

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Salvatore Cingari (Università per Stranieri di Perugia), Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi (*Academic Director Rome Campus LdM Institute*)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore e rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 - 00199 Roma (RM)

Vicedirettore: Maria Panetta

Redazione: Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno III, fasc. 3 (15), 25 giugno 2017

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Risorse, innovazione ed equilibri planetari, di Domenico Panetta..... p. 7

Filologia..... p. 9

Leonardo Giustinian e la poesia padovana della prima metà del Quattrocento: sondaggi intertestuali, di Davide Esposito..... p. 11

Abstract: *This article analyzes the connection between the Leonardo Giustinian's (1385 ca-1446) poetry and the poetical production of Domizio Brocardo (1380 ca-1357 ca) and Jacopo Sanguinacci (1400 ca-1442 ca), the two principal Paduan poets of the first half of the fifteenth century. The author examines both the love poetry and the religious poetry of Giustinian with a particular attention also to the references to Francesco Petrarca's Rerum vulgarium fragmenta and to the Bible respectively.*

Lecture critiche..... p. 27

Omicidi danteschi nella Venezia del doge, di Anna Maria Cotugno..... p. 29

Abstract: *In the essay the author conducts an intertextual investigation that highlights the terms of the dialogue between ancient and modern, in which the problems of hell are found and the impact of a staging of doppelgänger inspired murders; and the struggle between the forces of Good and the forces of evil, Dante's Commedia reaffirms itself as a salvific text.*

Noi, figli di Michelstaedter, di Rosalia Peluso..... p. 47

Abstract: *Carlo Michelstaedter is 130 years old. He is very famous for his tragic death at 23. Celebrating his birth means instead to remember that he was "a man of life" for his exuberant vitality: his "persuasion" is a true hymn and invitation to life. In this way, he becomes fully involved in contemporary Italian philosophy, for example in the Italian Thought, highly appreciated abroad, which deals with life and history. These arguments are discussed in the context of a critical reading of two recent books: Come una cometa. Saggio su Carlo Michelstaedter (Firenze, Le Lettere, 2016) by Valentina Mascia, e Storia e storiografia di Carlo Michelstaedter (University of Mississippi 2017), edited by Valerio Cappozzo, with an unpublished Michelstaedter's document and contributions by Sergio Campailla, Daniela Bini, Thomas Harrison, Gabriele Zanello, Ivano Caliaro, Rosalia Peluso, Mimmo Cangiano, Yvonne Hütter, Raffaello Piccoli, Lorenzo Teodonio, Francesco Valle, Mauro Missori, Mauro Covacich, Claudio Magris and Cappozzo too.*

Aracoeli: romanzo di desolazione sociale o diario intimo dell'ultima Morante?, di Ebru Sarikaya..... p. 55

Abstract: This study intends to analyze Aracoeli (1982), the latest novel of the one of the greatest and the most enigmatic women writers of the Italian literature, Elsa Morante. The novel treats many themes which arose not only from the writer's imagination, but also especially from her internal conflicts. And this study, as an interpretation based on psychoanalysis, focuses essentially on the narrative construction of the main characters and their identities to highlight the connection between them and the personality of Elsa Morante in order to understand the implicit messages of the novel.

L'«ansia di un'altra città» fra storicismo e azionismo. Intervista a Francesco Postorino, di Roberto Siconolfi..... p. 71

Abstract: This interview is about the book Croce e l'ansia di un'altra città, in which the author, Francesco Postorino, describes the positions of Benedetto Croce about philosophy, policy, metaphysics, and the relationships with other theories. From the analysis of Postorino's essay, emerges the figure of Croce as an "ascetic of freedom", creator of interesting worldviews and father of a very important school of thought.

Storia dell'editoria..... p. 79

«Pianeta fresco»: l'editoria sulla strada di Fernanda Pivano, di Valeria Martino..... p. 81

Abstract: «Pianeta fresco» is a magazine with no fixed frequency, edited in 1967 and 1968 by the East 128 editions and founded by Fernanda Pivano and Ettore Sottsass, united in marriage since '49. Halfway between an underground newspaper and an avant-garde art one, the magazine finds its own original way thanks to Ettore Sottsass, who designed graphics and layout, so that we can say that is the architect's intervention the real discriminant of «Pianeta fresco».

Ursula K. Le Guin: edizioni italiane fra Storia e Utopia, di Sara Tamisari..... p. 91

Abstract: The article analyzes Ursula K. Le Guin's life and production. The essay focuses in particular on four books, which are The dispossessed, The left hand of darkness, The word for world is forest and The planet of exile. One of the purpose of the project is to explore all the prominent themes in the author's work, which are feminism, ambientalism, pacifism, Jung's thought, Taoism and, the most important topic of all, utopia. Analyzing her themes, it showed up how strictly connected these are to the years of American publications of the books. So the final intent of the article is to compare the Italian publications of the books with the historical context, trying to find out the reasons why the publishers had launched those books in those specific years.

La battaglia dell'editoria fra Milano e Torino: qualche dato su Tempo di libri e sul Salone Internazionale del libro, di Chiara Pagoto..... p. 118

Abstract: This article analyzes two recent events that were very important for the contemporary Italian publishing scenery: Tempo di libri (19-23 April 2017) and Salone Internazionale del libro (18-22 May

2017). *The first one, Time for Books, a new manifestation born this year, was in Milan and the International Book Fair took place in Turin: comparing the numbers and the datas, the author of the article affirms that Salone del libro won the competition.*

Recensioni p. 123

LIBRI

Frati e Umanisti nel Quattrocento di Remo L. Guidi, di Davide Esposito..... p. 125

Gennaio senza nome di Max Aub, di Sara Coppola..... p. 131

Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle pinocchiate di Luciano Curreri, di Luigi Preziosi..... p. 135

Mont Blanc di Fabio Viscogliosi, di Claudio Morandini..... p. 139

Contatti p. 141

Gerenza p. 143

Editoriale

di Domenico Panetta

Risorse, innovazione ed equilibri planetari

Stiamo assistendo, atterriti, a preoccupanti fenomeni di instabilità politica e di incertezze operative nell'uso delle risorse. Affrontare le crisi in atto diventa, così, sempre più difficile e dalle ricadute imprevedibili. Trovare punti fermi per individuare basi convenienti per costruire il futuro appare sempre più importante per programmare il concretamente fattibile.

Sta di fatto che le forti instabilità che si vanno manifestando in varie aree del mondo non aiutano quanti ritengono che debbano trovarsi modi pacifici per affrontare e superare le difficoltà che direttamente o indirettamente angustiano il cammino del mondo intero.

Quello che emerge chiaramente è un malessere profondo e diffuso che i continui attentati terroristici non fanno altro che attestare e documentare, ma essi non rendono misurabile la profondità e la vera natura delle lacerazioni. Quando si pensa di aver individuato dei focolai di tensione e ci si interroga su come poterli aggredire ed eliminare, ne esplodono altri, in una rincorsa tra chi pensa di poter sconfiggere le situazioni di malessere con le bombe e chi comincia ad abbandonare il sentiero del dialogo.

