera da circa un decennio, durante il quale era partita da produzioni minori per emergere poco a poco a fianco di grandi nomi come Totò e De Sica, passando per i generi più disparati, come quello del film-opera (*La Favorita* di Cesare Barlacchi e *Aida* di Clemente Fracassi), e interpretando forse i ruoli più improbabili e meno riusciti di tutta la sua carriera. A partire dal 1957, subito dopo la sua unione sentimentale con il produttore Carlo Ponti, la Loren aveva iniziato anche a lavorare ad Hollywood con attori del calibro di Anthony Quinn, Cary Grant, Clark Gable e con registi come Sidney Lumet e George Cukor. Dopo tre anni di pellicole girate tra Stati Uniti e Inghilterra, quando le si presentò l'occasione per il grande salto di qualità, era perciò pronta a coglierla. Carlo Ponti stava avviando, infatti, la produzione del film *La ciociara* dal romanzo di Moravia, che sarebbe stato diretto da Vittorio De Sica, e la Loren avrebbe dovuto interpretare il ruolo di Rosetta, la figlia, quando Anna Magnani, da poco insignita del premio Oscar come protagonista ne *La rosa tatuata* di Mann del 1955, rifiutò il ruolo principale, quello di Cesira, la madre. Fu questo il caso che fornì alla Loren una grande opportunità, poiché il suo compagno, e produttore, convinse De Sica a rivedere il personaggio, che nel romanzo di Moravia è una donna di mezza età, per ritagiarlo sull'allora ventisettenne Sofia, che dunque sarebbe divenuta protagonista assoluta. Fu una vera prova per l'attrice, che, così giovane, fino a quel momento simbolo di procace sensualità, si trovava a dover rendere credibile il profilo di madre che la storia ritrae, nella cornice tragica degli eventi che colpiscono lei e sua figlia (fu proprio per coerenza e verosimiglianza che si rese necessario abbassare l'età di Rosetta, per la quale fu scritturata un'attrice adolescente, Eleonora Brown, di soli undici anni).

La giovinezza della madre e la pubertà della figlia, oltre a sollevare scalpore e qualche polemica sull'opportunità di far girare all'attrice quasi bambina la terribile scena dello stupro, rappresentarono però anche una delle ragioni del forte *pathos* tragico che immortalò la sequenza del film: quella che inizialmente era sembrata una forzatura al *plot*, si rivelò invece la scelta che determinò il grande successo della pellicola, che entrò senza dubbio nella storia del cinema italiano.

L'impostazione neorealistica del film di De Sica spostava però, di fatto, l'attenzione dalla riflessione ideologica intorno alla scena politica della guerra, con tutte le violenze e le disastrose conseguenze sociali raccontate nel romanzo, all'evento catastrofico più rilevante del racconto. Nella pellicola la tragedia personale e familiare causata dalla violenza inferta alle due protagoniste in fuga sposta in secondo piano le questioni politiche, dibattute dall'ideologia socialista e comunista, sia durante che dopo il conflitto mondiale, sulle quali a lungo si rifletteva nel romanzo. Con questo non si vuole oscurare il merito, che comunque il film ebbe, e non solo in quel momento storico, di aver posto senza filtri davanti agli sguardi sbigottiti del grande pubblico l'efferatezza

della violenza che si abbatté su molte donne e bambine nel disordine anarchico della guerra, anzi si vuole senza alcun dubbio ribadire che questo è uno dei punti di forza tanto del romanzo, quanto del film.

Tuttavia è importante tener conto di questa significativa caratteristica del film, che, sebbene non venne finanziato da una produzione americana come da iniziale progetto, rimaneva comunque indirizzato anche al mercato statunitense e per questo doveva necessariamente presentare una trama riveduta nella direzione del dramma universale per superare il limite del confine geografico e culturale ed ergersi ad esempio della sofferenza di tutti. Eclissando la riflessione politico-sociale su un'Italia annientata e devastata dalla guerra sul piano umano del singolo e della comunità, portata avanti nel romanzo attraverso una prospettiva marxista, si plasmò il film come una tragedia adatta agli spettatori statunitensi, un melodramma cinematografico con una grande primadonna che patisce il suo calvario sullo sfondo esotico di una terra mediterranea liberata dai soldati americani.

Dopo il nastro d'argento, il Davide di Donatello ricevuti in Italia e il premio Oscar riconosciuto alla Loren dal *jet set* hollywoodiano, il personaggio di Cesira si fissò nell'immaginario collettivo con le sue fattezze, cosicché per il pubblico del mondo intero la 'Ciociara' è ancora oggi indiscutibilmente quell'icona di donna inginocchiata e ripiegata su stessa, rappresentata nella locandina del film con il vestito stracciato sulla spalla, le scarpe simili a grossi calzettoni accartocciati sulle caviglie e una bellezza affatto offuscata dalla disperazione.

Il romanzo storico di Moravia, filtrato dall'esperienza neorealistica e melodrammatica di Vittorio De Sica, continua, in tutto o in parte, a vivere ancora oggi della luce riflessa dalla pellicola, seguitando a godere dell'attenzione del pubblico che ne rinnova letture e citazioni.

A dimostrazione di ciò vale la pena ricordare l'esperimento musicale del compositore Marco Tutino, al quale nel 2015 è stata commissionata un'opera tratta dalla *Ciociara* da rappresentarsi al teatro dell'Opera di San Francisco.

Questo melodramma è visibilmente e dichiaratamente cinematografico, anche nella sua messinscena italiana, avvenuta al teatro lirico di Cagliari tra novembre e dicembre del 2017 per la regia di Francesca Zambello. Il libretto dell'opera di Marco Tutino e di Fabio Ceresa è il frutto di una sceneggiatura di Luca Rossi ricavata solo in parte dal romanzo, ma soprattutto dal testo scritto per la versione filmica del 1960 da Cesare Zavattini.

L'impostazione melodrammatica del neorealismo filmico di De Sica, definito forse un po' troppo riduttivamente e polemicamente da Mereghetti «uno spettacolo europeo prodotto all'americana»¹, è integralmente riproposta da Tutino nella sua opera, di cui l'autore rivendica l'aspetto popolare volto a far breccia su un pubblico che ama il cinema, la musica e i libri². Non a caso si tratta del pubblico del *War Memorial Opera House* di San Francisco quello cui è indirizzato il dramma musicale di Tutino ed è proprio per questo

¹ Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti, dizionario dei film*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011, p. 702.

² L'intervista è riportata in Angela Calvini, "La ciociara" il melodramma della verità, in «L'Avvenire» 25.11.2017, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/la-ciociara-il-melodramma-della-verita> (Consultato: 18 Luglio 2023).

che viene posta un' enfasi particolare nel celebrare l'eroismo delle truppe americane, liberatrici durante la seconda guerra mondiale. Anche la scelta di rammentare il film, molto di più che il romanzo, appare dettata dalla grande accoglienza riservata negli Stati Uniti alla pellicola e alla sua protagonista. Ciò spiega il motivo per cui in questo lavoro di neo-verismo musicale, dove la partitura risuona di citazioni mascagnane, la soprano Anna Cristina Antonacci, andata in scena sia a San Francisco sia nella *tournee* italiana, nonostante una propria incisiva personalità, è stata intenzionalmente truccata e abbigliata in maniera tale da ricordare l'immagine della Loren nel film di De Sica, fardello pesante da portare per un'attrice che deve misurarsi in un ruolo entrato nella storia con quel volto, quel corpo, quegli abiti, quei gesti, quegli sguardi, e che in ogni scena deve tentare di interpretare in modo personale una versione diversa di un testo che tuttavia mantiene un rapporto così stretto con il film al quale si ispira.

Nella storia del melodramma il caso di Tutino è, infatti, probabilmente unico, poiché a parte alcuni esempi nel genere del *musical* (e in particolare per i lavori teatrali ricavati dai più celebri cartoni animati della Disney), non avviene mai che il libretto venga desunto dal film, piuttosto, come la storia insegna, è sempre stato il successo di un melodramma, frequentemente già desunto da un noto testo letterario, a fornire lo spunto a qualche intraprendente produttore per farsi cedere i diritti ed autorizzare la riscrittura filmica. Fin dagli esordi del cinema, persino non ancora sonoro, è risaputo che iniziarono a moltiplicarsi le produzioni di film ispirati a famosi melodrammi e che si avviò quel fenomeno di ricezione dell'opera nel cinema che ne facilitò la fruizione e la divulgazione oltre i limiti delle platee teatrali.

Quindi, tenendo presenti le suddette considerazioni, l'operazione realizzata da Tutino per la sua *Ciociara* appare ancor più rischiosa alla luce del fatto che di per sé porta al raffronto continuo col film del 1960, richiamato dal libretto alla memoria collettiva del grande pubblico. Ciò inevitabilmente influisce ai fini del risultato melodrammatico, che non appare come un lavoro autonomo quanto piuttosto come un *remake* del film in versione *musical* sotto le mentite spoglie di melodramma neoverista.

2. L'adattamento teatrale di Annibale Ruccello dal romanzo di Alberto Moravia

Scelta opposta, invece, quella di Annibale Ruccello, il drammaturgo a cui venne affidato il compito, trent'anni prima di quest'ultimo melodramma, di sviluppare un adattamento teatrale basato sul romanzo di Moravia. Nel 1985, il giovane regista e scrittore napoletano evitò deliberatamente di fare riferimento al film, scegliendo invece di aderire strettamente e solamente alla struttura letteraria originaria.

La versione teatrale di Ruccello³, anche nella prima rappresentazione romana per la regia di Aldo Reggiani, confermava la propria distanza dal film, tanto che nella scelta di un'attrice protagonista nel ruolo di Cesira, Caterina Costantini, che nell'aspetto e nella voce mostrava una notevole somiglianza ad Anna Magnani, molti critici vollero leggere

³ Il copione dell'adattamento teatrale di Annibale Ruccello è tuttora inedito. A me è stata concessa la consultazione dal curatore dei diritti Carlo De Nonno, in occasione di un mio precedente articolo, pubblicato nel 2013 e citato più avanti, cfr. nota n. 12.

una presa di posizione evidente a favore del romanzo e in contrapposizione alla lettura filmica di De Sica.

In effetti il drammaturgo partenopeo, autore in quegli anni di importanti drammi come *Notturmo di donna con ospiti*, *Le cinque rose di Jennifer* e di lì a poco del capolavoro *Ferdinando*⁴, seguì passo dopo passo le sequenze narrative del romanzo e si allineò, per vocazione ideologica, alla visione politica che ne scaturiva.

Antropologo, prima ancora che drammaturgo, morto a trent'anni in un incidente stradale nel 1986, Ruccello nutrì il suo teatro del bagaglio culturale accumulato durante il suo tirocinio antropologico e tenne sempre presente la tradizione teatrale e letteraria napoletana da Basile a Eduardo, dalla Commedia dell'Arte all'Opera buffa, per poi approdare alla grande lezione pasoliniana⁵. Inoltre, come fa notare Enrico Fiore, uno dei lettori più attenti dell'opera di Ruccello, non si devono dimenticare le sue personali inclinazioni verso autori veristi come Verga e De Roberto, verso gli americani Fitzgerald, Williams e Pinter, verso scrittori mitteleuropei come Kafka, Musil e Mann, verso i francesi Hugo, Balzac, Proust e Zola, verso gli strutturalisti come Genet e Barthes e, naturalmente, verso Freud⁶. Insomma Ruccello fu davvero un autore di grande profondità e complessa formazione, acuto e sagace lettore del proprio presente, anticipatore di tematiche e di problematiche sociali destinate a palesarsi in anni futuri che a lui non fu concesso vivere.

Proprio per questo suo personale percorso di formazione, che abbracciava aspetti sia storici che antropologici, ancor prima che letterari, Ruccello dimostrava un interesse drammaturgico costante verso le radici storiche che sottostavano alle condizioni di classe all'interno della società meridionale durante gli anni '70 e '80 del Novecento. L'autore applicava una prospettiva critica di matrice marxista, focalizzandosi su quelle che riteneva le premesse storiche che avevano condotto all'egemonia dei media «con la loro funzione di azzeramento crudele delle sensibilità popolari e tradizionali»⁷. Nel suo teatro Ruccello mostrò l'opera di demolizione delle ideologie e delle tradizioni realizzata dal sistema, sfociata nella progressiva mediocrità, nell'ottusità e nel declino della società piccolo-borghese delle periferie napoletane. Nella rappresentazione dell'omologazione delle masse dipinta dall'autore, nemmeno la famiglia sfuggiva alla crisi, ma si trasformava in un mero involucro vuoto. Sebbene i ruoli genitoriali fossero ancora presenti, mancavano di valore e di affetto.

Scrive Matteo Palumbo:

⁴ Si vuole ricordare qui la recente edizione critica della produzione teatrale di Annibale Ruccello diretta da Simone Magherini, Andrea Mazzucchi, Matteo Palumbo, Pasquale Sabbatino, Piermario Vescovo nella collana Biblioteca di Letteratura Teatrale Italiana di Edizioni di Storia e Letteratura, per la quale sono usciti: *Notturmo di donna con ospiti*, a cura di Giulia Tellini (volume II, anno 2021); *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo (volume III, anno 2022). Devono ancora uscire *Ferdinando* (volume I), *Week-end/Anna Cappelli/ Mamma. Piccole tragedie minimali* (volume IV) e *L'ereditiera* (volume V). L'uscita di questa nuova edizione testimonia il giusto interesse critico dedicato a questo autore negli studi teatrali più recenti.

⁵ Cfr. Dario Tomasello, *Il fascino discreto della tradizione. Annibale Ruccello drammaturgo*, Bari, Edizioni di pagina, 2008, pp. 11-53.

⁶ Cfr. Enrico Fiore, *Un po' voyeur, un po' poeta*, in *Annibale Ruccello, Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 16-17.

⁷ Dario Tomasello, *op. cit.*, p. 15.

[...] I personaggi del teatro di Ruccello sono [...] simili a un territorio occupato, che è stato spogliato della sua ricchezza e cancellato. L'esercito nemico, responsabile di questa aggressione, è composto dalla società di massa: con il suo linguaggio miserabile e caricaturale, con la prepotenza dei miti televisivi, con il falso prestigio dei suoi oggetti di consumo, con la simulazione della felicità. Il paese occupato, la vittima più martoriata, è l'anima e l'immaginazione di questa umanità⁸.

Se l'allegoria della guerra è stata usata per spiegare i personaggi del teatro di Ruccello, appare lampante l'affinità che lega questo autore al testo di Moravia e alle due protagoniste che lo animano: Cesira e Rosetta, madre e figlia, sono colte e descritte dallo scrittore nello scorcio dell'ultimo anno di guerra, prima colpite dagli stenti, poi travolte dalla paura destinata a sfociare nel terrore, e, infine, annichilite dalla violenza in un *climax* che nel racconto trova il suo terribile apice nell'episodio dello stupro subito nella Chiesa sconsecrata di Fondi, il paese abbandonato dove le due si rifugiano credendo di sfuggire al pericolo. Entrambe si ritrovano al termine della storia senza più certezze sul presente e men che meno sul futuro. Persino il loro rapporto di madre e figlia viene spezzato dalla furia animalesca barbaramente subita, che ha d'un colpo interrotto l'adolescente innocenza di Rosetta per aprirle gli occhi davanti alla crudeltà dell'esistenza.

L'adattamento teatrale di Ruccello prende le mosse dall'epilogo del romanzo, a cui si aggancia tramite una sezione cornice originale, che funge da tela narrativa per il nucleo centrale del racconto, narrato attraverso un *flash-back* che ripercorre fedelmente le diverse fasi delle vicende tratteggiate da Moravia.

Le pagine conclusive del romanzo raffigurano le due donne durante il loro rientro a Roma, dove sperano di riprendere una vita 'normale' dopo le più dure esperienze di fuga. A questo punto lungamente Cesira si impegna a rompere il penoso silenzio in cui la figlia si è isolata dopo il trauma. L'urgenza di portarla a dimenticare il passato proiettandola verso un futuro migliore si concretizza nel vano tentativo di farla tornare a cantare come un tempo: Rosetta si è chiusa in sé stessa, raggelata dal trauma per il quale non versa neppure una lacrima. La sacra integrità del suo giovane corpo è stata violata dalla brutalità che l'ha disumanizzata, come disumano è stato l'atto che ha dovuto subire. Nel finale narrativo però il muro di silenzio si scalfisce e poco a poco lascia intravedere la necessità di estrinsecazione del dolore. Così Cesira percepisce nel pianto di Rosetta, che finalmente si manifesta come un atto impulsivo e liberatorio, un segno che la fa sperare, che le fa intendere una qualche probabilità di riprendere la loro «vecchia vita»⁹. Questa 'nuova fiducia', che si apre nel cuore di Cesira quando al termine della peregrinazione vede finalmente la cupola di San Pietro apparire all'orizzonte, è tutta nel pianto di Rosetta, che si lascia indietro «la malvagità e l'indifferenza»¹⁰ della guerra che ha fatto scempio delle anime, prima ancora che dei corpi, e che ora le due

⁸ Matteo Palumbo, *Le "piccole tragedie minimali" di Annibale Ruccello*, in «Nord e Sud», Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli settembre-ottobre 2000, p. 116, la citazione è in Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 50.

⁹ Alberto Moravia, *La ciociara*, Milano, Bompiani, 201221, p. 321.

¹⁰ *Ibidem*.

donne vogliono coprire, chiudere come si fa con una pietra tombale. È questo il motivo per il quale il film di Vittorio De Sica termina con il ricongiungimento della madre e della figlia in un fiducioso abbraccio, forse salvifico, che fa scendere il sipario sulle ultimissime parole del romanzo, che invece, gettano un'ombra di dubbio sull'esistenza verso la quale le due donne sono proiettate e che Moravia definisce «piccola cosa piena di oscurità ed errore»¹¹. Se dunque il film si apre alla speranza, il romanzo resta invece significativamente sospeso.

Ed è proprio da qui, da questa sospensione che si avvia la rielaborazione teatrale di Ruccello che vuole immaginare quel futuro lasciato irrisolto nel romanzo e, attraverso la ricostruzione storica che la narrazione della guerra gli permette, vuole svelare i mostri del futuro storico che sarà di lì generato e le ragioni di quella che indica come degenerazione sociale e povertà culturale.

Questo futuro fa parte del racconto cornice, che rappresenta la parte originale scritta da Ruccello e che contiene il ricordo di Cesira e i suoi monologhi narranti a ritroso la storia, come si è detto, attraverso la strategia del *flashback*, esattamente come avviene nel romanzo.

Che ne sarà dunque di Cesira e di Rosetta vent'anni dopo? Si è chiesto Ruccello come forse molti lettori del romanzo. Quali saranno le conseguenze che la guerra avrà impresso come un marchio su di loro e su tutti gli altri sopravvissuti? Moravia evidenzia amaramente i meccanismi del comportamento umano durante la guerra, che annienta e abbrutisce e che costringe alcuni a rinunciare alla propria dignità in nome della sopravvivenza, mentre rende al tempo stesso altri capaci di farsi aguzzini e tiranni della libertà altrui per un'insaziabile sete di possesso. L'attaccamento maniacale alla «roba» e il piacere sadico del controllo sulla vita dei più deboli, costretti a barattare se stessi pur di salvarsi la vita, hanno alimentato il circolo vizioso di un gioco che si è fatto sempre più letale e che a Ruccello interessa mostrare, poiché fortemente in connessione con ciò che ne scaturisce a guerra finita: ristabilito l'ordine lì dove regnava l'anarchia, infatti, quell'insano meccanismo di accumulo avido e di controllo non viene affatto fermato, ma viene sublimato e legittimato nel modello consumistico che fa dell'esibizione del possesso e del consumo "usa e getta" di cose e di persone i modelli esistenziali imperanti della società occidentale.

Così Ruccello, a cui preme raccontare il dopoguerra e il futuro ad esso strettamente connesso, parte dal finale narrativo per riagganciarvisi e mostrare le due protagoniste all'inizio della *pièce*, cioè più o meno una quindicina di anni dopo le vicende narrate nel romanzo, immerse nel contesto storico del *boom* economico degli anni '60 e quindi ormai fagocitate dai meccanismi *in progress* del nuovo modello sociale.

Scriva Roberta Torre, che ha curato la regia di una ripresa di questo testo risalente al febbraio 2011:

[...] la guerra è passata e anche la violenza che le ha trafitte: una madre e una figlia oggi stanno litigando per l'acquisto di un'automobile. Così ha inizio la nostra storia.

¹¹ Ibidem.

Come se nulla fosse successo, nella *Ciociara* di Ruccello a farla da padrone sono i Fantasmi. Fantasmi della brama di avere, possedere oggetti di consumo semplici come può essere un televisore o una macchina nuova.

Qui Cesira non è più quella madre sconvolta sul ciglio della strada polverosa a chiedere pietà per la sua povera figlia violata, Rosetta non è quella che non sarà mai più come prima dopo le mani estranee sul suo corpo di bambina: il fantasma di quella violenza si è tramutato in quotidiana banalità come se nulla fosse, l'ha cambiata per sempre in modo subdolo e silenzioso.

È questa la vera violenza che nella scrittura di Ruccello ci proietta in un universo dell'orrore dove tutto viene dimenticato in cambio di una normalità apparente e inquietante. È straordinariamente attuale questa *Ciociara*, ci parla dei nostri giorni e di mutamenti apparentemente impercettibili ma definitivi. Ci parla anche della nostra Italia e dell'oggi, come in ogni testo straordinario è anche stato profetico Annibale Ruccello¹².

Nella prima scena lo spettatore si trova davanti una Rosetta diversa da quella lasciata nelle pagine del libro, non è più la vittima sacrificale dello stupro subito, la cui violenza ha straziato il suo corpo innocente e interrotto la sua infanzia, ma è una vorace e loquace "consumatrice" avida di possedere tutto ciò che la società la porta a desiderare ed è intenzionata ad ottenerlo a qualunque prezzo, anche a costo della propria dignità e dei propri legami famigliari, che hanno perso il loro peso e la loro sostanza affettiva. In questo contesto sociale tutto ha naturalmente e necessariamente un prezzo, tutto può essere mercificato in nome del libero mercato, che illude e corrode.

La madre, la Cesira di Ruccello, invece, in quanto figlia di un'altra generazione, è in grado di sentire e di provare qualche autentica emozione, infatti per lei possedere cose deve solo soddisfare le esigenze dettate dalla sopravvivenza. Cesira è il personaggio che il drammaturgo, come Moravia, cerca di recuperare salvandone la sua dimensione contadina, il suo essere istintivamente più vicina ai valori ancestrali della terra madre; mantiene una sua purezza che la rende affine al personaggio di Michele, che anche qui, come nel romanzo, è destinato a soccombere. Il suo cristianesimo laico e comunista non può che essere sacrificato dall'etica feroce della guerra, da quella dell'accumulo del mondo contadino e da quella successiva, che lui è destinato neppure a vedere, dell'egoistica frenesia consumistica. Michele ritorna nel finale, anche qui come nel romanzo, da fantasma nella mente di Cesira, evocato dai suoi ricordi, ritorna per il sottile legame che lo lega a lei. Il suo ragionare, per lei, è depositario di saggezza cui lei sente di potersi rivolgere, pure non comprendendone fino in fondo le ragioni. Lei cerca di seguirlo finché le è possibile, ma poi si arresta, perché le teorie di Michele le imporrebbero di rinunciare alla proprietà e lei non è in grado di comprendere il legame che lui più volte le mostra tra questo inconsapevole impulso al possesso e la

¹² Roberta Torre, *Note di regia «La ciociara di Annibale Ruccello da Alberto Moravia»*, in <http://www.teatrobellini.it/component/content/article/44-archivio/2011-2012/549-donatella-finocchiario-daniele-russo-in-qla-ciociaraq&Itemid=210> (Consultato: 23 gennaio 2012) e riportato in Pamela Parenti, «I fantasmi» di *Cesira e di Rosetta: La ciociara adattamento teatrale di Annibale Ruccello*, in *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema III*, atti del Convegno Internazionale, Fondi, 10 maggio 2013, a cura di Angelo Favaro, Avellino, Biblioteca di Sinestesie, 2015, pp. 165-176. Oggi l'articolo di Roberta Torre è parzialmente riportato in <https://robertatorre.com/teatro/la-ciociara/> (Consultato: 4 Agosto 2023).

responsabilità delle guerre. Quegli stessi furbi e spiccioli affaristi condannati da Moravia nel suo romanzo come vili opportunisti che si sono fatti strada durante la guerra ai danni dei fessi andati a morire in nome di un'ideologia, sono anche quelli che Ruccello indica come responsabili dell'imposizione del modello utilitaristico post-bellico. Nelle parole di Michele il drammaturgo sintetizza il proprio punto di vista contro il modello consumistico dell'omologazione e dell'annientamento culturale, causa della futura degenerazione sociale: il suo paradigma economico ha travolto come un mostro fagocitante quel poco di umanità che la guerra aveva lasciato sopravvivere negli uomini. Il comunismo illuminato di Michele è morto sotto le macerie della guerra e se una rivoluzione c'è stata, non è quella che lui forse aveva sognato, proletaria e culturale, ma si è trattato di un cambiamento subdolo, insinuatosi come una serpe tra le maglie della società corrodendola dall'interno.

Da qui dunque, dalla riflessione sulla storia e sulla società che sarebbe dovuta rinascere dalle rovine della guerra e che invece precipitò verso un'altra più sottile disumanizzazione, parte la lettura di Ruccello: una riflessione nata alla metà degli anni '80, di cui il teatro ruccelliano vuole smascherare il «Gusto del cattivo Gusto», la mania e il miraggio del *look*, il desiderio di sedurre e la smania per la quantità a discapito della qualità¹³.

A Cesira e a Rosetta, perciò, Ruccello non concede quell'abbraccio salvifico che De Sica aveva introdotto in un'emblematica scena del suo film, in cui il sacro legame ricongiunto tra madre e figlia appariva quasi come unica strada per resistere alla violenza e alla paura della guerra.

Nel teatro di Ruccello non vi è alcuna sacralità nei legami familiari e quindi non vi è scampo alla brutalità della guerra che prelude alla barbarie moderna: qui Cesira si affianca ad altre madri del teatro ruccelliano, quelle più vicine all'oggi e che danno ai propri figli i nomi dei protagonisti delle *telenovelas* o dei grandi calciatori, che si cibano di televisione e generano dei piccoli mostri viziati e frustrati, perché destinati a non eguagliare il modello vincente da copertina di rotocalco che viene imposto loro fin dalla più tenera infanzia. La solitudine è la caratteristica ricorrente dei personaggi di Ruccello e dell'*habitat* familiare e sociale in cui li immerge, per cui atrocemente profetica appare la sua visione che, con sguardo pasoliniano, non si sofferma troppo sull'episodio di violenza subita dalle due protagoniste, al quale comunque dedica un monologo quasi interamente ripreso dal romanzo, quanto piuttosto sulle ragioni per cui un delitto tanto brutale quanto gratuito non abbia lasciato alcuna traccia nella rassicurante "normalità" quotidiana di Rosetta: una casa e un'automobile di proprietà, le vacanze al mare con la tata, i figli da far distrarre e crescere a qualcun altro e la madre da sola a casa perché non serve più a niente.

Se la Cesira e la Rosetta di Moravia lasciano intendere un loro percorso di rimozione del trauma, che comunque presuppone una sensibilità ferita e una grande sofferenza da metabolizzare, le stesse protagoniste per Ruccello hanno superato la

¹³ Ricordiamo la celebre definizione di quell'epoca coniata da Roberto D'Agostino di «edonismo reaganiano», poiché erano gli anni dei due mandati presidenziali di Ronald Reagan (1981-1989), Cfr. Roberto D'Agostino, *Gli anni dell'edonismo reaganiano*, in «La Stampa», 06 Febbraio 2011, <http://www.lastampa.it/2011/02/06/cultura/opinioni/editoriali/gli-anni-dell-edonismo-reaganiano-nyTjF8TIXFob2xzg8sP8gM/pagina.html> [Consultato: 4 Agosto 2023].

violenza subita semplicemente perché è come se non avessero più la capacità di trattenerne il ricordo. L'indifferenza è il grave male che ha colpito loro e, purtroppo, la società intera.

Nel finale teatrale che Ruccello ha voluto scrivere per la sua *Ciociara* a Cesira non rimane che la solitudine, abbandonata nel suo angolo di casa, come molti altri personaggi dell'autore, perché ormai inutile, un peso per sua figlia che deve andare in vacanza e al suo posto può ben 'usare' una cameriera per pulire e tenere in ordine la casa e i bambini¹⁴. Non c'è speranza e non c'è salvezza in questo nuovo mondo del futuro, perché Cesira e Rosetta sono ormai le ombre di quelle che erano nel romanzo, sono morte senza alcuna speranza di resurrezione. Nel raccontare la celebre parabola cristiana di Lazzaro, il Michele moraviano auspicava una risurrezione sociale, un risveglio in senso democratico, di comunione e di condivisione, delle classi più deboli capaci forse un giorno di affrancarsi proponendo un rinnovato modello di governo. Ma nel copione di Ruccello Cesira non è più disposta ad ascoltare la storia raccontata da un protocomunista come Michele e, quando il giovane fantasma si presenta alla sua porta, lei non lo fa neppure entrare e gli sbatte definitivamente la porta in faccia. Il testo mostra dunque una storia in divenire e sottolinea il fallimento di ogni strategia politica che avrebbe potuto risvegliare le masse, mentre ciò che in realtà avvenne fu un sonno mediatico in cui furono repentinamente indotte dal boom economico.

Dall'urgenza avvertita da molti autori come Moravia di raccontare e di denunciare le infere bassezze in cui l'umanità era caduta durante la guerra si passa dunque al drammatico sguardo privo di speranza di chi, come Ruccello, dopo il grande esempio pasoliniano, va oltre e presagisce un futuro in cui l'orrore tende a 'normalizzarsi'.

Una visione giustamente profetica e oggi più che mai attuale, alla luce dei più recenti fatti di violenza sulle donne e sui più deboli, non solo nei terrificanti contesti di una guerra inspiegabilmente tornata in auge, ma sempre più diffusi anche nell'apparente 'tranquillità' quotidiana delle città e dei paesi. Violenze tanto efferate quanto inaspettate per una società che assiste inerme allo smaterializzarsi della realtà nel *maremagnum* del web, che tende a compattare ogni evento reale nel mondo virtuale fino a farlo a scomparire. Al vuoto ideologico, seguito alla decadenza della politica, e al vuoto affettivo, seguito alla dissoluzione della famiglia e delle tradizioni culturali, evidenziati da Ruccello nelle sue opere, è seguito il vuoto della realtà materiale, che oggi rende impalpabili le esperienze e annienta i ricordi. Gli eventi tragici veri e propri vengono trasformati in narrazioni virtuali, che si intrecciano con la sfera dell'immaginario in un costante e psichedelico scambio che attenua la loro drammatica rilevanza e non riesce più a generare alcun impatto significativo sull'opinione pubblica.

Nel meccanismo generativo del flusso incontrollabile di informazioni che si realizza nel web, e in special modo nel mondo dei *social networks*, i brevi testi che riportano le tragiche storie del presente si perdono nell'ampio oceano del "non letto" e dell'"incompreso" con l'abietto fine di raccogliere dei 'like', mentre le testimonianze video diventano preda di un mercato dell'orrore che si ciba della violenza e della sofferenza altrui per nutrire in segreto le più diaboliche perversità umane.

¹⁴ Annibale Ruccello, *La ciociara*, copione teatrale, Atto II, scena diciassettesima, p. 80, cfr. nota n. 3.

Studi e saggi

Dentro questa notte nessuno. Figure della contraddizione nelle *Quarantanove poesie* di Cristina Alziati

Velio Abati

Abstract

La contraddizione è la scaturigine dell'energia di *Quarantanove poesie e altri disturbi*¹. La si incontra già là dove prende le mosse per poi dar vita, assumendo forme diverse, all'intero organismo, dal tessuto linguistico, alle nervature compositive, al disegno complessivo.

Parole chiave

Alziati, notte, nessuno

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/683>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

¹ Cristina Alziati, *Quarantanove poesie e altri disturbi*, Milano, Marcos y Marcos, 2023.

1. Le parole chiave

Il *qui* e *ora* da dove ogni volta la voce poetante muove sono accertati con due parole chiave: “notte” e “nessuno”. Osserviamole partitamente.

1.1. La notte

La sua presenza è eclatante più ancora che per l’aspetto quantitativo, per la pregnanza nei sintagmi delle occorrenze: «dentro la notte»¹, «dentro l’assedio / di una notte insonne»², «dentro la notte spessa»³, «nel fondo della notte»⁴, «Alla deriva / stanotte»⁵, «Vedo [...] la notte sfinita sfinire»⁶, nelle quali acquista la matericità d’una reclusione.

Il polo semantico, fortemente attrattivo, si propaga in una variante attenuata: «Resto ferma nella parte dell’ombra»⁷, «Entro ed esco da un’ombra»⁸, «si alza in volo, dall’ombra»⁹ e approda, si potrebbe dire, alla sua conclusione definitiva: «Io ora ho sonno per sempre»¹⁰.

Inoltre, la sua presenza si avverte anche nel meno frequente versante contrario, dove ora la luce è incerta: «il colore del cielo è colore / di pioggia che non piove»¹¹; ora aggredita da agenti chimici: «chiazze d’ossido sulla luce e fra le ombre»¹²; infine mostrata nella sua assurdità: «insensata / chiarezza dell’alba»¹³ e in ossimoro: «chiarore dell’inesistenza»¹⁴.

Solo in tre occorrenze accompagna, come nell’impiego discorsivo consueto, la piena positività: «cerca il nettare nero dentro il maggio / odoroso, mentre infuoca il sole»¹⁵, «nostra è la chiara mattina / e il vento»¹⁶, «La lucentissima falce luceva, della luna»¹⁷.

1.2. Nessuno

Apparentemente meno esposta è l’altra parola chiave, con due sole occorrenze esplicite: «Alla mia porta invece / non ha mai bussato nessuno»¹⁸, «Dalla voce che chiamava da oltre il bosco / nessuna voce risponde»¹⁹.

¹ Ivi, p. 13.

² Ivi, p. 22.

³ Ivi, p. 27.

⁴ Ivi, p. 38.

⁵ Ivi, p. 58.

⁶ Ivi, p. 77.

⁷ Ivi, p. 56.

⁸ Ivi, p. 64.

⁹ Ivi, p. 87.

¹⁰ Ivi, p. 69.

¹¹ Ivi, p. 41.

¹² Ivi, p. 24.

¹³ Ivi, p. 15.

¹⁴ Ivi, p. 50.

¹⁵ Ivi, p. 29.

¹⁶ Ivi, p. 65.

¹⁷ Ivi, p. 86.

¹⁸ Ivi, p. 15.

¹⁹ Ivi, p. 83.

La sua forza però si propaga in un ampio ventaglio di esiti, che ne attesta la pervasività. Dalla sinonimia: «assenze, di poco ingiallite»²⁰, «la piccola folla e altre assenze»²¹, dove il secondo termine chiarisce la consistenza puramente cartacea del primo; alla denominazione tramite il contrario: «solo le grandi semivuote stanze, mai è arrivato qualcuno»²², «Non più un'anima viva»²³.

Ma soprattutto assai ricche sono le presenze di quelle che potremmo chiamare perifrasi concettuali, esperite in una vasta gamma. Vanno dall'invocazione frustrata: «svegliatevi parlate, ho gridato»²⁴; all'indicazione *in absentiam* tramite ricorso ad altra percezione escludente: «io altro non odo / che un tubare innevato»²⁵, «dicevi alla ombre, al fogliame»²⁶, «Ascolto un violoncello»²⁷, «non più di un'ombra, quella»²⁸.

Anche per questa parola chiave il grado giunge fino all'estremo: «lungo un silenzio / perfettamente estinto»²⁹, persino rafforzato da iperbole in ossimoro e iperbato: «odo voci infinite tacere»³⁰

La ricca varianza di questo polo semantico è confermata nel versante contrario. Numerose sono le occorrenze di interlocuzione diretta con un 'tu' variamente difettivo, sia esso il destinatario assente di un messaggio ideale: «Come farai – domandavi una volta – »³¹ *ad Alberto Bertoni*, «Ti ho creduto, o era un sogno»³² *a Jean-Charles Vegliante*; o reale: «il titolo giusto per il presente, mi scrivi»³³ *a Massimo Raffaeli*; anche nella forma del tutto anonima: «Avevo promesso di scriverti»³⁴; o, addirittura, di una persona scomparsa: «Ora che il nulla ci separa non so / dove siamo io e te, Edoarda»³⁵ *a Edoarda Masi*.

Direttamente connesso a questo esito di presenza affidata all'evocazione di chi è scomparso è la «piccola folla», già sopra menzionata, fissata in una fotografia, alla quale è dedicata un'intera sequenza, *Variazioni su una foto*. A suo tempo strumento di cronaca, ora beffardo feticcio artistico, *memento* del permanere della tragedia della guerra.

La mediazione artistica offre un altro fantasma di presenza: «fra i volti / in cui mi perdo, del Pontormo / della madonna bambina e di quello / che regge il corpo grigiastro / schiodato dal legno»³⁶.

²⁰ Ivi, p. 84.

²¹ Ivi, p. 77.

²² Ivi, p. 40.

²³ Ivi, p. 82.

²⁴ Ivi, p. 21.

²⁵ Ivi, p. 35.

²⁶ Ivi, p. 24.

²⁷ Ivi, p. 58.

²⁸ Ivi, p. 72.

²⁹ Ivi, p. 85.

³⁰ Ivi, p. 38.

³¹ Ivi, p. 13.

³² Ivi, p. 31.

³³ Ivi, p. 84.

³⁴ Ivi, p. 54.

³⁵ Ivi, p. 30.

³⁶ Ivi, p. 56.

Ma anche quando figure umane siano nominate, non di rado sono meno che fantasmi: «si trova qui una porta. Entra qualcuno»³⁷, «La grande acacia è mangiata [...] / qualcuno l'ha fatta tagliare»³⁸, «Domani qualcuno avrà mietuto»³⁹. O addirittura pura apparizione mentale: «la leggenda / narra di un'aia, qui, di contadini»⁴⁰.

Variante di rilievo è l'anonimato impersonale di una determinatezza politica e sociale feroce, individuale: «Guarda la stirpe – aggiunge l'impostore →»⁴¹, «sproloquia l'impostore»⁴²; oppure collettiva, come nelle anafore ossessive in parziale *climax* ascendente: «Hanno bombardato [...] polverizzato [...] incenerito [...] sventrato»⁴³ e nel gruppo di clienti del «panificio / più costoso d'Europa / in largo Foppa a Milano» che s'avventano contro un piccione: «Ammazzalo, gridavano – elegantissimi / a quello di loro con il bastone in mano»⁴⁴.

Un gruppo che ha il suo simmetrico, ugualmente anonimo, dei subalterni e vittime: «e sarà retata, nel vagone accanto / di persone in fuga»⁴⁵, «sui ganci / di trazione fra i vagoni / trasporta gente in fuga»⁴⁶.

1.3. La figlia

Tra tante false presenze – evocate, invocate, altrove, inconsistenti come fantasmi – incontriamo nella pagina il gruppo di bambini, che condivide la condizione di subalternità, ma si accompagna a un moto di speranza e di forza, come nel caso del «breve sciame di artisti ragazzini / che sopravvivono alla strada / dalla carneficina afgana», tra i quali l'attenzione si sofferma su una bambina che «ha gli occhi di lago / ha le dita di giunco, cammina»⁴⁷, o nel testo in cui la voce poetante, dopo aver descritto nell'ambiente «l'isotopo più radioattivo, di plutonio / quello di Fukushima» e averlo raccontato ai bambini, conclude: «Hanno ascoltato in silenzio, piantati / diritti sulla riva [...] e sono corsi a giocare»⁴⁸.

La forma, si può dire, più sviluppata del gruppo di bambini, presenza piena, è la figlia Sofia, dedicataria dell'opera, l'unica con una parola propria: «Da Cochamò, mamma, ti scrivo»⁴⁹ e in altri lacerti. Con essa la voce poetante si intrattiene: «Saliamo io e Sofia sul Monte Stivo / fra abeti rossi e larici»⁵⁰, ed ha un vero dialogo nella sezione interamente dedicatale, *Exclave*.

Già l'ampia varianza di esiti, con i quali il costitutivo 'nessuno' viene alluso e dissimulato, denuncia le strategie di aggiramento della condizione di fatto che

³⁷ Ivi, p. 32.

³⁸ Ivi, p. 81.

³⁹ Ivi, p. 87.

⁴⁰ Ivi, p. 51.

⁴¹ Ivi, p. 70.

⁴² Ivi, p. 72.

⁴³ Ivi, p. 75.

⁴⁴ Ivi, p. 35.

⁴⁵ Ivi, p. 38.

⁴⁶ Ivi, p. 52.

⁴⁷ Ivi, p. 37.

⁴⁸ Ivi, p. 36.

⁴⁹ Ivi, p. 66.

⁵⁰ Ivi, p. 57.

spingerebbe all'afasia, testimoniando la coesistenza di una contrapposta spinta alla parola, da cui non cessa di rampollare, con la forza del *bios* e della ragione, la poesia. Una spinta che nel gruppo di bambini e poi nella figlia trova il suo disvelamento, la sua radice e la sua causa finale.

In siffatta condizione, per chi parla la derealizzazione è minaccia costante. L'aggancio a un dato di realtà in presa diretta, come constatazione d'esistenza, che è la mossa d'avvio di più d'un testo, ne costituisce un argine: «Osservo un bombo»⁵¹, «È argento la piazza di Bagnocavallo»⁵², «Da diciassette mesi abito»⁵³, ecc. Un bisogno così vivo, che arriva alla verbalizzazione consapevole e insistita: «I favolosi nuvoli e i germogli / e i rovi esistono, e l'insensata / chiarezza dell'alba e la mia grande / stanza. Tutto questo esiste»⁵⁴.

Medesima funzione assolve il ricorso al discorso diretto della lettera: «Come farai – domandavi una volta»⁵⁵, «Da Cochamó, mamma, ti scrivo»⁵⁶, impiegato anche con la soluzione grafica del corsivo: «Di poco peggiore può essere»⁵⁷, o comunque del discorso diretto altrui: «Scusate, vi parlo come iracheno»⁵⁸.

Altra marca ben visibile è la ricerca della chiarezza concettuale, dell'argomentazione raziocinante, che qua e là si riverbera, anch'essa, in attacco di componimento: «Con certezza posso dire soltanto / contro che cosa, a volte, ho scritto. Il resto?»⁵⁹, «Constatazione folle, quel tuo dire / o folle imperativo? Discernere non so»⁶⁰, ecc.

2. Il verso

Tale *habitus*, che possiamo dire a un tempo realistico e razionale, si palesa anche nella costruzione ritmico-sintattica della pagina.

La castigatezza del verso di Alziati rifugge tanto dalla sensualità sonora, quanto dalle lunghezze prosastiche. Le sue misure prevalenti vanno dal settenario all'endecasillabo, rare le inferiori come le superiori, nelle quali non di rado si dispone il doppio settenario. L'impronta ritmica di versi canonici è la travatura che asseconda la cercata preminenza argomentativa della sintassi e del lessico. Mentre il ricorso a una costruzione sintattica piana, spesso breve contribuisce a un dettato rattenuto, tendente a raffreddare la crudezza referenziale della testura, a negare l'accesso al patetico. Il ricorso all'*enjambement* s'incarica, localmente, di sottolineare la connotazione di una parola, l'impegno emotivo di una giunzione argomentativa. Prendiamo una strofe di frasi brevi, in cui i versi, indipendentemente dalla misura, assecondano la partitura sintattica:

⁵¹ Ivi, p. 29.

⁵² Ivi, p. 37.

⁵³ Ivi, p. 40.

⁵⁴ Ivi, p. 15.

⁵⁵ Ivi, p. 13.

⁵⁶ Ivi, p. 66.

⁵⁷ Ivi, p. 84.

⁵⁸ Ivi, p. 23.

⁵⁹ Ivi, p. 14.

⁶⁰ Ivi, p. 64.

Fate presto, nulla sarà risparmiato / dicevi alle ombre, al fogliame / ai resti
nella macchia. / Ne seguivi i contorni, la decomposizione. / Contro le chiazze
d'ossido sulla luce / lanciavi una pietra, quella con il lichene. / Sarebbe
scampata, intendevi.

Il primo è un endecasillabo ipermetro che accoglie il discorso diretto, nel novenario successivo è il verbo della reggente con i primi due complementi, chiude la sequenza il settenario dove compare il complemento riassuntivo e quindi enfaticizzato dei primi due. Il verso-periodo successivo è un nitido doppio settenario. Un nuovo periodo è aperto da un altro endecasillabo ipermetro che racchiude tutti gli elementi dei complementi indiretti, quindi concluso da un verso che, con il ricorso alla dialefe nel primo emistichio, possiamo considerare un doppio settenario, dove insistono il verbo reggente e tutti gli elementi del complemento diretto. Un novenario chiude la strofe con un verso-periodo che precisa il senso dei due precedenti.

Prendiamo l'esempio di una sequenza di maggiore estensione sintattica, dove meglio è rilevabile la funzione dell'*enjambement*. Vi si parla dei bambini cui la voce poetante ha parlato della contaminazione da plutonio provocata dalla catastrofe di Fukushima:

Hanno ascoltato in silenzio, piantati / diritti sulla riva, e hanno concluso / che
il cadavere dell'uomo più giusto / la carcassa del più mite animale /saranno
dunque per la terra / un pane avvelenato /per la terra che li avrà raccolti.

Le cinque proposizioni del periodo si dispongono in una successione piana: principale seguita da subordinata e da coordinata, descrittive del comportamento dei bambini, la subordinata di primo grado che riferisce la loro conclusione conoscitiva e morale, la subordinata di secondo grado che chiarisce un complemento della precedente. La partitura ritmica, qui, non asseconda immediatamente quella sintattica, promuovendo *enjambement* di diversa rilevanza e funzione. La solennità d'apertura endecasillabica s'impenna nell'*enjambement* che separa due attribuzioni a rappresentare saldezza, come a dire 'con i piedi ben piantati a terra' e insieme promessa del futuro ('diritti'). Nel secondo, la dialefe, resa obbligatoria dalla virgola inusuale prima della congiunzione, separa un settenario iniziale in cui s'arresta l'enfasi della sospensione, dal successivo quinario, il quale, si noterà, viene così a trovarsi in anafora con l'endecasillabo iniziale; l'ovvio spostamento della congiunzione al verso successivo provoca un *enjambement* appena pronunciato che ha soprattutto una funzione espositiva, a isolare bene il messaggio dei bambini. Il decoro endecasillabico dei due versi seguenti, avvalorato dalle figure del parallelismo («il cadavere» - «la carcassa») e del chiasmo («dell'uomo più giusto» - «del più mite animale»), vede attenuata la spinta della loro posizione in *enjambement*, rispetto al verbo che li sorregge, dal fatto che ciascuno è perfettamente coincidente con il gruppo dei due differenti soggetti. Per la dinamica cui è stato fatto cenno, all'enfasi pronunciata dei due endecasillabi segue l'abbassamento del novenario, di nuovo con il verbo in anafora e ovvia rima interna; il ricorso all'iperbato tra verbo e sua parte nominale, spostata nel successivo, apre una nuova sospensione pronunciata, che prepara l'affermazione più pregnante di tutto il componimento con la cruda metafora del settenario seguente «un pane avvelenato». Una forza che non può arrestarsi

e che, come accade in certe filastrocche infantili, riapre, con la ripresa della parola in punta di verso, «terra», a un ulteriore verso, un decasillabo, quasi a molcirne l'urto.

Naturalmente, le differenti misure sono diversamente orientate ad andamenti propri, così, come già osservato negli esempi, l'endecasillabo asseconda le parti narrative e una pronuncia più solenne, il novenario un andamento più sciolto, il decasillabo, specie se con accento di sesta, imprime al dettato un ritmo serrato, come nella seguente sequenza di quattro decasillabi, intervallati da un senario e rafforzati, nella loro funzione percussiva, dall'anafora trimembre: «Ora qui voglio dire soltanto / che domani ritorna a Kabul. / Ha sul volto la notte e la neve / ha occhi di lago / ha le dita di giunco, cammina».

L'ampio ricorso – come del resto il novenario – al decasillabo conduce anche a piegare la sua percussività asseverativa verso pronunce opposte, di dolente argine all'angoscia chiusa alla speranza: «Dura intanto una guerra ai confini»⁶¹.

Alla concisione illustre del settenario sono affidate, come già incontrato, le giunture pregnanti, o le chiusure gnomiche: «Nessuna polvere più / cui sia fatto altro male»⁶², o seccamente asseverative: «Le cappellunghie attendono / confitte nella rena»⁶³.

3. Il componimento

L'aspetto più vistoso, in una testura così parsimoniosa di rime, è la ripetizione. Ripetizioni ravvicinate e distanti di parole singole, sintagmi, espressioni, tanto che costituiscono la fonte preminente dei differenti fenomeni ritmici e retorici. Il procedimento agisce a più livelli della produzione testuale, assecondando due diverse pressioni: la ricerca di un ordine in cui siano scanditi, come nell'architettura romanica, gli assi compositivi portanti e il bisogno di certezza del dato percettivo o concettuale, in argine al vuoto, all'indefinito.