La crescita demografica nel globo (oltre sette miliardi di abitanti, cifra peraltro in continuo aumento) richiede, per poter sfamare i potenziali consumatori, procedure nuove e innovazioni profonde: ad esempio, l'agricoltura in verticale, che, anche senza vaste estensioni di terra e senza ingenti risorse idriche, potrebbe centuplicare le

produzioni attuali, se venissero destinate nuove risorse a questo processo innovativo, accettando i cambiamenti culturali e in parte normativi che si rendessero necessari. Ci si accorge, allora, che le difficoltà maggiori sarebbero di natura culturale ed è proprio su tale terreno che andrebbero gestite le problematiche relative alla crescita delle risorse disponibili, per politiche produttive più efficaci.

È sempre sul piano culturale che vanno analizzate le resistenze che incontrano quanti in Europa e nel resto del mondo vorrebbero sopperire alla carenza di apporti proteici adeguati nell'alimentazione, sostituendo al consueto consumo di molti prodotti alimentari quello di altri più ricchi di proteine, attualmente meno diffusi ma sempre più necessari, se non indispensabili un domani, per combattere la fame in vaste aree del mondo.

Per cogliere il significato vero di quello che sta accadendo nel campo delle scienze e delle tecnologie, bisogna prevedere e valutare il ruolo che le stesse potrebbero svolgere nel prossimo futuro e rapportarlo con le basi culturali dei vari popoli che andrebbero trasformate e aggiornate, facendo ricorso a tutti gli strumenti educativi e divulgativi oggi disponibili.

Le nuove tecnologie nel settore delle colture agricole, come la suddetta agricoltura in verticale, e un più ampio utilizzo di strumenti innovativi come i droni, già sperimentati e in grado di fornire un'efficace assistenza agricola, ad esempio per analizzare lo stato di salute delle piante, potrebbero contribuire ad accrescere concretamente e durevolmente molte delle attuali produzioni, e favorire l'introduzione e la diffusione di nuovi tipi di coltivazioni anche nelle aree meno fertili del pianeta, sollecitando la successiva ricerca di nuovi sbocchi di mercato.

La maggiore ricchezza che ne deriverebbe potrebbe avere tangibili ricadute positive anche sul piano socio-politico e nei rapporti fra i popoli, favorendo quelle ipotesi di dialogo importanti per indurre i vari gruppi dirigenti a ricercare accordi e ad allontanare, in tal modo, le ripetute minacce di conflitti.

Domenico Panetta

Filologia

In questa sezione si pubblicano articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

*Leonardo Giustinian e la poesia padovana
della prima metà del Quattrocento: sondaggi intertestuali**

ché questa *ingrata* ad *altro amante* spira.
Io veggio i *traditori* occhi falaci
rivolti *altrove*, e già da me diversi.
Per altrui lingue e per altrui sospira,
per me son spinte l'amorose faci:
or maledetti sian tutti i miei versi!

(D. BROCARDO, CIV, 9-14; corsivi miei)

Deh, fa madona che 'l tuo bon *sozetto*
per *altro amante non sia abbandonato*,
a ciò che disperato
non arda sempre nel foco eternale.

(J. SANGUINACCI, IX, 33-36; corsivi miei)

Io piango e grido omei,
vedendomi *a gran torto* sì *tradito*,
perché non fu già mai nel teren sito
un *servo* più costante e più *fedele*
e che, cum tanta fele,
soffrisse pena a posta d'una dona.

(J. SANGUINACCI, X, 34-39; corsivi miei)

Amante, tu ha' lasato
el nostro amore antico
e, da novel, sei fato
de un' *altra dona* amico.
Tradita zoveneta,
biastemo e maledico
el ciel, che non me fa de ti vendeta.

(L. GIUSTINIAN, XXX, 49-55; corsivi miei)¹

* Il testo seguente riproduce, con alcune modifiche, quello della mia comunicazione (*Leonardo Giustinian e la poesia veneta della prima metà del Quattrocento*) alla conferenza biennale della Society for Italian Studies (SIS) tenutasi a Durham (UK) dall'8 all'11 luglio del 2013.

¹ I testi di Domizio Brocardo (oltre al sonetto di corrispondenza inviatogli da Malatesta Malatesti, *Miser Domizio, poi che Apollo infonde* [n. LVII]), sono citati dall'edizione critica che ho personalmente curato come tesi di dottorato, di prossima pubblicazione (per qualche anticipazione, cfr. D. ESPOSITO, *I tre canzonieri di Domizio Brocardo*, in «Studi e problemi di critica testuale», 85 (2012), pp. 85-115 e ID., *Le Rime di Domizio Brocardo in edizione critica e commentata*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca*,

I quattro passi citati sono tutti caratterizzati dalla presenza del tema del tradimento, motivo completamente assente dai *Rerum vulgarium fragmenta* (d'ora in poi, *RVF*), se escludiamo la canzone CCVI in cui, attraverso la forma dell'*escondit* trobadorico, fa capolino nel *Canzoniere* il sospetto (verso il quale Laura è spinta dalle parole che terzi le hanno riferito) che il poeta possa aver detto di amare un'altra donna, subito smentito da Francesco². Si può dunque parlare, a ragione, di un'innovazione rispetto al modello petrarchesco, alla cui base c'è probabilmente un'attenta lettura dell'opera del Boccaccio, particolarmente a suo agio con i temi della gelosia e del tradimento³.

didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, Gio. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, consultabile online all'indirizzo http://www.italianisti.it/Atti-di-congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776). Per quelli di Jacopo Sanguinacci, quando non diversamente indicato, mi sono avvalso dell'edizione semi-critica che ho approntato per la mia tesi di laurea specialistica. La numerazione dei testi ripropone quella da me stabilita in *Le rime di Jacopo Sanguinacci, tra memorie classiche e tradizione volgare*, in «Studi (e testi) italiani», 30 (2012), pp. 9-30, a p. 14. Per quanto riguarda invece i componimenti di Leonardo Giustinian, solamente in questo caso ho attinto da un'edizione a stampa (A. BALDUINO, *Rimatori veneti del Quattrocento*, Padova, Clesp editrice, 1980, p. 48), mentre per gli altri testi citati ho fatto riferimento al manoscritto che, di volta in volta, ho ritenuto il più affidabile tra quelli che ho potuto consultare. Come numerazione dei testi ho invece adottato, per quanto riguarda le canzonette, quella stabilita da B. WIESE in *Poesie edite e inedite di Leonardo Giustinian*, Bologna, Romagnoli, 1883: pur trattandosi di un'edizione in gran parte inaffidabile, essa risulta al momento l'unica integrale disponibile (parziale è infatti anche quella fornita da A. CAROCCI, «*Non si odono altri canti*». *Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzonette secondo il ms. Marciano It. IX 486*, Roma, Viella, 2014, in cui sono pubblicate le trentanove poesie di Giustinian contenute nel codice appena citato).

² Non a caso, nei *RVF* non compare quasi nessun termine legato all'area del tradimento. Oltre alla canzone CCVI, di cui abbiamo appena parlato (e che al v. 7 presenta la dittologia «Paura et Gelosia», intese come eventuali punizioni nel caso in cui il poeta avesse affermato di amare un'altra donna), gli unici testi che fanno riferimento a tale area tematica sono infatti la canzone CV, il cui v. 69 recita «Amor et Gelosia m'anno il cor tolto» (ma l'affermazione rientra in un discorso di carattere più generale sull'origine della passione amorosa; cfr. i vv. 67-68), e i sonetti CXCVI (v. 6: «che Sdegno o Gelosia celato tiemme») e CCXXII (v. 7: «la qual ne toglie Invidia et Gelosia»), in cui dietro i riferimenti alla gelosia è possibile ipotizzare la presenza del marito di Laura, dato «che nella tradizione trobadorica il *gilos* per antonomasia è il marito» (cfr. F. PETRARCA, *Il Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, A. Mondadori, 1996, p. 930, nota ai vv. 6-7).

³ Oltre ai diversi spunti che in materia offrono le novelle del *Decameron*, appartenenti tuttavia al registro comico, bisogna soprattutto ricordare le *Rime* (v. in particolare i testi dal LXXII al LXXVI della parte I, ed. Branca), il *Filocolo* e il *Filostrato*, assieme alle ballate che chiudono, rispettivamente, le giornate terza, quarta e decima del *Decameron*, in cui pure compare il tema in questione (cfr. ad esempio la ballata della terza giornata, *Niuna sconsolata*, ai vv. 22-26: «Femmisi innanzi poi presuntuoso / un giovinetto fiero, / sé nobil reputando e valoroso, / e presa tienmi e con falso pensiero / divenuto è geloso»). Su questi argomenti, con una particolare attenzione al Quattrocento, cfr. da ultimo A. DI DIO, «*Per altrui sospira*»: *gelosia e tradimenti. Su un sonetto conteso tra Domizio Brocardo e Giorgio Musca*, in «Quaderno di italianistica», 2015, pp. 49-70.

In ogni modo, appare indubitabile l'alta ricettività in tale ambito della poesia veneta della prima metà del Quattrocento, qui rappresentata da tre dei suoi massimi esponenti: i padovani Domizio Brocardo e Jacopo Sanguinacci e il veneziano Leonardo Giustinian.

Se nei due padovani il tema in questione rimane comunque circoscritto ai tre passi che abbiamo appena elencato, il poeta veneziano, anche per la natura stessa delle sue canzonette, strutturate sul modello già duecentesco del contrasto, tende a estenderlo a tutto il componimento, ribattendo più volte sulla costellazione lessicale appena evidenziata:

Dona, perché biastemi
el tuo *fidel suzeto*?
Falsamente tu temi
che d'*altra* abia diletto;
ma te imprometo e zuro,
s'io non sia maledeto,
che d'*altra* al mondo cha de ti non curo!
[...]
O rosa, or me perdona,
ch'io te prometo e zuro
che mai più d'*altra* dona
non curerò né curo

(L. GIUSTINIAN, XXX, 84-90, 147-150; corsivi miei).

Giustinian offre inoltre ulteriori spunti in materia. All'interno della sua produzione poetica è infatti possibile rinvenire almeno altri tre testi incentrati sul motivo del tradimento. Per quanto riguarda il primo, ne trascrivo alcuni versi (25-31) direttamente dal ms. It. IX. 486 (= 6767) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (c. 17r)⁴:

⁴ Nella trascrizione dei componimenti di Giustinian dai manoscritti, qui e in seguito, ho adoperato i seguenti criteri (segnalo che non ci sono pervenuti manoscritti autografi di Leonardo): distinzione di *u* da *v*; eliminazione delle *h* etimologiche o pseudoetimologiche e delle *i* non diacritiche; trasformazione di *et* in *e* nei casi in cui non serve a evitare la sinalefe; scioglimento delle abbreviazioni e separazione delle parole; unverbizzazione quando la norma ortografica attuale lo richiede (un solo caso: *sacrosanta* per *sacro santa*); introduzione dei moderni segni diacritici e interpuntivi.

Tanto tempo e sum stato
a questa ladra *servitor fedelle*.
Per lei ho refudato
mille done lizadre, altiere e belle.
Esta zudea crudelle
incolpa la mia *fede*
e d'*altra* crede ch'io sia *servitore*.

(*O tu che sei corona*; XII; corsivi miei)

Torna di nuovo, come marcatore lessicale distintivo del tema della gelosia, il pronome (che può facilmente diventare, già si è visto, aggettivo) «altra», punto nevralgico attorno a cui l'amante può costruire il suo lamento. Degno di nota risulta inoltre il fatto che anche qui, come nel secondo testo del Sanguinacci sopra citato (X; cfr. in particolare il v. 37), il tradimento venga posto in contrasto con il servizio d'amore, improntato alla massima fedeltà (cfr. in particolare i vv. 26 e 30 di Leonardo), svolto dall'amante a favore dell'amata. Le due situazioni sono tuttavia caratterizzate da una differenza fondamentale: mentre nel componimento del Sanguinacci (X; ma lo stesso discorso vale anche per IX) l'amante soffre per il tradimento subito da parte dell'amata, secondo uno scenario comune a quello del sonetto brocardesco (CIV), nel caso del Giustinian l'amante è in pena non per essere stato tradito ma, al contrario, perché la sua donna crede che l'abbia tradita, così come avveniva nell'altro testo di Leonardo sopra citato (XXX) e, soprattutto, nella canzone CCVI dei *RVF* con cui abbiamo aperto il nostro discorso (anche se in quel caso si trattava solamente di un sospetto che si cercava di indurre). Appare dunque evidente che, se da una parte i due poeti padovani sembrano maggiormente allontanarsi dal modello petrarchesco, dall'altra il veneziano Giustinian cerca in qualche modo di mantenere un legame con i *RVF*, sfruttandone a pieno l'unico testo (la canzone CCVI) che tratta in maniera approfondita i temi della gelosia e del tradimento.