3.1. La ripetizione nelle articolazioni compositive

Il fenomeno si realizza in tre differenti articolazioni del testo: a) la ripetizione dell'*incipit* in chiusura; b) la ripetizione in sede di risposta nelle sequenze a domanda e risposta, reale o immaginaria che sia; in questa va distinto un piccolo sottogruppo rilevante; c) la ripetizione nelle riprese narrative. Se a) ha un evidente rilievo autonomo per la funzione di chiusura circolare del componimento, ragion per cui la si tiene separata, ciò non impedisce che essa possa includere anche una delle altre due, sebbene per brevità non venga segnalato.

La ripetizione dell'incipit in chiusura

Onde evitare un'estensione insieme eccessiva e arbitraria, si prendono in considerazione solo le occorrenze entro i primi due versi e gli ultimi due, dandone di seguito il regesto completo. Il fenomeno si accompagna, come osservato in premessa, ad altri ricorsi retorici, ritmici e rimici che lo sottolineano, ma per chiarezza espositiva e per brevità si evita di evidenziarli:

⁶¹ Ivi, p. 77.

⁶² Ivi, p. 24.

⁶³ Ivi, p. 22.

Sostiamo un breve istante, ogni mattina / [...] / erompere nell'ordine un istante / ogni mattina⁶⁴

Avevo lasciato spalancati i vetri / sui resti della veglia, quella notte / [...] / la chiara smemoranza quella notte⁶⁵

Sale il mio treno nella nebbia del ricordo / [...] / Riparte il treno. / Nella nebbia odo voci infinite tacere⁶⁶

Il mio poeta in esilio, una volta / con la tela di un sacco dal gelo / un giovane albicocco proteggeva / [...] / Con quale tela mai proteggerò l'argilla / il Circolo polare, il cielo?⁶⁷

Precipitano ripide le sponde / [...] / Immota, fra le sponde / contiene soltanto, rispecchiato, il cielo⁶⁸

Grida il gabbiano all'alba la notizia / [...] / La notizia è spezzata. / Io non so più che nome dare al cielo⁶⁹.

La ripetizione in sede di risposta e nelle sequenze a dialogo

"Come farai – domandavi una volta / a scrivere ancora / [...] Infatti non scrivo"⁷⁰

che sarai tu a soffrirne, questo / vorrei dirti, è il doloroso lascito / [...] / Ma tu, cosa ne sai del mio soffrire?⁷¹

Svegliatevi parlate, ho gridato / ai miei cari, dove sono le erbe / [...] la nuvola che i secoli /percorre a volo ogni mattina? / [...] Così / staranno anche i tuoi secoli, ordinati. / Lasciaci ora al nostro sonno⁷²

Fate presto, nulla sarà risparmiato / dicevi alle ombre, al fogliame / [...] lanciavi una pietra, quelle con il lichene / [...] Ora lo vorresti indietro quel lichene / lo vorresti fra le ombre e il fogliame⁷³.

Un piccolo sottogruppo merita uno sguardo particolare. Si tratta di due testi di dialogo con la figlia e uno con un bambino. In questi compare una modalità costruttiva che molto dice della pressione raziocinante sulla poesia di Alziati, e in cui il ricorso alla ripetizione

⁶⁴ Ivi, p. 28.

⁶⁵ Ivi, p. 31.

⁶⁶ Ivi, p. 38.

⁶⁷ Ivi, p. 41.

⁶⁸ Ivi, p. 51.

⁶⁹ Ivi, p. 76.

⁷⁰ Ivi, p. 13.

⁷¹ Ivi, p. 65.

⁷² Ivi, p. 21.

⁷³ Ivi, p. 24.

appare più ovvio, trattandosi di testi che potremmo definire logico-dimostrativi. La loro concettosità bene si presta anche alla densità dei giochi retorici e ritmici:

ripeti "bianco" e "fiore", e io non so / se affermi l'essere del bianco /accerti
l'essere del fiore⁷⁴

mi accorgo che sei tu, fra noi due / la radice. Di un tempo stranito, salvato / il
seme sei tu, che sei il fiore⁷⁵

quando soltanto io saprò che più non sei /mentre tu esisterai senza saperlo,
ancora⁷⁶

La ripetizione nelle riprese narrative

Della vasta occorrenza di questo impiego, è sufficiente qui indicare una breve campionatura per dar conto della duttilità con cui vi si ricorre. Anche in questo caso, la ripetizione attrae una ricca proliferazione retorica e ritmica che non viene segnalata.

Nei componimenti con divisione strofica, la ripresa narrativa si dispone più naturalmente sulla loro articolazione e la ripetizione è piegata ad assecondarne la scansione ritmica, talvolta collocando, in analogia con il movimento osservato per l'intero componimento, una delle due ripetizioni in inizio o in chiusura di una delle due strofi:

Dall'altra parte sedevamo insieme / [...] / Ora che il nulla ci separa non so
/dove siamo io e te, Edoarda / quando siamo insieme⁷⁷

Guardano verso l'alto, verso gli altoparlanti / [...] / Guarda la stirpe –
aggiunge l'impostore – / Le guerre oltre la guerra⁷⁸

Ranocchiule al crepuscolo hanno preso / di nuovo a gracidare / [...] e così via,
lungo l'intera estate. Alta la luce / [...] / tu [...] al crepuscolo nemmeno con la
luna / e così via lungo un silenzio⁷⁹.

In certi casi, la ripetizione, che coinvolge più di un lessema, tende, in sede finale, a stringere in una più sintetica organizzazione sintattica:

un fungo ne ha corroso il midollo / [...] Guardo il ceppo reciso, gli anelli. /
Anni e stagioni li conto soltanto / fino a dove strapiombano i cerchi / [...] /
Indifferente al fungo / ai cerchi, al computo delle stagioni / percorre ignara
anni inabissati⁸⁰.

⁷⁴ Ivi, p. 28.

⁷⁵ Ivi, p. 63.

⁷⁶ Ivi, p. 66.

⁷⁷ Ivi, p. 30.

⁷⁸ Ivi, p. 70.

⁷⁹ Ivi, p. 85.

⁸⁰ Ivi, p. 81.

Ma la ripetizione si realizza anche in componimenti senza divisione strofica, in questo caso, per attrazione dell'istanza osservata per il componimento intero, la ripetizione tende a polarizzarsi verso le due estremità: «- l'affondo del rapace sulla preda / [...] stanotte, della preda / udrò levarsi, al grave, acute strida»⁸¹.

3.2. *Le altre ripetizioni*

Come si diceva, la ripetizione travalica gli snodi costruttivi del componimento in una ricca disseminazione, esaltandone, proprio per la sua azione microtestuale, la fecondità retorica e ritmica. Non ci si propone di offrire un regesto completo, ma ci si limita a esempi di tre fenomeni vistosi: a) la ripetizione in anadiplosi, b) la ripetizione nel parallelismo di anafora o epifora, c) la ripetizione generata da interrogazione o affermazione

(a) *La ripetizione in anadiplosi*

Per essere un fenomeno contiguo, si tratta di un esempio particolarmente marcato, tanto più se in concomitanza con *enjambement*: «Affogheranno anche stanotte, anche stanotte / qualcuno busserà alla porta, chiederà di aprire»⁸². O con chiasmo: «gli annegati, il deserto / sono solo finzione. / Finzione il rovescio del cielo»⁸³, «Dunque alzati, Lazzaro, per un'ultima volta. / Per un'ultima volta sparisci»⁸⁴ o, addirittura, con *enjambement* e chiasmo: «e io, mentre ti ascolto, ascolto / il suono del disordine»⁸⁵.

(b) *La ripetizione nel parallelismo di anafora o epifora*

Opposto all'anadiplosi è il parallelismo dell'anafora e dell'epifora, anch'esso occasione di molteplici convergenze con altre figure.

Si va dalla semplice disposizione dell'anafora a inizio verso: «nessuna voce risponde. Lungo lo sterro / [...] nessun aculeo rimasto sul selciato»⁸⁶ e dell'epifora in sede rimica: «se mentre dice proprio qui esisto / [...] / dai secoli e altrove esisto»⁸⁷ all'anafora sintattica complicata dalla disposizione ritmica opposta, con conseguente geminazione di *enjambement*: «Ascolto un violoncello / [...] / Suona il *Libro dei falchi* - ascolto / da un cd che un amico ha portato»⁸⁸ e addirittura con anafora sintattica disposta in apertura e chiusura dello stesso verso, con nuova convergenza di *enjambement*: «quando siamo insieme, quando / la luna appena sorta»⁸⁹.

Notevole il caso di anafore sintattiche generate da enumerazioni ravvicinate, enfatizzate dalla compresenza di asindeto: «Guardano verso l'alto, verso gli

⁸¹ Ivi, p. 58.

⁸² Ivi, p. 71.

⁸³ Ivi, p. 15.

⁸⁴ Ivi, p. 69.

⁸⁵ Ivi, p. 28.

⁸⁶ Ivi, p. 83.

⁸⁷ Ivi, p. 27.

⁸⁸ Ivi, p. 58.

⁸⁹ Ivi, p. 30.

altoparlanti»⁹⁰, «non so, non ricordo»⁹¹; perfino in accumulo di anafore multiple: «c'è olio, c'è pane e l'acqua è ancora calda / la brace nella stufa ancora accesa»⁹².

(c) *La ripetizione generata da interrogazione o affermazione*

C'è un piccolo gruppo di occorrenze, nelle quali la ripetizione assume una pregnanza particolare, rivelatrice dell'intera funzione. Qui, la ripetizione – compresa quella delle figure analizzate –, per effetto della struttura propria delle sequenze, è espressione diretta dell'ansia interrogativa ed esclamativa.

L'emblema è un breve giro di versi, di pura elencazione descrittiva, dove un iniziale senso di ammirazione per i fenomeni naturali velocemente gira in smarrimento ansioso. A contrasto, segue un secco periodo di tre parole, interamente poggiato sul verbo in chiusura e in posizione rimica, "esiste", poliptoto del verbo del precedente: «I favolosi nuvoli e i germogli / e i rovi esistono, e l'insensata / chiarezza dell'alba e la mia grande / stanza. Tutto questo esiste»⁹³.

E si osservi, punta estrema, l'anadiplosi costruita con una pura ripetizione, enfaticata dall'*enjambement*: «Lo sai, vorrei risponderle, che qui / qui dove salgo abito, conosco il bostrico»⁹⁴.

Notevole il caso in cui la ripetizione apre e chiude l'interrogativa, sia essa in anafora: «"Come farai – domandavi una volta – / [...] / come farai adesso?" Infatti non scrivo»⁹⁵. Oppure no: «e l'aria, chiedo, che l'ossido / di etilene detonando incendia / fra il Tigri e l'Eufrate, l'aria dov'è»⁹⁶.

Alla medesima funzione è ricondotto il chiasmo: «Constatazione folle, quel tuo dire / o folle imperativo? Discernere non so»⁹⁷.

Il massiccio investimento inventivo e energetico della ripetizione consegnataci dalla mappatura, di per sé preso, potrebbe indurci a pensare che le *Quarantanove poesie* ci affidino, per usare all'inverso la celebre dichiarazione montaliana, una parola che squadra da ogni lato l'animo e la realtà.

Ma il fatto è che *Quarantanove poesie* sono precisamente un'opera che affronta la vertigine della mancanza di senso, dove è inghiottito il silenzio dei giorni, l'orrore indicibile di distruzioni umane e ambientali, le violenze inebetite di un capitalismo tornato signore assoluto. E per farlo, non si tratta di imitare il caos. La ricerca ostinata della denominazione esatta, non allusiva di cui la ripetizione è figlia (una rosa è una rosa), la disciplina della ragione, di cui la sorveglianza costruttiva è frutto, sono prima di tutto la contromossa difensiva messa in atto dalla voce poetante, poi una possibile strada, consegnata al lettore, verso quell'orizzonte di senso la cui acuta mancanza è il vero lascito dell'opera.

⁹⁰ Ivi, p. 70.

⁹¹ Ivi, p. 72.

⁹² Ivi, p. 71.

⁹³ Ivi, p. 15.

⁹⁴ Ivi, p. 57.

⁹⁵ Ivi, p. 13.

⁹⁶ Ivi, p. 21.

⁹⁷ Ivi, p. 64.

Siccome chi parla in *Quarantanove poesie* sa, per dirlo con uno dei suoi autori, Brecht, che non si può mettere ordine in un porcile, sa anche che l'ordine tanto duramente conseguito è a sua volta un falso ordine, analogo all'ordine costituito, che qua e là, per «un istante», si mette a nudo, aprendo a un altro, del tutto diverso che, in quanto oppositivo e non ancora, non può che apparire disordine: «e io, mentre ti ascolto, ascolto / il suono del disordine / erompere nell'ordine un istante»⁹⁸.

È non poco indicativo che questo fresco 'erompere del disordine' avvenga ascoltando un bambino che impara a parlare, perché i bambini e la figlia costituiscono il punto di fuga positivo dell'intera opera, il possibile annuncio del domani che spezza e riscatta la falsa immobilità del presente, la dialettica che travalica gli stessi limiti biologici dell'individuo, in ogni angolo oggi proclamato unica realtà dall'ideologia dominante: «In un istante / mi accorgo che sei tu, fra noi due / la radice. Di un tempo stranito, salvato / il seme sei tu, che sei il fiore»⁹⁹.

D'altra parte, alla voce poetante non difetta consapevolezza, se, tra le varie dichiarazioni possibili di poetica del libro, troviamo questa dell'*Amàca* in apertura di volume: «Oltre la notte dondola / fra luce e buio la mia amàca / tesa ai margini acuti di grazia»¹⁰⁰.

4. Il libro

Il titolo, che echeggia i *Quarantanove racconti* dell'edizione italiana di Hemingway, ha il sapore della sprezzatura nell'esibire una semplice somma di testi, essendo invece opera robustamente costruita. Anche l'aggiunta «e altri disturbi» è vagamente fuorviante, essendo i testi quarantanove, mentre l'attribuzione «disturbo» alla poesia risulta eufemistica, sia che la si voglia intesa *a parte subjecti*, sia che la si intenda *a parte objecti*, tanto è evidente la durezza drammatica dell'opera. Scelta certo in connessione diretta con l'autocontrollo intellettuale dalla voce narrante mostrato in più luoghi e reso programmatico nell'*Avvertenza* in cui, elencati sinteticamente alcuni temi successivi, li si dichiara «finzione».

Anche nella dimensione macrotestuale sono reperibili nuovamente tanto la spinta a un'interlocuzione, quanto il rigore costruttivo. Il libro infatti si apre con *Risposta (ad Alberto Bertoni)*, che in questo modo connota per intero l'opera. E, prima ancora, la dedica alla figlia, *per Sofia*, la quale, anche per la sua funzione interlocutiva centrale, acquista un rilievo pregnante, che oltrepassa il gesto d'affetto. D'altra parte, come già è stato accennato, l'istanza del dialogo attraversa l'intero libro, sotto forma di lettere spedite o pensate, ricevute, di dialogo immaginario con persone scomparse o totalmente ipotetiche; una necessità spinta fino alla lettera elettronica della surreale *@alucinatio.com*. Rientrano, poi, in questa tensione anche i confronti della voce poetante con piante e animali e persino la rievocazione della leggenda, in *Il lago dell'Accesa*, referto, questa, di un bisogno frustrato. Naturalmente vi rientrano le riprese, in traduzione, in citazione o in presa diretta della voce di altri poeti e artisti, ma di questo vedremo più avanti.

⁹⁸ Ivi, p. 28.

⁹⁹ Ivi, p. 63.

¹⁰⁰ Ivi, p. 14.

Per quanto riguarda la sorveglianza costruttiva, anche senza addentrarci sulla trama dei rimandi tra i testi, essa è già manifesta nella mappa dell'indice che disegna una struttura rigorosa. Dopo la dedica, seguono i tre testi introduttivi: l'opera come interlocuzione (*Risposta*), la dichiarazione di poetica (*L'amàca*), la consapevolezza dell'opera come finzione (*Avvertenza*). Successivamente si dispiega la materia, organizzata in due grandi blocchi. Il primo: *Dintorni I* e *Dintorni II* separati dalle *Tre poesie che avrei voluto scrivere*, ovvero due traduzioni dell'autrice (Gelman e Hölderlin) e una poesia di Fortini. Il secondo blocco comprende *Esclave* e *Avvertenze*, a loro volta separate da *L'impostore*. In chiusura, una breve sezione di sette testi: *L'airone*.

Dintorni I, diviso in tre sottosezioni (*Anni*, *Altri luoghi*, *Giorni*), guarda principalmente alle vicende politiche della 'grande storia': Prima e Seconda guerra del Golfo, guerra tra Croazia e Bosnia, Guerra in Afghanistan, terremoto e disastro nucleare di Fukushima, migranti; mentre il mediano *Altri luoghi* apre a un «altrove» («io resterò dove sono, altrove»), rappresentato dalla natura, dal balbettamento infantile, dalla letteratura, dalla memoria. *Dintorni II*, più breve, ha uno sguardo maggiormente attento alle vicende quotidiane e vicine alla voce poetante.

Rilievo del tutto particolare assume la cesura imposta dalle *Tre poesie che avrei voluto scrivere io*, perché l'omaggio rimarcato ai tre poeti è anche omaggio all'«altrove che la poesia è, rispetto all'orrore e allo smarrimento dei dintorni». Se l'inclusione in questa sezione delle traduzioni di Gelman e Hölderlin è di rilievo particolare, per il fatto che due altre traduzioni, di Huchel e ancora di Gelman, sono presenti in *Dintorni II*, ancor più lo è la riproposizione del fortiniano *Aprile 1961*.

Il secondo blocco, tramite la sua sezione finale, *Avvertenze*, chiude con mossa tipica il libro a circolo, riprendendo il titolo dell'ultimo dei tre componenti d'apertura, legame confermato sia dall'identica estensione di tre testi, sia dal valore riassuntivo dei primi due (*Dintorni* e *Altra avvertenza*) e di congedo dell'ultimo: *Ex post*.

La sua sezione d'apertura, *Esclave*, quarta delle sette sezioni complessive, viene a ricoprire il ruolo di fulcro dell'opera. La parola, recita il *Vocabolario Treccani*, indica un «territorio di piccole dimensioni, circondato da uno stato diverso da quello dal quale appartiene: Campione è per l'Italia, un'exclave in territorio svizzero». È dunque qualcosa di assai meno indefinito dell'«altrove»: è ciò che appartiene alla voce poetante, ma che si trova in altro territorio, anzi, in altro, futuro tempo, che per ciò stesso la oltrepassa e ne rappresenta il compimento, la causa finale, come già osservato. È questa la sezione dedicata alla figlia, con tre testi della madre (*Zona franca 1. Resetti in un istante*, *2. Costatazione folle; Culla*) e uno sotto forma di parole della figlia, *Messaggio*.

Se incastonato tra le due sezioni del primo blocco era l'altrove della poesia, qui, in antitesi orrificica, è l'oscena figura dell'*Impostore*, palese trasposizione del brechtiano Imbianchino, a rappresentare non più la figura storica di Hitler, ma la permanente oppressione distruttiva del capitale. La sezione si apre con *Autoritratto*, dove "l'impostore" è evocato per, diciamo, enallage attraverso gli effetti distruttivi sulla voce poetante. Essa si autorappresenta nel suo inverno, dedita, con un climax ascendente, a *spezzare, recidere, divellere* ogni elemento naturale convenzionalmente bello e poetico («alloro», «rosa», «verzura»). All'origine della furia distruttiva riconosciamo lo stesso sentimento del celebre verso eliotiano, «aprile è il mese più crudele». La sua chiusa è

quella già commentata, ferocemente disperata, in cui la voce poetante si definisce Lazzaro.

Gli altri tre testi sono raccolti sotto il titolo didascalico *Variazioni su una foto*. La 'foto', come attesta la nota dell'autrice, è «di Evgenij Chaldej 22.6.1941, Mosca, Primo giorno di guerra», che la voce poetante dice di conservare appesa ai vetri della finestra. Nella prima poesia, *La stirpe*, è descritta brevemente l'illustrazione che ritrae, appunto, una «piccola folla» in ascolto. Nel distico che la chiude, l'imbonimento dell'impostore eponimo della sezione: «Guarda la stirpe [...] / le guerre oltre la guerra». La seconda "variazione", tramite la marca del verbo, «affogheranno anche stanotte», traspone la condizione di massacro negli odierni migranti dei nostri mari. L'ultima, *L'ombra*, dà voce, tramite lo scritto di Günther Anders riferito in nota, all'impronta lasciata nel muro da una persona incenerita da una delle bombe atomiche sganciate dagli Usa su Hiroshima e Nagasaki; testo, di nuovo, chiuso dal commento agghiacciante dell'impostore: «Non più di un'ombra, quella».

Dintorni, il primo componimento della sezione seguente intitolata *Avvertenze* e quindi contiguo all'*Impostore*, merita un breve commento: si tratta di un 'rifacimento' del brechtiano *Domande di un lettore operaio*, con la medesima impostazione di affermazione di un dato di fatto (qui riferito a generici ma realistici effetti di bombardamento), cui segue l'affermazione che la contesta. Naturalmente, la condizione esistenziale, intellettuale, emotiva, politica della voce di *Quarantanove poesie* è assai distante dal poeta di Augusta, distanza per altro esplicitamente indicata nel componimento finale di *Dintorni I, La tela*, nella quale, a fronte del gesto, descritto da Brecht, di proteggere dal gelo un albicocco con la tela, la voce poetante si chiede retoricamente «Con quale tela mai proteggerò».

Così, di fronte a ogni distruzione del bombardamento, non segue la domanda critica del «lettore operaio», bensì, sarcasticamente, l'invariabile dichiarazione d'innocenza di chi bombardando ha provocato il 'danno collaterale': «ma non sapevano che qui c'era».

L'ultima sezione, *L'airone*, di sette componimenti, si configura come una sorta di appendice, dove, se vi predominano, come indica il titolo, brevi descrizioni d'ambiente naturale, si riaffacciano anche temi già inclusi in altre sezioni.

5. L'arte e la poesia nella poesia

L'energia creativa della contraddizione, che nutre le *Quarantanove poesie*, si palesa anche nella convinzione della forza e insieme nella consapevolezza della debolezza dell'«altrove» della poesia. Abbiamo già accennato alla ricca presenza di traduzioni, giochi, rifacimenti, richiami, oltre alla riproposizione di Fortini. Ma, intanto, si deve osservare che la forza evocativa, l'ispirazione figurativa della poesia, di cui il libro si nutre, si allarga alla fotografia, alla pittura, *Pontormo*, alla musica colta, il *Libro dei falchi* in *Disturbi dell'udito*, al canto popolare, *Lu rusciu te lu mare* in *Il delitto*, al cortometraggio, *El tren de las moscas* in *The wall*.

Non v'è però dubbio che la poesia ricopra un posto privilegiato, che passa, com'è da attendersi, anche attraverso echi, consapevoli o no, avvertibili nella pagina, che vanno da quelli esplicitamente presenti ad altri più nascosti nel tessuto linguistico come certi echi montaliani. Ci si sofferma qui, solo su un paio di casi.

Prendiamo la seconda strofe di un testo di severa descrizione della tragedia della Guerra tra Croazia e Bosnia, 1994:

Cerchi nel dizionario, dentro l'assedio / di una notte insonne, un nome. Mai / non li chiamasti mai certi molluschi / che nell'infanzia, fragili come il vetro / sfioravi con il piede. Ora / del tuo ricordo la logica balena.

Con autentica sorpresa si nota quanto insistentemente l'orecchio rinvii a un movimento pascoliano. Il confronto con il testo di *Digitale purpurea* fuga ogni dubbio: "[...] E mai / non ci tornasti?" "Mai!" "Non le vedesti / più?" [...] ». Identici non solo per la doppia ripetizione di "mai", non solo per la loro identica collocazione in *enjambement* il primo e in accento di sesta dell'endecasillabo il secondo, non solo per l'identica apertura con avverbio di negazione, non solo per la sovrapposibilità sintattica dei due primi emistichi, ma addirittura minime sono, tra le due intere sequenze, le variazioni della testura sonora, al punto di giungere alla rima tra i due verbi, trisillabi, in posizione ritmica identica.

Si può pensare che l'emersione sia stata favorita da qualche analogia tra l'ostacolata memorazione nella turbata allusione tra le due amiche della *Digitale purpurea* e l'affannosa ricerca notturna nel dizionario di 1994. E, certo, una volta innescato il parallelismo, per quanto distanti possano essere l'eroticismo negato del Pascoli e il bombardamento in Bosnia, è difficile non pensare alla comune condivisione del presentimento di morte, nonché alla somiglianza morfologica dei due oggetti recuperati alla memoria, in entrambi i casi segnali di amore e morte – l'infiorescenza della digitale e le cappellughe o cannicchi – né, infine, avvertire anche in 1994 la sensualità innocente di quello «sfioravi con il piede».

All'opposto, la citazione dalla *Silvia* leopardiana, esposta in *enjambement*, è persino grammaticalizzata: «cerca il nettare nero dentro il maggio / odoroso, mentre infuoca il sole».

La presenza di Fortini, invece, andrebbe indagata più a fondo, data la sua rilevanza denunciata, a tacer d'altro, dalla del tutto eccezionale assunzione in proprio di un suo testo, *Aprile 1961*. Riconoscibile situazione fortiniana è, per esempio, la finestra, che apre dall'interno lo sguardo. In *Quarantanove poesie* numerose sono le occorrenze della sineddoche «vetri», a principiarsi dall'emblema della «piccola folla». Compare persino «gronda» che, per quanto ridotta a una sola presenza, è marca troppo connotata per essere casuale: «dove sono le erbe /che stavano crescendo nella gronda»¹⁰¹. Non è ozioso osservare che questo *apax* si affaccia in 1991, dedicata alla Prima guerra del Golfo, evento a cui Fortini dedica un'intera sezione, *Sette canzonette del Golfo*, della sua opera estrema: *Composita solvantur*. E fortiniane sono anche le già ricordate aperture di enunciazione in presa diretta, come «La radio annuncia che la VI flotta»¹⁰², o «Furioso un vento scompiglia i tegoli»¹⁰³. In Fortini assicurano il solido principio di realtà che la figurazione allegorica travalica in un possibile orizzonte di totalità, il solo che permetta di veramente comprenderlo.

¹⁰¹ Ivi, p. 21.

¹⁰² Ivi, p. 22.

¹⁰³ Ivi, p. 71.

Tale mossa iniziale, in *Quarantanove poesie*, sotto la pressione del bisogno di accertamento della realtà, subisce un lieve spostamento di cui è emblema l'epifora in *Avvertenza*, già incontrata: «I favolosi... esistono... Tutto questo esiste», ripetuta con leggera *variatio* nel penultimo testo, (*per inciso*), «Era un cielicello... Anche questo era vero»¹⁰⁴. Rilevanti le conseguenze. Prendiamo un testo fortiniano dove evidente sia l'apertura al dato di realtà, *Stanotte*:

Vedo il mare, è celeste, lietissime le vele. / E non è vero. / Il piccolo animale sanguinario / ha morso nel veleno / e ora cieco di luce / stride e combatte e implora dagli spini pietà.

Il verso che apre la sequenza è una constatazione secca, che i due aggettivi incastonati dal chiasmo rendono un lacerto di lirismo puro, di ferma serenità. La scena cruenta che segue, trasparente allegoria dell'aggressore che, in una hegeliana dialettica signore-servo, vede ribaltare il proprio godimento oppressivo in atto annientante sé stesso, trasporta la precedente notazione ambientale neutra nel suo materiale nesso con la storia. Il passaggio tra i due piani, apparentemente immotivato, è stabilito dalla classica negazione hegeliana: «non è vero», perché il «vero» è la totalità. Un passaggio certo arduo nella lettera, che solo la collaborazione del lettore, costretto a un atto intellettuale creativo, può rendere trasparente.

Vediamo ora che cosa succede nel testo di Alziati:

I favolosi nuvoli e i germogli / e i rovi esistono, e l'insensata / chiarezza dell'alba e la mia grande / stanza. Tutto questo esiste. / Alla mia porta invece / non ha mai bussato nessuno / la piccola folla è soltanto / una misera carta appesa a un vetro / l'annuncio di una guerra / le ombre appiccicate ai muri / i droni-insetto, l'aria bruciata / gli annegati, il deserto / sono solo finzione. / Finzione il rovescio del cielo.

L'attacco paesaggistico ammirato, arieggiante, per via delle sdruciole, certo espressionismo reboriano, non è sottoposto, come in Fortini, a un nuovo e diverso sguardo che mostri falsa l'iniziale serenità separata dalla storia. Il paesaggio conserva tutta la sua bellezza e autonomia, anzi, è proprio per questo motivo che nella voce narrante nasce prima il turbamento per la bellezza non godibile, poi l'esplicita descrizione della propria scissione dal mondo, esistenziale prima («la mia grande / stanza»), poi, quel che più importa, di tutta la propria poesia, sineddoticamente riassunta in questa poesia proemiale. Così, se la poesia di Fortini ha nell'allegoria la sua marca individuante, raro è, nei numerosi ricorsi paesaggistici e storici, questo impiego in Alziati.

Ora, ciò che è interessante notare, è il fatto che la differenza tra le due voci, ugualmente autentiche, è l'altra faccia di due differenze storiche. In Fortini l'energia della contraddizione, che nasceva dal suo spirito di scissione propria dell'intellettuale critico, sorgeva e si nutriva in un contesto storico in cui la totalità possibile della sua

¹⁰⁴ Ivi, p. 86.

poesia era un fatto sociale, politico, morale e intellettuale vivente nelle lotte e nelle organizzazioni dei subalterni.

Mentre in Alziati il colpo di reni della contraddizione, se nasce dall'onestà dell'intellettuale di non nascondersi l'orrore distruttivo di natura, società, individui, frutto del capitalismo giunto a una punta estrema, non può, altrettanto onestamente, non sentire il peso delle sconfitte passate, né può fare affidamento a un movimento visibile di abolizione dello stato di cose presente, alla viva circolazione culturale di speranze e fresca creatività collettiva. Nasce da qui, la disperata nostalgia della chiusa di (*per inciso*): «[...] Erano vere / la leggenda e l'alba, e quella / che non incontreremo / la postulata stella».

Dove non credo arbitrario sciogliere la perifrasi finale con l'aria di un antico canto: «dove sorge il sol dell'avvenir».

Storia della mia morte di Lauro De Bosis (e alternativa immaginata)

Roberto Vacca

Abstract

Il 3 ottobre 1931 alle 15:15 Lauro De Bosis, figlio del poeta Adolfo – e fratello minore di mia madre Virginia – decollò dall'aeroporto di Marignane (Marsiglia). Pilotava Pegaso, un Messerschmitt BFW M23B, monomotore. Lo aveva comprato con i soldi di amici ed estimatori. Portava 400.000 copie di volantini: al re Vittorio Emanuele III suggeriva di destituire Mussolini e ristabilire la democrazia. Esortava gli Italiani a boicottare il fascismo, appoggiare il re e iniziare un nuovo risorgimento. Si attendeva di essere abbattuto dai caccia italiani e aveva spedito il breve testo manoscritto di *Storia della mia morte* ad amici e al giornale belga «Le Soir».

Parole chiave

Lauro De Bosis, democrazia, fascismo

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/628>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Il 3 ottobre 1931 alle 15:15 Lauro De Bosis, figlio del poeta Adolfo – e fratello minore di mia madre Virginia – decollò dall'aeroporto di Marignane (Marsiglia). Pilotava Pegaso, un Messerschmitt BFW M23B, monomotore. Lo aveva comprato con i soldi di amici ed estimatori. Portava 400.000 copie di volantini: al re Vittorio Emanuele III suggeriva di destituire Mussolini e ristabilire la democrazia. Invito ingenuo a chi, 5 anni dopo, accetterà di esser fatto imperatore da Mussolini. Esortava gli Italiani a boicottare il fascismo, appoggiare il re e iniziare un nuovo risorgimento. Si attendeva di essere abbattuto dai caccia italiani e aveva spedito il breve testo manoscritto di *Storia della mia morte* ad amici e al giornale belga «Le Soir».

I 197 litri di benzina nel suo serbatoio gli davano un'autonomia di 8 ore e mezzo: se lo avesse riempito per gli interi 220 litri, sarebbe cresciuta a 10 ore. Raggiunse Roma in 5 ore e per 40 minuti disseminò i suoi messaggi sulla città. Gli restavano meno di 3 ore di autonomia in cui avrebbe potuto raggiungere la Corsica ove, però, l'aeroporto di Campo dell'Oro (Ajaccio) aveva solo una pista erbosa non illuminata. Il tempo disponibile per orientarsi e trovare un'area pianeggiante su cui atterrare sarebbe stato troppo scarso, il Pegaso fu avvistato verso le 22 vicino a Tuscania (100 km a Nord di Roma). Poi non se ne ebbero più notizie. Lauro aveva manifestato l'intenzione di atterrare in Corsica. Si ritenne che l'aereo precipitò in mare. La *Storia della mia morte* fu pubblicato dalla stampa internazionale pochi giorni più tardi.

Possiamo immaginare che le cose andassero diversamente.

Un conoscente francese, che avesse letto i suoi messaggi, potrebbe avergli detto tempestivamente:

«Monsieur le Poète – signor poeta – siamo d'accordo che Mussolini è uno sporco assassino. Però non c'è da aspettarsi che il re d'Italia si metta contro di lui. Sono amici stretti. Fate il vostro volo e vedrete che non batterà ciglio. Alla violenza del dittatore dovete opporre una violenza maggiore. Per prima cosa evitate la morte. Voi siete grecista: ricordate la poesia di Archiloco che aveva perso lo scudo in battaglia: “ne comprerò uno più bello e combatterò di nuovo”».

«Organizziamoci con amici che accendano luci all'aeroporto di Campo dell'Oro. La pista è corta, ma basta per il vostro piccolo aereo. Anche se i fascisti vi denunciano, i francesi non dovrebbero arrestarvi. Per sicurezza fatevi venire a prendere da un'auto all'aeroporto e sparite. Poi decidete come continuare. Accettate amici nuovi. I militari e i monarchici non sono amici vostri».

Così Lauro avrebbe potuto sopravvivere al volo su Roma. Avrebbe evitato l'arresto, conseguito fama notevole e surclassato i fascisti. Questi avrebbero cercato di farlo assassinare, come fecero sei anni dopo con i fratelli Rosselli trucidati da estremisti di destra della banda La Cagoule. Lauro, sopravvissuto ai sicari, avrebbe continuato in America e in Inghilterra le sue conferenze di letteratura italiana, di filosofia crociana e di antifascismo.

Avrebbe dovuto capire subito che contro il fascismo non avrebbe trovato appoggio dal re, né dai militari, dal Vaticano o dall'Azione Cattolica. Vittorio Emanuele fu Imperatore d'Etiopia dal 9/5/1936 al 1943 e Primo Maresciallo dell'Impero (come Mussolini) dal 4/4/1938.

Lauro De Bosis avrebbe potuto addestrarsi per bene come pilota di aereo. Dopo l'insurrezione di Franco, avrebbe potuto volare con l'Aviazione Repubblicana e affrontare gli aerei della squadriglia nazista Condor con i suoi Junker e Henschel.

Con la sua eloquenza, Lauro avrebbe potuto convincere gli inglesi a dargli nel 1937 uno dei primi Spitfire, il caccia dotato di 8 mitragliatrici che volava a quasi 600 km/h e che vinse la Battle of England nel 1940-41. Gli aerei tedeschi superavano di poco i 400 km/h e ne furono abbattuti parecchi dai piccoli caccia Polikarpov sovietici, poco stabili, ma che arrivavano a 454 km/h.

Lauro avrebbe tagliato i rapporti con ambienti monarchici e vaticani. Dopo la sua impresa avrebbe stretto amicizia con antifascisti di Giustizia e Libertà, repubblicani storici e dal 1943 anche liberali, comunisti, socialisti. Questi avrebbero perdonato l'infelice frase che aveva incluso nella sua prima circolare del 1/4/1930: «Guai a lasciare ai sovversivi il monopolio della lotta contro il fascismo». Lauro avrebbe combattuto con la Resistenza e avrebbe fatto parte del Comitato di Liberazione Nazionale (CNL). Possiamo immaginare una sua partecipazione positiva alla vita italiana del secolo scorso – liberale? Radicale? Ecco i suoi scritti del 1931:

Storia della mia morte di Lauro De Bosis¹

Domani alle tre, su un prato della Costa azzurra, ho un appuntamento con Pegaso. Pegaso - è il nome del mio aeroplano - ha la groppa rossa e le ali bianche; benché abbia la forza di ottanta cavalli, è svelto come una rondine. S'abbevera di benzina e si avventa nei cieli come il suo fratello di un tempo, ma di notte, se vuole, sa scivolare nell'aria come un fantasma. L'ho trovato nella foresta Ercinia, e il suo ex-padrone me lo porterà sulle rive del Mar Tirreno credendo in buona fede che abbia da servire agli svaghi di un giovane signore britannico. La mia cattiva pronuncia non gli ha destato sospetti: gli chiedo qui scusa dell'inganno.

Ma non andremo a caccia di chimere. Andremo a portare un messaggio di libertà a un popolo schiavo di là dal mare. Fuor di metafora (bisognava usarne per lasciar discretamente nell'ombra le origini del mio velivolo) andiamo a Roma per diffondere in pieno cielo quelle parole di libertà che, da ormai sette anni, son proibite come delittuose; e con ragione, giacché se fossero permesse, scoterebbero in poche ore la tirannia fascista. Tutti i regimi della terra, anche l'afgano e il turco, posson lasciare, chi più chi meno, una qualche libertà ai loro sudditi: solo il fascismo, per difendersi, è costretto a annientare il pensiero. Né gli si può rimproverare di punire la fede nella libertà e la fedeltà alla costituzione italiana più severamente che non il parricidio: se vuol sopravvivere, non può fare altrimenti. Non gli si può rimproverare di aver deportato senza processo migliaia di cittadini, né di aver distribuito, in quattro anni, settemila anni di galera: come potrebbe tenere soggetto un popolo libero se non lo terrorizzasse con la sua nera guarnigione di trecentomila sicari? Per il fascismo non v'è scelta. Se si accetta anche minimamente il suo punto di vista, si è obbligati a dichiarare col suo apostolo Mussolini: «La libertà è un cadavere putrefatto». Se si desidera anche minimamente la

¹ Lo scritto di De Bosis è stato pubblicato nella seguente edizione: Lauro De Bosis, *In volo su Roma*, Roma, L'Orma editore, 2022.

continuazione di un tal dominio, bisogna approvare l'assassinio di Matteotti e le ricompense elargite agli assassini, la distruzione dei giornali italiani, la devastazione della casa di Croce, i miliardi spesi ad assoldare spie e agenti provocatori, la spada di Damocle sospesa sulla testa di ogni cittadino.

So bene che né gli austriaci nel 1850, né i Borboni, né gli altri tiranni d'Italia son mai arrivati a tanto: essi non han mai deportato gente senza processo; il totale delle loro condanne non s'è mai, neppur da lontano, avvicinato alla cifra di settemila anni di galera in quattro anni; soprattutto, essi non si sono mai sognati di arruolare di forza, nelle file del loro esercito di aguzzini, i figli stessi dei liberali, come fa il fascismo, strappando i figli a tutte le famiglie (anche liberali e socialiste) fin dall'età di otto anni per imporre loro la divisa dei carnefici e assoggettarli a una barbara educazione guerresca: «Amate il fucile, adorate la mitragliatrice, e non dimenticate il pugnale», ha scritto Mussolini in un articolo destinato ai ragazzi.

L'atteggiamento che consiste nell'ammirare il fascismo pur deplorando gli eccessi non ha senso. Il fascismo non può esistere che grazie ai suoi eccessi. I suoi cosiddetti eccessi sono la sua logica. E per la logica stessa della sua natura che il fascismo è condotto a esaltare il sicario e a schiaffeggiare Toscanini. Si è detto che l'assassinio di Matteotti fu un errore: ma dal punto di vista del fascismo, quel delitto fu un colpo di genio. Si dice che il fascismo fa male a ricorrere alla tortura per estorcere confessioni ai suoi prigionieri: ma se il fascismo vuol vivere, non può fare altrimenti. I giornali esteri dovrebbero capirlo una buona volta. Non si può augurarsi che il fascismo diventi pacifico e umano senza volere la sua liquidazione piena e completa. Il fascismo questo l'ha capito e, da sette anni a questa parte, l'Italia è diventata una grande prigione, dove s'insegna ai bambini a adorare le loro catene e a compiangere quelli che ne sono liberi. I giovani che hanno adesso vent'anni non possono avere nessun ricordo di una atmosfera diversa da questa. Il nome di Matteotti è loro quasi sconosciuto. Fin dall'età di tredici anni si è loro insegnato che gli uomini non hanno nessun diritto, tranne quelli che lo Stato si degna di dar loro in prestito a suo unico arbitrio. Molti ci credono. Il mito che Mussolini ha salvato l'Italia dal bolscevismo è ormai accettato senza discussione. Ma non bisogna per questo credere che l'Italia si lasci ingannare. La prova che il popolo italiano è in grandissima maggioranza profondamente antifascista ne è data dallo stesso regime, con la paura che esso mostra al minimo sussurro e con la ferocia con la quale punisce i minimi accenni di pensiero indipendente. I regimi che si sentono forti non agiscono a questo modo.

Nel giugno 1930, io cominciai a far circolare delle lettere bimensili, di carattere strettamente costituzionale, sulla necessità che tutte le persone d'ordine venissero a una qualche intesa tra loro per il giorno il cui il fascismo sarebbe crollato. Siccome il fascismo sembra aver fatto suo il motto di Luigi XV «Dopo di me, il diluvio», l'iniziativa era quanto mai opportuna. Difatti le lettere, secondo il principio della catena, cominciarono a circolare a migliaia. Per cinque mesi, riuscii a compiere questo lavoro da solo, spedendo ogni quindici giorni seicento lettere firmate l'«Alleanza nazionale», con la preghiera che ogni persona che le riceveva ne facesse a sua volta sei copie. Sfortunatamente, in dicembre, durante un breve viaggio che ero stato costretto a intraprendere all'estero, la polizia arrestò i due amici che avevano accettato di imbucare le lettere in mia assenza. Essi furono sottoposti alla tortura e condannati a quindici anni di carcere. Uno dei due, Mario Vinciguerra, scrittore fra i migliori che abbia l'Italia,

critico d'arte e di letteratura, sebbene di salute malferma, fu lasciato un'intera notte (una notte di dicembre) completamente nudo sulla terrazza della Questura centrale di Roma. Dopodiché fu malmenato e battuto a tal segno da rimanere sordo da un orecchio. Poi fu gettato in una cella di due metri per due, dove non c'era neppure uno sgabello per sedersi e dove, ogni mattina, gli si toglieva persino il letto. Dopo le proteste dei giornali esteri e di eminenti personalità politiche inglesi e americane, le sue condizioni sono state migliorate. Mussolini è arrivato ad offrire la libertà a tutt'e due, purché firmassero una lettera di sottomissione. Tutti e due han rifiutato.

Il giorno in cui lessi la notizia dell'arresto dei miei amici ero in procinto di riattraversare la frontiera per tornare a Roma. Il mio primo impulso fu naturalmente di recarmi ugualmente a Roma per condividere la loro sorte; ma mi resi subito conto che il dovere di un soldato non è di consegnarsi nelle mani del nemico, bensì di continuare a battersi fino all'ultimo. Decisi immediatamente di andare a Roma, non già per arrendermi, ma anzi per dare impulso all'attività dell'Alleanza lanciando dal cielo 400.000 lettere e poi, o morire combattendo, oppure tornare alla base per prepararvi altri colpi. Il cielo di Roma non è mai stato violato da aeroplani nemici. Mi dissi che io sarei il primo, e mi misi subito a preparare l'impresa.

La cosa non era facile. Anche la modesta impresa di guadagnarsi il pane è cosa ardua, per un poeta. Quando, per giunta, egli si trovi nelle condizioni del profugo, e per colmo di sfortuna in un anno di crisi economica, non c'è da stupirsi se egli scenda assai presto fino ai più bassi gradini della vita randagia. Per giunta, non sapevo guidare neppure la motocicletta: figurarsi l'aeroplano! Per cominciare, trovai un impiego come portiere all'Hôtel Victor Emanuel III, rue de Ponthieu, a Parigi. I miei amici repubblicani mi prendevano in giro dicendo che ero punito dove avevo peccato. A dire il vero, non adempivo soltanto le mansioni di portiere, ma anche quelle di gerente e di telefonista. Talvolta, con tre o quattro campanelli che squillavano all'unisono, mi si sentiva gridare con voce stentorea nella tromba delle scale: "Irma, un doppio burro al 35". Come preparazione al mio volo su Roma, non era un gran che; e tuttavia, tra il conto del fornaio e le ricevute dei clienti, scrivevo un messaggio al Re d'Italia e studiavo la carta del Mar Tirreno.

Il seguito dei miei preparativi è la parte più interessante della storia, ma purtroppo deve rimaner segreto. Nel mese di maggio feci il mio primo volo da solo a bordo di un apparecchio Farman, nei pressi di Versailles. Poi, avendo saputo che il mio segreto era giunto alle orecchie dei fascisti, mi affrettai a sparire per ricomparire sotto altro nome in Inghilterra. Il 13 luglio lasciai Cannes su un biplano inglese, portando con me ottanta chili di manifestini. Siccome la mia esperienza di pilota si limitava a cinque ore di volo, partii solo, per non rischiare la vita di un amico.

Sfortunatamente, la mia impresa fu troncata sulle coste della Corsica da un incidente, e dovetti darmi alla macchia, abbandonando l'aeroplano in un campo. Il mio segreto era svelato. Le polizie d'Inghilterra e di Francia mi si misero alle calcagna con uno zelo che mi lusingò assai: arrivarono fino a disputarsi la mia fotografia. Le prego di scusarmi per le noie che ho causato.

Il peggio è che ormai non potevo più contare sulla sorpresa, la mia maggiore possibilità di successo. E tuttavia, Roma divenne per me quel che il capo Horn era per l'Olandese volante; giurai di arrivarci vivo o morto. La mia morte (benché seccante per

me, che ho tante cose da portare a termine) non potrà che giovare al successo del volo. Siccome i pericoli son tutti nel ritorno, essa non potrà sopraggiungere prima che io abbia recapitato le mie quattrocentomila lettere: queste non ne saranno che meglio "raccomandate". Dopo tutto, si tratta di dare un piccolo esempio di spirito civico, e d'attrarre l'attenzione dei miei concittadini sull'anormalità della loro situazione.

Io sono convinto che il fascismo non cadrà se prima non si troveranno una ventina di giovani che sacrifichino la loro vita per spronare l'animo degli italiani. Mentre, durante il Risorgimento, i giovani pronti a dar la vita si contavano a migliaia, oggi ce ne sono assai pochi. Non è che il coraggio e la fede siano in loro minori che nei loro padri. Gli è piuttosto che nessuno prende il fascismo sul serio. Tutti, cominciando dai suoi stessi capi, si aspettano una fine prossima, e sembra sproporzionato dar la vita per far finire una cosa che crollerà da sé. È un errore. Bisogna morire. Spero che, dopo di me, molti altri seguiranno, e riusciranno infine a scuotere l'opinione pubblica.

Non mi resta che dare il testo dei miei messaggi.

Nel primo - diretto al Re - ho cercato d'interpretare il sentimento della massa del popolo, facendo astrazione dal mio personale. Credo che un repubblicano e un monarchico potrebbero egualmente sottoscriverli. Noi ci limitiamo a porre il dilemma: "Per la libertà o contro la libertà". Il nonno dell'attuale Re, dopo la più terribile disfatta della storia d'Italia, seppe resistere al maresciallo austriaco, il quale voleva forzarlo ad abrogare la costituzione. Vuole veramente l'attuale monarca, dopo la più grande vittoria della storia d'Italia (vittoria di liberali), lasciar perire senza il minimo gesto l'ultimo brandello di costituzione?

A parte le lettere, getterò molte copie di un magnifico libretto di Bolton King: *Il fascismo in Italia*. Come si getta pane a una città affamata, così a Roma bisogna gettare libri di storia. Dopo aver sorvolato a quattromila metri la Corsica e l'isola di Montecristo, arriverò a Roma verso le otto, facendo gli ultimi venti chilometri a motore spento.

Sebbene non abbia, per tutta esperienza, che sette ore e mezzo di volo, se cado non sarà per errore di pilotaggio. Il mio aeroplano non fa che 150 chilometri all'ora, quelli di Mussolini ne fanno 300. Egli ne ha 900, e han tutti ricevuto l'ordine di abbattere a ogni costo con le loro mitragliatrici qualunque aeroplano sospetto. Per poco che mi conoscano, devon sapere che, dopo il primo tentativo, non posso aver abbandonato l'impresa. Se il mio amico Balbo ha fatto il suo dovere, essi sono ora là ad attendermi. Tanto meglio: varrò più morto che vivo.

Ecco i testi:

ALLEANZA NAZIONALE

Roma Anno VIII dal delitto Matteotti.