Il Giustinian tuttavia esplora anche l'altro versante della gelosia, quello in cui è il poeta-amante a manifestare tale sentimento verso la donna amata. Si legga ad esempio il testo seguente, che presenta molti tasselli in comune con i componimenti

dei due padovani di cui abbiamo fornito, in apertura, alcuni versi (trascrivo dal ms. Palatino 213 (E. 5. 7. 47) della Biblioteca Nazionale di Firenze (F), cc. 4v-6r (n. III dell'edizione Wiese); le convergenze con i testi di Brocardo e Sanguinacci citati in apertura sono state evidenziate in corsivo):

Aimè, ché son caduto
dove non cridi mai,
e pur con guai
finisco la vita mia.
Dov'è quella tua *fede* 5
che me zurasti per tuo sacramento?
O quanti se ne avede
che tu me fai, madonna, *tradimento!*
Aldi sto mio lamento,
tu *me abandoni a torto:* 10
dame conforto,
o cara donna mia!
Ai dolce cara amanza,
de, non me abandonare per altro amante!
Dov'è la mia speranza 15
e le promesse, che me facesti tante?
Oimè, parole sante,
che non aviti effetto!
E son *suzeto*
ad una ch'è zudia. 20
Dove è quelle promesse
che me facesti, madonna, in el zardino?
Con le tue mane istesse
la fè me desti, o misero meschino!
Ai, quanto son topino! 25
Amante doloroso
e angoscioso,
i' vivo in tenebria.
Non esser, donna, *ingrata*
de tanto bon amare quanto ti porto! 30
De, fa che non me parta
dal dolce bene e dame ormai conforto!
Per che me vo' tu morto,
se son el tuo *suzetto?*
Qual è el dispetto 35
che me te fa sì ria?
Aimè, si me lamento
de ti crudele, me ho ben da lamentare,
ché tu me teni in stento
per questo amante che vedo qua passare. 40
De, *non me abandonare,*
se tu non vo' che mora:
questo me acora
e fa mia vita ria!

Se 'l t'è in piacer che mora,	45
e son contento de dover morire;	
questo dolor me acora:	
che a niun modo e non te 'l posso dire	
perché non ho l'ardire	
de dirte mia rasone.	50
Per tal casone	
me teni in tenebria.	
Or si inamori, chi vole,	
possa che vedo che 'l manca la <i>fede</i> .	
O quanto a mi me dole	55
che in ti non è punto di mercede!	
El tuo core non crede	
che viva in tanto focco:	
parlame un pocco	
e insegname la via!	60

23 le tue] la tua F (*mancata concordanza in numero*); istesse] istessa F (*rima non rispettata*).

Metro: ballata grande di 7 strofe di schema xyyz aBaB bccz.

Sulla stessa falsariga si colloca quest'altro componimento che trascrivo ancora da F (cc. 53r-54r; n. XX dell'edizione Wiese), anch'esso tramato di varie analogie (qui evidenziate, come sopra, in corsivo), a livello lessicale e tematico, con Brocardo e Sanguinacci (cfr. sempre i testi citati in apertura), sulla base di quello che può essere considerato una sorta di vocabolario veneto (padovano e veneziano in particolare) della gelosia e del tradimento:

Non l'averia zamai creduto,	
ai me, lasso dolente,	
che <i>per altro servente</i>	
la mia persona avissi <i>tradito</i> !	
Ben posso biastemare	5
quello <i>traditore</i> amore	
che me fè innamorare	
nel tuo falace core:	
perduto è el mio amore,	
le mie fatiche tante,	10
ché <i>per uno altro amante</i>	
<i>me vogli abandonare</i> , o donna ria!	
Me voglio desperare,	
dona, per tal casone;	
me soffri abandonare	15
contra ogni rasone.	

Ma gran promissione
 sì me pare, a vedere,
 te facia consentire
 che perda el tempo che t'azo *servita*. 20
 Io so ben che tu sai
 el ben che t'ò voluto,
 e tante dure guai
 per ti ho sostenuto.
 Lasso, che son destruto 25
 solo per el tuo *servire*:
 come pò tu soffrire
 volere tanto male consentire?
 Dov'è l'amore tanto,
 che zà tu me dicivi, 30
 e quanto dolce canto
 che per mi fare solivi?
 E i zorni che vedivi
 che io stesse luntano,
 con pianti e con affanno 35
 passavi la tua vita a tal partito.
 Ma io portarò in pace
 questi gravi dolori,
 possa che 'l te piace
un altro servitori. 40
 Ma pensa, zentil fiori,
 e guarda quel che fai,
 e che rason tu hai
 che da i bei ochii toi sia bandito.
 Secorrime, per Dio, 45
 che son innamorato:
 sta ladra m'à passato
 el cor d'amore con una saiita.

21 so] son F; 22 t'ò] tu F; 33 E i] el F; 42 quel] quello F (*verso ipermetro in F*); 48 cor] core F (*verso ipermetro in F*).

Metro: ballata grande di 5 strofe di schema xyyZ abab bccZ non sempre del tutto rispettato, chiuse da replicazione.

Al di là della maggiore o minore pregnanza dei riscontri intertestuali addotti, i quali comunque individuano un'area semantica comune di riferimento nella dialettica tra “servizio d'amore”, di cortese memoria, e “fedeltà tradita”, un segno tangibile della prossimità dell'esperienza poetica del Giustinian rispetto a quella del Brocardo e del Sanguinacci, o comunque del fatto che essa era avvertita dai lettori coevi, è fornito dalla tradizione manoscritta. I due testimoni principali della produzione poetica di Leonardo, i mss. Ital. 1032 della Bibliothèque Nationale di Parigi e F,

derivati da uno stesso antigrafo⁵, sono stati infatti allestiti in area milanese, con ogni probabilità il primo alla corte di Filippo Maria Visconti, morto nel 1447, il secondo alla corte di Francesco Sforza, succeduto a quest'ultimo⁶. Ebbene, il testimone di riferimento per la mia edizione critica del canzoniere di Domizio, il ms. 1018 della Biblioteca Trivulziana di Milano, appartenne a Filippo Maria Visconti, e fu dunque realizzato proprio nella stessa officina, quella della corte milanese, dove sono stati prodotti i due codici del Giustinian appena citati⁷.

Su tale falsariga si colloca un altro indizio. Il ms. 541 della Biblioteca Universitaria di Padova, contenente poesie, tra le altre, di Domizio Brocardo, Jacopo Sanguinacci e Leonardo Giustinian, riporta anche una lettera indirizzata da Leonardo, il 14 aprile 1432 da Udine, a Sante Venerio (c. 113v), sottoscritta come segue dal copista: «*transcripta per me ante die 22 aprillis*» (si intende del 1432, scritto in chiusura di lettera, dunque all'incirca appena una settimana dopo l'invio)⁸. Dal confronto delle grafie ho potuto accertare che tale mano coincide con quella che ha vergato i testi di Brocardo, Sanguinacci e Giustinian (cc. 1-21), la quale si firma a c. 21r rimandando proprio al 1432 sopra citato: «*Finis sonetorum domini domicij brocardi de morte fillie sue, completum per me Antonium de li uidalba de pergamo, die 24 augusti 1432, quo die castrum Soncini se dedit serenissimo ducalli dominio veneto*»⁹. Tale Antonio dei Vitalba doveva dunque essere un umanista bergamasco (i Vitalba, come indica la sottoscrizione, sono una nobile famiglia di Bergamo) in strettissimi rapporti col Giustinian, se poteva copiarne una lettera inviata appena una settimana prima, e probabilmente con Brocardo e Sanguinacci, di cui poteva trascrivere testi mentre i due erano ancora in vita e pienamente attivi (Bergamo infatti, in quegli anni, gravitava proprio attorno alla Repubblica di Venezia). Una

⁵ Cfr. GIUS. BILLANOVICH, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CX (1937), pp. 197-252, alle pp. 199-201.