Cittadini, voi tenete un altare davanti alla salma dell'ignoto eroe della libertà; ma lasciate ch'essa venga profanata ogni giorno da chi, lì accanto, getta in galera tutti coloro che nella libertà credono ancora. L'Asburgo in camicia nera, rientrato di soppiatto nel suo palazzo, è un oltraggio per tutti i nostri morti. Quella libertà per cui essi dieder la vita, egli la chiama "un cadavere putrefatto" e lo calpesta indisturbato da nove anni.

Seicentomila cittadini si son fatti ammazzare per liberar due città: fino a quando tollererete voi l'uomo che tiene schiava l'Italia intera?

Da nove anni vi si dà a intendere che torna a conto sacrificare libertà e coscienza pur d'avere un governo forte e capace. Dopo nove anni vi accorgete che avete avuto non solo il più tirannico e il più corrotto ma anche il più bancarottiero di tutti i governi. Avete rinunciato alla libertà per vedervi tolto anche il pane! Accampato tra voi, come una guarnigione straniera, il fascismo oltre a corrompere le vostre anime, distrugge le vostre sostanze: paralizza la vita economica del paese, sprofonda miliardi per preparare la guerra e per tenervi oppressi, lascia ingigantire tutte le spese rimaste senza il vostro controllo ed abbandona il paese alla rapacità dei suoi gerarchi famelici. Mentre esso vanta il suo "prestigio nel mondo", il mondo guarda con orrore un regime che per ridurvi a un gregge di schiavi, deve logicamente schiaffeggiar Toscanini ed esaltar la brutalità dei suoi sgherri.

Cittadini, non vi lasciate intimorire dalle bande che voi stessi pagate né da questo "Radetzky in quarantottesimo": il secondo Risorgimento trionferà come il primo. L'Alleanza nazionale ha lanciato il programma d'unione di tutte le forze contro il fascismo. La borbonica ferocia delle condanne vi dimostra quanto quel programma gli faccia paura. Stringetevi in alleanza! Gli spagnoli han liberato la patria loro: non tradite la vostra!

Il Direttorio di ALLEANZA NAZIONALE

Roma, Anno VIII dal delitto Matteotti

Chiunque tu sia, tu certo imprechi contro il fascismo e ne senti tutta la servile vergogna. Ma anche tu ne sei responsabile con la tua inerzia. Non cercarti un'illusoria giustificazione col dirti che non c'è nulla da fare. Non è vero. Tutti gli uomini di coraggio e d'onore lavorano in silenzio per preparare un'Italia libera. Anche se non vuoi esser dei nostri, vi son sempre dieci cose che tu puoi fare da solo. Puoi, dunque devi.

1. Non assistere a nessuna cerimonia fascista.
2. Non comprare nessun giornale. Son tutte bugie.
3. Non fumare. (Il fumo rende al fascismo oltre 3 miliardi l'anno, tanto di che pagare tutti i suoi sbirri. Fa contro il nuovo Radetzky quel che fecero i milanesi contro l'antico. E fu il principio delle Cinque giornate).
4. Non far nessun atto né dir nessuna parola che suoni ossequio al regime.
5. Boicotta nei rapporti personali e d'affari i servitori del regime. Sono i tuoi sfruttatori.
6. Boicotta o intralcia con l'ostruzionismo tutte le iniziative fasciste. Anche le migliori servono a ribadirti addosso le catene. (Bottai ha dichiarato: «Lo Stato corporativo è il miglior strumento di polizia che abbiamo trovato finora!»)
7. Non accettare nulla dal fascismo. Qualsiasi cosa ti dia è il prezzo della tua prostituzione.
8. Diffondi le circolari dell'Alleanza. Diffondi ogni notizia vera che puoi ghermire. La verità è sempre antifascista.
9. Forma una catena di amici fidati su cui contare per ogni evenienza.
10. Abbi fede nell'Italia e nella Libertà. Il disfattismo degli italiani è la vera base del regime fascista. Comunica agli altri la tua fede ed il tuo fervore. Siamo in pieno Risorgimento. I nuovi oppressori son più corruttori e più selvaggi di quelli antichi, ma cadranno egualmente. Essi non sono uniti che da una complicità e noi dalla volontà d'esser liberi. Gli spagnuoli han liberato la patria loro. Non disperar della tua.

Il Direttorio di ALLEANZA NAZIONALE

Al Re d'Italia

Maestà, tra il re e il popolo v'è un patto sacro: Voi lo giuraste. Quando in nome di quel patto Voi ci chiamaste a difendere la libertà d'Italia ed i principi da Voi giurati, noi prendemmo le armi in sei milioni, e seicentomila morirono al Vostro comando. Oggi, in nome di quegli stessi principi, calpestati come non mai, in nome del Vostro onore di Re, ed in nome dei nostri morti, tocca a noi di rammentarVi quel patto.

Seicentomila cittadini han dato a un Vostro cenno la vita per togliere il giogo da due città: è col Vostro consenso che un giogo infinitamente peggiore grava da anni sull'Italia intera? Accettate Voi veramente d'infrangere dopo Vittorio Veneto quel giuramento cui il Vostro Avo restò fedele dopo Novara?

Son sette anni che Vi vediamo firmare i decreti di Radetzky con la penna di Carlo Alberto. Pure, Voi ci avete guidati alla vittoria e per ventiquattr'anni siete stato il campione della libertà. No; non possiamo dimenticarlo. Noi abbiamo ricevuto dai nostri padri un'Italia libera. Sareste proprio Voi, il re vittorioso, a tramandarla schiava ai nostri figli? Maestà, non vogliamo crederlo.

Molti hanno perso fede nella Monarchia. Non fate che il loro numero cresca. Non fate che il popolo italiano, seguendo l'esempio di quello spagnuolo, Vi giudichi responsabile dell'oppressione. Come può seguitare ad avere fede in Voi se i migliori tra noi vengono puniti per questa fede come se fosse il peggior dei delitti, e ciò vien fatto nel Vostro nome? Gli italiani che soffrono la vergogna d'esser bollati di fronte al mondo come un gregge servile, non sanno se Voi siete con loro o con la guarnigione degli oppressori.

Maestà, scegliete. Una terza via non esiste. Dal fondo della loro disperazione quaranta milioni d'Italians Vi guardano.

Il Direttorio di ALLEANZA NAZIONALE

Medici e gendarmi. La lingua dei galatei professionali nell'Italia unita

Stefania Sotgiu

Università Roma Tre

(stefania.sotgiu@uniroma3.it)

Abstract

A Unità compiuta, forte divenne il bisogno di rendere i cittadini italiani conformi al recente sistema di valori fondato su un inedito senso della Patria e su una rinnovata etica del lavoro; tale ambizioso obiettivo fu perseguito per mezzo di una letteratura per il popolo che mise un intero genere, quello del galateo, al servizio dei destini del Paese. In questo scenario si collocano le opere di Giuseppe Posta e Gian Carlo Grossardi, che pur muovendo da presupposti diversi e nonostante i tre lustri di distanza, mostrano una sostanziale omogeneità nell'impiego di strategie comunicative congiunte ai vari livelli di analisi della lingua, il cui andamento sussultorio è cifra dell'intera varietà postunitaria. .

Parole chiave

Galateo professionale, italiano postunitario, maschile

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/xxx>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

È ormai tristemente nota, nel quadro del secondo Ottocento europeo, la storica arretratezza socioeconomica registrata in Italia all'indomani dell'Unità nazionale, che originata dal legame tra lo scarso sviluppo finanziario del Paese e quello culturale dei suoi abitanti si tradusse ben presto in diffuso analfabetismo¹, a sua volta specchio di un Mezzogiorno depresso e di una istruzione femminile negata attraverso i secoli.

In siffatto contesto, non tardarono a venire, già in epoca risorgimentale, le reazioni della classe intellettuale², la quale avviò un vivace dibattito intorno all'urgenza di educare e moralizzare il popolo attraverso una pubblicistica a esso appositamente dedicata, che sfociò in una moltitudine di forme espressive e trovò completa realizzazione nella temperie innovatrice del periodo postunitario. Moralizzare il popolo significava, a ridosso dell'unificazione, iniziarlo ai concetti di cittadinanza e nazione, nell'intento di dare risposta al bisogno di un'identità collettiva definita e, muovendo dall'educazione alla patria, intrecciare i valori collettivi e pubblici da essa veicolati a quelli fondanti della singola personalità, con costante rinvio a un interclassista senso del dovere e del lavoro, riverbero della corrente selfelpista di recente importazione anglosassone³.

Simili problematiche trovarono lentamente spazio nella vasta letteratura edificante del tempo, che accoglieva al suo interno una sterminata messe di galatei, incentrata ora sul binomio maschile/femminile⁴, la cui essenza "virile", continuazione del «rapporto privilegiato tra autori uomini e lettori uomini»⁵ instauratosi sotto l'Antico Regime,

¹ Numerosi gli studi relativi al fenomeno dell'analfabetismo, per cui si rinvia alla bibliografia indicata in Stefania Sotgiu, «Per l'uomo è tutt'altra cosa». *Lingua e genere nei galatei postunitari di Costantino Rodella*, in *Maschile/Femminile nella letteratura di formazione dalle culture antiche all'età contemporanea. Modelli, rappresentazioni, stereotipi*, vol. 1.2, a cura di Rita Fresu, Giulia Murgia e Patrizia Serra, Perugia, Morlacchi Editore U.P., 2021, pp. 537-576, a p. 537 nota 2. Sul lungo processo di affermazione del comune idioma nazionale cfr., almeno, Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita* [1963], Roma-Bari, Laterza, 1970; Luca Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2013 per l'Ottocento e, per il secolo successivo, Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994; vd. inoltre Pietro Trifone, *L'italiano nel Risorgimento*, in *Lingue, letterature, nazioni. Centri e periferie tra Europa e Mediterraneo*, a cura di Ignazio Putzu e Gabriella Mazzon, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 495-533 e i riferimenti bibliografici ivi contenuti (dello stesso studioso vd. già Pietro Trifone, *Una lingua per l'Italia unita*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 221-261). Si è invece di recente soffermato sull'italofonia preunitaria Luca D'Onghia, *Da quanto tempo gli italiani parlano italiano? Riflessioni sparse sulla questione dell'italofonia preunitaria*, in *Trasversalità delle lingue e dell'analisi linguistica*, Campobasso, 19-20 aprile 2017, a cura di Giuliana Fiorentino, Cecilia Ricci e Anna Siekiera, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 35-48.

² Che annoverava tra le sue fila autori del calibro di Cesare Cantù ed Enrico Tazzoli. Per una panoramica completa delle personalità che parteciparono attivamente alla prima fase della speculazione teorica, cfr. Adriana Chemello, *La biblioteca del buon operaio. Romanzi e precetti per il popolo nell'Italia unita* [1991], Milano, Unicopli, 2009, pp. 36-75.

³ Il riferimento è a *Self Help* (1859), nota opera dell'inglese Samuel Smiles, che fornì ispirazione al Lessona per il suo *Volere è potere* (1869), primo archetipo della letteratura lavorista in Italia, sulla quale cfr. ivi, pp. 97-158.

⁴ Per la «modalità del rapporto di creanza», che dopo l'*ancien régime* si costruì intorno alle coppie maschile/femminile e *mundus/domus*, vd. Inge Botteri, *Galateo e Galatei. La creanza e l'istituzione della società nella trattatistica italiana tra antico regime e stato liberale*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 369.

⁵ Cfr. Luisa Tasca, *Galatei. Buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 115.

affidava al genere il compito di regolare «il vivere civile in spazi pubblici e legati al potere»⁶, escludendo implicitamente la donna, confinata allora nell'angustia delle mura domestiche⁷.

Nell'ultimo sessantennio, l'attenzione per la produzione di matrice popolare è cresciuta in misura esponenziale grazie agli storici della lingua, che hanno sottolineato la rilevanza delle scritture per il popolo in quanto mezzi privilegiati per la diffusione di una cultura e di un idioma unitari, soprattutto per coloro che erano stati relegati, nei secoli, ai margini dell'umano consorzio. Anche i linguisti hanno impiegato le loro energie in questa direzione, elaborando sia lavori d'insieme⁸ sia contributi incentrati su singole figure o su specifici generi testuali⁹, che tuttavia raramente hanno perseguito come obiettivo precipuo la disamina linguistica di galatei maschili¹⁰, qui presi in esame in una prospettiva «diagenerica»¹¹, che tenga conto, cioè, del condizionamento esercitato dalla classe di testo e delle sue caratteristiche formali e funzionali.

In tale prospettiva si colloca il presente studio, attraverso l'analisi linguistica di due galatei postunitari indirizzati a specifiche figure professionali, le *Massime filosofiche-critiche di Galateo-Medico italiano* (Napoli, Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1864) di Giuseppe Posta e il *Galateo del Carabiniere* (Torino, Tipografia Editrice G. Candeletti,

⁶ Ivi, p. 116.

⁷ Su questi aspetti cfr. Rita Fresu (a), «Sposa amante ed amata». *Galateo coniugale tra Otto e Novecento. Lingua e stile*, con la riedizione di un testo raro di Anna Vertua Gentile, Milano, Biblion edizioni, 2021, unitamente alla bibliografia suggerita.

⁸ Cfr. Laura Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013, che dedica diverse pagine alla pubblicistica popolare; Rita Fresu, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2016, per quel che concerne la fruizione femminile; e, ancora, i numerosi interventi di Rita Librandi, di cui almeno Rita Librandi, *La letteratura religiosa*, Bologna, il Mulino, 2012 e Rita Librandi, *L'italiano della Chiesa*, Roma, Carocci, 2017, per l'ambito religioso.

⁹ Ad esempio Rosa Argenziano, *Così parla la buona giovinetta: questioni di morale e di lingua in "Come vorrei una fanciulla" di Ida Baccini*, «Italiano LinguaDue», 8/1, 2016, pp. 269-295, <<https://doi.org/10.13130/2037-3597/7577>> (Consultato: 25 luglio 2023) su Ida Baccini, Giovanna Alfonzetti, «Mi lasci dire». *La conversazione nei galatei*, Roma, Bulzoni, 2016 e Giovanna Alfonzetti, *Cortesia di "genere" diverso: Marina ed Enrichetto, tra galatei e romanzi di formazione*, «Annali della Fondazione Verga», 10 n.s., 2017, pp. 361-384 per i galatei; relativamente alla dimensione femminile, una rassegna bibliografica aggiornata è consultabile in Rita Fresu, *La (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento: protagoniste, generi testuali, modelli culturali e linguistici*, «Women Language Literature in Italy/Donne Lingua Letteratura in Italia», I, 2019, pp. 99-110.

¹⁰ È il caso di Alfonzetti, *Cortesia di "genere" diverso: Marina ed Enrichetto, tra galatei e romanzi di formazione*, cit., e, seppur marginalmente, Annick Paternoster, *Richieste e consigli in quattro galatei post-unitari: il caso dell'imperativo*, in *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, Atti del XIII Convegno ASLI (Associazione per la Storia della Lingua Italiana), Catania, 29-31 ottobre 2018, a cura di Gabriella Alfieri et al., Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 327-334.

¹¹ Cfr. Fresu, *La (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento: protagoniste, generi testuali, modelli culturali e linguistici*, cit., pp. 106-107, da cui prelevo la formula, proprio in riferimento alla produzione (para)letteraria; in prospettiva generale cfr. Paolo D'Achille, *Le varietà diastratiche e diafasiche delle lingue romanze dal punto di vista storico: italiano*, in *Romanische Sprachgeschichte/Histoire linguistique de la Roumanie, Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen/Manuel international d'histoire linguistique de la Roumanie*, vol. III, hrsg. von Gerhard Ernst et al., Berlin-New York, de Gruyter, 2008, pp. 2334-2355, a p. 2346, insieme alla bibliografia qui contenuta.

1879) di Gian Carlo Grossardi¹², che nel rivolgersi a un'utenza esclusivamente maschile permettono al lettore contemporaneo di inquadrare in diacronia, ricostruendoli *à rebours*, stereotipi sociali e di genere in parte ancora vivi nell'odierna "civiltà".

1. Le Massime filosofiche-critiche di Galateo-Medico italiano di Giuseppe Posta

La storia dei galatei medici affonda le sue radici tra la fine della rivoluzione giacobina e il primo Ottocento, snodandosi lungo l'arco di tutto un secolo¹³. A questa altezza cronologica, l'intera categoria professionale attraversava una forte crisi di crescita, dovuta da un lato all'immobilismo della scienza medica italiana coeva¹⁴, dall'altro a un generale scadimento delle competenze acquisite dai sempre più numerosi seguaci di Esculapio, provenienti ora anche dalla piccola e media borghesia urbana e rurale¹⁵. Simile quadro si tradusse, ben presto, in un diffuso sentimento di sfiducia e disistima verso la disciplina, cui conseguì l'esteso e travagliato processo di riprogettazione identitaria dei suoi esponenti e una nuova definizione del ruolo che essi avrebbero dovuto ricoprire all'interno della civile società. Il delicato compito di riguadagnare dignità scientifica ai medici - e precisarne, al contempo, lo statuto etico-metodologico - venne così affidato alla diluviale produzione di testi data alle stampe nell'allora futura Italia e oltre i suoi stessi confini¹⁶. All'interno del rapido susseguirsi di tale pubblicistica si inscrivono i galatei, antenati dei moderni codici di deontologia¹⁷, che limitandosi a illustrare, in una prima fase embrionale, le qualità del medico ideale, accolsero poi, dalla metà del XIX secolo e segnatamente dopo l'unificazione, declinazioni politiche di

¹² D'ora innanzi citati rispettivamente con le abbreviazioni GM e GC, seguite dal rinvio alla pagina e, tra parentesi tonde, dal numero di occorrenze del tratto (se superiori a una) all'interno della stessa pagina. Gli esempi commentati, trascritti fedelmente, rinviano alla prima edizione del galateo medico e alla terza edizione (stampata nel medesimo anno della *princeps*) di quello destinato al carabiniere.

¹³ Sulla consistenza del fenomeno e la nutrita schiera di testi compresi nel genere o affini ad essi, cfr. Botteri, *op. cit.*, pp. 246-250.

¹⁴ Cfr. Giorgio Cosmacini, *Teorie e prassi mediche tra Rivoluzione e Restaurazione: dall'ideologia giacobina all'ideologia del primato*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. VII, *Malattia e Medicina*, a cura di Franco Della Peruta, Torino, Einaudi, 1984, pp. 153-205, a p. 151 e sgg., e, nello stesso volume, Maria Luisa Betri, *Il medico e il paziente: i mutamenti di un rapporto e le premesse di un'ascesa professionale (1815-1859)*, pp. 209-232, alle pp. 209-213.

¹⁵ Cfr. Massimo Baldini e Antonello Malavasi, *I galatei del medico e del paziente. Da Ippocrate al Codice Deontologico*, a cura di Massimo Baldini e Antonello Malavasi, Roma, Viviani, 2008, p. 18, con anticipazioni in Massimo Baldini e Donatella Lippi, *La Medicina: gli uomini e le teorie*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 371-372.

¹⁶ Dell'abbondanza di «trattati, prolusioni accademiche, catechismi e galatei medici, dissertazioni», pubblicati per tutto il secolo in Italia e negli altri paesi europei, si legge in Baldini e Malavasi, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ Il primo codice deontologico vide infatti la luce, in Italia, agli inizi del Novecento, quando i membri dell'Ordine dei Medici di Sassari approvarono il loro *Codice di Etica e di Deontologia* (1903). Una breve storia del regolamento, con annessa filogenesi della tipologia in oggetto dalle origini ai giorni nostri, appare in Sara Patuzzo, *Storia del Codice Italiano di Deontologia Medica. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Edizioni Minerva Medica, 2014; il testo integrale dell'archetipo sassarese è invece consultabile in Baldini e Malavasi, *op. cit.*, pp. 161-169.

orientamento democratico e umanitario¹⁸, fino al completo superamento dell'originaria «sconfidenza»¹⁹.

Il settecentesco *Galateo dei medici* (1791) di Giuseppe Pasta (1742-1823)²⁰, più volte ristampato e tradotto, rappresenta il primo esemplare in lingua italiana del filone testuale, suo prototipo su scala nazionale e ispiratore del nutrito gruppo di emuli che composero i loro scritti seguendone esplicitamente il riuscito esempio²¹.

Tra i non dichiarati proscrittori dell'opera pastiana rientra invece, con buona probabilità, Giuseppe Posta, autore delle *Massime filosofiche-critiche di Galateo-Medico italiano* (1864) dall'ignota vicenda biografica, il cui pseudonimo è però *nomen loquens* di indubbia ascendenza, chiaro omaggio all'iniziatore del genere.

Il galateo si compone di tredici parti, ognuna dedicata a una specifica macroarea tematica, anticipate da sintetiche *Generalità* (GM3-4) nelle quali il Posta, mediante allocuzione diretta e confidenziale, si rivolge al suo pubblico per render nota l'eziologia del testo, ribadire la funzione sociale del medico e la sua necessaria partecipazione alla cosa pubblica (GM3), e definire la linea programmatica dell'opera, pure col ricorso a un uso ardito del tecnicismo medico, che genera, talvolta, accostamenti insoliti e stranianti:

Chi ama di progredire, legga, e mediti il mio breve scritto; chi ama restare impastojato tra le legacce del Regresso medico-filosofico, lo getti via; voglio medicare la piaga più annosa della società nostra, voglio inoculare la Filosofia, la scienza, e l'arte medica, farne un preservativo logico per tutti (GM4).

Seguono i primi tre paragrafi - rispettivamente dedicati a *Civilizzazione* (GM5-6), *Pulitezza* (GM6-7), *Conversazione* (GM7) - e una lunga rassegna delle diverse categorie mediche.

Infine, l'epilogo dell'opera, che riconoscendo nella *Morale del medico* (GM57-60) l'unica «vera educazione» (GM58) atta a renderlo «civile, schietto, e buon Cristiano» (GM60), introduce l'ultimo dei temi cardine del galateo e individua nel cattolico culto la «face d'ogni medico italiano» (GM62), da portare dunque al capezzale dell'infermo di ciascun credo e religione.

2. Il *Galateo del Carabiniere* di Gian Carlo Grossardi

Con le Regie Patenti del 13 luglio 1814, emanate a Torino da Vittorio Emanuele I allo scopo di garantire, dopo la breve parentesi napoleonica, ordine e sicurezza pubblica al

¹⁸ Di «afflato umanitario e scientifico» virante, in quei decenni, «verso il socialismo» parla Maria Luisa Betri, *Galateo medico*, in *Dizionario di storia della salute*, a cura di Giorgio Cosmacini, Giuseppe Gaudenzi e Roberto Satolli, Torino, Einaudi, 1996, pp. 245-246, a p. 246.

¹⁹ Così Maria Luisa Betri, *Dalla "sconfidenza" nel medico al ricorso al "cultore di una scienza di fiducia"*, in *L'invenzione della fiducia. Medici e pazienti dall'età classica a oggi*, a cura di Maria Malatesta, Roma, Viella, 2021, pp. 101-115, a p. 115, a proposito dell'«ostinata avversione» riservata alla classe medica per gran parte dell'Ottocento, che dagli anni Ottanta si stempera «in un atteggiamento di fiduciosa, seppur tiepida, considerazione» (*ibidem*).

²⁰ Su vita e opera dell'autore si soffermano Patuzzo, *op. cit.*, pp. 33-35 e Baldini e Malavasi, *op. cit.*, pp. 73-89, questi ultimi con rara trascrizione dell'intero galateo.

²¹ Cfr. Giorgio Cosmacini, *La religiosità della medicina. Dall'antichità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 63.

rinnovato Stato sabaudo, si assisteva all'atto costitutivo del Corpo dei Carabinieri, la cui evoluzione apparve fin dal principio indissolubilmente legata a quella del Paese²².

Il colonnello Gian Carlo Grossardi²³, nato a Parma nel 1842 e arruolatosi appena diciassettenne nell'Esercito Sardo, fu probabilmente il primo carabiniere a ricostruire e diffondere le vicende dell'Arma, affiancando a una fulgida carriera professionale, interrottasi nel 1897 in seguito a morte prematura, quella di scrittore e pubblicista prolifico. Nonostante la sua pluriennale esperienza in campo giornalistico, l'opera che gli valse la stima dei suoi contemporanei, garantendogli fama imperitura anche tra i posteri, fu però il *Galateo del Carabiniere*²⁴ (1879), che rappresenta ancor oggi un *unicum* all'interno del vasto panorama editoriale per l'Arma²⁵.

Il libro, arricchito da illustrazioni a contrasto per mano di Luigi De Pascalis, si apre con una serie di *Avvertimenti* (GCIII-XXV) indirizzati alle nuove leve; fa da anticamera al testo un breve *Proemio* (GC1-3), che accoglie in epigrafe il canonico omaggio al Della Casa e giustifica la necessità dell'opera intrapresa (GC1), fungendo da introduttore a un'altrettanto rituale dichiarazione di intenti e di appartenenza al genere:

Si fu in seguito a tutte queste considerazioni che mi nasceva il pensiero d'esporre alcune mie idee sul modo di condursi del carabiniere nei diversi rapporti colle varie persone con cui deve mantenersi in relazione, e nell'esecuzione del suo servizio e che per brevità di dizione ho chiamato Galateo, come l'espressione che del resto meglio risponde a quanto mi propongo di compiere (GC3-4).

A seguire, l'opera vera e propria, che si divide in tre parti consacrate, nell'ordine, a *Pulitezza Generale* (GC7-51), *Pulitezza Particolare* (GC52-102) e *Pulitezza Speciale* (GC103-132).

Alea jacta est, leggiamo, infine, in testa alla conclusione (GC133) dello scritto, che «l'affetto pel corpo, la passione pel servizio» (GC134) ispirarono al Grossardi, spinto da nobili intenti morali ad accompagnare il lettore, con discreto garbo, nel «difficile mandato di pubblico funzionario, di carabiniere» (GC132).

²² Un'approfondita rassegna sulla fondazione del Corpo, con relativa contestualizzazione cronologica, è fornita in Gianni Oliva, *Storia dei carabinieri. Dal 1814 a oggi* [2002], Milano, Mondadori, 2015, pp. 6-28 e Flavio Carbone, *Repertorio degli ufficiali dei Carabinieri Reali 1814-1871*, Roma, Commissione Italiana di Storia Militare, 2013, p. XVIII-XXXII.

²³ Per ulteriori dati biografici sul Nostro e dettagli inerenti alla sua rapida ascesa professionale, cfr. Carbone, *Repertorio degli ufficiali dei Carabinieri Reali 1814-1871*, cit., pp. LXXVII-LXXVIII e, anche, Flavio Carbone, *Cultura e formazione nell'Arma dei Carabinieri Reali. La produzione editoriale degli Ufficiali*, «Rassegna dell'Arma dei Carabinieri», LXVI, ottobre/dicembre 2018, pp. 167-196, alle pp. 170-172, <<https://www.carabinieri.it/Internet/ImageStore/Magazines/Rassegna/Rassegna%202018-4/mobile/index.html#p=169>> (Consultato: 25 luglio 2023).

²⁴ Spunti di riflessione sull'opera sono offerti in Oliva, *op. cit.*, pp. 95-112, e, più sinteticamente, in Laura Secchi, *Il Galateo del Carabiniere*, «Notiziario Storico dell'Arma dei Carabinieri», II, 2, 2017, pp. 81-87, <<https://www.carabinieri.it/Internet/ImageStore/Magazines/NotiziarioStorico/Notiziario%202017-2/mobile/index.html#p=81>> (Consultato: 25 luglio 2023).

²⁵ Su rappresentazione e autorappresentazione dell'Arma, soprattutto per mezzo dei periodici specializzati che, dagli anni Settanta dell'Ottocento, si fecero veicolo di un'immagine idealizzata e stereotipica del carabiniere, cfr. l'ampia disamina contenuta in Oliva, *op. cit.*, pp. 112-120.

3. La lingua del corpus

I galatei di Giuseppe Posta e Gian Carlo Grossardi si caratterizzano, fin dai livelli fonomorfológico e morfosintattico, per una condivisa instabilità della trama linguistica, ravvisabile nell'ampio numero di oscillazioni attestate.

Circa il vocalismo, l'uso del dittongo è debolmente attestato, dopo suono palatale, sia in sede tonica (*giuoco* GC40; GM17; *crogiuolo* GM11; *donnicciuola* GM12; *donnicciuole* GM20), con sparute realizzazioni, nel solo *Galateo-Medico*, dopo sibilante (*siegue* GM6; GM35; GM44; GM55 ma *segue* GM49; *segunte* GM19; GM38; *segunti* GM30), che atona (*giuocatore* GC41; *giuocate* GC40; GC83); isolato e privo di oscillazioni il monottongamento esibito nell'arcaico *riscotea* GM9.

Abbastanza frequenti, in entrambe le opere, risultano essere le alternanze di *e/u* atone, che mostrano una netta prevalenza del primo elemento sul secondo (*riescire* GC3; GC70 e passim ma *riuscire* GC64; GC98), di *o/i* protoniche nel solo galateo indirizzato al carabiniere, dove a prevalere è il suono velare (*domande* GC61; GC62 ma *dimande* GC70), e, infine, di *e/i* in quello destinato alla classe medica, all'interno del quale dominano le varianti in *e* (*reputarsi* GM12; *reputati* GM3; *reputo* GM13 ma *riputazione* GM25)²⁶.

In ambito consonantico, l'allotropia *-cr/-gr-* si risolve a favore del nesso sonoro²⁷ (*segreto* GM11; GM44; *segreti* GC56; GC130; GM26(4); *segreta* GC106; *segrete* GC59 ma *segreto* GC102), mentre nell'oscillazione *-ci/-zi-* a prevalere è il tipo in affricata palatale (*sacrificio* GCVI; GCXIX(2); GC42; *sacrifici* GC71; GC127; *sacrificii* GC32 ma *sacrifizio* GCIV; GC40; *sacrifizi* GCXV; GC47); interessante, e in parziale controtendenza, il sostantivo *sagrifizi* GM6.

Coesistono, poi, forme con oclusiva bilabiale, maggioritarie in GM (*debbe* GM8; GM16; GM21; GM28; GM59 e passim ma *deve* GM35(3); GM59; GM46), e labiodentale, preferite in GC (*devono* GC75; GC134 e passim ma *debbono* GC52; GC77); di contro, l'elemento fricativo subisce occasionale dileguo negli imperfetti di seconda coniugazione impiegati dal Posta, che conservano le desinenze originarie del latino volgare (*avea* GM10; GM24; GM38(2) ma *aveva* GM14; GM19; GM22; *avevano* GM50; *riconoscea* GM4; *rimanea* GM4; *scrivea* GM30).

Tra i fenomeni morfologici, si segnala un'omogenea preferenza per le forme preposizionali di tipo sintetico: *col* GC79; GM17; GM57 e passim (ma *con il* GM10; GM12); *pei* GC27; GC52; GM50 (ma *per i* GM51; GM54). Opposte tendenze sono invece messe in luce per i concorrenti *tra/fra*; se, infatti, in GC l'impiego del secondo elemento è esclusivo (*fra* GC13; GC108 e passim), in GM domina la forma in dentale (*tra* GM16(5); GM23(3); GM37 e passim ma *fra* GM5; GM19; GM30; GM35; GM38; GM42(3)).

Relativamente al comparto verbale, sono preservate forme in regresso come *sieno* GC45(2); GM25 e passim, frequentissima, e *soggiugne* GM36-37; alcune voci con tema ampliato in *-isc-* (*eseguisce* GC45; GM8; *nutrisce* GM5) e, sporadicamente, l'uscita primaria in *-a* nell'indicativo imperfetto di prima persona singolare (*Io strabiliava* GM14),

²⁶ Ma in GC la tendenza è opposta, e si registrano solo occorrenze in *i*: *riputazione* GC38; GC45; GC75; GC91.

²⁷ In accordo con la norma del tempo, come si legge in Fresu, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, cit., p. 38, a proposito della produzione femminile ottocentesca di stampo didattico-pedagogico.

come pure nella sesta, resa priva della desinenza analogica tipica del plurale (*altri prima d'arrivare a me doveva passare su di loro* GC69).

A livello sintattico-testuale si osserva, anzitutto, un discreto impiego dell'imperfetto narrativo²⁸, per riportare fatti della cronaca *grosso modo* coeva nel *Galateo del Carabiniere* (*Nel giorno 19 settembre 1866 [...] il brigadiere TARONI [...] esplodevasi²⁹ un colpo al capo* GCVI), o esempi di malasanità nel caso del *Galateo-Medico* (*Sono scorsi omai circa 16 anni da che in Roma un medico omiopatico curava il Conte L... [...] ma questi [...] all'ottavo giorno restava ucciso* GM38); tale imperfetto si accompagna occasionalmente, nel *corpus*, al presente storico³⁰, come è possibile osservare nell'esempio seguente, dove il medico strizza inconsapevolmente l'occhio al gendarme nella posposizione del numerale, manifesta adesione a un *ordo artificialis* in perfetto stile burocratese³¹: *L'anno scorso condussi una giovane idropica in casa d'un valente Professore napoletano, mi annunziai al cameriere [...] difatto esce un infermo abbastanza misero, il cameriere domanda la solita schifosa mancia di carlini due [...]. L'infermo [...] non aveva che la sola piastra, piangeva. Io strabiliava* GM14.

L'ampio ricorso alla modalità deontica³², connaturata all'essenza prescrittiva del genere, contribuisce a tracciare, grazie all'impiego del più classico imperativo³³, il ritratto del carabiniere ideale, inappuntabile sotto il profilo etico-morale (*Mantenetevi alla portata di tutti, [...] rifuggite da pettegolezzi e dalle ciarle* GC101) e fine conoscitore del vivere civile e delle norme di buona creanza, che gli fungono da guida per la corretta gestione dei rapporti con il gentil sesso (*Passando una signora, se siete seduti, alzatevi e scopritevi il capo* GC35) e coi superiori (*Salutate militarmente, date un bell'attenti* GC69).

²⁸ Cfr. Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di Alberto Castelvetti, Torino, Utet, 1989, § XI.374c.

²⁹ L'enclisi con i modi finiti del verbo, a tutt'oggi marcata in senso aulico o arcaico, era considerata un cultismo già nel pieno Ottocento; cfr. a tal proposito Elisabetta Mauroni, *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, Milano, LED, 2006, p. 222, e, in generale, per l'impiego di enclisi e proclisi nei romanzi storici del XIX secolo, alle pp. 219-276, insieme a Maria Grazia Dramisino, *Le correzioni linguistiche al «Marco Visconti» di Tommaso Grossi*, «Studi di grammatica italiana», XVI, 1996, pp. 119-188, a p. 148 nota 133.

³⁰ Sulla funzione «drammatizzante» del presente storico vd. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, cit., § XI.372d. Cfr. inoltre Carlo Enrico Ruggia, *Presente storico*, in ENCIT, vol. II, 2011, <[³¹ Per un elenco essenziale dei tratti tipologici dell'italiano burocratico, cfr. Sergio Lubello, *Il linguaggio burocratico*, Roma, Carocci, 2014, pp. 45-61, e, anche, Sergio Lubello, *Ancora sull'italiano burocratico. Riflessioni sulla base di un corpus recente \(2011-2015\)*, «Studi di grammatica italiana», XXXIV, 2015, pp. 263-282, alle pp. 270-275.](https://www.treccani.it/enciclopedia/presente-storico_(Enciclopedia-dell'Italiano)/#:~:text=%C3%88%20detto%20presente%20storico%20il,anteriore%20al%20momento%20dell'enunciazione.> (Consultato: 25 luglio 2023), e i riferimenti ivi forniti.</p>
</div>
<div data-bbox=)

³² Del concetto di modalità e della variante deontica si parla in Cristiana De Santis, *Modalità*, in ENCIT, vol. II, 2011, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/modalita_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/modalita_(Enciclopedia-dell'Italiano)>) (Consultato: 25 luglio 2023), cui si rinvia insieme alla bibliografia relativa.

³³ La reiterata presenza di forme imperativi in alcuni testi post-unitari, tra i quali spicca il galateo del Grossardi, appartenenti alla medesima categoria qui indagata e alla manualistica scolastica è oggetto di dettagliata analisi in Paternoster, *op. cit.*, pp. 327-334.

Stesso compito assolvono, seppur in modo attenuato, il congiuntivo esortativo e il futuro di valenza iussiva³⁴, che definiscono il ruolo di custode esclusivo della legge che il carabiniere è inderogabilmente tenuto a ricoprire (*Nell'equa ed imparziale applicazione della legge il carabiniere **attingerà** la forza necessaria che deve sorreggerlo nel difficile suo mandato GC123*), con rare intromissioni nel campo dell'economia domestica e del dresscode (*Gli abiti **si spazzolino** [...] **si lavino** dalle unture, e **se ne facciano** rattoppare i fori GC26; **non si metta** il mantello quando venisse a piovere o facesse freddo se il superiore non fa altrettanto GC67*).

Poco attestato il tratto nel galateo del Posta, che sfrutta di rado la gamma di soluzioni formali del sistema deontico per sviluppare nuclei tematici ricorrenti, al fine di esortare il lettore a sanare antichi dissapori e rivalità sorti tra dottore e farmacista, da considerarsi invece un prezioso alleato dell'arte medica (*Il medico adunque civilissimo di buona morale **non si metterà** mai in opposizione manifesta con un farmacista GM59*); a rivendicare l'autonomia dell'intera categoria professionale, libera da qualsivoglia sudditanza politico-economica (*Il medico **debba** essere autonomo e conveniente a sè stesso GM47*) e, infine, a professare la fede cristiana facendosi portavoce, attraverso il suo operato, della «più santa di tutte le Religioni» (GM64) (*Medici civili [...] **siate sinceramente cattolici** GM64*).

L'ordito sintattico risulta inoltre movimentato, a dispetto di una generale conservatività, da strutture e soluzioni tipiche dell'oralità. Troviamo infatti, in entrambe le opere, esempi di emarginazione a sinistra (*Il primo rispetto **lo** dobbiamo a noi stessi GC27; Tutti questi precetti posso porgerli al mondo civile GM59*); della francesizzante scissa³⁵, con messa in rilievo del costituente noto (*sono le difficoltà quelle **che** formano l'uomo GCXXII; È un fatto constatato dall'esperienza, **che** le amicizie sogliono durare più forti nei tempi turbolenti, che nei tranquilli GM23*); e un'ampia selezione del *che* subordinante generico³⁶, a suggello di un vivace e semplificato andamento paratattico (*io non intendo parlare degli inferiori nella gerarchia, **che** il carabiniere del resto non ne avrebbe GC83; Bisogna far senno una volta, **che** n'è ben tempo GM41*).

Fenomeno distintivo della letteratura di consumo è il ricorso all'interrogativa diretta³⁷, che concorre a delineare il paradigma del genere galateo nel tipo retorico (*Che*

³⁴ Per cui cfr. rispettivamente Seriani, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, cit., § XIII.32 e Elisa De Roberto, *Futuro*, in ENCIT, vol. I, 2010, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/futuro_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/futuro_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/>) (Consultato: 25 luglio 2023), insieme ai rinvii qui suggeriti.

³⁵ Considerazioni diacroniche relative al costrutto (variamente attestato già nell'italiano antico) e alla massima espansione raggiunta dallo stesso, nel corso del XVIII secolo, per impulso del francese, sono contenute in Paolo D'Achille, Domenico Proietti e Andrea Viviani, *La frase scissa in italiano: aspetti e problemi*, in *Tipologia linguistica e società. Considerazioni inter- e intralinguistiche. Due giornate italo-danesi di studi linguistici (Roma, 27-28 Novembre 2003)*, a cura di Iørn Korzen e Paolo D'Achille, Firenze, Franco Cesati Editore, 2005, pp. 249-279, alle pp. 267-276.

³⁶ Cfr. Giuliana Fiorentino, *Relativa debole. Sintassi, uso, storia in italiano*, Milano, FrancoAngeli, 1999 e, della medesima studiosa, anche il più recente contributo Giuliana Fiorentino, *Relative 'pragmatiche' in italiano*, in *Relative e pseudorelative tra grammatica e testo*, Bergamo, 1 dicembre 2006, a cura di Federica Venier, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 53-71.

³⁷ Primi rilievi sull'attestazione del tratto nella precettistica maschile indirizzata a giovani lettori, con specifico riferimento all'*Enrichetto* di Costantino Rodella, sono contenuti in Sotgiu, *op.cit.*, pp. 564-565, a cui mi permetto di rinviare anche per aggiuntivi rimandi bibliografici.

volete difatto che sappia delle mediche faccende un Sindaco, un Sottoprefetto, un Prefetto? GM50), e in quello didascalico, qui impiegato in posizione ancillare come introduttore di definizione (*Che cosa è mai la morale medica? Non è altro, che la vera educazione* GM58). Ma le definizioni sono più spesso offerte entro convenzionali strutture affermative, sviluppate di sovente, nel *Galateo del Carabiniere*, grazie al procedimento della progressione logico-tematica³⁸ (*Io dico che egli deve dimenticare anziché perdonare, mentre il perdonare indica la conseguenza di un fatto compiuto [...] Il dimenticare invece indica meglio l'idea di quanto io voglio esprimere* GC48), o trasmesse, in entrambi i testi, per bocca di importanti figure della tradizione (*La coscienza che il Cantù definisce, un lume interno pel quale l'uomo rende testimonianza a se stesso del bene e del male che fa* GC44; «L'affettazione, dice Melchiorre Gioja, è la caricatura della bellezza unita all'apparenza dello sforzo [...]» GM18). Da ultimo, la pratica citazionale appare in taluni casi influenzata, come d'abitudine nei galatei, dal fascino dell'elemento esotico³⁹, che si manifesta attraverso passi riportati in lingua francese (*L'homme est, je vous l'avoue, un méchant animal!... MOLIÈRE - le Tartufe* GM27) e latina («*Omnis medicina a Deo est, dice il Macoppe [...]*» GM60), talvolta calati all'interno di stralci mistilingui (*quelle pillole, sine quibus vivere nolo* GM10).

Il fondo lessicale si mostra ancorato alla tradizione nel ricorso a termini dalla veste fonologica anticheggiante (*dispreghi* GM16; *pugnarono* GCVIII) e letterari (*polve* 'polvere' GC66; *tema* 'paura' GC125), questi ultimi diafasicamente più marcati e ascrivibili al solo *Galateo del Carabiniere*; singoli influssi toscaneggianti emergono, invece, in *ignudo* GC27 e nell'avverbio *punto*⁴⁰ GM21; GM36; GM41; GM59.

Fa da contraltare alla patina arcaica la serie relativa all'area semantica della medicina, impiegata nel galateo del Posta in riferimento a orientamenti teorici e dottrine

³⁸ Per il concetto di progressione tematica, individuato e definito nell'ambito della Scuola di Praga dagli anni Trenta del Novecento, cfr. fra tutti Angela Ferrari e Anna-Maria De Cesare, *La progressione tematica rievitata*, «Vox Romanica», 68, 2009, pp. 98-128. La tipicità di tale procedimento nella stampa comportamentale femminile dell'Ottocento è segnalata in Fresu, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, cit., p. 48 e Fresu (a), «*Sposa amante ed amata*». *Galateo coniugale tra Otto e Novecento. Lingua e stile*, cit., pp. 166-167. Sull'impiego del costruito nella manualistica coniugale pressappoco coeva, inoltre, cfr. Rita Fresu (b), *Costruire i ruoli di genere nell'Italia del primo Novecento. La lingua della manualistica coniugale di Marianna Bondi Bettazzi*, in *Maschile/Femminile nella letteratura di formazione dalle culture antiche all'età contemporanea. Modelli, rappresentazioni, stereotipi*, vol. 1.2, a cura di Rita Fresu, Giulia Murgia e Patrizia Serra, Perugia, Morlacchi Editore U.P., 2021, pp. 577-603, a p. 592 e Rita Fresu e Stefania Sotgiu, *Editoria cattolica femminile tra Otto e Novecento. La lingua della produzione educativa di suor Maria Vincenti*, Milano, FrancoAngeli, 2021, p. 95.

³⁹ Citazioni e massime (anche) in lingua straniera rientrano nel novero dei tratti tipizzanti la manualistica comportamentale per uomini e donne, come si afferma in Adriana Pelo, *I forestierismi nei manuali di "buone maniere" dei primi anni del Novecento*, in *Miscellanea di studi in onore di Mária Farkas*, a cura di Andrea Kollár, Szeged, JATEPress, 2006, pp. 137-149, a p. 139.

⁴⁰ Entrambi presenti in Pietro Fanfani, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbèra, 1863, a riprova della comune matrice toscana.

(*Nosologia*⁴¹ GM32; *Vitalismo*⁴² GM32(2); patologie (*anassarca*⁴³ GM36 e passim); sintomi (*Astenia*⁴⁴ GM33; *dispnea*⁴⁵ GM36(2); poche le formazioni aggettivali che, condividendo il tratto [+ UMANO], descrivono medici (*allopatico*⁴⁶ GM23; GM37) e pazienti (*idropica* GM14).

Merita attenzione la discreta presenza di elativi, attraverso i quali si descrivono i *doveri importantissimi* (GCIII) del buon carabiniere e il suo *altissimo scopo* (GCXII) che, perseguito con tenacia e *mezzi opportunissimi* (GC127), rende onore alle *tradizioni gloriosissime* (GCIV) dell'Arma. Il lettore del Posta, dal canto suo, ha da essere *civilissimo* (GM59) e *rispettosissimo* (GM8), non solo dei colleghi, ma anche di quella *delicatissima materia* (GM62) che è la religione cattolica, lume di ogni medico italiano.

Limitato, poi, l'impiego di alterati⁴⁷, che accentua la gravità di un illecito (*ubbriacconi*⁴⁸ GC49) o attenua quella di un disturbo (*ascessolino*⁴⁹ GM20), sfociando perfino nello stereotipo di genere, abilmente infarcito di guizzi espressivi tipici del parlato (*I medici assennati [...] non debbono ripetere spesso spesso le stesse cose, non debbono raccontare sempre quei soliti fattarelli alla maniera delle donnicciuole*⁵⁰ GM20).

Abbastanza nutrita anche la fraseologia idiomatica: *a diritta ed a manca*⁵¹ GC56; *Far venire giù il latte ai ginocchi*⁵² GM18 e passim, risultato di procedimenti metaforici che

⁴¹ Cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002, 21 voll.; Supplemento, diretto da Edoardo Sanguineti, ibid. 2004; 2009; Indice degli autori citati, a cura di Giovanni Ronco, ibid. 2004, anche online: <<http://www.gdli.it/>> (d'ora in poi GDLI), che rinviene il termine nel XVIII e XIX secolo in G. Targioni Tozzetti; V. Cuoco; G. Carena e Leopardi.

⁴² GDLI ne segnala la presenza, tra Otto e Novecento, esclusivamente in M. Lessona; G. Gentile e G. Papini.

⁴³ Il termine è debolmente attestato, a partire dal XVI secolo, solo in scritti scientifici redatti da estensori di formazione medica, nella fattispecie: P. Mattioli; G. Del Papa e A. Cocchi (cfr. GDLI e *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1979-1988, 5 voll.; seconda edizione *Il nuovo etimologico. DELI. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, volume unico, con CD-ROM, Bologna, Zanichelli, 1999 [da cui si cita] (d'ora in poi DELI) s.v. *anasarca*).

⁴⁴ Cfr. DELI in 1819, A. Bonavilla.

⁴⁵ Cfr. DELI in 1746, G. Pivati (in GDLI soltanto in F. Gualdo e Gadda).

⁴⁶ Cfr. DELI s.v. *allopatica* in 1872, C. Alfieri e GDLI per l'isolata ricorrenza in Papini; entrambi i riscontri permettono di retrodatare il termine o, quantomeno, di integrare le conoscenze note.

⁴⁷ A confermare la produttività del tratto soprattutto nella manualistica femminile e nella letteratura per l'infanzia (cfr. Argenziano, *op. cit.*, p. 278 e, per la presenza degli alterati nella precettistica femminile otto-novecentesca, Fresu, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 50, 76, 85, 112 e Fresu (a), «*Sposa amante ed amata*». *Galateo coniugale tra Otto e Novecento. Lingua e stile*, cit., pp. 141, 154, 162, 185).

⁴⁸ Impiegato per la prima volta nel XVII secolo da P. Segneri, si ritrova anche in A. Cesari e De Amicis, ricorrendo poi in autori novecenteschi sia in poesia (C. Govoni) sia in prosa (P. A. Quarantotti Gambini) (cfr. DELI s.v. *ubriaco* e GDLI s.v. *ubriacone*).

⁴⁹ Si tratta di un neologismo coniato dal Posta, se l'unica forma diminutivale testimoniata in GDLI s.v. *ascesso* è quella di *ascessolino*, contenuta in G. Targioni Tozzetti.

⁵⁰ Col significato spregiativo di 'donna di poco conto, di poco cervello, pettegola, credulona', per cui cfr. GDLI s.v. *donicciuola*.

⁵¹ Cfr. GDLI¹ 8 s.v. *diritto*, dove la locuzione *a dritta e a manca* è attestata in De Sanctis; Verga e Pirandello.