⁶ Cfr., al riguardo, E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XV^e siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1955, pp. 360-61 (per F) e 390 (per il codice parigino, che a c. 1r, in basso, ospita un «*écu à la guivre des Visconti*»).

⁷ Ivi, p. 379.

⁸ Cfr. in merito GIUS. BILLANOVICH, *Per l'edizione critica*, op. cit., pp. 216-17.

⁹ Cfr. al riguardo D. ESPOSITO, *I tre canzonieri*, op. cit., p. 87.

figura di raccordo, dunque, che ci testimonia lo stretto rapporto fra i tre poeti in questione, da lui avvertiti come partecipi di uno stesso indirizzo poetico¹⁰.

Per quanto riguarda la direzione degli scambi intertestuali da loro instaurati, possiamo dire che la vicinanza cronologica dei tre veneti, tutti attivi nella prima metà del Quattrocento, non permette di individuarla con certezza (e potrebbero esserci casi in cui tale direzione si modifica, con scambi di natura reciproca). Una leggera precedenza rispetto agli altri due sembra comunque potersi attribuire al Brocardo, il cui canzoniere doveva essere in gran parte concluso all'altezza del 1428¹¹, mentre allo stesso modo probabile risulta la precedenza di Giustinian, nato all'incirca nel 1385, rispetto a Sanguinacci, nato all'incirca nel 1400 (Domizio era invece nato intorno al 1380, e morì all'incirca nel 1457; Sanguinacci scomparve invece intorno al 1442, Giustinian con certezza nel 1446), anche in considerazione del fatto che il codice più antico che riporta almeno un testo autentico di Leonardo, il ms. 286 della Biblioteca Palatina di Parma, risale al 1429¹². Un buon numero di testi del Sanguinacci deve invece risalire alla seconda metà degli anni '30, in considerazione del fatto che alcuni di essi contengono una serie di riferimenti a eventi politico-militari avvenuti in quell'arco cronologico¹³.

Passiamo ora ad analizzare l'altro versante della produzione di Giustinian, quello laudistico, il quale pure offre spunti per un'analisi comparativa con la rimeria coeva di area veneta. Lo possiamo constatare leggendo il testo seguente, tratto dal ms. It. IX. 78 (= 6453) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (V; cc. 6v-7v) corretto, in taluni casi segnalati in apparato, con il ms. 448 della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova (P; cc. 4v-6r):

¹⁰ Varrà la pena notare, in quest'ottica, che il ms. 970 della Biblioteca Trivulziana di Milano riporta una lettera di Jacopo Sanguinacci in cui il Vitalba è esplicitamente nominato (c. 2v). Tale codice ospita componimenti proprio dei nostri tre autori, oltre a un testo di Bartolomeo da Castel della Pieve.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. GIUS. BILLANOVICH, *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. II, a. VIII (1939), pp. 99-130 e 333-57, a p. 335.

¹³ Cfr. D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci*, op. cit., pp. 11-12.

Venite tutti al fonte di Gesù
 voi ch'afanati siete.
 Di quella acqua bevete
 che chi ne gusta non setisce più.

O voi che siete affaticati e stanchi 5
 sotto peso carnale,
 correte innanzi che tempo vi manchi
 a quel fonte eternale:
 Gesù, signor cortese e liberale,
 dolcemente vi chiama, 10
 prezo da voi non brama,
 anzi lui cerca d'arrichirvi più.

O gente stolta che, con tanti affanni,
 piacer cercate avere,
 lasciate il mondo con suoi falsi inganni 15
 che i' lui non è piacere.
 Aprite gli occhi e piacciavi vedere
 Gesù, fonte di vita,
 che sì dolce v'invita:
 tutti i piaceri troverrete in lu'. 20

O fonte di dolceza, chi ti beve
 col cor devoto e umile
 ogni altro gusto d'esta vita breve
 gli par noioso e vile.

Anime elette, anime gentile, 25
 che tra fatiche e stento
 cercate pur contento:
 Gesù gustate e troverrelo in lu'.

Quest'è quel fonte che dal ciel deriva,
 aperto a tutti sta. 30
 Chi di lui gusta sente un'acqua viva
 che 'n ciel conduce e va.
 O fonte pien d'ogni suavità,
 Gesù, celeste manna,
 omè, quanto s'inganna 35
 chi piacer cerca fuor di te, Gesù.

Tu se' fonte suave onde procede
 pienezza d'ogni bene.
 Solo 'l tuo gusto può smorzar la sede
 d'original velene. 40
 Tu se' la porta donde ci conviene
 entrare al sommo Amore.
 Per umiltà di core
 chi 'n te s'abassa ognor salice più.

Gesù fontana, chi si vuol bagnare 45
 nel tu' santo liquore
 mortificato debbesi spogliare
 d'ogni terreno amore.
 Poi, trasformato in te con tutto 'l core,
 vesta d'amor perfetto 50
 lo innamorato effetto,
 sè stesso odiando e amando altru'.

O sacrosanta carità fondata
 in sè stesso odiare,
 l'anima, ch'è di te inebriata, 55
 altro non può gustare,

queste pompe terrene ognor le pare
 ombre fallaci e vane
 e da piacer luntane:
 men n'è contento chi ne prende più. 60
 O miseri mortali, più non perdetevi
 vostre fatiche, oi me,
 che ritrovar piacer pur vi credete
 dove piacer nonn'è.
 Iesù è il fonte dove voi pote' 65
 satiar, con festa e gioia,
 vostra bramosa voglia:
 dunche correte al fonte di Gesù.

4 ne gusta] neguasta V; 20 troverrete] trouarite P, touerrete V; 24 par] pare V (*verso ipermetro in V*); 31 gusta] guasta V; 35 s'inganna] se ingana P, siganna V; 39 smorzar] mortal V; 43 umiltà] humilta P, humita V; 58 vane] uani V (*mancata concordanza con ombre*); 59 e da piacer luntane] E da piacer lutane P, dhauer piacer mondani V (*rima non rispettata*); 61 perdetevi] prendete V (*errore di ripetizione: cfr. prende al v. 60*); 62 oi me] ionne V; 65 pote'] potete V (*rima non rispettata*).

Metro: ballata grande di otto strofe di schema XyyX AbAb BccX, non del tutto canonico in quanto lo schema rimico della volta non coincide con quello della ripresa, divergendo nella rima iniziale. La rima X è tronca (in vocale), secondo un uso tipico delle canzonette del Giustinian il quale adotta spesso rime tronche, sia in vocale sia in consonante.

La lauda presenta infatti alcune convergenze con la canzone I di Jacopo Sanguinacci con cui, oltre al tono parenetico ed esortativo, condivide un passaggio che riporto qui sotto, molto vicino ai vv. 13-16 e 61-64 della lauda del Giustinian:

O ciechi amanti, increscavi oramai
 del vostro tempo meco indarno *perso*,
 cercando pace *ove non ne fu mai*.