⁵² Registrata, nella variante *far venire il latte alle ginocchia*, in GDLI 19 s.v. *latte* unicamente in A. Panzini (cfr. anche DELI s.v. *ginocchio* in 1750, R. M. Bracci, cit. dal Fanfani, *op. cit.*).

suscitano in chi scrive preziose riflessioni metalinguistiche (*Stendere la mano ad un uomo vuol dire salvarlo* [...] *Fare un colpo di mano vuol dire compiere un'impresa ardita* GC131).

Infine, l'apertura a sistemi linguistici altri si manifesta, nel solo *Galateo del Carabiniere*, attraverso gli anglismi *revolver*⁵³ GCVI(2); GCVII e *spencer*⁵⁴ GC68, neoformazioni ottocentesche di recente acquisizione, trovando anche spazio nell'alveo della tradizione paremiologica⁵⁵ o di stampo aforistico, ulteriore conferma di esplicita adesione al genere testuale indagato (*Ars longa, vita brevis* GC129; *Summum jus summa injuria* GC118).

⁵³ Cfr. DELI in 1862, «La Perseveranza» del 24 giugno cit. da Andrea Masini, *La lingua di alcuni giornali milanesi dal 1859 al 1865*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 141, ma il *Dizionario Etimologico Italiano*, a cura di Carlo Battisti e Giovanni Alessio, G. Barbera, 1950 (qui citato per mezzo dell'abbreviazione DEI) documenta la voce un anno prima, mentre secondo GDLI è attestata dal 1868 in G. Carena.

⁵⁴ Il rinvio a DELI in 1905, in A. Panzini, ci permette di retrodatare il termine al 1864.

⁵⁵ Che però registra anche qualche proverbio in lingua italiana lungo il testo, come il ben noto *l'unione fa la forza* GC77 (cfr. Valter Boggione e Lorenzo Massobrio, *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*, Torino, Utet, 2004, VI.1.1.19, *Periodici popolari*, I-584).

Note e recensioni

Ricordo di Albino Pierro

Emérico Giachery

[\(noemerico@libero.it\)](mailto:noemerico@libero.it)

Abstract

In memoria di Albino Pierro, poeta.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/633>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Sono ormai tra i pochissimi sopravvissuti “amici storici” di Albino Pierro, che ho frequentato per circa un quarto di secolo, sino ai suoi ultimi giorni. Ho potuto assistere a diversi momenti pubblici della sua sorprendente affermazione in vita: laurea *honoris causa* nell’Università della Lucania, convegni sulla sua poesia, che per diversi anni è stata oggetto di innumerevoli scritti, e traduzioni in un’incredibile quantità di lingue straniere. Altri poeti dialettali (o “neodialettali”, come qualcuno usa dire) di notevole spessore non hanno forse avuto, per quanto ne so, un successo critico paragonabile al suo: penso ad abruzzesi come Vittorio Clemente, molto, e con piena ragione, apprezzato da Fortini e da Pasolini, che fece la prefazione al suo capolavoro *Acqua de magge*; a romagnoli come Tonino Guerra e Raffaello Baldini, che ottenne comunque il Premio Viareggio e il Bagutta; alle friulane *Poesie a Casarsa* di Pasolini che furono salutate da Contini.

Tursi: “Città di Albino Pierro”, annuncia un cartello all’ingresso del paese, che ha saputo onorare il suo poeta. Nella casa paterna («u Pahazze» ricordato in alcune poesie) ha sede un ben dotato centro di studi dedicato al poeta, con la biblioteca che fu sua. Esiste un parco letterario a lui dedicato (con una *Guida ai luoghi pierriani*, opera di Elisabetta Boccardi, di più di cento pagine, edita nel 2004); a lui è intitolato l’Istituto comprensivo delle Scuole materne, elementari e medie. A Potenza, il 19 aprile 2021, fu inaugurata la “Piazza Albino Pierro” (con contiguo parco) alla presenza delle autorità cittadine e del sindaco di Tursi. Esistono le concordanze lemmatizzate dell’opera poetica in dialetto tursitano, a cura di Vincenzo Tisano, edite nel 1985, e una rigorosa edizione critica, che comprende anche le poesie in lingua, dovuta a Pasquale Stoppelli, Edizioni Salerno 1985. Le traduzioni più recenti di cui abbia notizia sono in rumeno e in olandese. Quest’ultima ha dato vita a un bel libro che raccoglie trentanove poesie d’amore, edito nel 2008, e intitolato *De kus van het middagur (Il bacio di mezzogiorno)*. Ho avuto il piacere di partecipare alla presentazione di questo libro nella sede dell’Ambasciata dei Paesi Bassi. Ma vorrei, per un momento, risalire più lontano nella memoria e rivivere un evento speciale e significativo.

Innumerevoli anni or sono, nel giorno di Ognissanti, mi recai nella Cattedrale di Tursi, dove si rendeva omaggio al poeta presente. Appena entrato, una donna anziana mi abbracciò dicendomi: «Io a voi v’aggio tenuto ’n braccio piccirillo». Mi aveva scambiato per il fratello di Albino Pierro! Fu un simpatico modo per sentirmi un po’ “di casa” nella Cattedrale gremita, dove Albino incontrava il suo popolo. Erano presenti due vescovi, uno dei quali si chiamava anche lui Pierro (di nome, però, Gerardo). Ci raggiunse un messaggio-saluto di Gianfranco Contini, che fu letto e ascoltato con devota attenzione. Verso la fine della manifestazione i ragazzi delle scuole recitarono con gioioso entusiasmo *Natale a Tursi (Natè a Tursi)*, una delle più popolari poesie di Albino, animata da un vivace ritmo festoso, peraltro a lui inconsueto: «E t’ecchete ca sònete/ a chièsia d’a Ravatène/ cc’a messa ngranne e currene/ cuntente i cristiene». La *Ravatène* è la Rabatana, il quartiere arabo, la parte alta e antica del paese, a picco su profondi dirupi (i *jaramme*) quasi emblematici nella poesia di Pierro: «siamo dispersi nel mondo/ e portiamo fra gli uomini il volto dei nostri burroni». Finita la cerimonia, uscimmo tutti nella vasta piazza, dove ci accolse e avvolse un generoso sole novembrino.

A mettermi in contatto con il poeta fu il mio indimenticato maestro Alfredo Schiaffini, al quale Albino Pierro si era rivolto. In quegli anni ero suo assistente, e

Schiaffini dirottava volentieri verso di me alcuni dei tanti (troppi) letterati che lo assediavano per carpirgli un giudizio sui loro scritti. Incontrai Pierro in un bar del centro di Roma, e conversammo cordialmente. Di poesia, soprattutto, ossia della *sua* poesia. Non era davvero facile indurlo a parlare di qualcosa che non concernesse, in modo diretto o indiretto, la sua attività poetica. Nelle manifestazioni in cui gli venivano rivolte parole di omaggio, Pierro rispondeva soltanto recitando una sua poesia: era quello, diceva, il suo vero linguaggio, il suo modo di comunicare l'essenziale.

In quel primo incontro Pierro mi donò un suo libro di poesia in dialetto tursitano. Quel libro mi parve bellissimo e subito ne scrissi con entusiasmo all'autore, e così cominciò la nostra amicizia. Tra i tanti suoi libri che mi ha donato, con dediche sempre molto concise, mi piace ricordare qui *Famme dorme*, nella raffinata edizione Scheiwiller, con una nota critica di Antonio Pizzuto e la traduzione francese della scrittrice svizzera Madeleine Santschi, divenuta in seguito mia ottima amica. La triade Pierro-Pizzuto-Santschi, presente in quello squisito volumetto, è immortalata in una fotografia scattata in un ristorante dei Castelli Romani e intitolata *Il trio della trota*, con scherzosa allusione al *Quintetto "della trota"* (op. 144, D. 667) di Schubert. Madeleine Santschi ("Malou" per gli amici), scrittrice svizzera e traduttrice instancabile di Pizzuto, ricorda l'occasione fissata in quella memoranda fotografia: una gita in automobile attraverso il Lazio, alla scoperta di monumenti e di mete gastronomiche, con Albino alla guida (una guida un po' spericolata, secondo Malou, che ha rievocato in un suo scritto quella giornata). Si spinsero sino all'Abbazia di Fossanova, dove Pizzuto si inginocchiò per rendere omaggio a San Tommaso d'Aquino, che proprio in quell'Abbazia aveva concluso la sua vita terrena.

Il singolare successo, attestato dalle tante traduzioni in lingue diverse, dovrebbe far supporre un orizzonte d'attesa, anche nel raffinato pubblico internazionale dei lettori di poesia, nei confronti del nostro Mezzogiorno. Forse nel conferimento del Nobel a Quasimodo, nel lontano 1959, ebbe il suo peso la connotazione meridionale di molta sua poesia. Non tanto di quella, a volte ancora mitica, di *Ed è subito sera* (*Vento a Tindari*, per esempio), quanto quella drammatica, e a suo modo sintomatica, di *Lamento per il Sud* e di altre poesie memorabili dei primi anni del dopoguerra. Nello stesso 1959 il nostro maggiore antropologo, Ernesto De Martino, pubblicava *Sud e magia* e *La terra del rimorso*. Ma già nel 1945 era apparso l'indimenticabile *Cristo s'è fermato ad Eboli* di Carlo Levi. «La Lucania è dentro di noi», aveva affermato l'antropologo americano Friedmann, che aveva persuaso il suo amico Hemingway a visitare quella regione ancora tutta da conoscere e comprendere. Ernesto De Martino fu attratto da un verso, che gli parve sintomatico, di Pierro: «Silenzio di preistoria nel villaggio». Carlo Levi, notoriamente anche stimato pittore, eseguì un ritratto di Pierro che compare sulle copertine di alcuni libri che lo riguardano. Pierro mi raccontò che la leggendaria "zia Assunta" stracciò una riproduzione di quel ritratto, e inviò al nipote una lettera (rievocata in *Na lettere* nel volume *Famme dorme*), pregandolo di non far circolare quell'immagine che lo ritrae molto più avanti negli anni, dall'aria malaticcia («pàrese nu maète»), mentre Albino, a suo dire, ha il portamento di un re («sì nu rré»); quel quadro sembra, proprio per l'espressione stravolta e tragica, *nu macciocciue*, uno sgorbio da non mostrare a nessuno.

Notoriamente, uno dei fattori operanti nella fama di Pierro fu l'attenzione dei linguisti alla sua scelta di scrivere «nel neolatino addirittura protostorico della più isolata

Basilicata», come disse Gianfranco Contini. Probabilmente l'essere, per così dire, "sponsorizzato" da Contini, cioè dal filologo allora forse più ascoltato in Italia, e non meno ascoltato oltralpe, contribuì non poco alla fama di Pierro. Nella quasi mitica dimora romana di Piazza Ottavilla nel quartiere Monteverde erano presenti in effigie, fausti lari della sua poesia, quelli che Pierro amava definire «i miei due Gianfanchi»: Contini e Folena, autore di una splendida introduzione alle venti poesie intitolate *Nu belle fatte* (e il volumetto *Com'a nu frète*, a cura di Francesco Zambon, riunisce due saggi di Folena e alcune sue lettere al poeta lucano). Folena lo aveva fraternamente accompagnato in un viaggio a Stoccolma. Quante volte, anche con mia moglie Noemi, siamo andati a trovare l'amico poeta nella casa romana, dove lo accudiva Maria, una matura e saggia "ragazza madre" sua conterranea: un personaggio che sembrava uscito dai *Fioretti di San Francesco* e ancor più dalla *Vita di Fra Ginepro*. Una volta vi incontrai il suo traduttore svedese Ingvar Bjoerkeson, che aveva tradotto anche Dante, Petrarca, Tasso, Foscolo, Pasolini. Erano i tempi della ventilata (per due volte) candidatura al Nobel, che tanto turbò la vita del poeta. In una delle mie frequenti visite, Albino mi lesse, con un estasiato sorriso, una poesia appena composta, dicendomi: «Non perché l'abbia scritta io, ma quanto è bella!».

Non è il caso di ripercorrere qui la bibliografia che lo concerne, notoriamente molto ricca. Soltanto nella mia biblioteca trovo, accanto alle sue opere, diverse monografie dedicate a lui: Cesare Vico Ludovici, *Pierro* (1958); Antonio Piromalli, *Albino Pierro Dialetto e Poesia* (1979); Giorgio Delia, "Metaponto" e dintorni, *Avviamento all'opera di Albino Pierro* (1990); Rocco Brancati, *Ritratto di poeta, Albino Pierro, Intrigo a Stoccolma* (1999); Giulio Di Fonzo, *La rosa e l'inverno. La poesia di Albino Pierro* (2008). Ci sono gli importanti Atti del Convegno di Studi in occasione della consegna della laurea *honoris causa*. Si tratta di *Pierro al suo paese: dieci anni dopo*, a cura di Cosimo Damiano Fonseca (Galatina, Congedo Editore, 1993). In occasione dei suoi settant'anni Pierro mi chiese di pubblicare ventuno missive (tra le innumerevoli che gli avevo inviato e che conservava con affettuosa cura nel suo archivio). Nacque così il volumetto *L'interprete al poeta. Lettere ad Albino Pierro*, Venosa, Edizioni Osanna, 1987. La presenza dei suoi testi poetici, in quelle lettere, era collegata, non senza emozione, a luoghi e a momenti di vita, e godevo di quel libero incontro tra vita e poesia, fuori da schemi accademici.

Albino Pierro mi pregò più volte di raccogliere in volume i miei scritti su di lui. Con molto ritardo, e purtroppo solo tanti anni dopo la sua scomparsa, decisi di accontentarlo mettendo insieme gli scritti che consideravo più significativi nel volume *Albino Pierro grande lirico* (Torino, Genesi, 2003). Libro che ha avuto, per quanto ne so, scarsa ricezione e diffusione, ma che mi è caro per più ragioni e ristamperei volentieri, e nel quale ho anche voluto sperimentare strumenti interpretativi meno usuali, almeno nel contesto italiano. Albino Pierro è immerso in quello che Ernst Bernhard definisce, in uno scritto che lui stesso mi regalò, *Il complesso della Grande Madre* (mediterranea), poi incluso nel volume postumo *Mitobiografia*. Tra le poesie di Pierro in lingua spicca, per ampiezza di respiro e partecipazione emotiva, *Mia madre passava*. Direi che anche il dialetto diventerà per lui una "lingua madre ancora più madre". La madre, morta poco dopo la nascita di Albino, «a' purtàrene janca supr'a sègge/ cchi mmi nd' i fasce com'a na Maronne/ cc'u bambinèlle mbrazze». Ormai assunta in pieno, si direbbe, nella sfera del sacro. Alle proposte interpretative di Gaston Bachelard (caro a molti grandi maestri

della critica d'Oltralpe) si rifà per qualche aspetto il capitolo *Il vento, la terra*. Il suo invito al contatto con la vita profonda dei simboli e con la potenza creativa dell'immaginazione si rivelò fecondo di orizzonti interpretativi e di risultati (almeno per me) appassionanti.

Non so quanta attenzione sia stata dedicata a un libro che ci mostra Pierro da vicino, nel suo ultimo tempo di vita, e ci rivela letture e scelte culturali di cui non era solito parlare: è il volume di Ugo De Vita, *Un tempo breve. Conversazioni con Albino Pierro*.¹ Si dimentica di solito che Pierro era laureato in pedagogia con una tesi su Sant'Agostino e aveva insegnato in diversi luoghi (beneficiando poi per molti anni di una comoda *sinecura* ministeriale). Delle sue letture filosofiche, che necessariamente ci furono negli anni di studio e insegnamento, non parlava mai, quasi le avesse rimosse. Anche la sua cultura poetica era «tanto vasta quanto dissimulata», secondo Pasquale Stoppelli, che lo conosceva bene. Era come se i temi e le immagini del mondo contemporaneo lo allontanassero dalla realtà primigenia e metatemporale della sua Tursi: «Non vado al cinema, vedo poca televisione».² Solo De Vita, conversando affettuosamente con lui per diversi giorni, riuscì a cavarne qualche giudizio. Per esempio sul cinema: Pierro non amava Fellini, apprezzava Antonioni. Di Visconti menzionava soltanto *Rocco e i suoi fratelli*. Detestava la psicanalisi, la sociologia e la pop art. De Vita rievoca, in quel suo molto utile volumetto, un momento ed evento straordinario al quale fui, con intensa emozione, presente e partecipe: l'ultima apparizione in pubblico del poeta, già molto provato dalla malattia e non lontano dalla morte. Sul palcoscenico del teatro Belli in Trastevere Pierro recitò sue poesie (tra le altre, con particolare emozione, *I 'nnammurète*) a un pubblico assorto e commosso. Fu un addio al pubblico, quasi un addio alla vita, in un silenzio sacro. Davvero indimenticabile.

¹ Ugo De Vita, *Un tempo breve. Conversazioni con Albino Pierro*, Roma, Bulzoni Editore, 1995.

² *Ivi*.

Giorgio Patrizi tra “retoriche” vecchie e nuove

Francesco Rizzo

Università telematica Pegaso
(ghersy25@gmail.com)

Abstract

Questo contributo si propone di mettere in risalto alcuni importanti meriti dello studioso Giorgio Patrizi, scomparso il primo settembre del 2023. Lo studioso, e critico letterario, è arrivato a immaginare un originale metodo di ricerca ricorrendo a ibridazioni di codici e sistemi derivanti dalla lezione strutturalista. Viene messo in evidenza il rigore con cui è riuscito a ripensare le categorie critiche a partire dalle deformazioni che hanno subito nel tempo.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/673>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Scrivere un tributo a Giorgio Patrizi non è per niente semplice, e non è semplice *in primis* per il profilo accademico di uno studioso *sui generis* che mostra, sin dagli esordi, grande poliedricità. Prendendo quasi alla lettera il postulato barthesiano dell’afasia del critico, si è astenuto, laddove avrebbe potuto affondare il colpo, dallo strafare, dallo strabordare, dal confondere la dottrina con la pratica della scrittura – esercizio abbastanza di moda nell’ambiente –. Eppure, bisogna dirlo, un certo gusto e un aggraziato, mai eccessivo, manierismo nella scrittura affiorano in ogni pagina della sua prosa scientifica. La compostezza usata nell’esercitare la missione di critico gli è valsa la stima e il sincero riconoscimento del popolo degli artisti, dei poeti, degli scrittori coevi, spesso restio ad aprire il proprio universo poetico agli occhi indiscreti dei “professori”. Fatto proprio lo sforzo all’eclissamento, non attende, ad ogni modo, ai suggerimenti di dismissione dell’ambizione di raccontare socializzando, provenienti dall’esperienza semiotico-strutturalista, per altro da lui studiata e capita, dismissione che avrebbe dovuto essere ancillare allo scansare disturbi e seduzioni espressivi dal sistema del critico, la cui autorevolezza andrebbe ricomposta nel solco del *culturalizzato* discorso veridico¹.

Possiamo considerare l’opera di Patrizi il prezioso contributo al tentativo di riscoprire, rileggendola con strumenti nuovi, una parte importante della tradizione culturale occidentale. La capacità combinatoria, insieme alla dimestichezza dimostrata nel completare percorsi di traslazione tematica, di avvicinamento e revisione degli oggetti della tradizione, i dati oggetti – sarebbe meglio dire il dato dell’oggettività – della tradizione, all’insegna della chiarificazione di forme e contenuti, rappresenta qualità rara nel panorama italianistico: e raro è riuscire a passare da un campo all’altro permanendo nella prospettiva del rigore metodologico e della destrezza scientifica.

Tenendo il focus del ricercare all’esterno delle occorrenze, delle varianti, testuali e metatestuali, provando il funzionamento dei nodi e degli snodi diegetici, ha usato isolare i parametri ricorrenti, le costanti necessarie alla decifrazione di culture e stili nell’ambito della storia letteraria. Ciò ha evidentemente a che fare con il modello dell’astrazione, ma anche con la lucida consapevole applicazione delle categorie generali ai fatti: da un lato, dunque, approccio galileiano, dall’altro cartesiano. Osservato, posto sotto lente di ingrandimento, un dato fenomeno, linguistico, letterario, si decide di dispiegarlo, coglierne le possibilità articolatorie, le eventuali variazioni, per ipotizzare e far funzionare poi le categorie generali sottese attraverso congetture successive, aggiustamenti progressivi da legare ad una rete di riferimento – fatta di autori, metodiche, sviluppi, scritture –. L’esito può serbare sorprese così da trovarsi a fare i conti con occorrenze di fenomeni, che si era deciso, in qualche tempo, in qualche luogo, doversi confinare in una particolare cornice storico-geografica e che, invece, rinviano al sovrastorico, ad alterità radicale e onnicomprensiva, l’universale, cui tende ogni indagine sulla complessità che si rispetti. Alcune categorie, evolvendo, si sono precisate trovando applicazione in sopraggiunti interessi esegetici di testi e autori nuovi.

La definizione di una “retorica” o delle “retoriche”, per indicare l’attitudine a orizzontarsi nei modi dell’espressione, diventa per Patrizi terreno preferenziale di riflessione sugli approcci euristici. “Retoriche”, termine che detiene un vago riferimento

¹ Giorgio Patrizi, *Roland Barthes o le peripezie della semiologia*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1977, p. 20.

alle “armoniche esterne” gaddiane, sottolineate da Gian Carlo Roscioni, ai «rapporti, consci e inconsci, tra l’ambiente e l’autore da un lato e, dall’altro, tra l’autore e il lettore»², libera dalla trappola del livello improduttivo del soggetto, chiuso su sé, dissociato nell’involucro dell’interiore, consentendo la risalita dal puntuale al totale, dall’atto linguistico specifico al senso generale. La funzione retorica, così la battezziamo in questa sede, entra a far parte delle corde euristiche di Patrizi a partire dalla sua estrapolazione dai testi umanistico-rinascimentali, dalla semiotica, dalla prosa “barocca” novecentesca che trova il suo apice in Carlo Emilio Gadda. Con l’importante saggio del 1977, *Roland Barthes o le peripezie della semiologia*, Patrizi pretende che i conti della tradizione, destinata ad entrare in corto per l’importazione della riflessione critica nel testo espressivo, continuino a tornare al netto della contravvenzione del presupposto dell’autonomia della narrativa. È ovviamente il sintomo dell’imporsi della questione del linguaggio nel dibattito del Novecento. L’attitudine a combinare filosofico, linguistico-semiologico, letterario diviene un’epocale via di accesso al senso complessivo del Secolo Breve. Ed è proprio della grande letteratura, pure della grande letteratura critica, progettare l’assalto alla diligenza, ove per “diligenza” si intende il Senso, metafora di qualcosa di vago e impreciso. Nella cementazione del significato accennato, ma non ancora “dedotto” come si deve, di “retoriche”, un ruolo fondamentale gioca “il livello retorico del discorso”, il barthesiano super-codice della retorica, che consente l’integrazione dei codici del reale e del parlato; fa dell’atto di integrazione funzione peculiare, una ragion d’essere. Il suddetto codice è messo a fuoco a partire dall’aspirazione alla situazione generale verso cui una comunicazione determinata tende. Ogni analisi strutturale – Patrizi segue, non sappiamo se fino in fondo, Barthes – non può fare a meno di funzionalizzare i sensi parziali al discorso complessivo, operatività che riesce per statuto al codice di cui si parla³. Ogni oggetto comunicativo, desideroso di funzionare nel suo sistema di riferimento, ambisce al senso totale, perché è proprio grazie a questa totalità sistemica che viene aggiunta, al metalinguaggio e al sistema che confina il testo nel suo terreno, evidenziando l’aldilà della realtà, la possibilità di integrare, omogeneizzandoli, i segni⁴.

Le categorie usate da Patrizi non sono che i germogli cresciuti della teoria del romanzo di Gyorgy Lukàcs. La propensione dell’oggetto di comunicazione a desiderare l’oltre, la ricongiunzione con il referente, si svolge sotto forma di connotazione, stadio basilare per le modalità retoriche. Reciprocamente, il linguaggio costituisce il sistema di articolazione che ritaglia le forme della retorica, la quale occupa, appunto, una posizione apicale nell’ambito della resa dell’incontro della realtà con il metalinguistico o campo largo della semantica. Se, nota Patrizi in Barthes, la sintassi crea la semantica, e non viceversa, il ruolo primario dell’artificio – “retorico” – di conversione e integrazione di codici ottiene un importante rinforzo. La connotazione, rappresentando la mobilitazione dei diversi universi del sapere, accanto all’intertestualità, che conduce alla mobilitazione dei diversi codici, delle voci fuori campo che si fanno ascoltare lateralmente agli enunciati, inaugura la spazialità aperta ed esteriorizzata del gioco espressivo⁵. A ogni

² Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, [1969], 3ª ed., Torino, Einaudi, 1995, p. 145.

³ Giorgio Patrizi, *Roland Barthes o le peripezie della semiologia*, cit., pp. 134-135.

⁴ Ivi, p. 136.

⁵ Ivi, p. 37.

rinvio però corrisponde un rientro denotativo, per cui ogni fuoriuscita non può sottrarsi alla ricomprensione del sistema. Il testo diventa il terreno entro cui accade lo scambio tra, la selezione nei, livelli linguistici. Ogni sistema, di denotazione e di connotazione, è rimandato all’altro secondo i bisogni di una certa illusione nel gioco testuale⁶. Un codice mutilato delle connotazioni equivarrebbe all’azione di una scrittura fuori della storia. Emerge l’esigenza di chiarire in Barthes la differenza tra codice e sistema: se il sistema è da interpretare come modo di mettere in atto una funzione specifica nel testo, il codice rinvia al fuori, all’extra, evoca corrispondenze specifiche tra la parola e la realtà. L’interrogarsi sul significato e sul ruolo del sistema costituisce tra l’altro il famoso punto d’attacco dell’introduzione alla *Meditazione milanese* di Roscioni, che trova imprescindibile chiarire cosa possa voler dire quel termine-chiave nell’economia dei quattro quaderni inediti che Gadda scrive sul finire degli anni Venti.

Patrizi propone di mostrare che nella valenza comunicativa della parola, nelle implicate “retoriche”, siano concepibili linee di sviluppo storico e metastorico dell’atto espressivo: il soggettivo, l’atto specifico, il singolo sintagma, il particolare, spinge ad uscire fuori dal suo sistema e l’extrasoggettivo, il fuori, il generale oppone resistenza, trattiene dentro gli elementi che possano conferire fisionomia comunicazionale al discorso. La oramai antica parente delle arti liberali medievali si carica di nuove stringenti pertinenze, fondamentali per comprendere della modernità alcuni meccanismi di scrittura.

Durante il Rinascimento, se da un lato, in riferimento alla trattatistica del comportamento, la tendenza è di congelare la normalità della cultura classica, ricorrendo alla «similarità di *ingenium* e virtù, similarità di *status* e di forma, cioè similarità di natura e arte»⁷, se è vero che il gentiluomo umanistico, riprendendo modelli classicheggianti «costruisce la propria identità ammettendo e perimetrando ciò che gli è proprio»⁸, d’altro canto è altrettanto dimostrabile che la parola acquisisce una veste diversa, di rottura rispetto al passato. Parallelamente a questa nuova veste della parola il corpo inizia a espandere le proprie potenzialità, a fuoriuscire dalla *proprietas* per creare una fattispecie di prossimità extrasoggettiva. Quando Patrizi parla di una dialettica che combatte le mistificazioni culturali⁹ – capendo bene che “dialettica” è concepita nell’accezione marxista – riconosce implicitamente di muoversi nel superamento delle categorizzazioni pre-moderne verso un loro riutilizzo nell’ambito del discorso critico. La dialettica, in senso post-idealistico, è chiamata a smontare quello che la retorica dovrà costruire – ponti, conversione di codici, rimodulazioni di sistema –. Se la dialettica, facoltà che rimane di uso prevalentemente filosofico, serve a denudare le mistificazioni ideologiche, che ubriacano il valore delle opere, la retorica, internamente alla produzione letteraria, al culmine del suo percorso genealogico, diventa forza rischiarante della prosa contemporanea.

Rientrare le plurime forme della scrittura nella duplicità originaria dello spazio espressivo, ovvero interno/esterno, coppia che evolverà in soggettivo/extrasoggettivo,

⁶ *Ibidem*

⁷ Amedeo Quondam, *Elogio del gentiluomo*, in *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di A. Quondam e G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 1998, p. 14.

⁸ *Ibidem*

⁹ Giorgio Patrizi, *Roland Barthes o le peripezie della semiologia*, cit., p. 39.

sistema/codice e via scorrendo, conferisce un ordine di lettura e comprensione ai fenomeni semiologici e, in parte, ai letterari. Sulla base degli aspetti descritti della dicotomia, la distinzione tra scrittura della fascinazione – profondità, ricerca interiore – e scrittura del collage – testi raccolti in un fuori, in un contesto, che permetta l'emersione di una pluralità di senso – trova fondamento. La *Civil conversazione*, *Il Cortegiano*, *Il Galateo*, ricevono restituite le categorie che avevano partorito così da poter avallare della trattatistica comportamentale nuovi risvolti. Alla serie delle duplicità tematizzate corrisponde l'ambivalente caratterizzazione della soggettività, che può essere vista come improduttiva, al di fuori di qualsiasi attività produttiva materiale, oppure come fuoco della produzione, in questo caso generalizzata e posta in un Testo che gli si costruisce intorno – massa di forme compresenti di codici culturali vigenti¹⁰. I termini sono simili a quelli della accennata critica semiologica in cui il soggetto è mostrato nella sua debolezza, nell'accattivante emofilia che lo distrae dalla supposta compattezza di nocciolo duro, consegnandolo diluito al Testo che si va scrivendo attorno. Alla provocazione che non esiste testo, e non esiste "piacere del testo", se non esiste exteriorità extrasoggettiva, intaglio tracciato grazie all'impurità della scrittura, alla capacità di ibridarsi, incontrando oggetti, immagini, concetti, care e cari ad una teoresi del testo, è lecito rispondere che l'improduttività di una soggettività neutralizzata nella sua privatezza, nel ripiegamento silenzioso, non può prescindere, per l'azione della duplicazione originaria, dal suo rispecchiamento nella realtà esterna. Di scrittura ibridabile si può a ragione parlare riferendosi alla sanificazione della scrittura inespressiva. Non sfugge la sovrapposibilità con il modello del silenzio esibito per la donna di corte nel buon comportamento di Della Casa. L'invito al silenzio del Capitolo VI del *Galateo* è chiaramente un *absurdum*, nel senso della sua non applicabilità integrale a motivo del fatto che, se dire parola vuol dire corpo, un corpo che non parla è una contraddizione in termini. Il corpo parla da solo, l'invito al silenzio non va preso se non nella sua relativa e parziale praticabilità, nella misura di una gradazione della maniera. Il paradosso di un silenzio del corpo, se la parola equivale al corpo, in relazione alla resistenza di rovinare la situazione, viene superato, ancora una volta, dall'intervento di una retorica intesa come capacità di gestire la presenza, di variare il parlare, fissarlo in una moralmente conveniente postura del corpo. Il silenzio viene a rappresentare la pausa, la riflessività, il modo che non sfocia nella pretesa creativa, nel superfluo dell'espressione¹¹. Esso si spiega richiamando il concetto di spazio privato, intimo, che abbiamo capito essere la posizione di una forma possibile di scrittura, ancora contratta, sottratta, silente ovvero inespressiva, non-retorica: scrittura del critico ma anche dosaggio del silenziare la lingua nel caso limite del trovarsi al di qua di ogni gioco della maniera¹². Se il silenzio è *interioritas*, che un codice dell'interiorità fa essere elemento linguistico per negazione, il *multiloquium* viene a coincidere con la dissipazione dell'*interioritas*, con l'antico errore filosofico della molteplicità. Patrizi evidenzia che la

¹⁰ Amedeo Quondam, *Elogio del gentiluomo*, in *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, cit., pp. 13-15.

¹¹ Giovanni Della Casa, *Il Galateo*, in *G. Della Casa e altri trattatisti del Cinquecento*, a cura di A. Dibenedetto, Torino, Opere, 1995, pp. 216-217.

¹² Giorgio Patrizi, *Pedagogia del silenzio*, in *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, cit., pp. 419-421.

possibilità dell’oscillazione tra il non dire, il trattenersi dal dire l’intimità, e l’eccesso del dire è alla base della vivacizzazione dei linguaggi espressivi, che pescano anche nel buio e nel riposto. Nella ricerca delle modalità di rendere espressivo il privato, di forzare il silenzio al punto da riconoscerlo codice, certo della privazione, sebbene propedeutico al dialogo, risiede l’avanzamento dei moderni. Rimanere fermi al dentro, ipostatizzare l’impossibilità di dirsi, l’incomunicabilità dei codici, delegittima l’avanzata e sancisce un “passo indietro” sulla linea della retorica dell’individuazione¹³. I due estremi, non poter – per norma – dire e dire anche l’indicibile, sono estremi a contatto, chiudono il cerchio, perimetrano equivocamente la zona del linguaggio d’arte *lato sensu*. In quest’ottica il silenzio cortigianesco serve a neutralizzare il rischio di mettere a repentaglio la civiltà della conversazione. C’è una oscenità che non può essere dichiarata, eppure tale oscenità grada le possibilità del dire e del conversare.

Ad introduzione del primo numero della rivista *Invarianti*, nel 1989, Patrizi scrive il piccolo saggio *Una scrittura non garantita*, in cui la figura dello studioso non neutrale, del militante, emerge in tutta la sua cogente carica derivata dagli anni della formazione. C’è un insolito marxismo in quelle pagine in cui si mostra la fine del valore d’uso dell’opera e la sua sostituzione con il valore di scambio, in cui il simbolico diventa una sorta di tradimento del segno, l’irrimediabile perdita del materico, che mutila il sogno di raggiungere la desiata totalità. Si vuole chiaramente sottolineare la propensione della scrittura, dov’è stoppata dalle logiche del potere, a farsi rizomatica, insertiva, ad espandere l’orizzonte riaggregando l’esistente in accordo possibile con la propensione al salto in là, con l’ammissione dell’eventualità della decifrazione, modalità per cui anche l’interno, il singolare, il valore d’uso, si possono pubblicare nonostante il mercato¹⁴. È una retorica positivizzata che contempla di smarcarsi, sottrarsi, smontare linguaggi per denunciare la funzione dinamica della parola che ha in dote l’oscillare tra il silenzio e il tecnico. Parteggiando per il buio, su invito di Patrizi, che rinnova l’invito dell’Adorno dell’*Introduzione alla Filosofia della musica moderna* a tenersi lontano dall’esemplificazione, contemplare la possibilità di gradare il buio per allestire una scenografia alla scrittura e alla parola, abbiamo l’impressione che la vicenda delle “retoriche” voglia approdare a ridisegnare un nuovo modo di guardare la narrativa, la scrittura in generale, attraverso il meticciamiento e la contaminazione di codici, sistemi, stili. *Gadda*, la lettura di Gadda secondo Patrizi, è un approdo, un percorso prossimo a definire un Testo, il Testo, la totalità conclusiva sorta dalla mescolta di testo e contesto.

Guazzo, Pontano, Della Casa, Castiglione e Gadda si tengono uniti nella considerazione che le nuove metodiche con cui li leggiamo costituiscano una porta di accesso alla comprensione del linguaggio letterario moderno. È a portata di mano la liberazione dai pregiudizi secondo i quali nell’eclissamento mancato della scrittura scientifica sul piano espressivo si giunga alla deflagrazione dello stile e che, tra parola con pretesa di verità e parola che ha valenza connotativa, non debba esservi margine di incontro. La letteratura non può solidificare questa ipostatizzazione filosofica; deve anzi essere disposta a osare la negazione dell’ovvio, la contraddizione, l’alterazione. Questo

¹³ Ivi, p. 423.

¹⁴ Giorgio Patrizi, *Una scrittura non garantita*, in «Invarianti», I, a cura di G. Patrizi, Roma, Pellicani editore, 1989, pp. 8 e sgg.

non vuol dire esaltare l'astruso, il madornale, l'assurdo. Vuol dire che non si deve sottacere la potenza della parola quando riscopre la possibilità di uscire dal seminato, inaugurare intervalli di impurità, segnaletiche del contesto.

La suggestione di Patrizi, proiettato a tracciare le convergenze e le contiguità tra i differenti registri della scrittura, al fine di dimostrarne le potenzialità mai esprimibili esaurientemente, è che il carattere stesso dell'inesauribilità si debba ad una qualificazione retorica della letteratura. Gadda ne è la riprova. L'Ingegnere, il più grande prosatore del Novecento – a parere di Patrizi –, attento filatore della parola che non si basta, che cerca di trovare nella precisazione dell'imprecisabile la sua scommessa vinta, condensa nella struttura della narrazione la tensione verso la vetta, la funzionalità del sistema, l'elasticità dei codici. Egli allontana la tentazione paratattica, la vena associativa, facendo viaggiare la matassa, la storia, sui binari dell'affabulazione, della formula infinita, sfuggente i contorni, mai restia tuttavia a un'organizzazione paradigmatica che riporta in vita l'approccio concettista. Viene affermata una polivalenza che si esplica a partire dalla potenzialità di importare in qualsiasi genere stabilito una mole di informazioni e diversificazioni sintattiche che fondano il fermento della letteratura.

La dinamica della ricerca espressiva che Gadda delinea [...] è un movimento dall'uno al molteplice, con l'individuazione, nell'ambito di questo polo, dell'identità delle categorie del *nuovo*, del *proprio*, del *rapido*. Vale a dire che la *novitas* [retorica] di una parola che si allontana dalla tradizione per sperimentazioni euristiche, coincide con la *concininitas* e la *proprietas* del linguaggio tecnico: una singolare dialettica che avviene grazie al riconoscimento, nel sociale, nell'effettuale, di un «limite infimo di pertinenza della rielaborazione (del linguaggio tecnico), e questo limite è segnato dal già fatto, dal già concreto, dal già accettato»¹⁵.

Il gaddismo cosa fa se non indirizzare lo stile oltre il sistema, nonostante il sistema, nonostante l'obbligo al senso? Gli strati della scrittura possono coesistere nel chiuso dell'opera a patto che a mediare non sia estromessa la facoltà del linguaggio di ripensare, per presentare, le cose. Già nel fondamentale *Prose contro il romanzo* Patrizi riconosce a Lukàcs una paternità sulla concezione della classificazione delle scritture a partire dalla vocazione alla totalità piuttosto che al ripiegamento e all'attorcigliamento autoreferenziale. Nella *Teoria del romanzo* l'intellettuale ungherese mostra come l'aspirazione alla totalità sia motivata dalla necessità storica, come «l'opera letteraria rappresenti fedelmente tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé»¹⁶. Le due istanze della rappresentazione e della progettazione combinandosi portano ad elementi di sintesi che rendono da un lato la narrazione rispondente alla realtà e dall'altro il segnale di un futuro dell'espressione. L'arte per Lukàcs non è una copia ma una totalità creata della realtà. Significa che l'opera d'arte, in particolare il romanzo, «mostra il senso solo in quanto rimanda dal suo interno ad una realtà contingente che, avendo perduto il senso, aspira a ritrovarlo»¹⁷. La lettura di Lukàcs casca a proposito

¹⁵ Giorgio Patrizi, *Gadda*, Roma, Salerno, 2014, p. 86.

¹⁶ Giorgio Patrizi, *Prose contro il romanzo*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 6-7.

¹⁷ Giuseppe Di Giacomo, intr. a Gyorgy Lukàcs, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, 1994, p. 17.

della convalida di una visione progettuale della letteratura, una dimensione di non autosufficienza, che avviene nei termini della negazione della rappresentazione ipostatizzata della realtà. L'idea del sistema gaddiano fornisce gli strumenti per immaginare l'apertura, la fine della categorizzazione del romanzo e l'inizio di una riforma della narrazione. Non è questa la scommessa di Pasolini al tramonto della sua vita/attività? Patrizi innesta sulla frammentazione di *Petrolio*, che intende come "metaromanzo filologico" – espressione usata da Roncaglia –, la descrizione di un'elefantiasi metanarrativa che assolutizza la vena progettuale. Parliamo di un antiromanzo pieno, antiromanzo nella misura in cui, principalmente, in esso viene a mancare il romanzo, che diventa il presupposto assente della scrittura, come lo battezzerebbe il Derrida della *Grammatologia*. Anche Pasolini ricorre alle duplicità per formulare le polarità del rimpallo tra codici, che si tramutano in poli esistenziali, psichici, mistici, oltre che in garanzia dello scambio normato tra espressivo e comunicativo. Interno/esterno, sistema/codice, rappresentazione/progetto, romanzo/antiromanzo, mistero/progetto, Carlo/Karl, sono gli esempi della rotta eseguita dai più elementari, per questo costitutivi, rimandi retorici, che innescano l'andirivieni minimo del sistema biologico umano¹⁸. Vince l'antiromanzo, vince perché l'operazione metanarrativa, che accompagna gli esperimenti di prosa del Novecento, finisce per influenzare i modi della scrittura, anzi, sostituisce i vecchi registri ergendosi a forma narrativa a tutti gli effetti. Il personaggio Carlo di *Petrolio* pone il problema del rapporto con la totalità e l'assoluto così come lo hanno posto sul piano teoretico Saussure, Lukàcs, Gadda, Barthes. Si aprono, nella letteratura, spiragli di autocritica che servono a lasciar scorgere una fondamentale impurità, una viziata flessibilità nel segno della mistificazione e della contraffazione. L'antiromanzo è la risposta all'apparente neutralità che sottomette la pagina all'imposizione ideologica, è l'assemblaggio di un armamentario critico importato nel vivo corpo del testo narrativo, l'accorciamento della distanza dello sguardo attraverso la realtà¹⁹. E la forma romanzo acquista una nota di in-finitezza, non-finitezza, doppiezza «tipica della variegata morfologia»²⁰; i ritrovati meta-romanzeschi fanno da *humus* a nuove germinazioni. Il testo/sistema, con Gadda, compie la sua trasformazione da geometrico ad anatomico a fisiologico. La reazione del romanziere è di disincanto, di «*docta ignorantia* di fronte al senso, una esibizione [...] dei demoni [...]. Perciò l'ironia è l'obiettività del romanzo»²¹.

In *Prose contro il romanzo* Patrizi documenta lo sdoganamento di scritture ibridate, mescolate. Accanto a Gadda, troneggiano Pirandello, Calvino, Edoardo Gadda, al quale viene riconosciuta l'intuizione dell' "alterazione", della dinamica che presiede alla trasformazione delle cose²². La *Meditazione milanese* di Gadda diventa testo centrale per orientarsi nelle vicissitudini della nuova narrativa, nata dalle ceneri dell'incontro tra registro classico e metanarrativo, chiamiamolo "antiromanzo", un libro delle istruzioni che riconosce all'istituto dello *gnommero* un'esemplarità procedimentale sul piano del buon funzionamento della fruizione attiva, oltre che della veicolazione di una dinamica

¹⁸ Giorgio Patrizi, *Prose contro il romanzo*, cit., pp. 183-187.

¹⁹ Ivi, p. 197.

²⁰ Ivi, p. 194.

²¹ Gyorgy Lukàcs, *Teoria del romanzo*, op. cit., pp. 117-118.

²² Giorgio Patrizi, *Prose contro il romanzo*, cit., p. 197.

costruttiva propedeutica al dipanamento diegetico. Moltiplicando le direttrici che portano dalle cause ai fenomeni osservabili, si ottiene di accedere al dominio dell'esperienza letteraria attraverso una forma di relativismo, di retorica, di espressione del relativismo, l'opposto dell'impostazione noetica. L'attitudine critica a riconoscere l'alterazione moltiplica le cause e alleggerisce la sostanza che arriva a cogliersi come "grama". L'ebbro battello rimbaudiano, che rende difficile il reggersi sul ponte²³, la grama sostanza, che non fornisce appigli all'atteggiamento di resoconto della fondazione, il programma di sorpassare il romanzo in favore di nuove forme, dichiarazione di intenti del *Petrolio*, costituiscono i segnali dell'allargamento dell'orizzonte della forma espressiva.

Lo scientifico, il tecnico, l'impuro, fanno parte dello scompaginamento che Gadda vuole sistemare con una formulazione integrale dell'assestamento del plurimo in una prospettiva di squilibrio equilibrato, di "disarmonia prestabilita", per citare il titolo del saggio del 1969 di Roscioni che anticipa l'edizione integrale della *Meditazione*. Roscioni scrive che l'esigenza artistica «si accompagnava a quella di astrarre e di tipizzare il contenuto oggettivo dell'esperienza, così da "ritagliare nella dinamica del cosmo" la forma delle cose [...]»²⁴. L'euristica gaddiana nasce dalla pretesa di dare alla realtà uno schema gnoseologico che sussuma a sé l'oggetto, chiaramente isolato dal, seppure costituito nel, magma del materico²⁵. Viene innalzato un meccanismo commutazionale che abbiamo provato a definire alla luce degli accorgimenti e delle sottolineature di Giorgio Patrizi. Imprescindibile la definizione gaddiana di "sistema" che rinvia al concetto di metodo. Il significato si precisa ulteriormente quando Roscioni traccia ascendenze saussuriane²⁶ così che sistema viene a identificarsi con una relazione di relazioni, un continuo riposizionamento del senso a partire dalle deformazioni logiche che il sistema subisce. Se per situazione si intende un momento della lingua e per deformazione una data variazione, il sistema, nascendo dalla interrelazione di quelle, fa in modo di conservarsi adottando un'elasticità organizzativa che gli permette di assorbire sia il passaggio da uno stato all'altro, sia la modifica «dei valori espressi dalle posizioni dei singoli pezzi sulla scacchiera»²⁷. «Ogni elemento di un sistema è [...] anch'esso un sistema, i cui propri elementi sono tutti deformati da una modificazione del sistema più comprensivo»²⁸.

Patrizi fornisce la dimostrazione delle declinazioni possibili della scrittura e insegna, seguendo Gadda, a dare ascolto alla materia, traducendo con questa la sostanza, facendo comprendere cos'è che accompagna il lavoro indefesso sulla sintassi, il plurilinguismo, la macaronea, espedienti che contribuiscono a rifondare, spazio-temporalmente, la soggettività²⁹. In gioco è il saper stare al mondo, la postura umana rispetto al tempo, ai luoghi, alla cultura.

²³ Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, Torino, Einaudi, 1974, p. 4.

²⁴ Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 20.

²⁵ Ivi, pp. 24-25.

²⁶ Ivi, pp. 159-160.

²⁷ Ivi, p. 162.

²⁸ Ivi, p. 163.

²⁹ Giorgio Patrizi, *Gadda*, cit., p. 85.

Al Novecento che si schiudeva con l'imperativo di una soggettività protesa al proprio destino individuale e attenta a riconvertire in valori estetici la pulsione etica della conoscenza-intuizione dell'universale nel singolo, si oppone la ricerca, ossessivamente quanto pazientemente legata alla materia, di una causalità incessante attraverso cui parla la pluralità del mondo e l'inesauribile concatenazione degli affetti³⁰.

Si afferma nell'Ingegnere una prospettiva anticrociana prontamente individuata nell'importante monografia che vale il Premio Flaiano 2015. Il Milanese non aderisce al taglio storicista e alla visione della realtà ordinata secondo il principio di unità. L'incessante meticoloso sperimentare, secondo tradizione, l'ottocentesca in particolare, lo porta a concepire una tutela a favore dell'espansività del sistema testuale articolato come campo della materia, che fa «della molteplicità dei significati [...] una invenzione continua, [...] e questa invenzione è modo di collegare provvisorio». Su questi presupposti Giorgio Patrizi ci ha offerto un viaggio critico, esegetico, metodologico, che per finalità ha avuto la messa in evidenza della costruzione di una forma di letteratura possibile, di una critica letteraria affacciata sullo sviluppo dei linguaggi, delle alternative, e ha rivalutato positivamente il prendere «il barocco del mondo in modo barocco»³¹.

³⁰ Ivi, p. 92.

³¹ Ivi, pp. 93-94. Per la costruzione della categoria metastorica del barocco cfr. Eugenio D'Ors, *Del Barocco*, [1945], trad. it., Milano, Abscondita, 2011; Francesco Rizzo, *Il teatro della parola*, Avellino, Sinestesie, 2020.

La carovana della storia

Mario Soldaini

m.soldaini@fondazionetreccani.it

Abstract

Recensione a Marco Aime, *La carovana del sultano*, Torino, Einaudi, 2023.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/668>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Vi sono state – nel corso della storia – spedizioni capaci di segnare, alterandolo, il corso di un'epoca. Ambascerie dal peso politico straordinario i cui riflessi finirono per determinare lo sviluppo dei secoli successivi. Abbiamo assistito a viaggi letterari attraverso i confini di simbolismi e allegorie, di concezioni religiose e misteri, e proprio queste concezioni hanno finito, talvolta, per costituire quella realtà che andavano descrivendo. Sono i viaggi infiniti alla Peter Brook che saldano realtà e finzione, generando percorsi letterari che restituiscono storia alla storia. Non è questo il caso della provocatoria visita di Nancy Pelosi a Taiwan, né l'esperienza di un De Gaulle che dichiara agli algerini *di averli compresi* scegliendo immediatamente poi di attaccarli. Non è – neppure – il caso degli incontri con Gheddafi che vennero premessi al suo bombardamento né dei Camp David o Minsk che oggi sembrano solo incontri superati.

Tra i viaggi che segnarono la loro epoca (influenzando sul corso dei secoli successivi) uno, in particolare, viene in questi giorni riportato alla luce. È il racconto di un viaggio letterario, il resoconto di un pellegrinaggio che immerge le sue radici nel mito, in quel mito che, diciamolo pure, da sempre fonda la nostra realtà. È il 1324 (724 per il calendario islamico) e il sultano del Mali, Mansa Musa, l'uomo più ricco della storia, parte per attraversare mezza Africa e raggiungere La Mecca. Timbuctù fino a un attimo prima è una terra di deserti e savane. Sarà, da quel momento, il nome miracoloso associato a una nuova Eldorado, immagine di una terra di preziosi miraggi cui verrà attribuito tutto il peso di un misterioso altrove, pieno di ogni bene e ricchezza. È solo il primo dei riflessi che seguirono al viaggio del sultano Musa. È questa – come nota Marco Aime – una parte di quella straordinaria «operazione di immagine» che il sovrano compì. Ma cosa ha significato davvero il pellegrinaggio? Per comprendere l'importanza di quel viaggio (non soltanto spaziale!) occorre innanzitutto immaginarsi il valore – diremmo meglio il prestigio – di cui godevano allora il Sultano Mansa Musa e *l'Impero del Mali* (da non confondere – come avvertiva Eco – dal reaganiano Impero del Male!). D'altra parte il fatto che alla propria morte Mansa Musa disponesse di risorse pari a circa 400 miliardi di dollari attuali è una notizia quasi accidentale poiché la ricchezza aveva, in quel tempo, tutto un altro valore. Era – ad esempio – nel permettersi di edificare una moschea ogni venerdì, nel distribuire pepite d'oro ai pellegrini incontrati in viaggio. La ricchezza, come la intendeva Musa, era inserita in un ordine diverso di comprensione della realtà, quasi fosse la forma di un realismo magico, da intendersi, al modo di Márquez (o di Taussig), come rappresentazione della magia compiuta all'interno della realtà e mai al di fuori. In questo senso il viaggio di Musa è da considerarsi – con Marcel Mauss – come un «fatto sociale totale», «qualcosa in grado di influenzare e determinare un insieme di fenomeni» in quanto, come nota sapientemente Aime, «permette [davvero] di interpretare pezzi apparentemente lontani e diversi della stessa società». Sarà che Musa arriva al Cairo mentre la luna si eclissa – come racconta al-Maqrizi –, sarà che si stima porti con sé un carico di circa dodici tonnellate d'oro, sarà che si immaginano tra le dieci e le ventimila persone al seguito («mille uomini per attraversare il Sahara avrebbero già costituito un seguito più che principesco»), qualunque sia la verità la storia di quel viaggio non smette ancora oggi di parlarci. Nel corso dei secoli questa stessa avventura ce l'hanno raccontata i cartografi Abraham e Jehuda Cresques, nel leggendario *Atlante catalano* (pensato sferico per il principe Giovanni); ne hanno parlato Ibn Khaldun e Guccio di Dono; eppure, meglio di tutti, l'hanno preservata i *griot* («il collegamento vivente tra

i sovrani dell’Africa occidentale»), quelle fonti orali «che i malinkè chiamano *djeli*» quasi sempre accompagnati dal ritmo delle arpe-liuto (*gigirou*). Oggi, a riprendere e interrogare le fonti scritte e orali «indispensabili per comprendere la storia africana» e raccontare questo viaggio c’è Marco Aime, da sempre impegnato (assieme all’architetto Ferdinando Fagnola) nello studio del Mali e delle sue dinamiche contemporanee. Aime, ne *La carovana del sultano. Dal Mali alla Mecca: un pellegrinaggio medievale* (Einaudi, pp. 290, 28 euro), ricostruisce, rinnovando le interpretazioni, le tappe del pellegrinaggio «le cui diramazioni portano a molteplici situazioni ed eventi, talvolta anche lontani nello spazio e nel tempo». Leggendolo, intuiamo che quanto in questa storia più ci affascina rimane la dimensione aneddótica: la grandezza di un pensiero indefinito – legato alla dimensione orale – che partecipa alla determinazione stessa della realtà. Nel corso della storia grandi filologi tentarono – invano – di rivelare i manoscritti della «cronaca di Timbuctù» ma quanto raccolsero non riuscì a competere con la grandezza mutevole di un racconto orale perché orale è la grande tradizione maliana, la stessa che considera la duecentesca *Carta del Mande* il predecessore delle moderne costituzioni europee.

L’aneddotica, dicevamo, riconsegna questo viaggio alla storia, come se la trasmissione orale mostrasse, davvero, sia pure alterata, una perfetta «invenzione della tradizione». Il frammento vince sull’originale, la parte sul tutto. E mentre l’attribuzione di verità della *Carta del Mande* e il racconto del viaggio costituiscono oggi gli elementi di una fasulla musealizzazione (che cerca di aggiudicarsi soltanto un altro sito Unesco), un tempo, questi stessi elementi costituivano gli aspetti fondativi della realtà, di quella realtà che proprio dal mito prendeva forma. Scegliamo allora di ricordare questo viaggio trattenendoci sugli aspetti letterari che grazie al lavoro di Aime ci riportano al mondo esemplare delle mappe geografiche. Quando le carte costituivano gli immaginari e avevano il suono delle lettere, essendo state un tempo quegli autentici elementi narrativi «in cui la rappresentazione spaziale non era l’unico scopo». In queste pagine torniamo a quella lunga parentesi in cui la tradizione orale non è soltanto storia ma anche «arte» e «poesia» e la tradizione, sia pure nella grandezza delle sue contraddizioni, più che una «proiezione esatta del passato» diviene un «punto di vista». Un punto di vista – beninteso – che genera un pensiero infinito. D’altra parte è vero, come credeva Ibn Khaldun, che questi imperi sono immortali «nel senso che l’eredità culturale continua a caratterizzare i territori anche secoli dopo la sua fine».

Nuove indagini sul fascismo

Anna Angelucci

anna@fioriti.it

Abstract

Recensione a *Il fascismo italiano. Storia e interpretazioni*, a cura di Giulia Albanese, Roma, Carocci editore, 2021, pp. 426, € 34,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/681>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Perché ancora un libro sul fascismo? È necessario? Inaugura nuove possibilità interpretative di un'esperienza storicamente consumatasi in Italia – e in Europa – tra le due guerre mondiali, già ampiamente esplorata dagli studiosi a livello internazionale? Indaga elementi inediti che possano contribuire a spiegare ancor meglio non solo comportamenti, relazioni, dinamiche che lo radicarono capillarmente nelle istituzioni pubbliche e private ma anche la pervasività, l'identificazione, la diffusione metastatica del fascismo - come ideologia, come pratiche, come scelte di vita - nella biografia degli italiani?

Apparentemente no, niente di tutto questo. Se non un necessario approfondimento di un oggetto storico che, evidentemente a torto, negli anni Novanta appariva davvero lontano dal presente e che oggi invece, come spiega Giulia Albanese (docente di Storia contemporanea all'Università di Padova e curatrice del volume) nella sua *Introduzione*, con l'attuale "avanzata delle destre populiste negli Stati Uniti e in Europa, ha portato intellettuali, osservatori e testimoni a domandarsi se ci fosse una continuità tra i programmi e le soluzioni proposte da queste formazioni politiche contemporanee e dai loro leader e l'esperienza fascista europea tra le due guerre mondiali"¹.

In questo nuovo contesto, con il suo corollario di nuove prospettive di ricerca e di analisi, il fascismo – e i suoi orrori – è definitivamente archiviato (e archiviabile) o no? Per rispondere, se pur sommariamente e provvisoriamente, a questa domanda - o, forse, per non rispondere e continuare a mantenere alta la guardia - è necessario non smettere di sondare le profondità e la complessa elaborazione di quell'esperienza storica, i suoi nessi diacronici, politici, sociali e le sue implicazioni contestuali, sotto il profilo geografico, economico, culturale, antropologico. Per poi estrarne i fondamenti costitutivi a livello ideologico – l'anticomunismo, il corporativismo, l'interesse capitalistico, la morale piccolo-borghese – e, a livello operativo e di pratiche politiche - la violenza, la ferocia coloniale e imperialista, la guerra.

Il volume si articola in tredici capitoli affidati ad altrettanti specialisti, che esplorano le peculiarità dell'esperienza e dell'ideologia fascista - il suo modo di plasmare l'Italia e gli italiani a livello strutturale e simbolico per realizzare il suo progetto totalitario agendo sulle istituzioni, sulle politiche sociali ed economiche, sugli apparati amministrativi, sulla cultura, sulla propaganda, sui rapporti con le potenze straniere - cercando di coglierne ed approfondire gli aspetti costitutivi.

Non è allora un caso che, ad aprire la riflessione, Matteo Millan dedichi il suo saggio a *Squadristi e repressione: una via italiana alla violenza?*, in cui si mette in luce il nesso tra i conflitti e le tensioni sociali che precedono e seguono la Prima guerra mondiale, l'incapacità di mediazione dello Stato italiano, la dirompente brutalità dell'azione squadrista con cui il fascismo arriva al governo, prima come risposta alla minaccia del comunismo, poi come soluzione della crisi della democrazia liberale.

La violenza, dunque – perpetrata capillarmente fino all'esito esiziale dell'alleanza nazista (con l'orrore dello sterminio degli ebrei), della foia imperialista (con l'orrore della persecuzione delle popolazioni africane) e della guerra mondiale (con l'orrore di milioni di morti tra militari e civili) – viene indicata nel libro come "elemento fondamentale della

¹ *Il fascismo italiano. Storie e interpretazioni*, a cura di Giulia Albanese, Roma, Carocci, 2021, p. 13.

definizione del fascismo”²; un filo rosso, o meglio nero, che tutto tiene: dalla presa in marcia del potere centrale e a bastonate nelle amministrazioni comunali, alla creazione dell’apparato repressivo dello Stato; dalla marginalizzazione del ruolo del Parlamento fino al delitto Matteotti e alle leggi fascistissime che sanciscono la nascita di una dittatura ventennale grondante di sangue con cui tuttavia gli apparati politici e istituzionali repubblicani dell’immediato dopoguerra non vollero saldare tutti i conti, come ben chiariscono le riflessioni collettanee degli studiosi del Dipartimento Antifascismo del Partito della Rifondazione Comunista, contenute nel volume *Dodicesima disposizione* curato da Raul Mordenti³, in cui si sottolinea che “alla fine della guerra non si verifica l’attesa epurazione dei nazifascisti [...] I vertici del regime fascista e della Repubblica di Salò restano a piede libero”⁴.

Anche il progetto imperialista – cui viene dedicato il secondo saggio, di Valeria Deplano – incarnò la “volontà di potenza e d’impero”⁵ dello Stato fascista fondata sulla violenza: guerre, armi chimiche, campi di concentramento, deportazioni, espropri, occupazioni, sfruttamento, razzismo, stupri e senza che nessun crimine compiuto nelle colonie individualmente o collettivamente sia mai stato oggetto di procedimento penale.

Infine, la guerra, esplorata da Claudia Baldoli nel terzo capitolo, dedicato al “fallimento militare del regime”⁶. Da ricordare questa annotazione:

Dall’aggressione dell’Etiopia nel 1935 alla fine del secondo conflitto mondiale, l’Italia fu in guerra senza interruzioni: nel 1935-36 in Etiopia, nel 1936-39 in Spagna, nel 1939 in Albania, nel 1940-43 nel Mediterraneo, nei Balcani e in Nord Africa, nel 1941-43 in Russia. Nelle aggressioni ad altri Stati e nelle dichiarazioni di guerra, fu sempre l’Italia a prendere l’iniziativa e scegliere lo scontro militare. La ‘riconquista della Libia, fra il 1923 e il 1932, conclusa con la deportazione, dal 1930, di 80.000 seminomadi in campi di concentramento e con la morte di circa la metà di essi nei tre anni seguenti, può essere vista come prologo alle guerre fasciste del decennio successivo. In tutte queste guerre fu Mussolini a prendere le decisioni, con il consenso (per esempio, in Spagna) o senza (nel 1940) dei suoi generali e senza coinvolgere il Gran consiglio o il re”⁷.

La guerra, nella retorica dei discorsi mussoliniani e nella pratica del suo progetto di creazione del nuovo ordine imperiale mediterraneo, costituisce un sostanziale e irrinunciabile *ubi consistam* per l’Italia fascista, pronta a combattere, a parole, per il duce e per l’impero, ancorché, nei fatti, totalmente impreparata sotto il profilo dell’organizzazione militare e civile.

² Matteo Milan, *Squadrisimo e repressione: una via italiana alla violenza?*, in *Il fascismo italiano. Storie e interpretazioni*, cit., p.18.

³ *Dodicesima disposizione*, a cura di Raul Mordenti, Bordeaux, Roma, 2022.

⁴ Ivi, p. 103.

⁵ Valeria Deplano, *Dalle colonie all’impero: l’Africa e il progetto nazionale fascista*, in *Il fascismo italiano. Storie e interpretazioni*, cit., p. 49.

⁶ Claudia Baldoli, *Il fallimento militare del regime: la guerra e i bombardamenti*, in *Il fascismo italiano. Storie e interpretazioni*, cit., p. 69.

⁷ Ivi, p. 70.

Dopo aver messo in luce in quali modi il fascismo abbia elaborato il suo paradigma costitutivo della violenza, nella seconda sezione del libro ne vengono esplorate alcune fondamentali declinazioni operative: i cambiamenti della classe dirigente e la nuova geografia del potere lungo tutta la penisola; gli interventi economici statali e i rapporti con la borghesia industriale; la rappresentazione mediatica del regime e l'uso propagandistico dei nuovi mezzi di comunicazione di massa; il rapporto con la religione e le istituzioni ecclesiastiche; l'impatto sulla cultura, in particolar modo la cultura scientifica; le politiche sociali e i cambiamenti nella vita quotidiana, ma anche – volendo comporre un quadro non parziale – l'antifascismo nell'Italia del ventennio, con il suo carico di incertezze, incomprensioni e contraddizioni, e la contemporanea ricezione del fascismo in Europa, alla luce di una moltitudine di “pratiche, scambi, adattamenti, ibridazioni” verificatisi tra le due guerre.

Un libro riccamente argomentato e dunque necessario, per rispondere all'interrogativo iniziale. Perché il fascismo italiano continua a interrogarci, con una storia che si dispiega nel passato ma riverbera tentazioni simboliche e materiali nel presente, cui solo un continuo esercizio della memoria come ricostruzione dettagliata e sempre più particolareggiata di ciò che è accaduto può opporre un argine.

La didattica della letteratura nel tempo della crisi del sapere umanistico

Giovanni Barracco

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(giovanni.barracco@uniroma2.it)

Abstract

Recensione a *Le “due educazioni”*: insegnare lingua e letteratura a scuola, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2022.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/679>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

La compattezza teorica che presiede al volume di Anna Angelucci *Le "due educazioni": insegnare lingua e letteratura a scuola* rappresenta uno scarto rispetto a molta della recente produzione sull'argomento che, pur interrogandosi sul rapporto tra la scuola, l'insegnamento della Lingua e della letteratura e l'evoluzione delle antologie letterarie di questi anni, ha sovente rinunciato a guardare in modo unitario al tema. Per articolare una riflessione sulla didattica della letteratura nella scuola contemporanea occorrerebbe difatti intersecare tre piani, uno estetico-letterario, uno storico-sociale ed uno politico, per cui il materiale di una proposta concreta dovrebbe scaturire, nell'ordine, dalla consapevolezza degli snodi concettuali e delle faglie storico-politiche e culturali che hanno portato la scuola e la disciplina di Lettere alla loro attuale configurazione; dalla conoscenza delle più recenti ricerche sui meccanismi dell'apprendere; infine dall'idea di uomo e di comunità che si ha – fulcro ontologico che rispecchia e su cui si impernia ogni proposta didattica in quanto tale.

È anche in ragione di questa complessità se le riflessioni sulla didattica della letteratura tendono oggi ad assumere una natura caleidoscopica, irriducibile ad una trattazione sistematica, restia ad essere ricondotta ad una coerenza teorica e concettuale. La pluralità degli approcci (da quello prettamente didattico e letterario a quello linguistico, da quello pedagogico a quello psicologico, fino ai più recenti studi di tipo neuro-cognitivo) se da un lato ha fecondato questo campo di studi, approfondendo gli oggetti, gli strumenti e i soggetti che partecipano al processo di apprendimento, dall'altro ha reso sempre più faticosa una trattazione organica della disciplina, che risponda compiutamente all'interrogativo su quali siano e debbano essere i fini della scuola, quale l'architettura della pubblica istruzione e quali, per conseguenza, i contenuti, i metodi e gli strumenti su cui questa si deve fondare.

Muovendo da questa consapevolezza Anna Angelucci svolge un'indagine sull'insegnamento della lingua e della letteratura italiana nella scuola, al termine della quale avanza alcune proposte per restituire una pienezza umanistica alla didattica della letteratura, e anzitutto al testo letterario. Suddiviso in tre sezioni, il volume si compone di una ricostruzione storica, di una ricognizione teorico-critica e infine di una proposta didattica, e porta avanti un lavoro di ricerca – sul campo, come insegnante, e in accademia, come ricercatrice – scandito dalla pubblicazione nel 2020, assieme a Giuseppe Aragno, di *Le mani sulla scuola. La crisi della libertà di insegnare e di imparare*, e nel 2021 di *Cos'è un libro? Sull'oblio della lettura nell'era digitale*¹, anch'esso scritto a quattro mani con Renata Puleo.

La prima sezione del volume, che consiste in una ricostruzione della storia dell'insegnamento dell'italiano dalla fine degli anni Settanta ad oggi, descrive i principali momenti del dibattito critico sul rapporto tra insegnamento della lingua e della letteratura, ed evidenzia le conseguenze del graduale scollamento tra i due ambiti, quello linguistico e quello letterario, e i suoi effetti sul piano dei contenuti, dei metodi e della natura della disciplina. La stagione degli anni Settanta, particolarmente feconda sul versante della problematizzazione della didattica e della riflessione critica sui metodi

¹ Anna Angelucci, Giuseppe Aragno, *Le mani sulla scuola. La crisi della libertà di insegnare e di imparare*, Roma, Castelvechi, 2020; Anna Angelucci, Renata Puleo, *Cos'è un libro? Sull'oblio della lettura nell'era digitale*, Roma, Fioriti, 2021

e i fini dell'insegnamento e dell'istituzione scuola, produsse risultati significativi sia nei termini politico-culturali di una apertura democratica della scuola alla partecipazione attiva dei suoi componenti, sia nei termini didattici di una riconfigurazione, anch'essa in chiave democratica, dell'insegnamento della lingua e della letteratura. Fu in questo contesto che l'educazione linguistica, nella cornice giuridica del 1979, assunse «una spiccata posizione dominante»² avviandosi a diventare quel «cardine di ogni processo educativo»³ di una realtà scolastica che era ormai diventata il veicolo necessario per realizzare l'obiettivo costituzionale del «superamento di ogni determinismo socioeconomico»⁴.

Angelucci osserva come la posizione prevalente che l'educazione linguistica si trovò ad occupare, che scaturiva anche dall'influenza delle *Dieci Tesi per l'educazione linguistica democratica* del 1975 e si fondava su un'idea dinamica e viva della lingua e della didattica, abbia portato la didattica dell'italiano verso la cristallizzazione di una separazione tra l'insegnamento della lingua e quello della letteratura, relegando infine «la letteratura in una posizione marginale rispetto a tipologie testuali informative o comunicative più conformi al nuovo modello glottodidattico»⁵. A concorrere allo scollamento tra i due campi di una stessa disciplina contribuirono poi il diffondersi dei metodi e dei principi dello strutturalismo e della narratologia: la tendenza alla modellizzazione, alla formalizzazione dell'intero arco del letterario secondo una propria logica interna, insieme alla promozione di una metodologia d'indagine dei testi analitica, influenzarono l'insegnamento della lingua e della letteratura, e solo alcuni intellettuali, tra cui Cesare Cases, ne intuirono i rischi, primo tra tutti la costruzione di un sapere autoriferito lontano dalla realtà viva del testo letterario.

La ricostruzione di questi sviluppi critici approda così alla disamina degli studi di quegli intellettuali ed accademici, tra cui Raul Mordenti, Giulio Ferroni, Remo Ceserani e Romano Luperini che, operando una critica verso uno studio del fatto letterario che riduceva lo studente ad assemblatore, montatore e smontatore di strutture testuali, privato della possibilità di stabilire un contatto diretto con il testo, cercarono di reintrodurre nella didattica dell'italiano il diritto del soggetto all'interpretazione e la necessità di insegnare, prima che le tassonomie e le nomenclature che scompongono e organizzano il testo, la lettura del testo stesso.

È partendo da questa storia della critica e della didattica della letteratura, e dalla constatazione dei limiti impliciti a certi oltranzismi formalistici che il volume, nella seconda sezione, entra nel merito delle antologie letterarie, premessa necessaria alla proposta didattica e antologica dell'autrice, il cui scopo, subito dichiarato, è ricomporre la frattura che si è prodotta nella scuola italiana tra educazione linguistica ed educazione letteraria. L'indagine diacronica delle principali antologie e storie letterarie per la scuola secondaria investe il periodo che va dalla pubblicazione de *Gli argomenti umani*, antologia curata da Franco Fortini nel 1969, fino a *la seconda luna*, selezione curata nel 2018 da Alessandro Baricco. Tale parabola restituisce un'idea dell'antologia letteraria

² Ivi, p. 9.

³ Ivi, p. 10.

⁴ Ivi, p. 11.

⁵ Ivi, p. 24.

come precipitato storico di un dibattito critico e teorico tenutosi nel campo della letteratura, della didattica della letteratura, e come riflesso, in ogni suo snodo, di una certa idea di scuola, di società e di soggetto.

I due manuali costituiscono i poli di un discorso critico che è passato dal moderno fortiniano al postmoderno di Baricco «sintetizzando icasticamente la contrapposizione tra il posizionamento etico dell'uno e l'attitudine simpatetica dell'altro»⁶, tra l'impegno dell'intellettuale e il disimpegno dell'intrattenitore. Questo arco temporale, lungo il quale sono state pubblicate altre antologie, molte delle quali con una propria identità e impostazione precise nell'architettura del testo, nella selezione dei testi, nell'approccio e nelle metodologie – come è il caso de *Il materiale e l'immaginario*, curato da Remo Ceserani, che «in piena sintonia con il “postmodernismo ideologico” non rinunciava al rigore di un impianto ricco di quadri d'epoca»⁷ – diventa un paradigma imprescindibile per comprendere non solo, e non tanto, le tendenze della ricerca letteraria nell'ultimo mezzo secolo, quanto per prendere atto di come l'intero ambito culturale, nelle forme dell'istruzione, e quindi anche delle antologie, abbia gradualmente rinunciato ad una prospettiva formativa di ampio respiro per *sintonizzarsi* con le tendenze disimpegnate, acritiche e culturalmente liquide che caratterizzano il contesto occidentale contemporaneo e le sue istituzioni.

L'approdo ad un'antologia come quella baricchiana, in cui «non ci sono pagine di politica, economia, filosofia [...] non ci sono cornici di riferimento storico o concettuale»⁸ e la selezione dei testi segue i gusti personali, più ancora che i criteri estetici, del curatore, preoccupato non tanto di illustrare i testi all'interno del loro contesto, quanto di intrattenere, con la propria cretomazia, un giovane lettore di cui si cerca di titillare il narcisismo ricorrendo al solo dispositivo emozionale, «in un vuoto pneumatico privo di riferimenti che non siano puramente autoreferenziali»⁹, rappresenta l'ultimo esito della liquidazione di una concezione impegnata, critica e politica della cultura e della scuola. In tal senso, l'antologia baricchiana, che ambiva a offrirsi come un manuale svincolato dai gravami del complesso extratestuale e paratestuale che si pensava impedisse una soddisfacente fruizione dei testi da parte del lettore, si può considerare l'epitome di una società che, nell'orizzonte neoliberista che ambisce a fornire solo gli strumenti necessari per “entrare il prima possibile e il meglio possibile nel mercato del lavoro”, e diventare parte della serrata intelaiatura della produzione e del consumo, non considera più necessario, *utile*, l'insegnamento di quella trama storico-ermeneutica-politica su cui fino a pochi anni prima si riteneva dovesse impernarsi l'istruzione e la formazione della persona, in una prospettiva critica, attiva, consapevole del sé e del circostante.

Alle conseguenze di questa impostazione è dedicata lungo spazio. L'opzione de *la seconda luna* non è altro che l'esito paradossale di un cambio di paradigma che si è consumato negli ultimi venti anni e che ha visto il campo della letteratura, ridotto al concetto di *literacy*, venire sottratto alla scuola e agli insegnanti, per consegnarlo a un complesso di tecnici, economisti e pedagoghi, che ha sviluppato un'idea fordista della

⁶ Ivi, p. 40.

⁷ Ivi, p. 41.

⁸ Ivi, p. 42.

⁹ Ivi, p. 43.

didattica *tout-court*, e della didattica della letteratura in particolare. L'elevazione del concetto di "competenza", correlato a quello di "abilità", a fondamento epistemologico e a fine ultimo dell'istruzione, a scapito del concetto di "conoscenza", che peraltro implica già gli altri due in sé, è il risultato ultimo dell'affermarsi di una ontologia utilitaristica cui l'intero impianto delle conoscenze, e non ultima la formazione della persona, vuole essere ricondotto. Al termine di un quarantennio lungo il quale le antologie letterarie erano state ideate cercando di coniugare la prospettiva diacronica – e un certo imprescindibile storicismo italiano – con quelle sincroniche delle acquisizioni del formalismo, dello strutturalismo, della narratologia, all'insegna di un'idea impegnata della letteratura e dell'insegnamento, si è assistito alla sostituzione dei critici, dei docenti e degli intellettuali con i tecnici, i pedagoghi e gli esperti, provvedendo a ristrutturare l'antologia letteraria secondo i principi delle nuove competenze, nell'orizzonte politico delle Agende dell'Unione Europea, che devono essere sviluppate «per rispondere alle esigenze [...] di innovazione e di competitività dei sistemi economici»¹⁰.

Il singolo testo, che nelle antologie pubblicate tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta – ma ancora negli anni Novanta, se si pensa al caso de *I mondi possibili* di Altieri Biagi – era inserito in una complessa rete storico-critica, con l'avvento di una concezione neoliberista che deve innervare l'istruzione per preparare al lavoro e formare alla competitività, adesso «rimanda a un nuovo ordine del metadiscorso che [...] attraverso i processi di destoricizzazione delle discipline a partire dalla letteratura [...] naturalizza il nuovo ordine del mondo modellato sull'impresa economica (delle attività produttive, delle istituzioni pubbliche e private, della famiglia, dell'individuo) come unica ontologia sociale»¹¹. Da questi nuovi assunti discendono allora delle antologie in cui il testo, svilito ad una funzione ancillare di una più urgente educazione alla competitività, e ai principi economicistici di questa nuova società, diventa il campo di prova – per mezzo di una serie di esercizi di cui Angelucci riporta una desolante carrellata – di un complesso di nuove competenze che non inverano la formazione del soggetto critico, né hanno niente a che vedere con la conoscenza della letteratura, del testo letterario concepito nella sua autonoma dimensione estetica.

Il volume si concentra nel secondo capitolo sui rischi di un'istruzione che vincola il soggetto a una formazione per competenze, che rinuncia a insegnare l'autonomia estetica del testo, i suoi rapporti con il contesto storico-culturale in cui è inserito, e che dunque rinuncia ad insegnare a padroneggiare quegli strumenti per comprendere il fatto letterario. Qui, la questione della didattica è osservata a partire dalle più recenti acquisizioni nel campo della teoria della mente. Nella puntuale ricognizione delle più recenti ricerche sulla formazione del pensiero, le modalità di attivazione neuronale e le strutture neuro-cognitive attraverso cui si realizza il percorso conoscitivo – da Greenfield a Kolb – Angelucci trova una conferma della necessità dell'insegnamento del testo svincolato da finalità utilitaristiche, proprio perché «l'esperienza di un testo letterario unisce emozione, immaginazione e percezione in una dinamica 'situata', a un

¹⁰ Ivi, p. 56.

¹¹ Ivi, p. 57.

tempo astratta e corporea, sensoriale e mentale»¹² e possiede soprattutto «un'irrinunciabile funzione epistemica»¹³: infatti, «attraverso la narrazione acquisiamo e costruiamo esperienza e conoscenza [...], interpretiamo le menti altrui e le cose del mondo, in una prospettiva [...] soggettiva e intersoggettiva, individuale e sociale»¹⁴. Questa fisicità del testo letterario fa inoltre della letteratura un «fattore protettivo, antagonista rispetto alla condizione di alterità meccanicistica e al depauperamento del simbolico che il dominio dell'immaginario e la trasformazione del reale esercitati dalle nuove tecnologie informatiche possiede»¹⁵.

Partendo da queste considerazioni, la terza sezione del saggio presenta una proposta antologica e didattica secondo una selezione di percorsi tematico-diacronici che prende le mosse dalla concezione ermeneutica della didattica della letteratura formulata da Romano Luperini. L'idea della classe come comunità ermeneutica¹⁶ sorregge una proposta didattica, destinata al biennio delle scuole superiori, che mentre ambisce a ricomporre la frattura tra l'insegnamento della lingua e quello della letteratura, attraverso l'idea di una educazione linguistica da compiersi *attraverso* il testo letterario, e non al di fuori di esso, in una dimensione sterilmente prescrittiva e nozionistica, intende restituire allo studente una funzione attiva nel processo educativo, rendendolo soggetto di un processo ermeneutico di comprensione e interpretazione del testo sempre aperto.

La proposta antologica si configura allora come un oggetto critico che rivendica la necessità di tornare ad una scuola in cui istruzione, formazione e educazione si intrecciano quotidianamente»¹⁷ e dove l'incontro ermeneutico tra testo e lettore-interprete «garantisce la centralità del linguaggio»¹⁸ e assicura la comprensione del testo, che avviene nell'atto interpretativo, quando «attraversando il testo e la lettura e con l'immaginazione, ne comprendiamo sensi e sovrasensi, dimensioni letterali e figurate, in un moltiplicarsi di permanenze, trasmutazioni, eccedenze che ci riconduce infine a noi stessi»¹⁹.

In ragione del significato pedagogico, interculturale, cooperativo e comparativo di cui l'insegnamento dell'italiano e la letteratura stessa sono investiti, e di una «idea della formazione come *Bildung*, come processo di acquisizione di una coscienza armonica e integrale, ideale e materiale, che coniughi sensibilità e ragione in una dimensione non individualistica e soggettiva bensì sociale»²⁰ diventa cruciale attrezzare l'uomo contemporaneo non solo tecnologicamente, ma anche «del patrimonio conoscitivo, etico e politico che gli studi storico-letterari portano con sé»²¹. Da qui, la proposta antologica si concentra su due argomenti, l'educazione sentimentale e la lirica del Novecento, indagate attraverso un'esplorazione di testi di autori, tempi, generi e sensibilità diversi

¹² Ivi, p. 73.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, p. 74.

¹⁵ Ivi, p. 90.

¹⁶ Cfr. Romano Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2013.

¹⁷ Anna Angelucci, *op. cit.*, p. 160.

¹⁸ Ivi, p. 162.

¹⁹ Ivi, p. 162.

²⁰ Ivi, p. 99.

²¹ *Ibid.*

che, attraverso la scelta di un tema-ponte, rivelano «la verità di alcuni, basilari, fondativi, argomenti umani, raccontati dalla letteratura del mondo nelle loro caratteristiche [...] e capaci di suscitare in noi lettori [...] un certo modo di guardare, cioè di essere nel mondo, osservandolo nella sua interezza»²².

La sezione sull'educazione sentimentale, presenta testi di Flaubert, Amos Oz, André Aciman, Andrea De Carlo, Paola Predicatori, Gabriel Garcia Marquez, Dante Alighieri, accompagnati da una unità di riflessione sul testo che, oltre a contestualizzare i singoli brani in una cornice storica precisa, li fa interagire con brani di altri autori – Benjamin, Bassani... - e infine invita lo studente a compiere un processo attivo di comprensione e interpretazione testuale anche attraverso l'indagine sintattica e stilistica delle prose. La seconda sezione presenta un'ampia selezione di liriche del Novecento, da Montale a Pasolini, da Gatto a Rebora, fino alla canzone degli anni Settanta, che interagiscono tra loro, e con molte altre poesie di poeti non italiani, sulla base di una serie di nuclei tematici, spunti per una serie di riflessioni critiche sul rapporto tra senso del testo, significato e significanti, e sul rapporto tra gli strumenti retorici e i nuclei tematici, che lo studente in una classe può condurre, compiendo così, anche nel campo poetico, una educazione letteraria e linguistica a un tempo.

Con questi due assaggi di proposta antologica, riccamente corredati di quadri di riferimento storico-politici, notazioni sintattiche e stilistiche e riflessioni interpretative, Angelucci conclude così un denso lavoro che esamina il problema della didattica della letteratura tenendo conto delle diverse questioni – politiche, culturali, critico-teoriche – che ne hanno determinato gli sviluppi fino ad oggi, e che sostiene infine non solo la necessità di tornare ad un insegnamento veramente umanistico dell'italiano, svincolato da maglie economicistiche e utilitaristiche, quanto l'urgenza di aprire veramente un dibattito sull'argomento. Un dibattito che, attraverso proposte, indagini, ricerche e scambi, riporti al centro del discorso l'importanza dell'insegnamento della letteratura e della scuola, di una istruzione alta, umanistica, che formi un soggetto realmente padrone degli strumenti critici per poter comprendere la storia, il linguaggio, e quindi il mondo – quella istruzione che sola costituisce e inverte i principi di una democrazia.

²² Ivi, p. 168.

Petrucci e la storia sociale della cultura scritta

Stella Di Fazio

(stella.difazio@uniroma1.it)

Abstract

Recensione a *L'eredità di Armando Petrucci. Tra paleografia e storia sociale*, a cura di Antonio Castillo Gómez, Viella, 2022.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/643>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Alle numerose pubblicazioni in ricordo di Armando Petrucci date alle stampe dopo la sua scomparsa, si aggiunge ora il libro *L'eredità di Armando Petrucci. Tra paleografia e storia sociale*, volume curato da Antonio Castillo Gómez e uscito per i tipi di Viella sullo scorcio del 2022. Questo nuovo tributo raccoglie undici interventi (gran parte dei quali presentati al seminario tenutosi ad Alcalà de Henares il 23 aprile 2019, primo anniversario della morte di Petrucci), che nel loro insieme ripercorrono lo straordinario itinerario culturale, scientifico e umano del grande paleografo romano, differenziandosi in questo da altri volumi postumi, per lo più costituiti da raccolte e selezioni di suoi precedenti lavori, editi o inediti. Il lascito intellettuale di Petrucci, il peso e l'attualità delle sue parole, l'impatto della sua vastissima produzione scientifica nella storia della cultura mondiale, emergono comunque con forza in ogni pagina dell'opera, dove ciascuno degli studiosi coinvolti, «petrucciani» di diverse provenienze e generazioni, si rapporta con uno specifico nodo tematico, scandagliandolo attraverso l'analisi di testi che hanno rappresentato e rappresentano tutt'ora un vertice nell'ambito della storia della cultura grafica. Gli interventi risultano distribuiti in tre sezioni, *La fabbrica dell'erudizione*, *Cultura grafica e filologia*, *Cultura scritta e società*. In appendice al volume viene inoltre pubblicato il testo finora inedito di una conferenza tenuta nel 1968 dallo studioso scomparso.

Pur essendo stato molto di più di un paleografo, Petrucci è stato certamente un grande paleografo, ed è a questo aspetto della sua poliedrica e incessante attività di ricerca che si rivolge il contributo di Attilio Bartoli Langeli, sottolineando, sulla scorta di Antonio Ciaralli, come il suo fosse un «metodo che ha negli uomini il suo fondamento e in una visione globale del fenomeno grafico il suo scopo. Si potrà chiamarla storia sociale della cultura scritta o attribuirle altre etichette: per Petrucci era la paleografia.» A questa paleografia Petrucci ha contribuito soprattutto fornendo con incomparabile maestria indicazioni di metodo di primaria importanza. *Che cosa, quando, dove, come, chi e perché*: il suo famoso esalogo, nasce come metodo di studio paleografico, ma il 1977 e il celebre convegno perugino su *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, tappa significativamente evocata come cruciale nella gran parte degli interventi che compongono il volume, segnano un indicativo cambio di prospettiva: il binomio alfabetismo e scrittura mostra come siano diventate centrali le domande *chi* e *perché*, e indica come la paleografia, da scopo, sia diventata strumento. Emblematico di questa nuova prospettiva è l'altrettanto celebre e citato saggio sul libretto di conti di Maddalena Grattaroli, pizzicarola in Trastevere, che, di fatto non apporta sostanziali novità sugli aspetti genetici e tipologici delle due scritture in esso trattate, mercantesca e italiana, ma arriva tuttavia a fornire, proprio grazie all'analisi paleografica, e al metodo delineato da quelle domande (chi ha scritto, perché ha scritto, che cosa ha scritto, come l'ha scritto), una mirabile ricostruzione della composizione socioculturale di quell'umile spaccato di mondo urbano. Petrucci ha acutamente dispiegato a favore della paleografia anche quella che Bartoli Langeli indica come la sua «vocazione ordinativa e modellizzante», una formidabile capacità di organizzazione concettuale e terminologica cioè, che lo ha portato a coniare locuzioni e concetti entrati a far parte di un lessico paleografico universalmente condiviso: «rapporto di scrittura», «scrittura esposta», «scrittura monumentale», «spazio grafico», «funzione sociale della scrittura», ecc.

Il saggio su Maddalena pizzicarola ritorna nell'intervento di Francisco M. Gimeno Blay, che prende le mosse dalla citazione di Robert Marichal in esso presente («le difficile est de savoir ce qu'il faut savoir voir») per introdurre la sua idea di Petrucci maestro «de la doble mirada», di un approccio cioè capace di guardare e indagare la realtà combinando contesto e profondità, di scrutare e penetrare nel dettaglio ognuna delle testimonianze scritte e, allo stesso tempo, osservare attentamente l'orizzonte per cogliere interamente il mosaico che dà senso a ciascuna delle tessere studiate. Nella concreta attività di ricerca di Petrucci, sostiene Gimeno Blay, il mosaico rappresenta la società nella sua integrità, osservata e analizzata impiegando come fonti il complesso delle testimonianze scritte prodotte, utilizzate e conservate dalle società passate, tessere di quel disegno complessivo, verso cui si dirige consapevolmente l'attenzione del ricercatore. Oltrepassare i propri confini disciplinari per scrutare gli spazi di ricerca adiacenti e vicini, «ampliar la mirada» dunque, come idea metodologica fin dagli esordi sottesa alla sua ricerca.

A Marco Palma spetta invece il tema della descrizione del manoscritto secondo Armando Petrucci, che affronta riferendosi pressoché esclusivamente al libro *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, pubblicato in due edizioni, nel 1984 e nel 2001. L'intervento ripercorre integralmente la struttura del libro e la sua articolazione in capitoli, funzionali all'obiettivo originario di creare uno strumento di supporto alle attività di catalogatori e conservatori di manoscritti. Figure professionali, sottolinea Palma, o allo stato attuale scomparse (il conservatore di manoscritti), o di fatto marginali, essendo la descrizione dei manoscritti ormai praticata principalmente da studiosi esterni alle istituzioni bibliotecarie, operanti con logiche diverse rispetto ai principi della catalogazione generale. Questo aspetto, e ancor più una ridefinizione complessiva delle modalità di reperimento e accesso a fonti e informazioni, determinata dall'introduzione delle tecnologie informatiche, sostanzialmente rimaste escluse dalla disamina petrucciana anche nella seconda edizione, portano ad interrogarsi sull'utilità attuale del libro. Eppure, sostiene Palma, anche un volume come questo, che presenta parti «inesorabilmente datate» a chi intendesse utilizzarlo come mero manuale di riferimento per il lavoro di catalogazione, riesce ad offrire nelle sue pagine un esempio di quell'approccio critico e metodologico, ovvero scientifico, ai problemi (nella fattispecie ai problemi descrittivi), che ha sempre costituito tratto distintivo di Petrucci.

Lo storico francese Roger Chartier riprende alcuni temi dell'intervento di Bartoli Langeli, e mette in luce come Petrucci sia riuscito a realizzare una vera e propria storia globale della cultura scritta che, pur collocandosi, apparentemente, «au-delà de la paleographie», costituisce in realtà, a ben vedere, una profonda ridefinizione della stessa disciplina, cui si perviene a partire dalla paleografia, attraverso la paleografia e grazie alla paleografia. Chartier intende ricomporre il mosaico complessivo disegnato da Petrucci nella sua poliedrica attività di ricerca, delineando in altrettanti paragrafi la modalità in cui questi ha reinterpretato la paleografia in rapporto alla storia della cultura scritta, alla bibliografia, alla storia del libro, alla storia della lettura, fornendovi alcuni significativi elementi relativamente a distanze e convergenze rispetto al contesto internazionale (in particolare alla *New Bibliography* di McKenzie e all'*Histoire du livre* di Lucien Febvre e Henry-Jean Martin).

La sezione *Cultura grafica e filologia* viene aperta da Maddalena Signorini, che ritaglia il suo intervento incentrandolo sui contributi “paleograficamente fondativi” che Petrucci dedicò all’emergere e alla scritturazione del volgare. La studiosa evidenzia come sia significativo che le due domande del già citato esalogo a cui può essere attribuita senza dubbio una matrice petrucciana – *chi* e *perché* – siano alla base di quel capovolgimento prospettico che lo ha portato a rivoluzionare la disciplina, ponendo al centro del punto di osservazione del paleografo «il significato che una determinata società formata necessariamente di scriventi e non scriventi attribuiva alla scrittura” e il “numero e [...]la qualità degli scriventi in quella determinata società.» A questo interesse precipuo per l’elemento umano, che caratterizza fin dalle prime prove i suoi studi, e che il *chi* e il *perché* presuppongono, Signorini riconduce la particolare attenzione dimostrata da Petrucci nei confronti delle testimonianze scritte del basso medioevo, periodo fino ai suoi interventi sostanzialmente inesplorato, che offriva un’enorme varietà di fonti riconducibili ai contesti più disparati. Ne sono derivati contributi che hanno reso possibile la nascita di filoni di ricerca «fecondamente interdisciplinari», vitali per lo studio della produzione scritta in volgare, che Signorini ripercorre raggruppandoli attorno ai principali nodi tematici: contributi dedicati all’analisi di singoli scriventi (e tra questi primeggia lo studio sulla scrittura di Petrarca); scritti di «paleografia del testo»; epistolografia, intrinsecamente connessa al concetto di autore e al concetto tutto petrucciano di «rapporto di scrittura»; e infine l’alfabetismo, forse il settore a cui Petrucci deve maggiormente la sua popolarità mondiale.

Già pubblicato nel 2019 nella rivista «Lingua e Stile», e in una forma ridotta ne «I quaderni del Mondo degli archivi» n. 6, l’intervento di Vittorio Formentin si dipana seguendo il filo conduttore offerto dal libro *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, dato alle stampe nel 2017, che raccoglie, nelle parole del suo curatore Antonio Ciaralli, una selezione degli studi che Petrucci ha dedicato a «personaggi, testi o argomenti della nostra storia letteraria per l’intero arco del suo svolgimento – dalle origini all’età contemporanea – inquadrati nella prospettiva, in lui fondativa, della scrittura.» L’autore individua ed elenca i principali percorsi di ricerca e le suggestioni metodologiche riconducibili al Petrucci «italianista», che hanno improntato molte delle più significative iniziative progettuali condotte in ambito linguistico-filologico: l’attenzione rivolta a fenomeni avventizi e apparentemente marginali come le «tracce», prime forme di scritturazione occasionale del volgare, o le note dorsali presenti sulle pergamene notarili, entrambe significativi indizi del livello di alfabetizzazione di determinati ambienti sociali e culturali; la tipizzazione, in relazione all’ambiente di produzione e di uso, del libro medievale in volgare («libro cortese di lettura» e «libro-registro»); la rilevanza data al rapporto tra il testo e la sua realizzazione grafica; gli studi sull’autografia letteraria; l’emersione dell’importanza, per filologi e storici della lingua, di quelle testimonianze grafiche che da Petrucci stesso prenderanno il nome particolarmente suggestivo di «scritture esposte».

Della formidabile capacità di Petrucci di cogliere «l’aristotelica essenza delle cose» e di restituirla coniando concetti, locuzioni, termini in grado di raccogliere ed evocare pienamente realtà e fenomeni complessi e articolati, parla anche Antonio Ciaralli, a partire dalla genesi del concetto – ormai consolidato nel lessico di dominio - di «cultura scritta», dimostrando come non ve ne sia traccia in letteratura prima del faticoso

convegno perugino del 1977, che adottava nel titolo quel binomio, alfabetismo e cultura scritta, attraverso cui Petrucci e Bartoli Langeli, promotori dell'iniziativa, intendevano rendere nella nostra lingua il polisemico termine *literacy*. I concetti elencati da Formentin nel proprio intervento, come altri proposti in aggiunta dallo stesso Ciaralli («stato di scrittura», «fatto grafico», «librarizzazione», «libertà di scrittura»), attestano inconfutabilmente il peso determinante del contributo concettuale di Petrucci allo studio sulla letteratura italiana, destinato a permanere stabilmente nel patrimonio intellettuale scientifico, come vere e proprie chiavi di accesso all'esegesi per storici e filologi.

Più personale e intimo invece il ritratto che emerge dal contributo di Raul Mordenti. Di Petrucci vengono qui ricordati soprattutto impegno politico e militanza ideologica, manifestati con coraggio (famosa la lettera di dimissioni dalla Medieval Academy of America nel 1972 a seguito della guerra in Vietnam, ora pubblicata nel volume postumo *Scritti civili*) e costantemente attuati, sia nell'attività scientifica, sia nell'insegnamento. A questa dimensione etico-politica che lo rendeva un professore «del tutto diverso», si aggancia il ricordo dell'impegno profuso nei corsi universitari cosiddetti delle «150 ore», della sua generosa e appassionata attività didattica, che lo portava a dedicare ai suoi studenti (chi scrive ha avuto il privilegio di esserlo) un monte ore settimanale, tra lezioni, esercitazioni e ricevimento, non paragonabile con quello mediamente offerto da qualunque altro ordinario, di quella porta dello studio lasciata sempre aperta, a favore degli allievi più ritrosi, emblema di una rara disponibilità all'ascolto e al confronto.

Antonio Castillo Gómez apre con il suo intervento la sezione dedicata alla dimensione sociale della scrittura, affrontando il tema delle testimonianze grafiche prodotte dalle classi subalterne o ad esse indirizzate, che ha rappresentato una dimensione costantemente vitale nel lavoro di Petrucci, e che fu alla base della linea di ricerca posta in essere con Bartoli Langeli riguardante alfabetismo e scrittura. Il termine *subalterno*, di chiara ascendenza gramsciana, si afferma con un evidente significato politico nel vocabolario scientifico di Petrucci, dove talora risulta adottato, in alternativa, il termine «popolare». Per scrivere la storia delle classi subalterne del passato, rimaste ai margini dei sistemi di conservazione della memoria scritta, da sempre appannaggio delle classi egemoni («Le classi popolari non hanno archivi e biblioteche») non c'è altro modo che farne emergere quelle tracce di scrittura, funzionalmente, episodicamente o accidentalmente presenti negli archivi delle classi dominanti. Tracce rare, poco sistematiche, e poco durevoli, e quindi poco agevoli da studiare, ma comunque imprescindibili. Castillo Gómez segnala lo studio, datato 1962, dedicato ai graffiti di Condatomagos, come la prima ricerca in cui Petrucci evidenziò le tracce grafiche delle classi subalterne. Il lavoro seminale fu tuttavia quello presentato nel secondo numero della rivista «Scrittura e civiltà» (altro inestimabile lascito petrucciano), il già più volte citato studio sul libretto dei conti di Maddalena Grattaroli. Sulla base di quel modello metodologico e operativo, Petrucci estese le sue ricerche ad una pluralità di casi ulteriori, sempre privilegiando un'analisi di tipo qualitativo, e rifuggendo da approcci di tipo statistico-quantitativo, che riteneva potenzialmente fuorvianti. Quella di Petrucci fu una tensione permanente «verso gli aspetti progressisti e democratici della lotta per la conquista dell'alfabeto – corrispondente all'analoga, ma di senso contrario, constatazione delle politiche conservatrici e reazionarie delle élites dominanti», che lo

portò a dedicare studi esemplari alla storia delle biblioteche e della lettura, così come a dedicarsi con passione ai cosiddetti fenomeni devianti, come quello delle scritte murali. La produzione scritta delle classi subalterne può essere interpretata, nel corso della storia, come un tentativo di acquisizione o di rivendicazione di margini di autonomia. Registrare questi processi significa, come scrive Petrucci nel volume *Scrivere e no. Politiche della scrittura e analfabetismo nel mondo d'oggi*, passare attraverso le fasi di lotta di coloro che tentano con ogni mezzo, di rivendicare e conquistare il proprio diritto al pieno possesso degli strumenti della cultura scritta, ovvero del leggere e dello scrivere.