(J. SANGUINACCI, I, 15-17; corsivi miei)

Sullo sfondo comune di *RVF CCCLXVI*, 79-80 («Vergine, quante lagrime ò già sparte, / quante lusinghe et quanti preghi indarno»), lessicalmente evocato dal Sanguinacci al v. 16 con «indarno», tematicamente richiamato dal Giustinian con il riferimento alla miseria dei mortali («miseri mortali», v. 61) che sprecano inutilmente le loro «fatiche» (v. 62), i due poeti pongono l'attenzione su un processo analogo, di

chiara matrice petrarchesca: lo sviamento dello sguardo umano dal cielo alla terra. In Sanguinacci tale dinamica assume tuttavia una connotazione più nettamente petrarchesca, venendo a coincidere con lo scambio operato da Francesco tra Creatore e creatura¹⁴. Giustinian, al contrario, si assesta su una posizione meno marcata, destinando la propria esortazione all'intera umanità («miseri mortali», appunto) e non solamente ai «ciechi amanti», in linea con l'impostazione devozionale del suo testo.

Per quanto riguarda invece l'immagine del «fonte di Gesù» (vv. 1 e 68), più volte ricorrente all'interno della lauda, dobbiamo rilevare che essa sembra aver lasciato traccia nella memoria poetica di Jacopo Sanguinacci, in particolare nella forma in cui essa ricorre ai vv. 37-38 («Tu se' *fonte* suave onde procede / pienezza *d'ogni* bene» [corsivi miei]). Egli potrebbe averla infatti utilizzata in quella che è da considerarsi la sua creazione più fortunata, la canzone *Non perch'io sia bastante a dichiararte*, scritta su commissione di Leonello d'Este per consigliarlo sull'opportunità o meno di seguire gli impulsi d'amore¹⁵:

Vedi la *fonte d'ogni* bel costume,
d'ogni eloquenzia e *d'ogni* bel vulgare,
poeta singulare,
miser Francesco, che Fiorenza onora!

(J. SANGUINACCI, XIII, 99-102; corsivi miei)

La «fonte» qui è Francesco Petrarca, attraverso uno slittamento del sostantivo dal significato devozionale-religioso del Giustinian, che lo accostava a Gesù, a quello retorico-letterario, e dunque laico, di Jacopo, che lo associa a un poeta assunto come maestro di comportamento («bel costume», v. 99) e di stile («eloquenzia» e «bel

¹⁴ Cfr. F. PETRARCA, *Secretum*, III, 146: «*Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit*».

¹⁵ Cfr. D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci*, op. cit., pp. 9-11. L'episodio risale al 1434, anno del soggiorno estense di Jacopo e *terminus ante quem* per la stesura della canzone, recitata dinanzi alla corte ferrarese. Il testo ebbe una notevolissima diffusione manoscritta: come segnala A. BALDUINO, *Rimatori veneti*, op. cit., p. 14, sono almeno 22 i codici che la riportano (per i versi sopra: ivi, p. 16, da cui cito).

vulgare», v. 100): l'intertestualità concorre dunque, in questo caso, a delineare una forma di quello che a ragione è stato definito «sistematico conflitto pluristilistico»¹⁶.

Un altro termine che la canzone XIII di Jacopo Sanguinacci condivide con la lauda di Leonardo è «velene». Al v. 61 della canzone del padovano troviamo infatti la seguente espressione (corsivo mio): «La donna è de viril sesso *veneno*».

Sanguinacci utilizza il termine in senso misogino, a rappresentare la virulenza di cui la donna può farsi veicolo a danno dell'uomo; Giustinian gli aveva invece conferito, al v. 40 (a ridosso dunque dei versi sopra citati), un significato religioso, devozionale, quasi penitenziale, tendendo a identificarlo con quel peccato «original» (v. 40) di cui l'uomo dovrebbe «smorzar la sede» (v. 39): ancora una volta Jacopo opera dunque una transizione semantica dal piano religioso a quello laico.

Un ulteriore esempio di questa dinamica ci è fornito dall'incipit del capitolo quadernario n. XV di Jacopo Sanguinacci:

Acendi el *lume tuo*, virtù *superna*,
et apri gli ochi delle nostre mente,
che sempre sono lente
senza la grande tua caritade

(vv. 1-4).

Questi versi presentano infatti una forte analogia con l'incipit di un'altra lauda del Giustinian, che riporto qui di seguito (trascrivo ancora da V, c. 8r):

Spirito, santo amore,
consolator eterno,
del *tuo lume superno*,
Signor, inlustra el tenebroso core

(vv. 1-4).

¹⁶ Cfr. I. PANTANI, «La fonte d'ogni eloquenzia». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 104, n. 141.

Mentre non ci sono dubbi sul fatto che il «lume superno» (v. 3) di cui scrive il Giustinian debba essere identificato con un attributo della terza persona della Trinità («Spirito, santo amore», v. 1), quello del Sanguinacci («lume tuo», v. 1) viene assegnato a una più neutra «virtù superna» che tende a velare, rendendolo implicito e quindi in qualche modo attenuandolo, il messaggio devozionale di Leonardo.

Il procedimento inverso, e quindi il riuso in senso religioso di espressioni nate inizialmente con un altro significato, appare invece una capacità precipua del Giustinian autore di laude. Si legga ad esempio il seguente sonetto di Domizio Brocardo, prestando particolare attenzione al v. 14:

Io mi doglio cum voi, ninphe mie care,
che quella che per madre in onor m'era
calcata abia mia fede ardente e vera,
per compir le suoe voglie iniuste e avare.
Questo dolor m'induce a lacrimare:
ché 'l vostro ben, per sua voglia aspra e fiera,
fermato in voi cum carità sì vera,
non si possa per voi mai più sperare.
Onde da quel pensier libero e sciolto,
ch'io aveva per ben far tolto per vui,
son rimasto in error maggior involto.
Ma a lei gli avignerà come a colui
che sputa al cielo e 'l gli ritorna al volto,
inganando sé stessa a posta altrui.

(D. BROCARDO, CV)

Sulla scia del sonetto CIV di cui abbiamo letto alcuni versi in precedenza, Domizio prosegue il proprio attacco verso l'amata che lo ha tradito, fino a costruire una terzina finale dai tratti quasi plebei, caratterizzata dall'immagine dello sputo che ritorna sulla faccia di chi lo ha emesso, «inganando sé stessa a posta altrui» (v. 14). Ebbene, proprio il verso appena citato è fatto oggetto di imitazione da parte di Giustinian al v. 52 di *Venite tutti al fonte di Gesù*, modificato e risemantizzato a

significare l'annullamento del fedele nell'amore verso Dio, per ottenere il quale egli è disposto anche a «sé stesso odiare e amare altru'»¹⁷.

La stessa dinamica è attivata dal Giustinian in relazione alle immagini dell'«acqua» (v. 3) e del «liquore» (v. 46), per le quali è possibile individuare una matrice in un sonetto di Malatesta Malatesti inviato, e non sarà un caso, proprio a Domizio Brocardo:

Miser Domizio, poi che Apollo infonde
nel petto tuo sì soave *liquore*,
che avanzi in rima, merzè n'aggia Amore,
ciascun che serra l'Alpe e le salse onde.
Fami sentir de l'*aqua* e de le fronde
che bagna e cinge il tuo capo de onore;
fammi abondar de quel dolce sapore
che sol gustato alquanto mi confonde.

(vv. 1-8; corsivi miei)

Anche qui, come nel caso precedente, i termini ripresi da Leonardo vengono da lui piegati ad assumere un significato di carattere religioso, addirittura evangelico (cfr. *Giovanni* 4, 1-15, in particolare 13-15, e 7, 37-39). Il liquore del Giustinian è infatti «santo», data la sua provenienza da Gesù (vv. 45-46), mentre quello di Domizio deriva da Apollo (vv. 1-2) e assume una connotazione del tutto pagana («soave», v. 2). Lo stesso discorso vale per l'«acqua»: quella del Malatesti è associata all'immagine delle «fronde» (v. 5) che, cingendo il capo di Domizio, diventano il segno di riconoscimento del suo essere poeta; quella del Giustinian, al contrario, è un'acqua che toglie la sete e cancella proprio quel desiderio di «onore» che è invece centrale nella richiesta del Malatesti (v. 6). Si tratta infatti di un'acqua «*che chi ne gusta non setisce più*» (v. 4; corsivi miei) e «[...] sente un'acqua viva / che 'n ciel conduce e va» (vv. 31-32), mentre quella del Malatesti rinnova la sete e di essa il

¹⁷ Cfr. tra l'altro, per questo verso, anche J. SANGUINACCI, XIII, 44 «un smenticar sè stesso e averse a noglia» (A. BALDUINO, *Rimatori veneti*, op. cit., p. 15), in cui però l'oblio di sé stessi è declinato, secondo la lezione petrarchesca (cfr., ad esempio, *RVF* CCXXIV, 9 [«s'aver altrui più caro che se stesso»] e *CCLV*, 11 [«per cui sempre altrui più che me stesso ami»]), in senso amoroso e non è considerato come mezzo di avvicinamento a Dio.

poeta vorrebbe «abondar» (v. 7) perché il suo «sapore / [...] sol gustato alquanto *lo confonde*» (vv. 7-8)¹⁸. La lettura delle terzine del sonetto di Malatesta, queste sì caratterizzate da accenti religiosi e a tratti evangelici, avranno fornito a Leonardo una sorta di autorizzazione a procedere nella direzione appena indicata:

Non ascondere il *don celeste* infuso
per *summa grazia* in l'alma toa sì degna,
perché sei certo ancor render ragione
di quel *talento che 'l Maistro insegna*
duplar qua giù, a zìò che non sei escluso
da la *divina eterna visione*.

(vv. 9-14; corsivi miei)

Di particolare rilievo risulta, ai vv. 12-13, il riferimento alla parabola dei talenti (*Matteo* 25, 14-30), che il Giustinian avrà colto come un invito a fondare la sua opera di risemantizzazione appena esposta sul passo del Vangelo di Giovanni sopra citato, assumendo il «Maistro» (v. 12) del Malatesti come garante delle dinamiche intertestuali da lui attivate¹⁹.

Davide Esposito

Parole-chiave: Domizio Brocardo; Canzonette; Gelosia; Leonardo Giustinian; Poesia padovana; Poesia veneta; Quattrocento; Jacopo Sanguinacci; Tradimento.

¹⁸ Non si può tuttavia dimenticare, come probabile fonte comune di Malatesta e Giustinian (che l'avrà incrociata con il passo giovanneo sopra citato), *Par.* III, 38-39 «[...] la dolcezza senti / che, non gustata, non s'intende mai». Particolarmente vicini ai vv. 7-8 del Malatesti sembrano inoltre i vv. 39-40 del Giustinian: «Solo 'l tuo gusto può smorzar la sede / d'original veleno».

¹⁹ Sul Malatesta e sulla corrispondenza in versi con Domizio cfr. I. PANTANI, *Le corrispondenze poetiche nell'avanguardia petrarchista di metà '400*, in *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 305-27, alle pp. 310-12, dove è evidenziato il richiamo al Vangelo di Matteo (p. 311 e n. 13). La produzione poetica di Malatesta Malatesti (e dunque anche il sonetto *Miser Domizio, poi che Apollo infonde*, n. LIIa dell'edizione critica delle sue *Rime* curata da D. Trolli, Parma, Studium parmense, 1981), nato intorno al 1366 e morto nel 1429, sarà stata con ogni probabilità anteriore a quella di Giustinian, dovendo essere collocata «lungo i primi tre decenni del XV secolo» (I. PANTANI, *Le corrispondenze*, op. cit., p. 308). Giova segnalare, a questo punto, che il sonetto XLI della sua raccolta fa anch'esso riferimento al motivo dell'«acqua da gustare», chiamando questa volta in causa anche la «fonte», sempre tuttavia all'interno di uno scenario del tutto pagano (cito dall'edizione Trolli, vv. 13-14 [corsivi miei]): «a ciò ch'io possa da la somma *fonte / gustar* dell'*acqua* del parnaseo monte».

Lecture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Omicidi danteschi nella Venezia del doge

La trappola di Dante, uscito in Italia nel 2006 per la casa editrice Nord, è un romanzo ambientato nella Venezia del Settecento, l'ultimo secolo di vita della Repubblica della Serenissima, che cadrà per mano dei Francesi nel 1797¹.

La vicenda narrata, che si svolge tra il maggio e l'ottobre del 1756 durante il dogado di Francesco Loredan, si colloca a metà tra storia e fantasia. Molti personaggi che sono realmente esistiti, come per esempio il doge, Giacomo Casanova e Carlo Goldoni, si affiancano, infatti, a personaggi che sono, invece, presumibilmente inventati, ma tutti sono inseriti all'interno di una trama ispirata principalmente al tentativo, fallito, di rovesciare la Repubblica, uccidendo il doge, e pensata secondo il criterio prevalente della verisimiglianza storica.

È noto, del resto, che proprio durante il governo Loredan si andarono acuendo gli scontri tra i conservatori e i riformisti, e che in tali disordini prevalsero i primi, mentre i secondi furono rinchiusi nelle prigioni dei Piombi, oppure esiliati.

Lo stato di decadenza della Serenissima, che aveva ormai perduto il peso politico del passato ed era rimasta aggrappata alle reliquie dell'antico splendore, costituisce per Delalande il teatro ideale in cui dar vita alla sua originale idea narrativa, dove, come si vedrà nel dettaglio, felicemente si mescolano politica e commedia.