In discontinuità con gli altri interventi, Charles Radding contribuisce al volume esponendo una propria ricerca, ispirata, tuttavia, dalla lettura di un articolo pubblicato da Petrucci nel 1986, *Alfabetismo ed educazione grafica degli scribi altomedievali (secc. VII-X)*, dove veniva felicemente introdotto il concetto di «inesperienza grafica», in rapporto all'esistenza di libri realizzati da scribi sprovvisti di adeguata educazione grafica, che cercavano tuttavia di migliorare i propri prodotti attraverso l'imitazione di scritture calligrafiche. Esempi di questi manoscritti risultavano certamente riferibili a testi giuridici. Intuendo, su queste basi, la possibilità di ridefinire la datazione tradizionalmente attribuita a manoscritti di contenuto legale, riferibili a quel periodo e realizzati da *inexperienced scribes*, lo storico statunitense dà avvio, in collaborazione con Antonio Ciaralli, ad un progetto di censimento e analisi paleografica dei libri relativi sia alla legge romana che al diritto longobardo, che ha reso possibile datare diversamente alcuni di tali testimonianze, e ricostruire l'ambiente professionale, giuridico notarile, in cui questi codici sono stati prodotti.

L'omaggio di amici e colleghi al Maestro si chiude con un intervento dedicato alla scrittura epistolare, oggetto di studio che vide Petrucci «accanitamente impegnato» a partire dall'inizio del nuovo millennio, con diverse iniziative, tra le quali spicca il volume *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, pubblicato nel 2008. Veronica Sierra Blas si addentra nelle pagine di questo libro con l'obiettivo di illustrare come Petrucci abbia concepito e definito questa peculiare tipologia di testimonianza scritta, ricostruendone la storia con incomparabile perizia e fornendo indicazioni teoriche e metodologiche di inestimabile valore. Petrucci guardò alle lettere considerandole da una triplice prospettiva: come pratica di scrittura, come pratica materiale e come pratica sociale; formulò, come da metodo consolidato, quattro quesiti chiave che dovevano orientare nella ricerca: chi le scrive, a chi sono indirizzate, come le scrive (supporto, tecnica, strumenti adottati, regole di composizione), per quale ragione le scrive. Nei suoi studi epistolografici emerge una speciale attenzione al *come*, quesito che offre un punto di osservazione particolarmente significativo, da cui far emergere la tensione tra norme epistolari e pratiche concrete di scrittura, in particolare analizzando i fattori (soprattutto condizione sociale, livello di alfabetizzazione e competenza grafica degli scriventi) che determinano la conformità al modello canonico e alle regole o la loro trasgressione. *Scrivere lettere* si chiude con un capitolo significativamente intitolato *Tod und Verklärung (Morte e Trasfigurazione)*, dove Petrucci rivela di aver deciso di raccontare la millenaria storia della lettera manoscritta, ritenendo in realtà molto prossima la sua scomparsa, a causa del capitalismo, dell'uso delle tecnologie digitali e di un generale impoverimento culturale. Eppure, la corrispondenza ha già dimostrato nel corso della storia di saper

sopravvivere adattandosi ai diversi supporti che l'hanno ospitata, e quindi forse, chiude, più che di morte, ha senso parlare di trasfigurazione.

Luisa Miglio cura infine la pubblicazione, in appendice di questo volume, dell'inedito testo della conferenza tenuta da Petrucci presso il Warburg Institute di Londra nel 1968. In esso Petrucci indaga il carattere e il significato delle scritture non umanistiche ("popolari") nel panorama culturale del Quattrocento italiano, restringendo il suo campo di indagine alla categoria professionale degli artisti, la cui scrittura usuale, oltre ad essere qualificata testimonianza del tipo di scrittura in uso presso la medio e bassa borghesia italiana e presso i ceti popolari, classi di provenienza della quasi totalità di essi, forniva al tempo precise indicazioni sull'educazione da questi ricevuta, sul grado d'istruzione raggiunta e sul loro livello culturale. Seguendo la dicotomica biforcazione, sociale e ancor più culturale, registrabile tra utilizzatori di umanistica (rappresentanti della cultura ufficiale dominante) e coloro che invece, non partecipando della nuova cultura e non conoscendone gli strumenti, restavano ancorati a tipi grafici sorti nel secolo precedente (mercantesca *in primis*), Petrucci propone una rilevante e qualificata casistica di testimonianze autografe di artisti italiani, ricostruendo, grazie a quella sua incomparabile capacità di sapere quello che va saputo guardare, un significativo quadro della cultura grafica del tempo.

Verità storica e finzione letteraria nel dibattito critico preunitario e nella pratica del romanzo

Pamela Parenti

Università degli Studi Niccolò Cusano
(pamela.parenti@unicusano.it)

Abstract

Recensione a Roberta Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Roma, Carocci editore, 2022.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/650>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Dopo aver lavorato a lungo sul romanzo italiano tra Seicento e Ottocento, con importanti contributi sulla narrativa umoristica risorgimentale e sull'opera di Ippolito Nievo, Roberta Colombi offre al pubblico degli studenti e degli specialisti il frutto delle sue ultime ricerche: un libro che mostra una straordinaria meticolosità bibliografica e un'accurata ricognizione delle fonti, seguite da un'acuta e coinvolgente analisi critica. Il volume, dal titolo *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, che si centra sul dibattito relativo al rapporto tra storia e finzione nel romanzo del Risorgimento, fornisce ulteriori e più approfonditi spunti di riflessione rispetto al volume *Il Risorgimento tra storia e finzione*, uscito per Cesati nel 2021 e sempre curato dall'autrice.

Basandosi sulle più recenti e attendibili fonti critiche, Colombi disegna il percorso evolutivo del romanzo storico da Manzoni a Nievo attraverso la dibattuta questione intorno alla combinazione di verità storica, verosimiglianza dei fatti e finzione letteraria. La prima parte del testo, dedicata a Manzoni, rappresenta l'input di partenza dell'indagine che, già nelle premesse, l'autrice dichiara di voler poi concentrare sull'universo nieviano delle *Confessioni* (dalle ragioni della scrittura alle tecniche, alla fortuna) per la «fascinazione» e la «seduzione» (p. 15) che il romanzo ha nel tempo esercitato su di lei sollecitandone la curiosità critica e l'interesse verso le ragioni della sua mancata fortuna. La linea seguita da Colombi, perciò, parte dal romanzo manzoniano, ne analizza meticolosamente le premesse teoriche, la fortuna critica, gli sviluppi e l'eredità letteraria per poi approdare all'esperienza nieviana, che viene accuratamente esaminata nella seconda e più copiosa parte del libro, anche grazie agli strumenti forniti dalle più importanti teorie narratologiche atte a interpretarne la tecnica narrativa e quindi a rintracciarne l'eredità in recenti esempi di scrittura contemporanea.

Attraverso un denso confronto tra le varie stesure del romanzo, le lettere, i saggi estetici e teorici di Manzoni, Colombi spiega l'evoluzione del punto di vista manzoniano relativamente «al compito dello scrittore» (p. 36) di illuminare quelle realtà taciute dalla storiografia, che riguardano l'intimità dell'uomo e la motivazione dell'agire umano, argomenti sui quali la letteratura è portata a riflettere. Pertanto, afferma Colombi, la questione del rispetto della «verità storica» e dell'interpretazione letteraria per Manzoni si pone, sin dal 1816 «mentre lavorava al *Conte di Carmagnola*», come «subordinata a un fine utile, a uno scopo morale» (p. 37). Nel capitolo *Manzoni: La fedeltà alla storia e «il vero veduto dalla mente»* vengono seguite le varie fasi del lavoro manzoniano nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, che «ha comportato, si sa, la riduzione del romanzesco» (p. 41) e una sempre maggiore preoccupazione dell'autore nei confronti di quella che viene sentita come una responsabilità «storiografica»:

Manzoni avvertiva tutto il pericolo di disattendere i presupposti ideali della sua poetica, oltre che quello di una spietata autocritica al suo lavoro di romanziere, ma il rigore delle argomentazioni lo portava a riconoscere che la fedeltà al vero storico non poteva essere garantita dentro il genere romanzesco [...] (p. 49).

L'esito di tali argomentazioni, legate alla sfiducia esplicitata da Manzoni nel saggio *Del romanzo storico*, è giustamente indicato da Colombi nell'operazione messa in atto con la Quarantana, a conclusione della quale l'autore pone *la Storia della colonna infame*,

compiendo «“l’ultimo tentativo di far stare assieme realtà e finzione” (Viscardi, 2014, p. 61)» (p. 53).

Il capitolo si chiude con l’individuazione di due linee di sviluppo del modello narrativo manzoniano: una è quella attraverso la quale vediamo la tecnica del discorso indiretto libero - utilizzato da Manzoni nella *Colonna* - diventare lo strumento narrativo principale della penna verista e, in particolare di quella verghiana; l’altra, invece, è legata a Nievo, che prosegue il percorso inaugurato dal romanzo manzoniano, di cui è «estimatore», indirizzando l’uso letterario della storia verso un obiettivo morale e pedagogico. Nievo comprende infatti che il romanzo può offrirgli l’occasione per una «riflessione filosofica e metastorica sull’uomo e sulla sua azione all’interno della società» (p. 57) e che tale luogo letterario si presta dunque ad accendere e a formare gli animi verso un fine morale e politico.

Nel capitolo successivo, *Le strade del romanzo tra scrittori e critici*, l’autrice ricostruisce le varie dinamiche evolutive del genere romanzo e i punti di vista critici intorno alle varie questioni estetiche, morali e sociologiche relative al “pericolo della finzione” letteraria. Giusto rilievo viene conferito al caso di Foscolo, che decide di aggiungere alla *Notizia bibliografica*, contenuta nell’edizione zurighese del romanzo del 1816, una sezione intitolata *Effetti morali del libro*, in cui, accompagnando il lettore con una nota critica e alcuni consigli, cerca di scongiurare il pericolo che qualche lettore possa «essere indotto al suicidio, rispecchiandosi in quel male “canceroso e incurabile” (secondo la definizione di Cesarotti riportata da Foscolo) che porta il suo protagonista a riflettere sulla “nullità della vita” [...]» (p. 60). Questo episodio viene giustamente ricordato come indicativo, da parte di Foscolo, di una presa d’atto dell’esigenza di rivedere la forma del romanzo, alla luce del meccanismo dell’immedesimazione, percepito al tempo come un rischio morale e sociale, e dunque dannoso: «Foscolo in sostanza mostra di aver avuto un ripensamento sul suo operato e suggerisce un orizzonte diverso a chi si volesse cimentare col genere» (p. 61). Da qui la linea adottata dagli scrittori del *Conciliatore* che «attribuiranno alla letteratura, e al romanzo in particolare, una funzione educativa, all’interno di un progetto di rinnovamento culturale che prevedeva l’ampliamento del pubblico dei lettori» (p. 62). Al modello patriottico foscoliano si affianca nella metà dell’Ottocento la ripresa di quello manzoniano e, in particolare, è proprio di questo filone un atteggiamento di attenzione verso la storia contemporanea, più direttamente in contatto con la forma autobiografica, nell’ambito di un’esperienza storica, sociale e familiare vissuta in prima persona: «[...] *Le mie prigioni* di Silvio Pellico che escono nel 1832, un altro gruppo di memorie che si collocano tra “autobiografia, storia, politica”, come quelle di Cattaneo (*Dell’insurrezione di Milano nel ’48*) pubblicate nel 1849, le *Memorie* di Guglielmo Pepe pubblicate nel 1847, quelle di Pisacane (*Guerra combattuta in Italia negli anni 1848-49*) che vedono la luce nel 1851, e infine quelle di Ricciardi (*Memorie autografe d’un ribelle*), anche se pubblicate a Parigi nel 1857 e ormai vicinissime alla stesura delle *Confessioni*» (p. 67). Il capitolo prosegue illustrando le diverse prospettive di Mazzini e di Tenca, protagonisti indiscussi della scena culturale tra gli anni Quaranta e Cinquanta dell’Ottocento, capaci di animare il dibattito critico: il primo con l’ottica militante del censore di romanzi con un esplicito intento patriottico e politico; il secondo dalle pagine delle riviste da lui dirette, la «Rivista europea» e «Il Crepuscolo», sui cui «nasce e si sviluppa il dibattito teso al superamento

dell'esperienza manzoniana» per «dare spazio al costume e alla società contemporanea, seguendo in ciò l'evoluzione europea del genere» (p. 86). Ed è proprio Tenca, come afferma Colombi, che con grande modernità va oltre la tanto ampiamente discussa questione del rapporto tra verità e finzione affermando che «anche la storiografia in quanto racconto ha una sua natura retorico-narrativa che non può garantire la restituzione solo della realtà dei fatti. Di qui l'impossibilità di scindere la verità della storia dalla verità della finzione» (p. 95).

Con il terzo capitolo, *Premesse e ragioni delle "Confessioni"*, si avvia di fatto la seconda parte del volume, dedicata a Nievo e al romanzo *Le confessioni d'un italiano*, di cui l'autrice imposta un'attenta lettura critica, che tiene conto delle scritture antecedenti per poi approdare all'analisi tematica e narratologica dell'opera e terminare sulla fortuna/sfortuna del testo. Dell'autore viene sottolineata la incredibile produttività letteraria sul fronte epistolare, giornalistico, critico e narrativo e, in particolare, la sua esigenza di una «scrittura impegnata in un orizzonte sociale» (p. 100). Colombi ripercorre le esperienze che precedono le *Confessioni*, tra cui le novelle del 1856 (*Il milione del Bifolco, L'Avvocato, Viola di San Bastiano*) e la tappa più «innovativa del romanzo "contadinesco" di vita contemporanea» (p. 103), vale a dire *Il Conte Pecorajo*, in cui si sottolinea «un interesse complesso nei confronti della storia e del presente – e dell'uomo che ne è il protagonista – » che troverà una soluzione definitiva nelle *Confessioni*, «il primo grande romanzo storico contemporaneo» (p. 107) della letteratura italiana, iniziato subito dopo la pubblicazione del *Conte Pecorajo*.

Attraverso le varie testimonianze epistolari, Colombi delimita l'arco temporale della scrittura del romanzo (sulla quale non si hanno informazioni precise) e ravvisa nel fatto che Nievo si dedichi, tra il novembre del 1857 e la primavera del 1858, a uno studio da lui stesso definito leopardianamente «matto e disperatissimo» il possibile segnale di un lavoro dedicato alla preparazione e all'ideazione del romanzo (pp. 108-109). Inoltre vengono riportate affermazioni dirette dell'autore, risalenti a questo periodo, che testimoniano la «scelta della letteratura come unica via praticabile» per affermare l'impegno politico e patriottico, per educare alla partecipazione civile e far crescere negli uomini e nei cittadini una coscienza morale. Si evince quindi dalle sue stesse parole che in questi anni Nievo sente vacillare la fiducia nell'azione diretta, mentre, al contrario, avverte sempre più forte l'impeto a impegnarsi in una scrittura letteraria quasi militante: «[...] Dunque crepiamo ma scriviamo; giacché non si può fare di meglio. La letteratura che non isfama un letterato, può nutrire una generazione e ingigantirne un'altra. Coraggio fratelli!... e scrivete (SV, pp. 857-9)» (p. 110).

Così l'autore adotta la soluzione scrittorica del romanzo storico che «ha lo scopo di innalzare l'anima per rassodare la coscienza pubblica» (p. 120), ma all'interno di questa forma «accoglie e fa interagire [...] tutte le tipologie narrative» che la tradizione gli offre, «intrecciando le risorse del *romance*, nella versione moderna in quella medievale e cavalleresca, a quelle del modello autobiografico, del romanzo di formazione, della commedia, del melodramma» (p. 125). Inoltre, emerge chiaramente dai suoi scritti, (recensioni a romanzi) di poco successivi al manoscritto delle *Confessioni*, una vigile attenzione di Nievo nei confronti del pubblico dei lettori, con i quali vuole stabilire un legame che gli garantisca di «"farsi leggere"» (p. 134). Colombi, dunque, nel paragrafo *L'«arte di narrare»: la relazione empatica col personaggio*, afferma che il modo in cui l'autore

disegna «Carlo narratore e protagonista» del romanzo (*Ibid*), è indice evidente di una strategia narrativa diretta verso la “credibilità”, e quindi verso la “persuasività” dei personaggi, entrambe chiavi attraverso le quali l’autore stabilisce quel rapporto “empatico” col lettore, necessario a rendere “efficace” il romanzo (*Ibid*).

Si avvia da qui un’acuta analisi narratologica del romanzo nieviano, in cui viene posta molta attenzione critica all’istanza narrativa del romanzo, alla fenomenologia dell’io narrante, che è anche strettamente connessa all’iniziale questione che sostanzia l’intero volume:

Attribuendo all'esperienza personale di un personaggio di finzione l'autorità, seppure relativizzata, di una storia non più solo documentata, ma vissuta da quest'ultimo, Nievo supera, in sostanza, l'annosa questione della verità e della finzione. Al lettore, destinatario delle sue confessioni, il narratore nieviano chiede di diventare complice di un patto narrativo la cui condizione è esattamente quella temporanea “sospensione dell'incredulità”, premessa per accedere a un ‘mondo possibile’.

Grazie a questa forma pseudo-autobiografica, Nievo può delegare la sua tensione pedagogica all'esperienza personale, anche se fittizia, di un personaggio-narratore, e realizzare implicitamente il superamento di quella pericolosa confusione tra invenzione e storia che aveva alla fine paralizzato l'autore dei *Promessi Sposi*. In questo modo, riconosce al mondo finzionale la possibilità di parlarci in maniera veritiera, anche se è soggettiva, della storia collettiva e individuale, della società e dell'uomo che in essa vive e agisce. (p. 138)

È proprio grazie al rapporto finzionale con la storia intrattenuto dalla letteratura, che Nievo può superare l’*impasse* manzoniana e la “presunzione” storiografica di rappresentare il “Vero”. L’obiettivo letterario è, infatti, quello di cogliere ciò che la storia dei documenti cela e occulta, cioè «il senso dell’agire umano» (p. 167), che, se interpretato, contiene la chiave per immaginare e intuire gli sviluppi futuri degli ideali e degli eventi.

Dal romanzo di Nievo esce un ritratto ‘vissuto’ degli avvenimenti epocali a cavallo tra Sette e Ottocento che disegna il disordine, la confusione, lo «stagnamento morale» (p. 177), dai quali il narratore-protagonista esce privo di illusioni, ma non senza speranza. Come ha affermato l’autrice durante la presentazione del suo libro¹, Nievo non crede nel progresso e non crede nella bontà degli uomini, ma ha bisogno di creare uno spazio letterario in cui si realizzi l’utopia e la speranza.

È dunque doveroso riconoscere a Roberta Colombi il grande merito di aver fermamente voluto riportare all’attenzione critica un autore e la sua opera. La mancata fortuna letteraria di quest’ultima fu forse principalmente attribuibile alla prematura morte di Nievo e al notevole cambiamento della temperie culturale successivo all’unità d’Italia. In questo contesto, certi moventi e valori che avevano animato gli animi durante i moti risorgimentali, e che costituiscono il cuore del romanzo delle Confessioni,

¹ La presentazione cui ci riferiamo si è tenuta presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma l’11 maggio 2023.

risultarono in qualche modo superati e talvolta perfino ridimensionati, se non addirittura sopiti.

Negli ultimi anni, anche grazie a lavori come quello di Colombi, Nievo è finalmente uscito dall'oscurità nella quale è stato a lungo confinato ed è emerso come figura ancora estremamente attuale, anche relativamente al modello narrativo da lui presentato, per la sua strategia autodiegetica, per la sua apertura senza remore etiche alla finzionalità, per il suo carattere autoironico e per il temperamento laico che convive armoniosamente con un entusiasmo letterario legato all'impegno politico e civile.

La tradizione manoscritta nella letteratura italiana

Annalisa Pagliuso

(stalker81@libero.it)

Abstract

Recensione a *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia* (secc. XIV-XIX), a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli, Roma, Carocci 2022.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/682>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Lo scopo del volume è quello di presentare un'organica storia della critica degli "scartafacci" ovvero, recuperando una gloriosa citazione continiana, ripercorrere le vie della tradizione manoscritta della letteratura italiana. Il valore aggiunto, nello scopo specifico di questa miscellanea di contributi di studiosi diversi, sta nell'aver attribuito pieno riconoscimento a una funzione del tutto peculiare rinvenuta nella tradizione manoscritta d'autore, ovvero il suo essere testimonianza del *modus operandi* dell'autore studiato. Ciò poteva avvenire solo riconsiderando adeguatamente non tanto la vulgata e le sue spesso impervie vicissitudini redazionali ma soprattutto le varianti d'autore, i percorsi secondari e paralleli delle lezioni vagliate, scartate, a volte recuperate e manipolate in soluzioni persino inaspettate.

L'operazione complessiva è condotta in maniera capillare ma omogenea, triangolata su una prospettiva molteplice che tiene in considerazione di volta in volta il testo, l'autore e l'editore. I tre punti di vista strutturano le tre sezioni del volume. La prima si propone di offrire una storia della critica degli scartafacci, partendo dalle più antiche fasi della critica genetica e considerando la protocritica delle varianti e gli incunaboli, quindi muovendo da casi di studio medievali che già portano all'attenzione una proto-questione dell'autore e dell'autorialità.

La seconda parte esamina casi di studio focalizzati sul testo d'autore più che direttamente sull'autorialità dei medesimi, il cui concetto era ancora al di là dal formarsi e tragaruarderà, invece, successive evoluzioni della riflessione sulla scrittura. Nonostante la scansione proceda per titoli distinti dai nomi dei rispettivi scrittori, il focus è rivolto alla considerazione di aspetti inizialmente considerati marginali rispetto a quelli strettamente redazionali, e in seguito diventati essenziali nella definizione del testo d'autore. Si tratta di peculiarità che esorbitano dai margini fissi della pagina scritta ma che si rivelano imprescindibili nella considerazione della sua costituzione: pertengono a ciò che riguarda il «rapporto di scrittura» (per dirla con formula petruciana) fra l'autore e il testo, quindi ai metodi di lavoro, alle condizioni materiali della scrittura, ai processi e ai luoghi di edizione e di fruizione dei testi. Ciò ha determinato, naturalmente, un cambio di paradigma nella stessa definizione della disciplina filologica, non rimanendo più questa ristretta negli angusti ambiti legati all'ecdotica ma trovandosi a doversi confrontare con discipline affini e con approcci metodologici interdisciplinari (critica genetica, filologia d'autore...).

Una terza parte, infine, si occupa del caso specifico di testi «aperti» e in progressiva formazione, rilevandone punti critici emersi in sede editoriale, come spiega Gianni Francioni, intervistato dai curatori del volume. Qui si tirano le somme delle questioni già affrontate negli interventi precedenti, a partire dai casi emblematici rappresentati dal celebre *pamphlet* di Cesare Beccaria e dai *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci. In entrambi i casi gli autori, a partire dalla necessità di aggirare la censura che gravava sulla circolazione e sulla produzione stessa dell'opera, sono costretti a sperimentare delle soluzioni alternative, e spesso di compromesso, per permettere ai loro libri di assumere concretezza e vedere la luce. Nel determinare ragioni e fenomenologia di tali processi, Francioni individua specificità intorno alla questione dell'autore e della sua presunta volontà, oltre che relative alla struttura intrinseca dell'opera in formazione. Secondo Francioni la rappresentazione editoriale tradizionale non restituirebbe adeguatamente la sincronicità compositiva dei *Quaderni* gramsciani, molti dei quali sono stati redatti in

contemporanea. L'edizione critica cui si sta attualmente lavorando – la terza dopo quella tematica, a cura di Platone e Togliatti, e quella critica di Gerratana – punterebbe invece all'obiettivo di rendere conto di tale *modus operandi* e della labirinticità dei percorsi di composizione e di lettura da lì generantisi. L'«esempio particolare di libro in collaborazione»¹ rappresentato da *Dei delitti e delle pene*, cui contribuirono, diversamente coinvolti oltre all'autore, Pietro Verri e André Morellet, pone invece interrogativi stimolanti sulla natura della collaborazione avviata, sul grado di coinvolgimento più o meno attivo dell'autore nelle proposte avanzate dai colleghi e sul suo sentimento d'identità in relazione all'opera. Diversa sarebbe la natura dei libri risultanti dai due distinti casi: i *Quaderni* uno schedario-enciclopedia, concepito da subito come opera “in movimento”; i *Delitti* un'opera incrementata per successive addizioni determinate da sollecitazioni esterne all'autore.

Non è possibile non notare, infine, come gli sviluppi così avanzati di una disciplina storicamente tanto legata a una gloriosa tradizione di studi patrii abbiano in qualche modo tenuto il passo, adeguatamente incentivati dai primi, con quelli compiuti dall'informatica umanistica e dalle freschissime *digital humanities*, certo meritevoli di aver promosso, soprattutto nel nostro paese, una rinnovata percezione del testo letterario e di averne spinto in avanti vigorosamente le possibilità di approccio e di analisi critica. Tale traguardo viene raggiunto iniziando un lento ma progressivo movimento di approssimazione a un'idea di testualità mobile e a un concetto di autorialità molto meno definitiva e stabile, di cui già lo stesso Petrarca mostrava di avere contezza.

Così in questo rapido ma denso *excursus* Christian Del Vento riconosce Bernardino Daniello, letterato toscano del Cinquecento, come «protocritico degli scartafacci», ovvero promotore di un'attenzione per le varianti d'autore recuperate e messe a sistema con le versioni delle opere intese poi come definitive. Tale pratica inaugurava un'abitudine divenuta poi prassi invalsa e che nasceva da una moderna «sensibilità per la diacronia del processo creativo»². Il critico mette quindi in relazione l'estendersi del dominio del manoscritto autografo con l'affermarsi di un vero e proprio “culto della personalità” degli autori, del cui ruolo emergeva una concezione più moderna e legata all'idea di individualità creatrice. Egli tenta di ricostruire i percorsi di una protocritica degli scartafacci, partendo già dal XIII secolo e da testi del medioevo latino, per poi individuare nelle bembesche *Prose della volgar lingua* l'effettivo atto di nascita della “critica delle varianti”, in bilico tra «varianti reali» e «varianti esemplari», esemplate dal critico stesso a scopo dimostrativo e didattico.

A seguire, Paola Italia ricostruisce l'affermarsi del nuovo metodo critico attraverso il percorso compiuto dallo studioso che ne ha incarnato il *turning point*, ovvero Gianfranco Contini. Attraverso un'attenta disamina del manoscritto della *Critica degli scartafacci*, compiuta con l'obiettivo di ricostruire il clima culturale della polemica sulla nascita del nuovo metodo e portarne alla luce la progressiva definizione, la studiosa

¹ Gli “scartafacci” degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX), a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli, Roma, Carocci 2022, p. 329.

² Ivi, p. 25.

sottolinea come esso rappresenti l'affermazione di una nuova idea della poesia e del suo farsi, in netta contrapposizione al crocianesimo e al pensiero idealista allora dominanti.

Più avanti viene individuata una specifica "pedagogia" critica consustanziale al metodo analitico condotto da Petrarca nella redazione progressiva del suo Canzoniere. Così, seguendo la storia della tradizione manoscritta dei *RVF* e del *corpus* delle altre opere dell'autore, Alessandro Pancheri ricostruisce il metodo di lavoro di Petrarca, esemplificato in più occasioni da *excerpta* di commentatori successivi. Ciò che emerge dalle analisi svolte è un'innegabile «coscienza della potenzialità del metodo, con lo spostamento dell'attenzione della critica dal dato puntuale [...] a quella del processo»³ e un consapevole uso dell'archivio come strumento di lavoro *in progress*. Da una rigorosa indagine condotta sui codici attraverso note e postille dell'autore, emerge la versatilità del "Codice degli abbozzi" come «archivio dinamico della produzione volgare petrarchesca»⁴ e bussola di tutto il processo di produzione del libro.

Con definizione sintetica ma essenziale, a proposito di Petrarca, Claude Cazalé Bérard dichiara che la «sua poetica si fondava sulla pratica di una scrittura in divenire»⁵, di cui la storia manoscritta, gli abbozzi e le postille recano traccia – e lo stesso, esemplare titolo. Analogamente per Boccaccio, l'autrice nota come i manoscritti autografi disponibili costituiscano un *corpus* fondamentale per testimoniare la costituzione dinamica del testo del Decameron all'interno del laboratorio dell'autore, fitti come sono di rimandi intra- ed intertestuali. Tale palinsesto motiverebbe solo superficialmente la definizione di "zibaldone" attribuita al manoscritto Laurenziano (Fi BML Plut. 29 8), non essendo a quest'ultimo conferibili le qualifiche di disordine e provvisorietà che caratterizzerebbero quella tipologia testuale. Al contrario, la pratica del trasporto dei materiali scrittori e del loro riuso metodico e sistematico all'interno di contesti diversi suggerisce la volontà di una selezione accurata, governata da un programma di riuso che li trascende e che ne rivela una varietà funzionale che spazia dall'imitazione alla parodia. Per la stessa via, la studiosa definisce quella di Boccaccio «una poetica della contaminazione»⁶, per comprendere la quale si rende necessario il ricorso a un approccio "stratigrafico", che meglio si confà alla natura dinamica ed evolutiva del palinsesto.

Nell'illustrare l'evoluzione redazionale dell'*Orlando furioso*, al contrario, Simone Albonico evidenzia la mancanza di una componente genetica sufficiente a permettere un'adeguata analisi dell'officina Ariostesca e, dato significativo, la scarsa considerazione della critica nei confronti dei *Frammenti*, che rappresentano invece una documentazione eccezionale in tal senso. Più moderno e concreto appare l'uso che dei «libri» avrebbe fatto Tasso, il quale, in funzione della pratica compositiva delle proprie opere, sarebbe stato solito condurre un approccio alla lettura dei testi decisamente pragmatico se non addirittura utilitaristico. Infatti, come appare dall'esame dei manoscritti censiti – ne sarebbero stati individuati circa una settantina – e dalle note e postille ivi tracciate, lo scrittore avrebbe compiuto dei veri e propri saccheggi, «quasi irrispettosi della materialità del libro»⁷, allo scopo di prelevarne lacerti da esibire poi nei propri testi

³ Ivi, p. 90.

⁴ Ivi, p. 114.

⁵ Ivi, p. 124.

⁶ Ivi, p. 128.

⁷ Ivi, p. 169.

attraverso una costante pratica intertestuale. La mappatura che ne deriva testimonia lo stratificarsi di molteplici letture e pone il problema spinoso della sua più adeguata resa editoriale. Dai confronti proposti appare evidente l'assoluta necessità del ricorso agli strumenti digitali, emergendo piuttosto chiaramente la natura già ipertestuale del materiale sedimentato.

Diverso il caso della tradizione manoscritta dell'opera mariniana, che soffrirebbe di molteplici perdite. La mancanza di un'adeguata *recensio* dei manoscritti e l'assenza di un qualsiasi autografo dell'*Adone*, oltre che dello zibaldone che avrebbe recato traccia delle sue letture, rende ardua la ricostruzione del suo laboratorio e della sua pratica di «leggere col rampino», secondo l'espressione usata dallo stesso autore in una lettera (quella classificata col numero 137) a Claudio Achillini⁸. Dalle varianti d'autore comunque rintracciabili è tuttavia possibile ricavare numerose informazioni sulla gestazione delle opere e su “come lavorava” Marino a esse. Mentre le varianti dell'*Adone* documentano un continuo ampliamento del nucleo originario, ovvero una farcitura progressiva per addizione e spostamento di blocchi che configura una struttura “per quadri”, quelle migliorative delle liriche consentono di osservare il progressivo perfezionamento del singolo dettaglio, condotto attraverso «interventi di scala minutissima»⁹.

Un caso di officina cooperativa è quello dei fratelli Verri, dalla cui corrispondenza è rintracciabile un processo continuo di mutuo scambio nella revisione dei manoscritti rispettivi, probabilmente riflesso di una pratica invalsa tra i membri del gruppo lombardo di «Il Caffè». Pierre Musitelli parla di «revisione orizzontale», individuando una specifica funzione genetica svolta dal carteggio, partendo da una primissima fase maieutica e approdando, attraverso fasi successive documentata con cura certosina dai fogli vergati dai due intellettuali, a quella finale “di lima”. Tale collaborazione, durata quindici anni in virtù di un costante processo di reciproco adattamento ai valori e alle esigenze dell'altro, muterà col tempo in un confronto più distaccato e partigiano su opere terze, riflesso di un maturato allontanamento emotivo e intellettuale tra i due.

Interessante caso di ricostruzione dell'evoluzione di un profilo intellettuale dalla fenomenologia interna della propria opera è quello che riguarda Alfieri, di cui la *Vita* si pone quale termine di riscontro diretto degli interventi dell'autore sull'opera stessa. Restituendo gli interventi sul testo ai rispettivi momenti redazionali, e rilevando una maggiore mobilità testuale nella prima fase della stesura dell'opera, è stato possibile ricostruire una diversa consistenza della figura autoriale, determinata da una differente funzione svolta dall'archivio letterario dello scrittore. Allo stesso modo in cui si era modificato il ruolo assunto dalla fucina epistolare dei Verri nell'allestimento dei loro manoscritti, così per Alfieri muta quello dei riferimenti letterari, che da stimolo e nutrimento per la materia narrata diventano materiale di riflesso piegato alle esigenze di conferma autobiografica.

Percorso esemplare tra *critique génétique* e filologia d'autore è quello della storia redazionale dei canti leopardiani, iniziata nel 1927 con l'edizione critica curata da Moroncini e svoltasi nel segno di una feconda *querelle* critico-metodologica che vide

⁸ In G.B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi 1966.

⁹ *Gli “scartafacci” degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, cit., p. 198.

contrapporsi due figure rappresentative della storia della disciplina, ovvero Giuseppe De Robertis e l'imprescindibile Contini, nel contesto di un più generale dibattito sulla legittimità dello studio degli scartafacci. Se l'edizione Moroncini permetteva di ricostruire le tappe dell'elaborazione delle liriche dell'autore, rimanendo però a livello particolare del singolo componimento, in ciò favorito dall'*usus* leopardiano di condurre una revisione a freddo dei propri scritti, che in tal modo diventavano testimoni di lezioni sostitutive più che di correzioni progressive o frammenti instaurativi, quella di Contini approdò all'individuazione di una rete di implicazioni esorbitanti al singolo testo, inquadrando le varianti in una prospettiva sistemica. Tale significativo passaggio da una lettura puntuale e teleologicamente orientata a una che seguiva progressivamente i movimenti redazionali più complessi segnò la maturazione di una critica delle varianti che, pur nascendo come osservazione delimitata a contesti circoscritti, si allargava a considerare la storia dei *Canti* come vicenda di un'intera opera *in fieri*. Con la nuova edizione critica approntata da Domenico De Robertis si propone una nuova ipotesi metodologica che privilegia la resa della progressione redazionale attraverso la disposizione in successione delle varianti, che vorrebbe valutarne le lezioni «entro i nuovi sistemi costituiti dalle raccolte a stampa che li hanno compresi»¹⁰ ma che finisce, tuttavia, per appiattirle in una serie di successive sincronie. Per tutelare e restituire l'immagine fedele del laboratorio creativo leopardiano, l'auspicio sarebbe quindi quello di consegnare un'edizione di sillogi, un sistema di sistemi che integri testi a stampa e testimonianze manoscritte, presupponendo come riferimento teorico non il testo crocianamente inteso ma i testi che vanno definendosi in relazioni agli interventi autoriali.

Un altro celebre caso utile a offrire spunto di riflessione metodologica sulla necessità di un'integrazione tra filologia d'autore e critica genetica, in funzione di una rappresentazione del testo che restituisca sia una visione integrale del suo processo compositivo sia uno sguardo puntuale in relazione all'ordinamento relativo delle sue parti, è rappresentato dalla vicenda redazionale dei *Promessi sposi*, di cui la genesi pluridecennale è nota ai più. Giulia Raboni ne parla dettagliatamente nell'intervento che chiude la rassegna offerta dal volume, mostrando come le diverse, e per molti aspetti autonome e indipendenti, redazioni del romanzo permettano di delineare la fenomenologia di un processo creativo tutt'altro che lineare e monogenetico. Anche qui la riconsiderazione dello statuto del manoscritto della «Seconda minuta», non più valutato semplicemente come deposito di varianti ma nella sua autonomia di «brogliaccio redazionalmente spurio»¹¹, ha fatto luce sul *work in progress* che caratterizza questa fase dell'elaborazione manzoniana, caratterizzata dall'accoglimento contestuale e contingente di sollecitazioni prodotte dall'interazione di interventi a progetti paralleli, che hanno condotto a soluzioni precedentemente insospettate. Su tutte, il complicarsi della struttura narrativa, maturata dopo una crisi creativa sopraggiunta in fase di riscrittura, e quindi un mutato intreccio di storia e *fiction* che ha poi prodotto delle necessarie ripercussioni sugli stessi presupposti teorici relativi alla possibilità del romanzo storico.

¹⁰ Ivi, p. 291.

¹¹ Ivi, p. 300.

Brancati secondo Dondero

Carmine Chiodo

(chiodo@lettere.uniroma2.it)

Abstract

Recensione a Marco Dondero, *Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*, Roma, Carocci, 2021, pp.109, € 13,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/626>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Marco Dondero, docente di Letteratura contemporanea all'Università di Roma Tre, è anche autore di fondamentali e innovativi studi su Leopardi e gli italiani¹, ha curato le edizioni critiche del Discorso sugli italiani di Leopardi² e del teatro di Padula³. Dondero già si è interessato di Brancati curando per i Meridiani di Mondadori *Racconti, teatro, scritti giornalistici*⁴ e *Romanzi e saggi*⁵. Sempre per Carocci editore ha pubblicato *Leopardi personaggio. Il poeta nei canti e nella letteratura italiana contemporanea*⁶. Anche in questo suo nuovo libro si ammira il taglio critico-filologico e la massima chiarezza nella trattazione degli argomenti di volta in volta toccati. Lo studioso, con il libro che stiamo analizzando, getta maggior luce su Brancati e ne segue passo passo l'evoluzione politica e letteraria. Lo scrittore siciliano da giovane fu fascista e poi nella maturità nutrì ideali liberali, come pure la sua scrittura subì varie trasformazioni: dapprima di 'matrice futurista', poi lo scrittore si volse al comico, all'ironico. In sostanza in modo molto chiaro viene messa a fuoco l'evoluzione intellettuale e narrativa di Brancati di cui sono prese in considerazione le due opere principali.

Il libro è formato da due parti: nella prima sono affrontati in modo esaustivo l'attivismo, il fascismo e il comico e vengono considerate le opere a partire dall'*Amico del vincitore* e *Don Giovanni in Sicilia*. Ecco i titoli dei singoli paragrafi: «L'attivismo e la corruzione morale. Singolare avventura di viaggio»; «La prima volta che vedevo tutta la stupidità dell'attivismo. *Gli anni perduti*»; «La demitizzazione comica: il gallismo stilnovistico di *Don Giovanni in Sicilia*»; «Fu vero antifascismo?»; «Un naso e una gatta (Brancati e Leopardi)». La parte seconda: «Il gallo non ha cantato. Sul *Bell'Antonio*»; «Giornalismo: dalle terze pagine al *Bell'Antonio*»; «*Il Bell'Antonio* e il "Mondo": un'amichevole censura»; «L'arte di arrangiarsi: Brancati e il cinema»; infine i riferimenti bibliografici e l'indice dei nomi.

Dondero prende dapprima ad analizzare, approfondendolo, il decennio che va dal 1932-41, e quindi sono considerate le opere che sono state citate dianzi: *L'amico del vincitore* (e qui lo scrittore celebra l'attivismo fascista), e poi si arriva al *Don Giovanni in Sicilia*, «che rappresenta la consacrazione del 'nuovo corso' della sua narrativa, caratterizzata dall'allontanamento dal regime, e dalla conquista di un'attitudine ironica»⁷. In seguito, e siamo nella seconda parte già citata, Dondero esamina magistralmente l'ultima opera pubblicata in vita dallo scrittore siciliano nel 1949: *Il bell'Antonio*. A cosa mira l'analisi dello studioso-filologo Dondero? A ricostruire la storia del testo mettendolo in relazione a quelli che sono gli scritti giornalistici brancatiani e

¹ Marco Dondero, *Leopardi e gli italiani. Ricerche sul "Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani"*, Napoli, Liguori, 2000.

² Giacomo Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, a cura di Marco Dondero, Parigi, Les Belles Lettres, 2003.

³ Vincenzo Padula, *Teatro*, a cura di Marco Dondero, Bari, Laterza, 2010.

⁴ Vitaliano Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di Marco Dondero, Milano, Mondadori, 2003.

⁵ Brancati, *Romanzi e saggi*, a cura di Marco Dondero, Milano, Mondadori, 2003.

⁶ Marco Dondero, *Leopardi personaggio. Il poeta nei "Canti" e nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020.

⁷ Marco Dondero, *Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*, Roma, Carocci, 2021, p. 27.

collegandolo alle altre scritture di natura saggistica, teatrale e anche cinematografica che nel «dopoguerra animano la riflessione storico-politica e morale di Brancati»⁸.

Attualmente l'opera di Brancati sta avendo nuove edizioni e studi: la sua produzione è molto accessibile dato che è stata pubblicata nei Meridiani e negli Oscar Mondadori, e anche gli studi critici si sono intensificati in Italia e all'estero. Dondero nelle primissime battute della *Premessa* ci informa che «pure nelle storie letterarie per le scuole superiori, veri 'termometri' del canone, Brancati ricopre lo spazio che merita nella narrativa del Novecento [...]»⁹. Marco Dondero precisa, ancora nella *Premessa*, che «certamente molto lavoro resta ancora da fare, sia per promuovere la lettura delle sue opere (specie fra i giovani) sia per analizzare compiutamente la sua produzione, in particolare sul versante critico filologico»¹⁰. E il libro in esame, come già accennato, si muove in questa direzione.

Per quanto riguarda il titolo del libro, *Il gallo non ha cantato*, era quello originariamente pensato da Brancati per *Il Bell'Antonio*, come spiega l'autore in una lettera al suo editore Valentino Bompiani dell'otto ottobre 1948: «Non è il gallo della Bibbia, ma quello del gallismo, che si ritrova nella frase 'fare il gallo'»¹¹. Da Anna Proclemer, moglie dello scrittore, si apprende che il titolo definitivo venne suggerito – come pure per altre occasioni – da Leo Longanesi.

Ora passo a sunteggiare alcuni passi del libro di cui parliamo, e così ad esempio *L'amico del vincitore*, costruito sul modello del romanzo di formazione, è un testo autobiografico. Brancati come Pietro Dellini desidera diventare uno scrittore. Un lungo romanzo, talvolta un po' farraginoso e non pienamente risolto, però parecchio interessante per la rappresentazione del crollo psicologico ed esistenziale di Dellini, che «si apparenta così ad altri 'inetti' della prima parte del secolo.»¹².

Dondero isola le componenti precipue di quest'opera ma pure delle altre ed è con questo romanzo *L'amico del vincitore* e con la figura di Giovanni Corda che «si tocca l'apice dell'entusiasmo di Brancati nei confronti dell'attivismo e della vera e propria mistica del "fare"»¹³.

Invece il breve romanzo, *Singolare avventura di viaggio*, composto nel 1933 e pubblicato all'inizio del '34 da Mondadori, parla di un incidente: uno 'scoppio di sensualità' tra due cugini: Enrico e Anna durante una gita a Viterbo.

Col passare del tempo lo scrittore rivede le sue idee politiche e i suoi modi di scrittura ed ecco ora è la volta di un testo in cui l'attivismo è messo da parte: si tratta del terzo romanzo di Brancati, *Gli anni perduti*, scritto a Catania fra il novembre 1934 e il marzo 1936. L'opera venne composta in anni di profondo disagio interiore, ed esplicitamente di «svolta» per la sua «concezione politica e letteraria»¹⁴. Orbene la «stupidità dell'attivismo» è un attacco al fascismo e al futurismo. Tutto sommato si può affermare che l'attivismo che aveva fatto sì che Giovanni Corda avesse una splendida

⁸ Ivi, p. 59.

⁹ Ivi, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 13.

¹³ Ivi, p. 19.

¹⁴ Ivi, p. 24.

carriera politica è diventato ora un elemento «comico della figura di Francesco Buscanno»¹⁵.

Nel 1938 Brancati pubblica ancora la commedia in tre atti *Questo matrimonio si deve fare!* e altri scritti in cui viene smitizzato il vitalismo e Brancati rappresenta non più in modo satirico, ma ironico, la figura di attivista: la mitologia dell'azione viene ribaltata e ridotta ad una «caccia» delle mosche «presentata in termini bellici e simil-eroici ("combattei")», «molte ne uccisi», «L'eco delle mie lotte»¹⁶ e via dicendo.

Nel *Don Giovanni*, e quindi nell'ambito della narrativa, il comico, che era solo una delle peculiarità degli *Anni perduti*, diventa invece centrale. Il *Don Giovanni in Sicilia*, scritto a Zafferana Etnea nel 1940 e pubblicato prima da Rizzoli nel 1941 e poi da Bompiani nel 1942, è un «piccolo gioiello e qui Brancati raggiunge lo stile più maturo della sua prosa 'semplice' ma duttile e ricco di risonanze, sia ironiche sia talora, struggentemente malinconiche (ad esempio nel capitolo VIII)»¹⁷. L'opera ci mostra in atto il gallismo (mentre nel *Bell'Antonio* il gallismo presenta tonalità più cupe). Lo stesso Brancati ci spiega cosa è il gallismo in uno scritto *I piaceri del discorrere sui piaceri della donna*, che ha visto la luce su «Oggi» del 19 ottobre 1940 ed è poi rientrato nel volume pubblicato da Bompiani nel 1943 *I piaceri (parole all'orecchio)*.

L'attenzione dello studioso è sempre rivolta al testo, ai testi arati e usati fino in fondo e di cui son messe in evidenza le varie componenti e così, per fare un esempio, nel *Don Giovanni in Sicilia* sono individuate forme stilnovistiche o, meglio, è evidenziata una riscrittura ironica del Dolce Stil Novo, specie nei capitoli V-VII¹⁸.

Nel 1941 Brancati pubblica *Il secondo dizionario borghese, un 'divertissement'* in cui viene ridicolizzato, tra le altre cose, Marinetti come pure «in alcune testimonianze private,» in cui «è possibile leggere un progressivo allontanamento brancatiano dall'ideologia fascista»¹⁹. Tuttavia, come si legge in Dondero stesso e in altri studi, come quelli di Giovanni Sedita, è il rapporto col fascismo che viene messo in discussione: grazie a molte evidenze emergenti in diversi scritti di Brancati, si fa luce, infatti, sull'antipatia nutrita da Brancati nei confronti del regime fascista di Mussolini, e a Caltanissetta, ove egli insegnava, questo era noto.

Lo studioso isola e discute anche elementi della scrittura brancatiana: le insiste le riprese leopardiane inserite nei suoi saggi, ad iniziare dalle *Lettere al Direttore*, che videro la luce nel settimanale «Omnibus» fra il 1937 e il 1939, riprese in altre opere opportunamente citate e commentate, ma ancora la lezione leopardiana è poi pienamente accolta nella narrativa di Brancati²⁰. Come pure ancora lo scrittore propone una riscrittura di una delle *Operette* nella commedia in tre atti *Le trombe d'Eustachio*, rappresentata al teatro dell'Università di Roma nel gennaio 1942 e pubblicata poi nel mensile «Scenario».

Per quanto riguarda *Il bell'Antonio* è da dire che anche per quest'opera Dondero porta avanti un'analisi critico-filologica molto approfondita e dettagliata. Difatti si tratta

¹⁵ Ivi, p. 26.

¹⁶ Ivi, p. 27.

¹⁷ Ivi, p. 28.

¹⁸ Ivi, pp. 32 e sgg.

¹⁹ Ivi, p. 32.

²⁰ Ivi, p. 48.

di un testo nel quale è possibile analizzare nel modo più completo le diverse modalità di connessione tra la scrittura giornalistico-saggistica e la scrittura narrativa dello scrittore. Quest'opera – come precisa lo studioso – «consente anche un altro tipo di indagine, ovvero quella di effettuare una critica delle varianti tra due versioni pubblicate contemporaneamente ma in forme differenti: a puntate su un settimanale e in un volume autonomo»²¹. Dall'analisi risultano informazioni più precise sul comportamento della rivista «Il Mondo», pertanto ad una riconsiderazione, sia pur minima di cui la rivista «a tutt'oggi» gode contribuisce ad aggiungere «un altro caso al già purtroppo ricco 'dossier' riguardante la censura di opere brancatiane»²².

Per quanto attiene alla questione Brancati e il cinema è da dire che non sono molti gli studi dedicati appunto al rapporto dello scrittore con il cinema. Anche in queste pagine si ammira un discorso critico chiaro e apertore di nuove tesi e considerazioni. Dopo la scomparsa dello scrittore vari registi hanno realizzato film sulle sue opere: *Don Giovanni in Sicilia* (del 1967 di Alberto Lattuada) con Lando Buzzanca e Katia Moguy, *Paolo il caldo* (1973 di Marco Vicario) con Giancarlo Giannini e Rosanna Podestà, per esempio. Un film d'autore è *Il bell'Antonio*, girato nel 1960 da Marco Bolognini e sceneggiato da Pier Paolo Pasolini e Gino Visentini, con protagonisti Claudia Cardinale (Barbara Puglisi) e Marcello Mastroianni (Antonio).

Dobbiamo essere grati a Marco Dondero di averci dato un libro che finalmente chiarisce e illumina molti aspetti della narrativa di uno scrittore che ancora oggi si fa leggere e ammirare.

²¹ Ivi, p. 71.

²² *Ibidem*.

A cento anni dalla marcia su Roma

Gianluca Fiocco

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

(fiocco@lettere.uniroma2.it)

Abstract

Recensione a «Jacobin Italia», n. 6, autunno 2022.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/672>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

L'ultimo numero monografico di «Jacobin Italia»¹ sul centenario della Marcia su Roma può essere definito un vero e proprio grido d'allarme. Oggi nel nostro paese – osserva all'esordio del suo contributo Eric Gobetti – «la rivalutazione del fascismo, la minimizzazione dei suoi crimini, la condanna della Resistenza e addirittura l'apologia di regime, pur vietata dalla legge, non sono affatto, come qualcuno sostiene, confinati in ambienti marginali e neofascisti, ma sono ormai predominanti nel discorso pubblico»². Da vari rilevamenti emerge che un numero significativo di persone esprime giudizi positivi su molteplici aspetti del fascismo. Ne rimuove o ne distorce le pagine più impresentabili, come i crimini coloniali, le leggi razziali del 1938, le corresponsabilità nell'attuazione della Shoah.

Dobbiamo meravigliarci di tale situazione? Non credo e del resto la rivista fornisce abbondanti spiegazioni su come si è giunti all'attuale quadro politico-culturale. Va detto che il caso italiano si inserisce in una tendenza europea. In diversi paesi del Vecchio continente si assiste a una rivalutazione di passati autoritarismi. La propaganda dell'estrema destra è forte e movimenti che ne sono espressione appaiono ben presenti in molti Parlamenti. Tutto questo condiziona anche l'opinione pubblica. Per quanto riguarda più specificamente l'Italia, dobbiamo ricordare che una certa rappresentazione bonaria del regime c'è sempre stata. I discorsi sui treni che arrivavano in orario e sul fatto che l'Italia era rispettata nel mondo si sono sempre ascoltati. Venivano però pronunciati molecularmente in circostanze informali, nelle chiacchiere da bar o in famiglia – come accade al personaggio del tipografo, interpretato da Peppino De Filippo, nel film *La banda degli onesti* del 1956. Nello spazio pubblico ufficiale erano solo i neofascisti (presenza peraltro non trascurabile) a rivendicare apertamente pregi e realizzazioni del ventennio.

Vi è stata poi, come è noto, una fase di indebolimento del paradigma antifascista fondativo della Repubblica. Abbiamo assistito alla crisi e poi alla scomparsa dei partiti che lo custodivano. Sono usciti di scena quasi del tutto i testimoni, coloro che avevano sofferto in prima persona le repressioni della dittatura e ne alimentavano la denuncia. Inoltre, a livello europeo, il passaggio del 1989 ha visto imporsi una narrazione del Novecento che spiegava ombre e drammi del secolo a partire dal 'male originario' comunista, motore primo di ogni sventura. Sia detto per inciso che è piuttosto vero il contrario: è la storia complessiva del Novecento, in cui vengono al pettine contraddizioni e problemi irrisolti di lungo periodo, a rendere comprensibile la ricerca di una modernità alternativa da parte dei comunisti. Ad ogni modo, l'instaurarsi di tale temperie ha condotto a valutare sotto una luce positiva, o comunque a giustificare, tutte quelle forze che si erano rappresentate (o erano state percepite) come degli argini necessari contro la diffusione del comunismo. Del resto, già a suo tempo il regime mussoliniano aveva riscosso larghi consensi come salvatore dell'Italia dal bolscevismo.

Nel nostro paese, a cavalcare e indirizzare questa narrazione è stata una nuova destra che si è presentata come fondatrice di una 'seconda repubblica' a suo dire depurata dai vizi ideologici della prima, troppo condizionata dai comunisti (si è giunti a condannare una loro fantomatica egemonia). Abbiamo assistito ad attacchi demolitori

¹ «Jacobin Italia», n. 16, autunno 2022.

² Ivi, p. 44.

contro la Resistenza, in una arena pubblica ossessionata dal periodo 1943-1945 (quello della presunta 'guerra civile') e assai meno interessata a sviluppare un discorso critico sul ventennio precedente. Tutto ciò ha condotto all'apertura di una fase, in cui ancora viviamo, di rimozioni e di edulcorazione continuata e aggravata del periodo della dittatura, a dispetto del lavoro degli storici, i quali a partire dagli anni Novanta hanno sviluppato ricerche importanti e innovative sul progetto totalitario italiano e sulle sue pratiche in ogni ambito. Ma questa vasta e meritoria opera incide in modo insufficiente su una percezione pubblica molto più condizionata dal proliferare di «bufale ed esagerazioni»³ sul web. L'era della dilatazione spaventosa dei canali informativi richiederebbe in verità accresciute capacità critiche nel dominare la mole crescente di dati e notizie a disposizione (un tema di enorme portata, che in questa sede non possiamo sviluppare ma solo tenere presente).

Questa percezione distorta e narcotizzata del fascismo ha interagito ed è stata favorita dal perdurare di altri miti ed edulcorazioni, a partire dal notissimo refrain sugli «Italiani, brava gente». Si è ripetuto, sino a farne un assioma, che il fascismo in quanto italiano non si era macchiato dei crimini del nazismo. Corollario di tale assunto è che l'errore fondamentale di Mussolini è stato quello di allearsi con Hitler, e che dunque il giudizio sul regime fascista sino al 1938-39 va distinto rispetto a ciò che accade dopo. Si è quindi sviluppata una narrazione in cui i 'cattivi' sono i tedeschi, mentre gli italiani appaiono essenzialmente nel ruolo di 'vittime'. Da ciò l'enorme impatto e presenza nel dibattito pubblico di vicende sanguinose come le foibe, in cui troppo spesso la violenza sofferta dagli italiani viene rappresentata senza tenere conto di tutto l'intricato sviluppo della storia di quelle terre. «La rilevanza assunta da questo tema [...] – osserva in una densa intervista Giulia Albanese – ci racconta soprattutto come una parte consistente del paese, non solo a destra, preferisca rivendicare con forza le violenze che gli italiani hanno subito, ma non voglia interrogarsi sulle responsabilità anche criminali agite dagli italiani consenzienti con guerre coloniali e di aggressione fascista e più in generale negli anni del fascismo e della Repubblica sociale italiana»⁴.

Tendenze autoassolutorie si osservano certamente in molti paesi. Esse richiedono lo sviluppo di politiche del ricordo tese ad affermare narrazioni più equilibrate. Su questa via, molta strada deve essere compiuta. Nell'Italia di oggi dobbiamo registrare un uso pubblico e una percezione della storia non all'altezza di un paese che si autorappresenta come una democrazia avanzata e matura. A dire il vero siamo una democrazia afflitta da numerose patologie, alcune di lungo corso e ormai croniche. Esse si chiamano passività e distacco dalla politica, crisi dei partiti e corruzione, criminalità organizzata e disuguaglianze crescenti. Tra questi mali, fortunatamente, non scorgiamo per il momento il pericolo di un ritorno a forme autoritarie. Questo vuol dire che il quadro di insufficiente consapevolezza fin qui evidenziato non deve sollecitare la nostra attenzione? No, dobbiamo certamente occuparcene e il quadro che presenta «Jacobin» non può che rafforzare tale convincimento.

L'insieme dei discorsi e dei richiami al fascismo, sedimentati nel tempo, è diventato come un grande serbatoio al quale si attinge in una chiave neonazionalista

³ Ivi, p. 14.

⁴ Ivi, p. 29.

(sovranista), nostalgica e rassicurante rispetto alle difficoltà di un paese in crisi e spaventato dalla globalizzazione. Il periodo fascista è diventato uno dei terreni più battuti nella rievocazione mitizzata di una Italia che fu. Inutile dire che un simile approccio, per dirla con un eufemismo, non si cura particolarmente della veridicità storica e di quanto la ricerca degli storici ha evidenziato. Si favoleggia di onestà e alto senso dello Stato, quando noi oggi sappiamo che i livelli del malaffare erano spaventosi. Si esalta il carattere modernizzatore del regime, quando invece per vent'anni venne rimosso ed eluso il problema principale per lo sviluppo del paese, vale a dire il dualismo originario: sotto il regime era persino vietato parlare dell'esistenza di una questione meridionale e i grandi baroni del Sud poterono dormire sonni tranquilli. Altro esempio il mito della bonifica, che in realtà nell'Agro Pontino venne portata a compimento dalla Cassa per il Mezzogiorno negli anni Cinquanta. Al di là di tutto, la domanda di fondo che non ci si è posti a livello collettivo è la seguente: c'era bisogno di una dittatura per introdurre le misure modernizzatrici che pure vi furono, o piuttosto il paese venne penalizzato e subì dei rallentamenti nel suo sviluppo? Ci si è fermati invece al livello elementare del regime che «ha fatto anche cose buone». Tra queste si includono solitamente le realizzazioni dello Stato sociale, rispetto alle quali va segnalata l'intervista di Giacomo Gabbuti a Chiara Giorgi. La studiosa, ragionando sull'impronta specificamente fascista alla costruzione di una rete pubblica di protezione sociale, individua i seguenti aspetti:

particolarismo e clientelismo; selettività e frammentazione degli interventi; inadeguatezza nella copertura di tutta la popolazione di fronte ai maggiori rischi sociali; delega alla famiglia tradizionale e centralità del male breadwinner model. Tratti che incisero rispetto alla storica debolezza italiana di un impianto universalistico teso a riconoscere i diritti dei cittadini in quanto tali e in ordine alla scarsa efficacia dei meccanismi redistributivi. [...] È lecito chiedersi se alludere a uno "stato sociale fascista" non sia una contraddizione in termini, assumendo quelle definizioni di welfare state, successive al secondo dopoguerra, che privilegiano il suo statuto universalista, il suo ruolo chiave nell'affermare il principio di uguaglianza sostanziale, nell'assicurare la soddisfazione di bisogni e la garanzia di diritti sociali, in quanto tali non dipendenti dalla capacità di spesa degli individui⁵.

Ciò che forse più colpisce nell'attuale discorso pubblico sul fascismo è la larghissima rimozione di un suo fattore primario: la violenza. Lo si è visto in molte discussioni sorte intorno al centenario della Marcia su Roma, di cui si è sottolineato il carattere incruento (non per le istituzioni!), dimenticando però in molti casi di parlare della striscia di sangue squadrista che la precedette, seminando il terrore per due anni. Rimozioni che risalgono alla stessa propaganda fascista, che presentò la marcia come un atto di pacificazione, avversato solo da quei 'rossi' che si erano già posti al di fuori della comunità nazionale. Anche le campagne coloniali vennero descritte come dono della *pax romana* a popolazioni precedentemente sottoposte a ogni forma di arbitrio. Ricordiamo la nota pellicola *Il cammino degli eroi* – vincitrice della coppa del PNF per il migliore

⁵ Ivi, pp. 64-65.

documentario politico alla Mostra Internazionale del cinema di Venezia del 1936 – in cui la guerra d’Etiopia viene descritta ed esaltata nei suoi aspetti industriali, logistici e di messa a frutto delle nuove terre conquistate, mentre alle scene di battaglia sono riservati solo pochi minuti. Etiopi vengono ripresi mentre alzano il braccio nel saluto romano, grati ai colonizzatori per l’opera di civilizzazione che hanno iniziato a svolgere. E ancora oggi, a riprova di un passato che non passa, appare largamente diffusa questa versione da libro Cuore del nostro colonialismo, che non sfruttava i popoli sottomessi ma costruiva in terra d’Africa strade e scuole.

Un commento merita anche il modo in cui questo centenario è stato ricordato all’estero. Tra le due guerre l’esperimento fascista attirò a livello internazionale curiosità e giudizi spesso benevoli. Giornalisti, intellettuali, diplomatici, militari, uomini d’affari ravvisarono nel caso italiano un possibile modello per i loro paesi. Il disastro della guerra perduta fece calare il sipario dopo il 1945 su questo moto d’interesse. Si prese a guardare al regime passato come a un fenomeno specificamente italiano, salvo recuperarne una valenza più generale attraverso la chiave di lettura dei totalitarismi. Fuori dai nostri confini, il centenario della marcia non sembra aver suscitato particolare attenzione nel grande pubblico, anche se non sono mancati alcuni approfondimenti ben fatti. Più che la storia è stata l’attualità il punto di partenza delle cronache: si è citata la coincidenza simbolica tra la ricorrenza e la vittoria elettorale di un partito che reca la fiamma neofascista nel suo emblema, traendone conclusioni più o meno preoccupate. Si è parlato dell’ondata sovranista che potrebbe mettere in crisi il progetto europeo e riaprire il vaso di Pandora dei nazionalismi. È stato da alcuni risollevato il problema della mancata elaborazione del passato fascista e al riguardo si è meritoriamente parlato del progetto avviato dall’Istituto nazionale Ferruccio Parri nel 2018 per la mappatura dei luoghi della memoria pubblica del periodo fascista. Articoli e analisi con diversi spunti di riflessione: studiare come siamo visti all’estero continua a essere un esercizio utile.

Nel complesso, la sollecitazione maggiore che proviene dal dibattito interno e internazionale è quella relativa alla tenuta democratica dell’Italia e di altri paesi europei. A preoccupare non è tanto il possibile ritorno di forme autoritarie ormai lontane nel tempo, quanto piuttosto una involuzione tutta moderna dei sistemi democratici, minacciati da nuovi fenomeni di esclusione sociale e di controllo tecnologico e manipolatorio sulle persone, dalle chiusure identitarie dinanzi agli scenari della globalizzazione e dall’idea illusoria di poter affrontare con gli strumenti della politica nazionale grandi problemi che invece sono irreversibilmente trasversali e globali. Al riguardo, possiamo forse trarre elementi di fiducia dall’osservazione di Enzo Traverso che le recenti risposte sovraniste

alla pandemia consistevano semplicemente nella negazione o erano fatte di incomprensione, incompetenza e inefficienza. Il primo anno di pandemia ha ampliato la consapevolezza che stiamo affrontando un’emergenza globale che richiede risposte globali. Le tradizionali ricette di estrema destra – nazionalismo, ritorno ai valori conservatori, restaurazione della sovranità nazionale e ricerca di capri espiatori – non funzionavano più»⁶.

⁶ Ivi, pp. 19-20.

In altre parole la realtà di un mondo globalizzato – dagli anni Novanta spesso dipinta in termini conflittuali con l'esistenza delle tradizionali democrazie nazionali – può essere una potente alleata nell'opera di preservazione di sistemi politici aperti e disposti a collaborare.

In tutto questo c'è forse una lezione storica. Il fascismo nacque cento anni fa da una devastante crisi di deglobalizzazione, che a partire dal 1914 mandò in pezzi quella integrazione ottocentesca che tanta fiducia aveva generato in un progresso senza limiti. La democrazia ritornò dal 1944 in avanti, quando un nuovo ciclo di globalizzazione venne aperto. Oggi, scenari di rischio per le democrazie si possono determinare solo se tornano a vincere la frammentazione e la divisione tra i popoli, le guerre economiche e quelle militari. Un deragliamento delle forme di cooperazione che abbiamo saputo costruire, in Europa e nel mondo, è la maggiore minaccia dinanzi a noi. Da qui possono nascere involuzioni socio-culturali e nuovi demagoghi. Un sistema democratico e liberale può ammalarsi e morire: ciò avvenne nell'Italia di cento anni fa. Tornare a riflettere e ricordare come una simile tragedia fu possibile, e in generale come la democrazia e la sua qualità non siano condizioni storiche irreversibili, è il principale compito civile che ricade su di noi in questo centenario.

La tensione tra Natura e immagine nella parola di Emilio Cecchi

Giovanni Barracco

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(giovanni.barracco@uniroma2.it)

Abstract

Recensione a Paolo Leoncini, *L'«argilla delle parole». Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi*, Treviso, Canova, 2023, pp. 160, € 20,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/680>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Con la pubblicazione di *L'argilla delle parole*. *Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi* presso l'editrice Canova di Treviso Paolo Leoncini suggella la sua lunga dedizione all'opera cecchiana che ha annoverato, soltanto negli ultimi anni, la curatela del carteggio tra Emilio Cecchi e Gianfranco Contini, uscita nel 2000 per Adelphi, e la pubblicazione della selezione di saggi *Emilio Cecchi: l'etica del visivo e lo Stato liberale* uscita per i tipi della leccese Milella¹.

A Leoncini già si deve la pubblicazione presso i tipi di Bulzoni in Roma, nel 1976, di *Cecchi e D'Annunzio*, un testo che costituì forse quel punto di riferimento della critica cecchiana da cui discese nel 1979 il convegno fiorentino *Emilio Cecchi oggi*, curato da Roberto Fedi, nel quale l'accademia italiana, nelle persone, tra gli altri, di Natalino Sapegno, Lanfranco Caretti, Cesare Brandi, Luigi Baldacci, Agostino Lombardo, Giorgio Luti e Ignazio Baldelli, provò a interpretare l'opera di Cecchi alla luce di una concezione più aperta del rapporto tra prosa e critica, dei suoi riferimenti letterari e culturali, della sua ineffabile capacità di intuire le istanze profonde di un'opera letteraria, di un autore, di un paese². Sapegno sottolineava difatti come quella «altezzosa e sbrigativa indifferenza»³ verso l'opera critica di Cecchi, che «si dice, manca di filologia [...] elude i problemi formali, quando non tende a diventare un autonomo esercizio di scrittura, ricamo stilistico un po' gratuito»⁴, in un tempo, gli anni Settanta, in cui le istanze formalistiche e strutturaliste avevano egemonizzato il discorso critico, non riusciva tuttavia a venire a capo del fatto che questo scrittore, così legato ad uno stile, un metodo e un bagaglio «lontano dal nostro tempo»⁵, fosse in grado di raggiungere dei «risultati di individuazione e definizione dell'opera d'arte che spesso ci appaiono più precisi, penetranti e proficui di quelli raggiunti dagli odierni formalisti»⁶. Ed è lungo questa traiettoria che il discorso di Leoncini si inserisce, volto a «sfatare il pregiudizio, o meglio "l'errore critico" che ha gravato su Cecchi»⁷ costituito dal «paradosso per cui uno scrittore che aveva sfiducia nella "parola verbale" e assegnava la primazia all'immagine, il cui saggismo era "radicato nella Natura e nelle sue epifanie, non nella letteratura", appariva invece come un letteratissimo (cattivo) maestro di retorica»⁸.

Il punto, in sostanza, è cercare di penetrare il binomio Natura/immagine che sta «al centro della scrittura di Cecchi»⁹ e sul cui asse si innerva l'interpretazione leonciniana, per cui «l'arte consente alla natura di manifestarsi, e nello stesso tempo di rimanere mistero»¹⁰. La natura è scaturigine di una visione che si invera, in quanto

¹ *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, a cura di Paolo Leoncini, Milano, Adelphi, 2000; Paolo Leoncini, *Emilio Cecchi: l'etica del visivo e lo Stato liberale*, Lecce, Milella, 2017.

² *Emilio Cecchi oggi*, Atti del Convegno di Firenze, 28-29 aprile 1979, a cura di Roberto Fedi, Firenze, Vallecchi, 1979.

³ Natalino Sapegno, *Cecchi critico*, in *Emilio Cecchi oggi*, cit., pp. 19-28.

⁴ Ivi, p. 19.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 20.

⁷ Massimo Schilirò, *Prefazione* in Paolo Leoncini, *L'argilla delle parole*. *Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi*, Treviso, Canova, 2023, p. 9.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*.

epifania, come «comprensione del mondo»¹¹, e lo stile di Cecchi non è dunque un artificio retorico che ricopre la cosa come una pellicola l'oggetto – così come troppo a lungo è stata considerata la sua bella pagina – bensì germina dalla pulsante cognizione della Natura, dalla sua epifania, e tenta insistentemente di raggiungere la coincidenza con la cosa, anche a rischio dello scacco, tutto moderno, che ormai ha rotto l'armonia tra la parola e la cosa, i segni e il mondo. In questa parola che ambisce da un lato all'unità con la Natura e al dominio di quel caos primigenio che è la natura del mondo, dall'altro ad una rappresentazione concepita come un "portare alla luce", sta non solo una certa toscaneità cecchiana, un modo della scrittura, e della visione, che promana da una cifra particolare, legata alla terra e ad una certa postura, un certo sguardo sul mondo, quanto, anche, un «quadrilatero di forze convergenti»¹² che costituiscono i pilastri che presiedono all'*essay* cecchiano – e dunque al suo stile: le «istanze greco pagane, umanistico-fiorentine, francesi, inglesi»¹³. Di queste quattro forze i saggi riuniti nel volume vogliono tracciare un'interpretazione complessiva, che delinei la forma del saggio cecchiano – nel rapporto con il suo contenuto – come l'esito di una concezione del rapporto tra Natura e immagine che chiama in causa la grecità, come coralità mediterranea e spazio-tempo archetipico, la concezione umanistica inglese, prima che francese, il rapporto fecondo con la tradizione fiorentina.

Nell'Introduzione Leoncini, riallacciandosi agli studi dei migliori esegeti cecchiani, Falqui, Ferrata e Contini, anzitutto invita a «ridimensionare la "distinzione" tra "prosa d'arte" e critica [...] sostituendola con una correlazione tra *prosa* e *critica* e tra *critica* e *prosa* [...] secondo un'affinità complessiva con l'*essay* anglosassone tra '700 e '800»¹⁴. Di qui discende la rivalutazione della scrittura cecchiana – in cui già Sapegno coglieva «quel "ribollimento" che rifiuta di sistemarsi e raggelarsi»¹⁵ – nella quale Leoncini scopre la tensione verso l'immagine, una tensione che assume la forma di uno «scetticismo [...] nei confronti della "parola", ricorrentissimo, [...] connesso al movente etico-visivo dell'immagine»¹⁶. A partire dalla consapevolezza che la parola può solo suggerire la plasticità dell'immagine, e che essa sconta dunque un'opacità nella rappresentazione, in Cecchi «tra il percettivo-sensibile e l'immagine visiva si crea una correlazione che tende ad assorbire il verbale come letterario: modalità percettivo conoscitiva che costituisce "ascesi" in quanto rinuncia ad una parola "libera" per un parola "necessaria", sostenuta dal cortocircuito tra reale e visivo»¹⁷. Per questo, muovendo dall'idea che è «nella realtà visiva»¹⁸ che la poesia si fa pura forma, Cecchi è persuaso che la natura raggiunga proprio nella lirica la sua umana pienezza, e che questo sia il solo strumento con cui si può provare a rispondere a quella "insufficienza del dire" propria del modernismo.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 11.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Paolo Leoncini, *L' «argilla delle parole». Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi*, cit., p. 16.

¹⁵ Natalino Sapegno, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶ Paolo Leoncini, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ *Ivi*, p. 18.

¹⁸ *Ivi*, p. 20.

Il primo saggio, attraverso sondaggi testuali su *Pesci rossi*, *Corse al trotto*, *Messico e Et in Arcadia Ego* recupera la concezione continiana di un “paganesimo originario” di Emilio Cecchi, primo dei puntelli su cui si fonda la sua poetica. Leoncini rileva come in quel genere di confine che è *l'essay*, e per mezzo dell'indagine del mondo greco-mediterraneo condotta nei suoi testi, si coglie, di Cecchi, «l'antropologia pagana»¹⁹ che «esclude un dio “celeste” come “creazione artificiale”»²⁰. La continua tensione che investe il rapporto tra immagine e parola nella descrizione dei marmi o delle memorie fiorentine, di un mondo arcaico greco e del circostante, del Messico o della realtà mediterranea, riflette l'idea del rapporto di corrispondenza tra l'arte e la natura, che si concreta misteriosamente nelle forme plastiche di Donatello, nella sua energia creativa che sembra cogliere nell'atto la forza del caos naturale, e restituirlo nella sua materia.

A questa concezione di un rapporto insondabile che si stabilisce tra la materia e la forma, l'arte e la natura, e al paganesimo emozionale cecchiano si riallaccia il secondo saggio che intuisce, nella descrizione che l'autore fa del Mediterraneo in *Et in Arcadia Ego*, uno «spazio-tempo archetipico, intangibile dalla storia»²¹ di cui egli coglie «la dimensione pre-classica [...] il mondo della Natura, del mistero della Natura e della sua creazionalità»²². Lo sguardo unifica passato e presente così come in una parola «snodata da una verbalità oggettivante»²³ l'endiadi vita-arte sembra superare la propria originaria discrasia, per cui, lungi dall'essere una parola stilizzata, liberata dal grumo della realtà e che sembra sorgere, come una certa idea di prosa d'arte presupporrebbe, come netta espressione di un risolto conflitto tra immagine ed espressione, «la parola è l'ultimo anello di una sequenza, deriva da un fenomeno di consentaneità cosmologica, ne è il sigillo formale»²⁴.

Il rapporto tra natura e poesia è il fulcro, nel terzo saggio, della ricognizione della critica cecchiana di Wordsworth, Pascoli e D'Annunzio. Leoncini, sulla scorta dell'intuizione di Contini che distinse la prevalenza del visivo, nella scrittura critica, e dello «spaesamento dell'illimitato»²⁵ nella scrittura artistica, afferma che il «visivo consegue il suo significato se è interfaccia dell'etico, ovvero se richiama al rapporto uomo-natura»²⁶. Per questo, il transito tra la natura e la coscienza, che trova forma nel visivo, in Wordsworth, Pascoli e D'Annunzio, riflette un cruciale problema etico e poetico, e cioè il problema della frattura tra oggetto e imitazione. Questa frattura può ricomporsi solo in quel movimento – il «transito dalla natura alla realtà interiore»²⁷ – che costituisce l'evento poetico. Da questa consapevolezza della crisi del rapporto tra oggetto e rappresentazione e tra natura e poesia si procede alla ricognizione del “binomio” natura-dolore nella poesia di Pascoli. Cecchi interpreta la poesia pascoliana

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 49.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 58. Sugli usi degli aggettivi, dei verbi e più in generale sulla sintassi che contraddistingue lo stile di Cecchi è interessante lo studio proprio di Ignazio Baldelli, *Osservazioni sulla lingua e sullo stile di Cecchi*, in *Emilio Cecchi oggi*, cit., pp. 46-61.

²⁴ Ivi, p. 63.

²⁵ Ivi, p. 67.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 68.

– ed in ispecie *Myricae*, raccolta differente da tutte le successive – sottolineando il primato del visivo sul verbale, poiché «nel silenzio della “coscienza”, le “impressioni” entrano senza predeterminazioni»²⁸. Lo studio della parola pascoliana porta Cecchi a vedere in *Myricae* la «metamorfosi del binomio natura-dolore nella “consanguineità” coscienza-impressione»²⁹ e ad individuare l’istanza etico-classica che presiede alla riflessione sul rapporto tra la natura e il dolore in Pascoli.

Nel quinto saggio, l’oggetto di riflessione è quella «visività ripiegata»³⁰ che caratterizza la composizione del *Notturmo* di D’Annunzio e rivela a Cecchi “l’intimo luminoso temperamento di primitivo” del pescarese. La parola del *Notturmo*, la sua visività ripiegata e sofferta «rivela l’umanità del poeta»³¹, di cui Cecchi avverte una consentaneità che, così come viene descritta nel saggio *Esplorazione d’ombra*, rappresenta un «fenomeno di concomitanza ermeneutica – interiore ed espressiva – unico nel Novecento italiano ed europeo»³².

Gli ultimi due scritti che compongono il volume si concentrano su uno studio della modernità, o del modernismo, in Cecchi, e sulla sua Londra. Per quanto concerne il rapporto con Londra e con la letteratura inglese, si sottolinea la predilezione cecchiana per l’umanesimo inglese, di contro a quello francese, e i caratteri della critica di un mondo, quello britannico, verso il quale Cecchi nutre un interesse incantato, e costante, per le sue manifestazioni fisiche – le folle, la città che cresce – e letterarie – da Leoncini ricavate dagli studi cecchiani, ad esempio, sull’ “autenticità umana” di Chesterton.

Nel saggio sul rapporto con il modernismo, in linea con la più recente critica che ha individuato un perimetro tematico, stilistico, ed un gruppo di autori italiani, per i quali si può parlare di modernismo, si propone un avvicinamento di alcuni elementi della poetica cecchiana al modernismo e alla tarda-modernità. Leoncini rintraccia nella cognizione della “insufficienza del dire”, nei limiti della parola nel dominio della cosa – uno scacco che lo accomuna alla poetica di altri toscani, come Tozzi e Bilenchi – nell’«interrogativo della verbalità»³³, cui risponde con una «poetica del visivo come privilegio della percezione sensibile e evento di una etica sottesa dai mondi archetipici, classico umanistici»³⁴ i caratteri che possono avvicinare la scrittura di Cecchi all’atmosfera, alle inquietudini formali degli autori modernisti. Soprattutto, come scrive Patrizia Farinelli, Cecchi sembra condividere con i modernisti la paura che «nel dirle, le cose cambino»³⁵ per cui nella sua scrittura «il visivo si caricherebbe di una valenza etica, oltre che conoscitiva»³⁶. Leoncini proprio per questo può affermare che è nella traduzione della percezione in immagine «prima che si cristallizzi nelle convenzioni

²⁸ Ivi, p. 78.

²⁹ Ivi, p. 88.

³⁰ Ivi, p. 95.

³¹ Ivi, p. 92.

³² Ivi, p. 109.

³³ Ivi, p. 111.

³⁴ Ivi, p. 112.

³⁵ Ivi, p. 113.

³⁶ Patrizia Farinelli, Recensione a Paolo Leoncini, *Emilio Cecchi: l’etica del visivo e lo Stato liberale*, in «Oblio», 28, 2017, pp. 235-237, p. 236 su: <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/02/1532.pdf>.

istituzionali della verbalità»³⁷ che la parola cecchiana acquista una sua modernità: una modernità che proviene dalla tensione tra «l'instabile, sul versante sensibile-percettivo, e il contrattivo-tensivo, sul versante degli archetipi del classico»³⁸. Cecchi ha dunque trovato una propria soluzione al problema del dire, e ai suoi limiti «spostando il formarsi dell'immagine su un terreno precedente il linguaggio verbale, per cui la scrittura è alveo di un esperire radicato prima e altrove, nella zona percettiva come in quella etica»³⁹.

In conclusione, la panoramica sull'opera di Cecchi, compiuta seguendo il filo rosso del primato che lo scrittore assegna al visivo, e dei modi attraverso cui il visivo si fa parola, illustra come il rapporto tra Natura, visione e linguaggio faccia trasparire le istanze profonde della poetica dello scrittore, la sua consapevolezza dell'insufficienza della parola, la sua idea di una parola moderna che porti avanti implicazioni classico-mediterranee, pagane e profondamente identitarie. Questo, insieme all'attrito che si avverte tra parola e immagine lungo la sua pagina e al viluppo di tensioni che avvolge la sua riflessione estetica, conferma la densità di un'opera che non può più essere inchiodata ai canoni obsoleti dello stilismo e della prosa d'arte, e contrassegna «l'unicità tipica, la sperimentabilità incodificabile [...] di uno dei maggiori e pluridimensionali intellettuali europei del '900»⁴⁰.

³⁷ Paolo Leoncini, *op. cit.*, p. 115.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 118.

⁴⁰ *Ivi*, p. 109.

Letteratura e industria nell'Italia moderna

Ian Poggio

Università degli Studi di Trento - PhD Student
(ian.poggio@unitn.it)

Abstract

Recensione a Giuseppe Lupo, *La modernità malintesa. Una controstoria dell'industria italiana*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 368, € 20,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/678>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Inferno, alienazione, nevrosi. Sono questi i termini più adatti a richiamare alla mente la realtà della fabbrica, così com'è stata raccontata da (quasi) tutti i romanzieri italiani che hanno tentato la via della letteratura industriale per narrare il controverso fenomeno del miracolo economico italiano, sbocciato come un fiore rigoglioso e infetto tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Il saggio di Giuseppe Lupo¹ fa del binomio catena di montaggio-inferno il suo punto di partenza, indagando le ragioni che hanno portato gli intellettuali italiani (Ottieri, Volponi, Bianciardi, Pasolini, Mastronardi, Parise, sono solo alcuni di quelli citati) a dipingere della tanto agognata modernità un ritratto così cupo e impietoso; chiedendosi, inoltre, perché mai, a mezzo secolo di distanza dagli irripetibili fasti di quell'industria, chi oggi sceglie di renderla ancora protagonista di un romanzo sembra intrappolato entro le medesime logiche, come se le ferite lasciate in eredità dal Novecento non si fossero del tutto rimarginate, come se non fosse possibile immaginare un orizzonte diverso da quello del disastro sul quale ricostruire.

La modernità, suggerisce Lupo, «più che un totem da adorare o demonizzare, è un'esperienza da modellare, da rettificare, da correggere»², e – scegliendo di metterne in evidenza soltanto le storture – poeti e romanzieri si sono inconsapevolmente privati della possibilità di comprendere il fenomeno culturale e sociale più importante dell'intero secolo, criticandolo senza mai attraversarlo: mentre milioni di italiani inseguivano il sogno di cambiare vita, una *intelligenza* scettica si rinchiudeva in una torre d'avorio “che altro non era se non una latente e paradossale antimodernità”³.

Prendere coscienza del malinteso non è soltanto un modo per fare i conti con una modernità foriera di promesse mai davvero mantenute, ma è, soprattutto, l'unico mezzo per progettare un domani libero dal peso delle ingombranti macerie che il “secolo breve” si è lasciato alle spalle.

La visione multiprospettica con cui la questione viene affrontata da Lupo è il vero punto di forza del saggio: la controstoria proposta non passa soltanto attraverso le tappe del romanzo industriale – ripercorse sempre in maniera chiara e puntuale, fissando come limiti cronologici *Tre operai* di Carlo Bernari (1934) e *La dismissione* di Ermanno Rea (2002) – ma si snoda attraverso i decenni prendendo in esame anche il design, l'architettura, la pubblicità, i periodici aziendali e tutta la pletora di elementi che si intrecciano inestricabilmente, essendone parte integrante, con l'esperienza del miracolo economico in Italia.

Per questa ragione, la scelta di ripartire gli intellettuali limitandosi alle due categorie individuate da Umberto Eco – che nel 1964, intitolava *Apocalittici e integrati* uno dei suoi saggi più celebri – potrebbe apparire un'operazione troppo semplicistica, incapace di rendere conto della dimensione chiaroscurale di un fenomeno ‘malinteso’, essendo in realtà molteplici le potenziali occasioni di dialogo con la modernità.

Gli *house organ* sono stati certamente il terreno più fertile per un tale incontro. Alle riviste di fabbrica è dedicata una parte sostanziosa di questo studio, che si avventura su di un territorio sdrucchiolo senza mai scivolare. Due questioni hanno sempre impedito di

¹ Giuseppe Lupo, *La modernità malintesa. Una controstoria dell'industria italiana*, Venezia, Marsilio, 2023.

² Ivi, p. 45.

³ Ivi., p. 37.

valutare questi periodici – vere e proprie cerniere tra dissenso ed entusiasmo per il moderno – in maniera oggettiva: la difficile valutazione del loro grado di letterarietà e l'ovvia impossibilità, per simili giornali dal taglio smaccatamente pubblicistico, di esprimere un sentimento antimoderno.

Tuttavia, superando le soglie dell'apparenza, appare chiara la natura inedita di simili progetti culturali. Gli imprenditori comprendono quanto sia importante che proprio gli umanisti si incarichino di comunicare a un nuovo e più vasto pubblico le caratteristiche dei loro prodotti:

un battistrada, una macchina da scrivere, un motore per aeroplani, un prodotto farmaceutico possono essere raccontati da chiunque, ma se a riportare le impressioni di una gita al lago su un'automobile che viaggia con pneumatici Pirelli è Vittorio Sereni, probabilmente l'approccio cambia⁴.

Ecco che allora, senza che ne fossero pienamente consapevoli, agli intellettuali veniva chiesto «di farsi portavoce del moderno, operando in vista di una comunicazione che fosse anche contaminazione di piste culturali, di prospettive euristiche, di linguaggi»⁵.

Il romanzo invece, non soltanto non è scevro da contraddizioni, ma si rivela ben lontano dal proporre soluzioni adeguate a descrivere il febbricitante avanzare della modernità. A rilevare una delle tante problematiche colpevoli dello scollamento tra il reale e la narrazione è Vittorini nel 1961, affermando che alle nuove condizioni economiche e sociali doveva corrispondere una nuova forma di romanzo, un nuovo modo di fare letteratura, che ancora sfuggiva nonostante le numerose prove.

Eppure, la catena di montaggio e la realtà operaia non riuscivano a farsi soggetto, limitandosi ad essere una mera dimensione paesaggistica ancora legata alle logiche del romanzo ottocentesco, rendendo così quella nuova dimensione della realtà imposseduta e desueta, nei temi come nelle forme.

A sclerotizzare le soluzioni dei romanzieri contribuisce l'apparentemente logica soluzione alla nevrosi generata dal moderno: un ritorno alla campagna e alla natura di sapore oraziano, che si manifesta nella rêverie erotico-naturalistica di Luciano Bianciardi giungendo fino all'intuizione pubblicitaria che crea l'utopico modello della famiglia del Mulino Bianco, nella logora ripetizione di un mito dell'età dell'oro che sconfessa un intero secolo in cui si è creduto nelle macchine. Ma, avverte Lupo, non si tratta di un modello a cui rifarsi semplicemente perché non c'è nulla di più infondato e fuorviante. L'età dell'oro, in buona sostanza, non esiste: «si tratta di un modello falso, di un'invenzione dei poeti»⁶.

Bisognerebbe perciò tentare di mettere da parte la rabbiosa insistenza di quelle voci che si disperavano per un falso mito, scegliendo di concentrarsi su quelle realtà e quelle figure che hanno indagato con fiducia la modernità, tentando di comprenderne la natura controversa, portando su un terreno extraletterario la sfida al labirinto che Calvino aveva lanciato.

⁴ Ivi, p. 114.

⁵ Ivi, p. 115.

⁶ Ivi, p. 109.

Emerge così il ritratto di Leonardo Sinisgalli al quale è dedicato un capitolo monografico, seppure la sua presenza punteggi l'intero studio. Un «Sinisgalli bifronte», già al centro di numerosi studi di Lupo, è l'archetipo dell'intellettuale-scientziato di matrice leonardesca a cui guardare per ripensare il complesso rapporto degli umanisti con la modernità: matematico, ingegnere, scrittore, critico d'arte, documentarista, disegnatore, è passato dall'aridità delle scienze dure alla fertilità della poesia senza mai abbandonare l'una per l'altra, ma cercando di farle convivere,

ha cercato l'inclusività, il dialogo, il completamento, tanto che oggi non potremmo più disgiungere il poeta dal matematico, né cercare nella sua opera le tracce dell'uno e dell'altro perché i contorni dell'uno e dell'altro sfumano per restituire il processo di mescolazione⁷.

Sinisgalli fonda nel 1948 «Pirelli», *house organ* dell'omonima azienda che si contraddistingue per l'apertura a numerosi letterati (Gatto, Quasimodo, Montale, Prisco, Buzzati), superando la mera operazione di propaganda, spinta dal «bisogno di esplorare l'orizzonte della modernità attraverso gli occhi dei poeti e degli artisti»⁸.

Infine, la bellezza del saggio sta nell'indagare i fenomeni anche per sottrazione: sono presenti, infatti, diverse carenze che costellano la rappresentazione del nostro Novecento industriale. Gli Agnelli – forse, insieme agli Olivetti, la famiglia di imprenditori dal più alto grado di letterarietà – difettano di un'opera a loro dedicata. Poche sono le testimonianze della gioia e dell'entusiasmo di quei decenni, in un prevalere di personaggi nevrotici e affannati, impressi su un fondale grigio che, per dirla con Calvino, quasi portano a scordare che «gli operai son gente allegra»⁹.

Ma, a dominare su tutte, è la mancanza del romanzo borghese, fiorito durante il Novecento nell'Europa centro-orientale – si pensi ai *Buddenbrook* di Thomas Mann o alla *Famiglia Karnowski* di Israel Joshua Singer – e che in Italia non trova un suo corrispettivo.

Il libro di Lupo, volgendo lo sguardo al passato, invita a rivolgersi verso il futuro in maniera più consapevole, riprogettandolo con rinnovata fiducia, ignorando la sensazione di aver varcato un punto di non ritorno. «La dimensione apocalittica resterebbe una sterile tragedia se non aprisse, in chiave morale, la prospettiva di una rivelazione»¹⁰.

⁷ Ivi, p. 64.

⁸ Ivi, p. 272.

⁹ Ivi, p. 216.

¹⁰ Ivi, p. 25.

Il lusso necessario della letteratura: istruzioni per l'uso

Alberto Cioni

Liceo classico "Tito Lucrezio Caro" - Roma

Cioni@liceotitolucreziocaro.edu.it

Abstract

Recensione a Donatello Santarone, *Il caviale e i fichi. Scritti di letteratura*, Roma, Bordeaux, 2023, pp. 368, € 22,80.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/677>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Con questa sua ultima opera Donatello Santarone raccoglie i risultati di un lungo impegno nel campo della critica letteraria degli ultimi due decenni. Un impegno scientifico strettamente legato alla sua attività di docente universitario nel Dipartimento di Scienze della Formazione (Roma 3) e da sempre segnato da un deciso pathos politico e civile, come queste pagine testimoniano, che non impediscono all'autore di rimanere legato al rigore proprio delle discipline letterarie.

Nel volume Santarone si auto-antologizza raccogliendo, secondo un criterio che non è tuttavia cronologico, scritti già editi in precedenti volumi¹ o nelle curatele di diversi volumi: come ad esempio l'introduzione alla ristampa di un celebre diario di viaggio di Franco Fortini² o la densa postfazione al volume che raccoglie scritti scelti di Pier Vincenzo Mengaldo³ dedicati al poeta fiorentino, milanese d'adozione, scomparso pochi mesi dopo la pubblicazione della sua ultima raccolta *Composita solvantur*⁴. Insomma non c'è negli otto contributi del volume un vero inedito, se si eccettua l'ultimo, dedicato a Cesare Cases, che è l'intervento ad un convegno dedicato al germanista, svoltosi alla fine dell'ottobre scorso e di cui sono attesi gli atti.

Del rapporto tra l'autore e Fortini si proverà a dire meglio più avanti, ma intanto è d'obbligo chiedersi sul senso del 'nuovo' volume, visto il rapporto, appena ricordato, con saggi già editi e l'assenza di un vero e proprio intervento *ex novo* di Santarone, che si limita a redigere una stringata premessa. Due pagine nelle quali, oltre a dar ragione del curioso titolo, Santarone sottolinea i temi che hanno segnato la sua lunga attività critica: il rapporto della letteratura con l'Altro - qui decisamente l'Altro culturale - e quello della didattica e della pedagogia del «fatto letterario». Due temi indubbiamente presenti in tutti gli scritti del volume nel contesto dell'idea goethiana di *Weltliteratur*, e che si possono distinguere soltanto astrattamente, dal momento che sono di fatto sono intrecciati tra loro.

La domanda implicita che anima quest'opera, rinunciando l'autore a qualsiasi impostazione di taglio 'essenzialistico' o schiettamente teorica ('cos'è la letteratura?'), testimonia una decisa esperienza 'pratica' che ruota attorno a un implicito, duplice interrogativo: come si debba insegnare oggi letteratura e che cosa se ne possa trarre per una messa in evidenza dei problemi e delle contraddizioni del mondo contemporaneo. Gioca a favore dell'autore senz'altro il valore della sua esperienza didattica universitaria, ma non altrettanto, a parere di chi scrive e come si dirà alla fine di questa recensione, quella della scuola media superiore, nella quale l'insegnamento della letteratura è ormai da tempo sostanzialmente stravolto, dalla deriva di pseudo-riforme, sempre peggiorative.

Il titolo della raccolta è ricavato da una sorta di aneddoto raccontato da Fortini, che in una lettera ad una studentessa scritta alla fine degli anni '60, ricordava un momento del suo viaggio in Russia e in Cina (dalla esperienza del viaggio sarebbe nata l'opera già citata *Asia Maggiore*, edita da Einaudi per la prima volta nel lontano 1956). Sull'aereo svedese che lo riportava da Mosca a Helsinki, l'interprete sovietico offrì al

¹ Donatello Santarone, *La mediazione letteraria*, Firenze, Palumbo, 2005; Santarone, *Le catene che danno alle ali*, Firenze, Le Lettere, 2013.

² Franco Fortini, *Asia Maggiore. Viaggio nella Cina e altri scritti*, Roma, Manifestolibri, 2005.

³ Pier Vincenzo Mengaldo, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2020.

⁴ Franco Fortini, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994.

poeta una strepitosa merenda: due fette di pane che coprivano un sostanzioso contenuto, burro e caviale. Posso testimoniare che il caviale nella Russia sovietica era davvero merce rara, un prodotto destinato alla esportazione e chi poteva permetterselo o era uno straniero o un membro della *nomenklatura* che poteva ordinarlo tranquillamente nei pochissimi ristoranti moscoviti, in sostanza 'chiusi' ai cittadini comuni. Insomma una ghiottoneria per privilegiati. Fortini ne ricavava una specie di *atteggiamento morale* quanto mai significativo e che qui diviene, assunto a titolo della raccolta, una sorta di apoftegma: «il prezioso caviale come fosse marmellata di fichi, questo è il modo giusto di trattare la cultura». Non si è usata a caso la parola apoftegma che, come è noto, è un detto memorabile, una sentenza di senso morale, presente nella aneddotica classica in varie direzioni e, in particolare, nel genere biografico delle vite illustri dei grandi uomini politici e dei filosofi. Un po' schematicamente se ne può fermare il senso in questo modo: trattare la letteratura non come un cibo povero, quale d'altronde non è mai stato, ma renderlo 'appetibile' ai palati di tutti e in particolare di quelli che a colazione mangiano... pane e marmellata.

Qui, con quell' 'appetibile', è quasi superfluo chiarire che Fortini non ha mai pensato a una *banalizzazione* del discorso letterario o ingannato i suoi lettori, e in modo esplicito i più giovani, con divulgazione di basso conio. Al contrario anche per loro, come per tutti, è sempre apparso evidente la necessità di dotarsi di strumenti culturali, a volte anche di estrema complessità, tanto interni, quanto esterni alle opere letterarie. Strumenti e conoscenze che si formano lentamente nell'ambito filologico, storico, filosofico. Per i giovani che lo leggevano negli anni '70, come l'autore de *Il caviale e i fichi* e chi scrive questa recensione, la questione della 'difficoltà' non solo della poesia di Fortini, ma della sua ricchissima saggistica, per tacere del polemista, era per dir così, all'ordine del giorno. La consapevolezza della stratificazione di un testo letterario era chiara all'autore di *Foglio di via* per ragioni di biografia culturale, di generazione, e per avere fatta propria, almeno dagli anni della collaborazione al «Politecnico», la tradizione hegel-marxista, che riuscì a declinare in modo 'eretico' e non senza aperture per niente scontate (penso ad Adorno e ai francofortesi), per chi come lui era nato nel 1917.

Santarone testimonia in molte delle pagine, grazie alla preziosa amicizia con Fortini, della sua profonda umanità, del suo rifiuto a qualsiasi vieto spontaneismo. Per cogliere concretamente l'idea di letteratura di Fortini basterebbe limitarsi ad ascoltare i due cicli radiofonici che ne sono nati nelle puntate di Rai 3 e che si possono leggere nelle *Rose dell'abisso. Dialogo con i classici italiani*⁵ e in quello straordinario attraversamento della *Gerusalemme liberata* che sono i *Dialoghi col Tasso*⁶. Dico 'ascoltare' perché, ed è memoria personale, le puntate non potevano non avere quel tratto singolare della oralità che nelle trascrizioni, se non perduto è inevitabilmente diminuito. Fortini, insomma, era davvero uno straordinario affabulatore e un dicitore attento, in specie nella tessitura metrica, dei versi propri e altrui.

La raccolta di Santarone è dunque la testimonianza di un lungo cammino e di una tenace, quanto intelligente 'obbedienza' alla lezione umana, culturale e politica di Fortini. Si legge perciò con interesse quanto in anni ormai distanti l'autore è andato

⁵ Franco Fortini, *Rose dell'abisso. Dialogo con i classici italiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

⁶ Franco Fortini, *Dialoghi col Tasso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

scrivendo a partire dalla nostra tradizione poetica più alta sui temi della alterità culturale (Dante e la cultura islamica, Tasso), così come gli altri saggi del volume: il Mengaldo lettore di Fortini, il rapporto tra pedagogia e poesia in Andrea Zanzotto, le pagine su due esempi di letteratura post-coloniale (il romanzo della scrittrice nigeriana Buchi Emecheta *Cittadina di seconda classe*,⁷ e quello di Ken Saro-Wiwa *Sozaboy*,⁸).

Lascio con intenzione per ultimo l'intervento che Santarone dedica a una vecchia polemica che vide tra le altre levarsi la voce ironica di Cesare Cases e dal cui spunto l'autore esplicita in modo più aperto la sua idea di didattica della letteratura.

Ricordo personalmente l'intervento di Enzesberger sui «Quaderni piacentini» in quel '77 che chiudeva drammaticamente il decennio dei movimenti. Dove ventenni, in molti, ci si divideva tra politica, letteratura e studi universitari. L'intervento del poeta e saggista tedesco era particolarmente ironico, come molta della produzione dell'autore, sin dal titolo chiaramente swiftiano: *Una modesta proposta per difendere la gioventù dalle opere di poesia* e quelle pagine sarebbero poi finite in un volumetto che in molti si lesse avidamente (*Sulla piccola borghesia. Un 'capriccio sociologico', seguito da altri saggi*,⁹ Milano, Il Saggiatore, 1980). Quelle riflessioni, così lontane dalle meste cronache letterarie dei nostri tempi, traevano spunto da una sorta di aneddoto: la «figlia del macellaio» del grande Hans Magnus, 'costretta' a scuola a commentare una poesia del nostro, aveva preso un brutto voto. Però quella di Enzesberger non era, così allora intesi, la rivendicazione da parte dell'autore di una «lettura come atto anarchico», come scrive Santarone; e d'altronde il contesto di allora aiuta a comprendere le vere intenzioni del poeta tedesco. Era invece una reazione all'eccesso di specialismo, alla «ideologia dello specialismo» aveva scritto più di un decennio prima lo stesso Fortini, in quegli anni che erano tutti di temperie semiotica, vagamente ossessiva e indigesta a non pochi, anche a coloro che, giovanissimi, vi si applicarono. Lo si comprende dal volume collettaneo di Pratiche editrice citato da Santarone, nel quale 'dialogarono' molti studiosi italiani, di estrazioni diverse, ma certo non di secondo piano. Che in Enzesberger non ci fosse niente che possa allora e oggi far gridare allo 'spontaneismo' della lettura lo si può capire non soltanto dalla sua linea poetica, ma anche da un manuale che piace qui ricordare: quello, da noi edito da Einaudi nel 2006, che s'intitola *Che noia la poesia. Manuale per lettori stressati*, a cui collaborò Alfonso Berardinelli per integrare e modificare gli esempi che Enzesberger erano ovviamente tratti dalla lirica tedesca. Un libro, credo, che da noi ebbe poca fortuna e forse per ragioni niente affatto casuali.

Insomma il problema allora si può sintetizzare così: da un lato la critica di una visione della poesia come realtà linguistica autocentrata esclusivamente sul famigerato 'significante', dall'altro come davvero si potesse insegnarla. Due lati del problema o forse due problemi da distinguere, perché il primo, a veder bene, ha a che fare con la teoria della letteratura, il secondo con la prassi quotidiana dell'insegnamento.

Va da sé che qui nessuno credo possa da tempo pensare che la poesia sia per 'pochi', anche se lo è stata in passato, ma che farla diventare per 'tutti', insomma, rimane

⁷ Buchi Emecheta, *Cittadina di seconda classe*, Firenze, Giunti, 1987.

⁸ Ken Saro-Wiwa *Sozaboy*, Roma, Baldini Castoldi, 2014).

⁹ Hans Magnus Enzesberger, *Sulla piccola borghesia. Un 'capriccio sociologico', seguito da altri saggi*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

una bella impresa. Nelle pagine del *Caviale e i fichi* Santarone ricostruisce i momenti dell'insegnamento di Cases all'università, prendendolo forse troppo alla lettera almeno certe affermazioni. Le idiosincrasie del germanista sono note, e che i semiotici non gli garbassero per il semplice fatto che altra è la sua formazione culturale, era evidente. Ma tutti i semiotici erano «logotecnocrati»? E bisogna credergli anche quando, con *understatement*, confida all'amico Timpanaro di non avere mai avuto la tempra dello studioso?

L'intervento di Santarone si conclude infine con una polemica nei confronti di una relativamente recente antologia della letteratura della Zanichelli (2018), curata da Alessandro Baricco e dalla scuola Holden e l'anno scorso riedita con il titolo *La seconda luna*, in più volumi¹⁰. Anche in questo caso, sebbene l'autore abbia le sue ragioni, mi pare che la polemica non centri il bersaglio, se non altro perché quell'antologia era ed è destinata ai ragazzi delle medie inferiori. Provo a spiegarmi, ma per farlo bisognerà almeno intendersi su una premessa: non credo sia corretto farsi un'idea dell'esperienza concreta della poesia a scuola semplicemente dai manuali adottati dai docenti, per quanto ognuno di essi nasca da una idea di poesia. Bisogna tener conto nel concreto dell'uso che ne fanno sia il docente, che non è un filtro neutro, sia ovviamente i suoi studenti.

Ora i manuali, con la mia lunga esperienza di docente di liceo (sebbene non di lettere), più o meno ormai si somigliano tutti. Per uno cresciuto al liceo dei primi anni '70, come il sottoscritto, con il *Salinari-Ricci*, si potrà senz'altro dire che la 'quantità' (ovvero il numero di pagine) è almeno da moltiplicare, a dir poco, quattro-cinque volte. Per quanto riguarda la 'qualità' ci troviamo di fronte a una impressionante mole di premesse, introduzioni storiche, dettagliate note esplicative, proposte di letture tematiche, intersezioni interdisciplinari e quant'altro. *Abundandis ad abundandum*, direbbe Totò. Questo fenomeno si può dire che smentisca definitivamente la fantasiosa legge dialettica engelsiana espressa nello *AntiDuhring*. Che la quantità sia inversamente proporzionale alla qualità, mi pare un fatto acquisito: come potrebbe una "testa ben fatta" (Montaigne) sopportare tutto questo? E infatti non soltanto non lo tollera, ma produce reazioni di rigetto.

Qui interviene o dovrebbe almeno il docente 'mediatore di parte'. Ne accenno come, s'intende, un 'tipo ideale'. Non sto affermando che tutti docenti di lettere si adattino al modello e non escludo affatto che vi siano esperienze di avvicinamento al testo letterario che uniscano al rigore, allo sforzo, all'impegno e, senza alcuno sbraco spontaneistico, un po' di piacere (perché se non provassimo un po' di piacere, per quale motivo dovremmo continuare una esperienza, tanto più quella della finzione letteraria, a meno di non esservi costretti?). Dal mio minimo abitacolo – credo che con Santarone, almeno su questo, si possa esser d'accordo – concludo mestamente che la poesia a scuola in fondo non si legge. Piuttosto si gira attorno ai pochi relitti sopravvissuti della illustre tradizione. E questo per molti motivi, ma di almeno uno ho il fondato sospetto: da noi i docenti di lettere, e s'intende non solo loro, non leggono poesia. Valga il richiamo alla scomparsa presso l'editoria di collane di poesia un tempo storiche o quella ormai residuale di riviste letterarie.

¹⁰ *La seconda luna*, a cura di Alessandro Baricco, Bologna, Zanichelli, 2022.

Fa bene Santarone, riportando passi degli interventi di Cases contro la 'bestia nera' degli anni '70 (i famosi «logotecnocrati»), a richiamare Croce, un autore, sia detto per inciso, che non solo si legge quasi più nell'ambito strettamente accademico, ma è scomparso anche dai programmi di filosofia dei licei. Croce che nella visione della esperienza poetica, pur 'monumentalizzando' l'«intuizione lirica» a categoria dello spirito, lasciava, nella unità dei distinti, ampi margini di libertà. Sì, oggi, parrebbe, siamo decisamente meno liberi.

Manca un ultimo, per dir così, tassello alla conclusione rapido ragionamento: i "figli dei macellai" o più genericamente i figli delle famiglie italiane che, in calo demografico ma in aule strapiene, affollano la scuola di massa così come si è ridotta negli ultimi quindici-venti anni, tristi appendici della 'società digitale'. Già cos'è oggi un giovane nativo operante sul suo smartphone quando si prova a metterlo davanti a un testo scritto? Capisco che non è un tassello da prendere sottogamba, ma un semplice spunto perché l'autore di questo volume, pieno in ogni caso di spunti e motivi di interesse, si chieda sul serio cosa è avvenuto. I nomi del fenomeno che è nelle nostre aule e fuori di esse è palese. È quella che Baricco chiamò – negli scritti, usciti originariamente a puntate su «La Repubblica», e poi raccolti in volume¹¹ – la «mutazione», e molto prima di lui Pasolini l'«omologazione culturale»; in tempi più vicini Raffaele De Simone «il mostro mite», il politologo Sartori «*homo videns*», il mio maestro di estetica, Pietro Montani, l'«intermediazione digitale». Nomi tra i tanti e gettati qui da letture degli anni alle spalle.

Non sono uno che si rallegra perché, per dirla con Baricco, il «barbaro» di oggi fa tranquillamente a meno della cara, vecchia 'anima'. Però vivendo tra i «barbari» qualcosa andrà pensato. Forse anche loro, i nostri giovani «barbari», diversamente da quelli di Kavafis che poi non si fecero vedere, non soltanto sono tra noi, ma forse siamo diventati tutti. Allora, se è ancora possibile, siamo obbligati a farci domande, non sapendo affatto la risposta in anticipo e tremando all'idea che possa anche eventualmente non esserci.

Insomma, non solo cosa è oggi una pedagogia della letteratura, ma è davvero possibile un insegnamento della letteratura nelle aule delle nostre scuole che non comporti la completa insignificanza?

¹¹ Alessandro Baricco, *I barbari*, Roma, Fandango 2006.

Una biografia del fascismo

Raul Mordenti

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

(mordenti@uniroma2.it)

Abstract

Recensione a Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Milano, Bompiani, 2022, pp. 839, € 18,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/684>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Si deve a Piero Gobetti la fulminante definizione del fascismo come autobiografia della nazione italiana¹. Gobetti polemizzava contro l'interpretazione riduttiva del fascismo come accidentale caso e inspiegabile parentesi, la stessa che avrebbe portato Benedetto Croce dopo la Liberazione a definire il fascismo come una «invasione degli Hyksos» (un misterioso popolo che avrebbe dominato nel XVII-XVI sec. a.C. l'antico Egitto). Al contrario, non solo il fascismo è stato voluto e deciso e favorito dai poteri forti e duraturi d'Italia (industriali, agrari, monarchia, esercito, magistratura, Chiesa), ma rappresenta anche come un condensato di vizi italiani antichi, la retorica e il populismo, la sopraffazione sui deboli e l'ubbidienza ai potenti, il razzismo latente e l'opportunismo, il maschilismo e il culto del capo, etc. E tutto ciò sulla base di una sorta di infantilismo su cui richiamava l'attenzione anche Gobetti nell'articolo da cui siamo partiti («l'inguaribile fiducia ottimistica dell'infanzia [che] ama contemplare il mondo semplificato secondo le proprie misure»).

Il coacervo contraddittorio di caratteri del fascismo ne impedì a lungo la comprensione da parte del movimento operaio del tempo (almeno fino al *Corso sugli avversari di Togliatti*, del 1935), ma per capire e far capire a livello di massa è necessario narrare, essendo la narrazione ciò che dà senso unitario alle disparate cose.

Ora con il lavoro di Scurati abbiamo finalmente una narrazione del fascismo, non solo del suo capo (come è stato spesso scritto, riduttivamente) ma del fascismo in quanto tale e dei suoi rapporti con la società italiana.

Per compiere una simile operazione era necessario un grande scrittore, e un grande libro. Il libro di cui parliamo è anzitutto un romanzo, nel senso più forte e vero di questa parola, cioè un affresco complesso in cui l'Autore, suonando il piano con tutte e dieci le dita, fa confluire storia e psicologia, elementi di cronaca e introspezione, documentazione giornalistica e poesia, insomma tutti i registri stilistici e i livelli linguistici orchestrati sapientemente. Questo è la letteratura e questo è il romanzo, che non a caso Hegel definisce una narrazione di sintesi (questa parola naturalmente non significa brevità), l'epopea della società borghese. In questo senso, in quanto romanzo vero e romanzo storico, *M* è un libro assolutamente in controtendenza, se la tendenza è rappresentata dai "romanzi dell'ombelico", in cui si parla solo di ciò che succede o è successo all'ombelico dell'autore/protagonista, e neanche di questo si dice tutto, per timore di cadere nell'abborrita lukacsiana «totalità» (che puzzerebbe troppo di politica).

Né vale la pena soffermarci sulla polemica miserella scatenata sugli errori documentari di Scurati (definiti senz'altro «svarioni marchiani»): è noto che quando il dito indica la luna c'è chi dimostra la sua astuzia non guardando la luna ma soffermandosi a guardare il dito, ed eventualmente l'unghia poco curata. Il critico della critica del «Corriere della Sera» ne ha contati ben otto in 850 pagine (negli articoli di costui sul «Corriere» ce ne sono di più in ottanta righe). Ma i giudizi o le immagini letterarie non sono errori, e solo l'immensa superbia di sapore padronale può equiparare il diverso giudizio altrui con l'errore, come ad esempio considerare errore aver definito Benedetto Croce «saccente» (proprio quel Croce che notoriamente eccelleva in liberale modestia e popolare simpatia!). Analogamente in un impreciso romanzetto russo, altrettanto pieno di «svarioni marchiani», Napoleone non è restituito in tutta la sua

¹ cfr. Piero Gobetti, *Fascismo autobiografia della Nazione*, in «Rivoluzione Liberale», 23 novembre 1922.

piacevole bonomia, bensì rappresentato con malcelato astio mentre si profuma; e fortunato Tolstoj a cui la morte pietosa ha risparmiato il giudizio del critico della critica (e della Confindustria).

Come si conviene ad un romanzo vero, qui persone e personaggi fanno coro, e sono a tutto tondo, alcuni indimenticabili, e non solo fra i maggiori. Si pensi a come Scurati descrive il modo diverso di essere fascisti del cerchio stretto del duce, da Balbo a Farinacci, da Arpinati a Grandi, da Bianchi a De Vecchi a Dùmìni: nessuno è uguale all'altro, nessuno è uno stereotipo, nessuno mai è ridotto a macchietta. Anche Margherita Sarfatti è un personaggio vero, ed è descritta in modo non banale la sua relazione con Mussolini fatta di sesso e di ambizione, forse anche di amore. Si svolge così l'attività pedagogica della Sarfatti, la quale media fra Mussolini e la borghesia, perfino mettendo il suo rudimentale maestro romagnolo in rapporto con l'arte più avanzata del periodo.

Naturalmente in questo romanzo il contesto è rappresentato dalla storia, cioè dalla politica: Mussolini vince perché ha un forte e innato senso della manipolazione delle masse, direi (se la definizione non fosse ambigua e riduttiva) perché è un grande giornalista. Mussolini vince perché è l'unico ad avere un progetto di potere che lo pervade interamente, senza che lo trattenga alcuna remora né morale né di coerenza, ma soprattutto vince perché ha di fronte a sé un vuoto. E questo è plasticamente (cioè artisticamente) rappresentato dal comportamento delle opposizioni in occasione della fiducia parlamentare al primo Governo Mussolini. Una situazione storico-politica in cui – non senza angoscia – sembra di riconoscere qualcosa che anche oggi è di fronte a noi, una situazione in cui «il vecchio è morto, e il nuovo non può nascere».

Emerge in questo libro tutta la pochezza, la miopia, la miseria etico-politica, il tragico distacco dalle masse che caratterizzò l'Italia 'liberale' pre-fascista; la Confindustria, la monarchia, la massoneria, i 'poteri forti' e i giornali del tempo accompagnarono per mano Mussolini al potere, in verità senza alcuna vera contraddizione, prima accettando di fatto la violenza dello squadristo, poi ogni violazione dello Statuto, lo scioglimento (operato a suon di manganelli e di Prefetti) delle amministrazioni locali sgradite, l'abolizione della legge elettorale proporzionale, il "listone" unitario con Mussolini, etc. Poiché il re è troppo piccolo anche per essere personaggio di un romanzo, questa complicità sostanziale è ben rappresentata dalla figura di Croce, il massimo esponente della borghesia italiana, descritto da Scurati prima mentre applaude entusiasta Mussolini a Napoli, alla vigilia della marcia su Roma, e poi mentre vota cinicamente la fiducia a Mussolini in Senato (si noti) ancora dopo il delitto Matteotti.

Ecco, se mai ce n'è uno, è Giacomo Matteotti l'eroe di questo libro, per la sua tenacia, per la sua dignità, per il suo sforzo di documentare sistematicamente i crimini fascisti (uno sforzo per noi ancora oggi prezioso), per la volontà di non piegarsi alla solitudine politica e neanche a quella familiare e personale. Nessun saggio, nessuna storiografia poteva restituirci questa figura e questa situazione come la fantasia concreta del romanziere ha saputo fare.

A conferma che lo sguardo dello scrittore (se intelligentemente documentato come in questo caso) sa, e sa dire, più cose di quante la saggistica sappia di solito dire, emerge con forza in *M* il ruolo decisivo che nella creazione del fascismo ebbe la Grande Guerra e la sua ossessiva, manipolatrice narrazione. Gabriele D'Annunzio è riconosciuto

in *M* come il centro di questo immaginario collettivo, la vera matrice cultural-politica del fascismo, non meno determinante dei camion forniti da Agnelli agli squadristi o dei soldi degli agrari o delle connivenze della magistratura e dei regi carabinieri. D'Annunzio sempre e anzitutto rètore, D'Annunzio insuperabilmente parvenu piccolo-borghese, D'Annunzio narcisista e innamorato di sé (assai più che delle amanti continuamente esibite), D'Annunzio tossicodipendente di lusso alla ricerca del denaro che solo Mussolini poteva garantirgli, D'Annunzio italianissimo. Senza di lui non ci sarebbe stato il fascismo. Non per caso Gobetti, nel brano da cui sono partite queste note, conclude proprio citando D'Annunzio: «La lotta tra serietà e dannunzianesimo è antica e senza rimedio».

Giovanni Pascoli e la ‘maledizione del nido’

Pamela Parenti

Università degli Studi Niccolò Cusano
(pamela.parenti@unicusano.it)

Abstract

Recensione a Francesca Sensini, *Pascoli maledetto*, Genova, Il Melangolo, 2020, pp. 156, € 12,00.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/631>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Per lungo tempo è stato restituito ai lettori un ritratto di Pascoli condizionato dalla linea interpretativa legata a Cesare Garboli, ma la critica più recente, in particolare a partire dagli anni intorno alle celebrazioni per il centenario della morte dello scrittore, ha inaugurato nuove strade da battere per ricostruire poco alla volta la biografia, il carattere e l'opera di questo grande poeta della nostra letteratura. Dalle più aggiornate prospettive interpretative parte Francesca Sensini nel suo libro *Pascoli maledetto*, pur dichiarando di non volersi iscrivere nella linea della bibliografia specialistica dedicata all'autore, quanto piuttosto di muoversi nell'ambito comparatistico, che il titolo del volume esprime chiaramente, e in quello del rapporto «'irrazionale d'intimità' col Pascoli, nato confusamente, da bambina»¹. Perciò, pur mantenendo presente la lezione interpretativa di Garboli, Sensini si aggancia ad alcuni percorsi critici più attuali, e al lavoro portato avanti da Rosita Boschetti presso il Museo Casa Pascoli di San Mauro, per approdare a ulteriori e rinnovati spunti di riflessione e di analisi.

La tesi, che l'autrice si prefigge di dimostrare e che è ben chiara già nel titolo del volume, viene proposta nell'Introduzione, quando Sensini afferma che non è d'Annunzio il poeta maledetto della nostra letteratura, bensì «il suo fratello 'maggiore e minore': Giovanni Pascoli»². Da qui parte la ricostruzione cronologica dell'esperienza biografica, da cui fuoriesce un profilo quasi inedito dello scrittore che tende a coinvolgere il lettore nella scoperta di una verità da svelare:

Come l'uomo, così la sua poesia vive di un segreto costruito con sapienza per il solo scopo di essere svelato. Pascoli dissemina di indizi la scena del crimine poetico; ci mostra la sua superiorità e ci sfida. E in questo sta il suo e il nostro piacere. Non permettiamo dunque che il 'cadavere squisito' del poeta e dei suoi versi restino impunemente fraintesi [...]³.

Così il segreto viene poco a poco rivelato restituendoci un uomo, prima ancora che un poeta, 'maledetto' nella sua condizione esistenziale di 'dimesso' dalla vita, perché il trauma del lutto infantile, a differenza di quanto tradizionalmente perpetrato, non ha generato il desiderio di ricostruire il nido familiare con le sorelle, ma lo ha votato a divenirne prigioniero. L'immagine vitalistica e goliardica del giovane Pascoli, studente universitario, bello e militante, descritta da Sensini diventa ancora più drammatica se letta in questa chiave, poiché i sogni d'amore e di gloria non si infrangono per la perdita, e quindi per le difficoltà e le ristrettezze economiche da essa derivate, quanto piuttosto per il ricatto affettivo esercitato dalle sorelle, al quale Giovanni rimane "impigliato fino all'asfissia"⁴ per il senso di responsabilità e di colpa che prova ogni qualvolta osa sperare in una propria autonoma affettiva realizzazione.

Ecco dunque smontata l'ipotesi di un 'nido' come fuga e rifugio del poeta incapace di crescere e di sganciarsi dal mito dell'infanzia, ed ecco, piuttosto, affiorare l'evidenza di un legame malsano con le sorelle, che diviene cagione del suo isolamento. Acquista

¹ Francesca Sensini, *Pascoli maledetto*, Genova, Il Melangolo, 2020, p. 15.

² Ivi, p. 12.

³ Ivi, p. 13.

⁴ Ivi, p. 70.

un ruolo fondamentale, in particolare, il rapporto con Maria all'apparenza remissiva, in effetti fortemente determinata. Scrive Sensini:

Sul versante della menzogna familiare si cristallizza il tema del "nido". Ma il nido non è metafora della ricerca di protezione dalla vita adulta di un uomo rimasto allo stadio infantile, secondo la lettura cui siamo abituati, bensì «dissimulazione edulcorata della sua prigionia nei ruoli di orfano, padre, fratello e figlio»⁵.

Il senso di colpa viene così alimentato da un legame familiare che diventa sempre più esclusivo, lo isola e non gli concede mai di realizzare i propri sentimenti, anche in progetti matrimoniali concreti: Maria, davanti al proposito del fratello di convogliare a nozze, si fa prendere da una crisi isterica e in un caso si spinge fino a maldicenze, che lo inducono ad annullare ogni proposito, decisione dopo la quale il poeta le scriverà, esprimendosi in maniera molto eloquente: «"non piangerai più ora"»⁶.

Così, poco alla volta Maria si impossessa del ruolo di custode della fama, della reputazione e dell'immagine del fratello, che lei stessa costruisce e impone con meticolosità: «Il ritratto di un uomo devoto alla famiglia (e a lei), che alla famiglia (e a lei) deve la sua stessa ispirazione, pio, solitario, casto e timoroso [...]»⁷. Fino alla fine della sua vita Maria alimenta il mito del poeta nella casa di Castelvecchio dove tutto resta com'era alla morte di lui (e come lei voleva che apparisse) e dove persino la corrente elettrica viene bandita (la biblioteca, la scrivania, ecc.).

Niente affatto solitario, casto e timoroso appare Pascoli nel racconto di Francesca Sensini, che lo descrive, invece, come un uomo allegro, propenso «allo scherzo e alla beffa», amante «della convivialità» e socievole, passionale, molto spesso innamorato, ribelle e militante, anche se discontinuo, contraddittorio e sognatore⁸. Si fa così sempre più verosimile la prospettiva dell'autrice, che ravvisa l'impronta della 'maledizione' nell'esperienza umana del poeta, il quale nella giovinezza la esibisce quasi esplicitamente in uno suo stile di vita *bohémienne*, nella "polemica antiborghese, apertamente rivoluzionaria"⁹ e, dopo i trent'anni, invece, quando la rinuncia alla vita diviene un obbligo stringente, la esprime in "un'opera silente di autodistruzione del corpo"¹⁰ attraverso l'abuso di sostanze come il laudano, l'alcool e il fumo, che lo condurrà alla morte precoce, destino comune agli altri 'poeti maledetti'.

Se nella vita la maledizione si realizza nell'autodistruzione, sul piano poetico essa si traduce nel corteggiamento della morte, un corteggiamento erotico e sensuale che pervade l'intera produzione poetica pascoliana. Alla luce di questa interpretazione, l'autrice fornisce anche una rilettura del *Fanciullino*, smontando la vulgata per cui il richiamo all'infanzia sarebbe nostalgicamente messo in atto da un uomo incapace di maturare, che sublima nello spazio poetico la condizione infantile come condizione idilliaca. L'idea di Sensini parte ancora una volta dai poeti maledetti e dal loro sentirsi

⁵ Ivi, pp. 59-60.

⁶ Ivi, pp. 56-57.

⁷ Ivi, p. 68.

⁸ Ivi, p. 69.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

«“Onnipotenti” rispetto alla capacità di immaginare e di trasformare in espressione linguistica l’oggetto delle loro immaginazioni»¹¹ e quindi «Il “fanciullino”» diventa «l’incarnazione della facoltà primitiva di intuire ed esprimere il mondo: è la “nostra intuizione pura, senza mescolanza di concetti”»¹². Quella del fanciullo è la condizione primitiva prerazionale dell’umanità, che il poeta, inteso come ‘vate’, come colui che può vedere aldilà della realtà fisica, riesce a evocare e rendere visibile, seppure per vaghe immagini e intuizioni, tra le righe dei versi in un linguaggio nuovo, diverso, rivoluzionario:

Tutta la sua ricerca teorica e tutta la sua pratica poetica sono rivolte al presente e mirano a una rifondazione. Quest’ultima può realizzarsi nel superamento delle dolorose scissioni del reale, sia esso linguistico, storico o personale: linguaggio estetico/linguaggio convenzionale; Primitività/civiltà; fanciullezza/età adulta; azione/contemplazione¹³.

Su questo Pascoli basa la propria ‘rivoluzione’ poetica, fondata sulla solidità di una formazione classica, strumento attraverso cui muove per reinventare e rinominare una realtà altra, invisibile ai più, ma accessibile a chi possiede la chiave linguistica per evocarla¹⁴. Così il poeta sperimenta incessantemente, attraverso i modelli forniti dai classici, da Dante¹⁵ e da Ariosto¹⁶ spingendosi oltre e osando nella retorica e nella metrica dei versi tanto più quanto invece si ritira e si chiude nella vita vera. “Nei testi pascoliani – scrive Francesca Sensini – l’io che desidera – la vita, l’amore, la gioia – si separa dall’io che rinuncia in due metà dialoganti alla ricerca, come l’androgino platonico, di un modo per ritrovare l’interrezza”¹⁷.

Se nella prima parte del libro la tesi dell’autrice risulta molto convincente alla luce di una ricca documentazione di fonti dirette e indirette, stenta un poco nella seconda parte in cui si prendono in considerazione alcune parti della vasta produzione poetica dell’autore e forse la definizione di poeta ‘maledetto’ potrebbe perfino risultare riduttiva rispetto alla varietà dei modi e degli stili del poetare pascoliano. Tuttavia, come si diceva al principio, la prima intenzione dell’autrice non è saggistico-accademica quanto piuttosto biografico-divulgativa e, in tale prospettiva, il libro si legge con vivo interesse, ricco di spunti e di input per tutti e ancor di più per chi, mosso da interesse critico scientifico, potrà raccogliarli ed eventualmente indirizzarli verso ulteriori approfondimenti.

¹¹ Ivi, p. 7.

¹² Ivi, p. 80.

¹³ Ivi, p. 85.

¹⁴ Ivi, p. 93.

¹⁵ Ivi, pp. 72-90; 105-111; 121-140.

¹⁶ Ivi, pp. 103-105.

¹⁷ Ivi, p. 60.

Commentare la filosofia con la natura. Intorno a un recente volume di Giorgio Stabile

Arianna Brunori

Istituto italiano per gli studi storici
(arianna.brunori@sns.it)

Abstract

Recensione a Giorgio Stabile, *L'esperienza della natura. Pensiero scientifico e disincantamento del mondo da Aristotele a Leopardi*, a cura di Franco D'Intino, Massimiliano Lenzi, Stefania Montacutelli, Elisabetta Orsini, Antonella Pagano, Pina Totaro, Luisa Valente, Tavarnuzze – Impruneta, Sismel Edizioni del Galluzzo, pp. 484.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/632>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

«Si claire est l'eau de ces bassins, qu'il faut se pencher longtemps au-dessus pour en comprendre la profondeur»¹.

Che cos'è un commento? E cosa significa, nello specifico, commentare un testo filosofico? La domanda rischia di apparire oziosa. Eppure, per diversi secoli, questa pratica ha coinciso, nientemeno, che con l'esercizio per eccellenza della filosofia. Il commento, allora, era il tentativo – insieme metodico e arbitrario, dimesso e superbo – di riappropriarsi delle possibilità, di pensiero e di vita, custodite in un testo, inseguendole tra le righe e, soprattutto, negli spazi bianchi fra di esse, in quei vuoti di scrittura cui grandi libri debbono, più che ad ogni altra cosa, le loro inesauste e talvolta contraddittorie metamorfosi.

Oggi un misto di sfiducia e indifferenza sembra pesare tanto sul commentato quanto sul commentatore. Spenta cioè la speranza di ricavare dal testo alcunché di utile e vitale, al glossatore è richiesto di attenersi al duplice, modesto compito di parafrasare e citare. Le risposte finiscono così per essere chiare, ma non altrettanto i problemi. E il lettore fatica a sottrarsi all'impressione di aver di fronte niente più che una lunga serie di oscure banalità, enigmi gratuiti le cui soluzioni riposano tra le pagine di altri libri, che rimandano ad altri libri e via dicendo, secondo quanto gli suggerisce l'«ossessione d'impronta accademica e bibliotecaria per cui una fonte è solo o soltanto il libro o la sua lettura da parte di un maestro e che cultura sia tutta e solo leggere libri o commenti ai libri»:

Un metodo che per questa via ha promosso a regola quella di sottrarre i testi ai loro autori, non cercando in loro stessi le ragioni che ne legittimano la proprietà, ma espropriandoli e trasferendola ad altrui testi, attraverso una umiliante escussione di fonti, moltiplicate à gouffre in fonti di fonti, sempre altre e sempre diverse tra loro. Un metodo per coinvolgere al minimo se non annullare la responsabilità dell'interprete, che prospera soprattutto negli insegnamenti storico-filosofici e letterari delle nostre università, una scuola del cattivo pensare che educa allievi al timido pensare e produce docenti di cattivo pensare, dimentica che caricarsi dell'interpretare è atto alto e specifico del pensiero e del restituire pensiero all'autore che si interpreta².

Le citazioni sono tratte dal saggio di Giorgio Stabile *Dante oggi: Il Convivio tra poesia e ragione*, ora ripubblicato nella raccolta *L'esperienza della natura. Pensiero scientifico e disincantamento del mondo da Aristotele a Leopardi*, nella cornice della quale finiscono per assumere il valore di stemma interno, di una involontaria ma non per questo meno esplicita dichiarazione (e contrario) di metodo e, verrebbe da dire – viste le qualità di Stabile scrittore –, di 'poetica'. Stabile infatti è un commentatore, ma tale da tener sempre presente, come egli stesso riconosce a Bruno Nardi, il «cos'è pensare filosofia»³.

¹ André Gide, *Journal*, I (1923-1931), Paris, Gallimard, p. 826.

² Giorgio Stabile, *Dante oggi: Il Convivio tra poesia e ragione*, in Giorgio Stabile, *L'esperienza della natura. Pensiero scientifico e disincantamento del mondo da Aristotele a Leopardi*, a cura di Franco D'Intino, Massimiliano Lenzi, Stefania Montacutelli, Elisabetta Orsini, Antonella Pagano, Pina Totaro, Luisa Valente, Tavarnuzze – Impruneta, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 162-3.

³ Ivi, p. 162.

L'itinerario percorso dal volume è lungo, come preannunciato dal sottotitolo, e a tratti labirintico: dietro l'associazione mistica e simbolica tra *sapor* e *sapientia* da parte dei monaci di tradizione agostiniana e dei canonici vittorini si scopre l'esperienza elementare dell'assimilazione del *sapor-succo*, della naturale sostanza nutriente degli alimenti⁴; al di là del tema letterario, politico e iconografico della ruota della fortuna si rivela il «perenne e regolare apparire, culminare e scomparire delle stelle sulla volta celeste»⁵ su cui insiste il vivere delle società contadine; a monte della metafora dantesca del volgare come pane orzato «del quale si satolleranno migliaia» si risale al tema evangelico della distribuzione dei pani e dei pesci, fino alla pratica dei pastori di ridurre il pane, «cottura dopo cottura, in sottili sfoglie senza mollica, che sovrapposte in gran numero e avvolte nella sacca [...] ne accompagnano per mesi il desinare quotidiano, pane conosciuto in Sardegna come pane *orjattu* o *pàne de òrju*»⁶, e così via, in una celebrazione della molteplicità di significati e relazioni delle pratiche e delle forme culturali. Come infatti si legge nel testo inedito di una conferenza dedicata all'insegnamento che chiude il libro, per Stabile, che sembra riecheggiare André Gide, «[l]'evidenza è assai spesso invisibile perché trasparente, come la profondità ingannevole di uno specchio d'acqua. Nulla è più vasto e profondo del semplice»⁷.

Ma lo sguardo dell'autore, accanto alla complicità sincronica che annoda le epoche nelle profondità della filosofia e del pensiero, è attratto, in ugual misura, dalle fratture e dai punti di rottura; vale a dire, in primo luogo, da Galilei e Cartesio, che segnano l'aprirsi della faglia, l'avvio del processo di smagamento che origina il moderno – l'evento che costituisce il nucleo attorno cui si organizzano i saggi della raccolta. Con questi due autori, la natura aliena da sé ogni intimità, ogni simpatia o antipatia con le cose, e si raggela in una massa di materia «sorda» e «inesorabile». I colori, i suoni, i sapori, dissolto il velo della loro ingannevole immediatezza terrestre, si rivelano «puri nomi», fiati di voce. Da questo punto di vista, secondo Stabile, non vi è chi abbia interpretato con più sottigliezza i portati della nuova scienza di Leopardi, che, proprio per aver colto a pieno le verità di quest'ultima, elesse gli «errori popolari degli antichi» a fonte ispiratrice della poesia. Il mondo disincantato, infatti, è un mondo in cui non vi è più spazio per la *cantio*, così come per i suoi immediati antecedenti: «l'*incantamentum*», la «nenia rimata» e la «formula ritmica con cui, specie le donne, legavano a sé la natura, gli oggetti, le persone»⁸.

Non appare casuale, in questo senso, che il centro matematico del libro coincida con un saggio dedicato all'enciclopedia e alla storia delle sue forme, veri e propri depositi di questi mutamenti culturali. La parabola è quella che va dal «puzzle» al «lego», «[d]ue notissimi giochi combinatori che, come spesso accade ai giochi,

⁴ Giorgio Stabile, *Sapor-sapientia: tatto e gusto tra cultura agraria, medicina e mistica*, in Giorgio Stabile, *L'esperienza della natura*, cit., pp. 3-67.

⁵ Giorgio Stabile., *La ruota della fortuna: tempo ciclico e ricorso storico*, in Giorgio Stabile, *L'esperienza della natura*, cit., pp. 115-50, citazione a p. 117.

⁶ Giorgio Stabile., *Dante oggi: Il Convivio tra poesia e ragione*, cit., pp. 184-85.

⁷ Giorgio Stabile., *Insegnare è semplicità, coerenza, moralità*, in Giorgio Stabile, *L'esperienza della natura*, cit., pp. 451-62, citazione a p. 452. Il video della conferenza è disponibile al link: <<https://diobma.udg.edu/handle/10256.1/5031>> (consultato: 5 maggio 2023).

⁸ Giorgio Stabile., *Lo statuto di «inesorabile» in Galileo Galilei; Scienza e disincantamento del mondo: poesia, verità, nulla in Leopardi*, in Giorgio Stabile, *L'esperienza della natura*, cit., pp. 329-45, citazione a p. 337.

intercettano e interpretano categorie semplici e perciò persistenti e profonde del pensiero»⁹. Nel suo contributo, Stabile mostra come, attorno al Seicento, si sia passati da un modello in cui la scienza, intendendo la verità come intero sbriciolato, conservava la pretesa edenica di ricomporla nella concatenazione ferrea delle discipline, secondo una struttura che lasciava intravedere la forma armonica e provvidenziale di un organismo, a un modello in cui il sapere non è più pensato come una circolarità chiusa ed ogni conoscenza è considerata isomorfa, suscettibile di differenziazione solo attraverso le relazioni di volta in volta diverse che è in grado di intessere con gli altri elementi della serie. Un metodo costruttivo quest'ultimo «potentissimo, come è facile capire, per i gradi di libertà e di variabilità che consente nella configurazione del sistema, ma poverissimo nella informazione singola o di base, facendo conto sulla quale non è possibile, come invece nel caso del frammento del puzzle, ricostruire il tutto»¹⁰.

Qui la prosa controllatissima di Stabile lascia trasparire l'angoscia di fronte allo scenario possibile di un'enciclopedia che, liberatasi persino dall'ordine convenzionale impostole dall'alfabeto, si libra, nella forma tentacolare di una «rete a più dimensioni in cui ogni nodo apre a una serie connessa di nodi», nel vuoto di uno spazio ormai del tutto «indefinito e senza senso», in preda della «monotonia del rumore e del *trash*»¹¹. Ma la coscienza severa dei compiti dell'insegnante, una *fede* quasi nel potere della parola semplice, congiunte al gusto per una retorica asciutta e sapientemente misurata, impediscono l'indugio in questo sentimento. Il tono complessivo del volume lo dettano una ostinata passione per *tutti* i saperi della natura – dalla medicina all'astrologia, passando per la scienza agraria (continuamente richiamate con il linguaggio esatto di chi desidera inseguire la realtà nelle sue sfrenate diramazioni) – e un tratto la cui rarità tra gli studiosi di cose filosofiche ne accresce il valore: l'attenzione a una dimensione antropologica profonda, alla ricerca delle radici umane e financo fisiologiche delle dottrine. In Stabile, come egli stesso scrive chiosando Galeno, «Cerere e Bacco, pane e vino, si scoprono equivalenti alla formazione di carne e sangue»¹².

⁹ Giorgio Stabile, *Puzzle e lego: l'enciclopedia e le sue forme*, in Giorgio Stabile, *L'esperienza della natura*, cit., pp. 209-32, citazione a p. 218.

¹⁰ Ivi, p. 226.

¹¹ Ivi, p. 232.

¹² Giorgio Stabile, *Sapor-sapientia: tatto e gusto tra cultura agraria, medicina e mistica*, cit., p. 44.

Libri ricevuti / *Asterischi

- Carlo Pavolini, *Quale valorizzazione*, Torino, Robin Edizioni, 2023, pp. 244, € 20.

- Lorenzo Ciampi - Giuseppe Calopresti, *Io sono il princeps*, Arezzo, Helicon, 2023, pp. 443, €20,00.

- Gian Piero Maragoni, *Le nozze di Esopo e Filologia*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 190, € 18,00.

- Maria Antonietta Comand, *Pandemiche emozioni*, s.l., s.e., 2022, € 13,50.

- Antonio Di Meo, *Essere e non essere. Felicità, natura e conoscenza nel pensiero di Leopardi*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2021, pp. 244, €22,00.

- Roberto Musacchio, *Granelli di falci e di martelli*, [Edizione fuori commercio, 2023, pp. 44]

* Un opuscolo breve quanto prezioso che, fedele alla *nonchalance* del titolo, propone quasi con riservatezza una vicenda politica (non solo umana) di grande spessore. È, in realtà, la storia di una generazione di militanti rivoluzionari (sì, militanti rivoluzionari!), quella immediatamente successiva al '68 che dedicò la sua vita alla politica, con alterna e scarsa fortuna ma con costante pulizia e rigore.

Giovanissimo nel Manifesto-Pdup, Musacchio confluì poi nel PCI e ne divenne funzionario (con responsabilità nazionale nelle tematiche ambientali), dopo Occhetto arrivò a Rifondazione e fu eletto nel Parlamento europeo. Questa biografia non solo incrocia, come detto, quella di una generazione ma si intreccia anche con momenti della politica vera e alta, cioè interferisce con essa, pesando sulle sue scelte: dal maturare (tutt'altro che scontato) della scelta antinucleare del PCI fino al contributo fondamentale fornito da Musacchio alla nascita del Partito della Sinistra Europea-GUE. Anche se gli spunti più preziosi (forse difficilmente credibili ai lettori più giovani) sono gli sguardi di umanità del mondo comunista, della sua organizzazione efficiente ma umana, dei suoi compagni "di base" incredibilmente generosi.

Tutto ciò, e molto altro, vive in brevissimi frammenti, immagini e ricordi (con eleganti disegni di Angela Plutino). Spiace che la circolazione più ampia di queste pagine (relegate in un'edizione privata) sia stata finora ostacolata dall'eccesso di modestia dell'Autore, anche se proprio questo rappresenta uno dei tratti più piacevoli e ammirevoli della sua personalità. (R.M.)

- Anna Maria Rossi, *Linguaggio mistico e soggetto femminile. La forza della metafora in Chiara Lubich e nella letteratura mistica del primo '900*, Roma, Città Nuova, 2022, pp. 340, €29,00.

*Il volume compare nella collana "Studi e Documenti" promossa dal "Centro Chiara Lubich": pur ruotando attorno alla figura e all'opera della fondatrice e ispiratrice del

Movimento dei Focolari, la collana in questione si propone come "aperta" in grado di "ospitare generi letterari e argomenti vari". Questo volume prosegue la linea già in atto nel volume *Chiara Lubich in dialogo con il mondo* (a cura della stessa Anna Maria Rossi e di Vincenzo Crupi, Soveria Mannelli, Rubbettino 2021), una linea che consiste nell'affrontare l'opera della Lubich con le strumentazioni del tutto laiche della critica letteraria, della linguistica, della retorica, della semiologia, della comparatistica, della traduttologia, etc. In questo caso è posto al centro il problema della metafora in quanto tale, e quest'analisi si estende alla considerazione più generale del linguaggio mistico, concentrandosi su quello di alcune mistiche del Novecento (Etty Hillesum, Madeleine Delbrêl, Itala Mela e la stessa Lubich). Non è dunque eluso l'affascinante problema critico della differenza fra discorsi di soggetti maschili e discorsi di soggetti femminili. (R.M.)

- Filippo Russo, *Roma aeterna. L'alternativa etica*, Roma, David Ghaleb Editore, 2022, pp. 111, €15,00.

* Un'opera singolare che intreccia le competenze, e le passioni, dell'Autore. Conoscitore profondo della storia romana, Russo prende lo spunto dalla storia per riflessioni etico-politiche originali, sempre alla ricerca di un modello di democrazia compiuta, e bilanciata (che somiglia molto a un socialismo democratico). (R.M.)

- Lillo Di Mauro, *L'orizzonte rosato del tempo*, Milano, Baldini Castoldi, 2021, €18,00.

- Piero Modigliani, *Il diario di un ebreo. I nazisti a Roma*, Roma, Ghaleb, 2023, pp. 47, €15,00.

- Gianluca Paciucci, *Mancano dita Poesie 2016-2021*, Trieste, Battello, 2022, pp. 78, €16,00.

- Anna Angelucci, *Le "due educazioni": insegnare lingua e letteratura a scuola*, Roma Giovanni Fioriti Editore, 2022, pp. 273, €26,00.

- Raffaele Aufiero, *Pasqua senza Papa*, Sarno, Edizioni dell'Ippogrifo, 2022, pp. 207, €18,00.

*Una scrittura al tempo stesso scorrevole e colta fa di questo romanzo un libro da leggere. La forma del giallo e le avventurose peripezie legate al rapimento di un bambino, sono solo condimenti ulteriori: la sostanza della notevole leggibilità del romanzo di Aufiero è piuttosto in un intreccio non banale, ricco di caratteri e di personaggi, che rinvia allusivamente anche alla *Tosca* (la cui vicenda è però rappresentata in modo ben diverso, se non si vuol dire rovesciato, rispetto all'opera pucciniana).

Quella sorta di interregno che fu il breve esilio del papa nel 1849, al tempo della Repubblica romana, fa da sfondo della vicenda. Aufiero rivela una frequentazione non banale con il teatro e la letteratura teatrale (si apprende dal risvolto di copertina che è anche autore di quattordici commedie e che ha avuto Ruggero Jacobbi per maestro), certo è che leggendo *Pasqua senza papa* si pensa anche a un film che se ne potrebbe trarre,

quasi fosse una sceneggiatura. Come si conviene a un romanzo vero (e *Pasqua senza Papa* lo è) esistono i personaggi, tutti delineati e credibili, tutti diversi, mai riducibili a stereotipi o macchiette. Fra i personaggi messi in scena, accanto ai popolani, agli ecclesiastici, ai nobili della nobiltà papalina (storicamente credibili e precisati), figura, e spicca, anche Giuseppe Gioachino Belli, descritto nella sua intelligente malinconia e accompagnato da qualcuno di suoi sonetti.

Particolarmente gradevole (per l'antico romano che scrive queste righe) è la conoscenza profonda e affettuosa della Roma del tempo, delle sue strade e delle sue chiese, delle sue strepitose biblioteche storiche, della sua vita quotidiana. (R.M.)

- Luca Bufarale, *Sebastiano Timpanaro. L'inquietudine della ricerca*, Prefazione di Mario Bencivenni, Postfazione di Romano Luperini, Pistoia, Centro di Documentazione Pistoia Editrice, 2023, pp. 112, €10,00.

- Claudia Ciai, *Poesie romanesche*, s.l., s.e., 2023, s. i. p.

*Rinnovando l'antica nobile tradizione della pubblicazione familiare di "poesie nel cassetto", questo volumetto (curato dal figlio Giuliano Cianfrocca) ci offre le poesie romanesche di un trasteverina vera, ora novantaduenne, della famiglia che ha dato all'Italia il partigiano Medaglia d'oro Omero Ciai (1923-1945), per anni impiegata all'Istituto Gramsci. La lingua è il romanesco purissimo e parlato del Belli, e l'affettuoso e sobrio apparato di note permette di riconoscere i personaggi e le situazioni: "Tu dichì: 'Ma che fai, / scrivi poesie?' / Beh, po' esse puro vero... / quando me vie' un pensiero, / un cinico d'idea, l'acchiappo ar vòlo, / la giro, la rivolto, la rimiro, / la poso sur quaderno. / E se per caso me ce vie' la rima, / quando la dico, / me pare de cantà 'na canzoncina. / Se poi la rima me ce vie' baciata / me sento addirittura realizzata." (p. 10). (R.M.)

- Mauro Pascolini, *Fidel e la Rivoluzione di un popolo*, s. l., s.e., 2022, € 15,00.

- *L'eredità di Armando Petrucci. Tra paleografia e storia sociale*, a cura di Antonio Castillo Gómez, Roma, Viella, 2022, pp. 274, € 29,00.

- Stefano Finzi Vita, *Vivi ancora!*, s.l., Il mio libro, 2023, pp. 286, €19,50.

*La storia di Viviana Finzi Vita, una brillante germanista comunista, morta in assoluta solitudine in Germania, dove era precipitata la sua terribile crisi personale, economica e di salute.

A ripercorrere la sua vicenda è il fratello, che recupera così un drastico distacco durato troppi anni compiendo il gesto di una laica, dolente sepoltura. La vera *ratio* di questo commosso libro è forse espressa nelle parole di Emanuele Trevi citate in esergo: "(...) la scrittura è un mezzo particolarmente buono per evocare i morti, e consiglio a chiunque abbia nostalgia di qualcuno di fare lo stesso: non pensarlo ma scriverne." (R.M.)

- "Valori" (direttore Giuseppe Chieppa), a.XIX, n.120 (gennaio-febbraio-marzo 2023), Numero speciale "Pace e coesione sociale" (pp. 72, abbonamento €16,00).

* Una straordinaria esperienza politico-culturale, di quelle – sconosciute e misconosciute – che nonostante tutto fanno del nostro Sud un vivaio di cultura vera. Una piccola rivista che vive da trent'anni in provincia di Matera, senza alcun finanziamento pubblico, diffusa anche fra la popolazione nella sua versione cartacea (ma l'intera raccolta sarà consultabile, digitalizzata, presso il sito della Fondazione Gramsci).

Nel numero speciale del 2023 si segnalano i lavori sul postfascismo e il Governo Meloni dell'autorevole storico Davide Conti, e un ampio dibattito sulla politica lucana nei suoi diversi aspetti (scuola, sanità, spopolamento, agricoltura, energia, giustizia, lotta al fascismo e alle mafie, lavoro, patrimonio culturale e ambiente, poesie etc.). Ricche e articolate recensioni completano il fascicolo. Fra le iniziative spicca il teatro dell'impegno civile di Ulderico Pesce, il cui spettacolo teatrale (un monologo sui 55 giorni di Aldo Moro) la rivista ha promosso. (R.M.)