¹ Sulle riscritture novecentesche di Dante si guardino: A. CASADEI, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013; T. GARGANO, *Nuove presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio*, in «Dante», V, 2008, pp. 127-44; ID., *Presenze dantesche nella narrativa. Parte III*, in «Dante», IX, 2012, pp. 105-23; V. MERLA, *La lezione dantesca nella scrittura di Davide Rondoni*, in «Dante», VIII, 2011, pp. 135-57; D. M. PEGORARI, *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012; V. PILONE, *Dante nella narrativa e nel teatro di Sanguineti*, in «Dante», VIII, 2011, pp. 105-33. Di T. Gargano si veda anche il primo contributo, apparso sul semestrale "incroci" (VI, 12, luglio-dicembre 2005, pp. 137-51), col titolo *Presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio*. Si veda, inoltre, tra le pubblicazioni più recenti, A. M. COTUGNO e T. GARGANO, *Dante pop*, Bari, Edizioni Progedit, 2016, in particolare il primo capitolo, *Romanzi danteschi*, pp. 3-98.

Effettivamente, la cospirazione di cui racconta il romanzo, che è ideata e voluta da Emilio Vindicati, membro del Consiglio dei Dieci e uno degli uomini più fidati e vicini al doge, si configura come una vera e propria spettacolare messa in scena che ha lo scopo di disorientare e destabilizzare Venezia e la sua classe politica, e che è possibile attuare proprio poiché calata nel contesto di una città stretta nella morsa di una crisi che la rende più vulnerabile e, dunque, più facilmente disposta a credere anche all'incredibile².

In particolare, il complottardo, che si è posto a capo di una setta satanica denominata degli Uccelli di Fuoco, e che si è dato il nome di Diavolo (ma appare nel testo anche con i nomi di Chimera e di Virgilio), contempla nel proprio piano una serie di omicidi ispirati all'*Inferno* dantesco, a partire dal Limbo fino al cerchio dei traditori.

In realtà, gli uomini e le donne scelti come vittime, tra cui naturalmente è previsto vi sia lo stesso doge - che l'assassino pensa di uccidere per ultimo -, sono considerati d'intralcio alla realizzazione del colpo di stato e per questo devono essere eliminati, ma nella farsa, invece, vengono "puniti" come peccatori, secondo il criterio delle colpe e delle pene dell'*Inferno* di Dante.

Che siano prevalentemente la teatralità, il gusto farsesco e l'ironia³ a ispirare il riuso della fonte dantesca è evidente fin dal primo omicidio:

In una notte buia, Marcello Torretone aveva spezzato il silenzio all'interno del Teatro San Luca con urla strazianti. L'ombra era lì. Aveva invaso la città, volando sopra i tetti della Serenissima. Nei riflessi del tramonto, era scivolata furtiva nel teatro⁴.

² «Qui siamo a Venezia. Tutti perdono subito la bussola. Il doge e i suoi uomini sono disorientati. Le nostre illusioni sono all'altezza della posta in gioco; loro si sentono persi e non sanno dove sbattere la testa» (A. DELALANDE, *La trappola di Dante*, Milano, Editrice NORD, 2006, p. 204); inoltre: «Hai visto questo Carnevale: ecco cosa siamo diventati! Siamo marionette, mosse e manipolate da istituzioni fantoccio. [...] Una città artificiosa, sull'orlo dell'inabissamento, dove non c'è altro che disarmonia, corruzione, dissimulazione» (ivi, p. 396).

³ Per quasi quindici volte i termini "ironico" e "ironia" ricorrono nel testo; cfr. *La trappola di Dante*, op. cit., pp. 22, 26, 51, 68, 125, 152, 164, 172, 185, 314.

⁴ Ivi, p. 13.

Marcello Torretone, la prima vittima, è un attore che viene ucciso sul palcoscenico di un teatro. L'assassino lo colloca idealmente nel Limbo, e lo punisce poiché ha rinnegato il proprio battesimo e smarrito la fede⁵. Quando il cadavere viene scoperto, Pietro Viravolta, che è il personaggio investito nel romanzo del ruolo di investigatore, nota proprio la spettacolarità dell'omicidio e la profonda ironia che vi è sottesa⁶; l'uomo, infatti, è stato crocifisso e reca sul corpo, identici, i segni dell'uccisione di Cristo: sulla testa una corona di spine, al costato una ferita, e sulle labbra tracce di aceto⁷. Dalle orbite oculari sono stati cavati gli occhi e sul petto è stata incisa nella carne l'iscrizione che recita: «Io era nuovo in questo stato, / quando ci vidi venire un Possente, / con segno di vittoria coronato»⁸.

Escluso il dettaglio degli occhi cavati, che rimanda in qualche misura alla condizione di “cecità” dei limbicoli, condannati, appunto, a non vedere mai Dio (anche se è da notare che Dante non parla esplicitamente per essi di cecità, ma piuttosto di desiderio senza speranza)⁹, non sembra possibile stabilire qui, almeno di primo acchito, una relazione tra la modalità di esecuzione del delitto, la citazione lasciata sul cadavere e la pena subita dalle anime del primo cerchio.

In effetti, attraverso la terzina graffita sul cadavere, tratta dal quarto canto - e precisamente da quella parte del dialogo fra Dante e Virgilio in cui il primo chiede se dal Limbo fosse mai uscito qualcuno, e l'altro gli risponde che ne uscirono le anime degli antichi ebrei quando Cristo scese a liberarle -, il personaggio dell'assassino, e con lui l'autore, non intendono affatto rimandare alla pena scontata nel Limbo, quanto piuttosto perseguire un intento ironico che si fonda sul rapporto tra Cristo e la

⁵ Ivi, p. 68.

⁶ Ivi, p. 88: «Aveva ... rinnegato il suo battesimo. Io lo stavo aiutando a ritrovare la fede». Delalande usa qui le due parole chiave “battesimo” e “fede” che ai versi 35-36 del canto IV dell'*Inferno* tornano nella spiegazione offerta da Virgilio a Dante circa la causa della relegazione delle anime nel Limbo: «non ebber battesimo, / che è porta de la fede». Quando le terzine dantesche non vengono riportate direttamente dal romanzo, si fa riferimento all'edizione critica di G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966.

⁷ In realtà, nel testo non risulta il particolare delle labbra bagnate di aceto, ma esso è facilmente deducibile (cfr. p. 68).

⁸ *If* IV 52-54.

⁹ Cfr. *If* IV 33-42.

vittima, che, uccisa secondo le modalità della crocifissione, assurge quasi a una sorta di *figura Christi*.

In effetti, poco prima di compiere il delitto, l'assassino si presenta alla propria vittima pronunciando per ben tre volte la frase «*Vexilla regis prodeunt inferni*», con la quale da una parte dichiara la propria identità, quella, appunto, di Diavolo, dall'altra allude anche alla croce di Cristo.

Come ben si sa, «*Vexilla regis prodeunt inferni*» è il primo verso del canto XXXIV dell'*Inferno*, ed è anche l'inizio dell'inno alla croce di Venanzio Fortunato che Dante modifica in parte, adattandolo all'apparizione dell'angelo ribelle.

Come Dante, dunque, attraverso una duplice operazione, prima di manipolazione del testo originale dell'inno, poi di ricontestualizzazione di esso, ha voluto connotare il proprio orribile anti-Dio di una nota di ironia, così l'autore moderno, attraverso l'insolita associazione tra le condizioni della vittima e le terzine che porta impresse sulla carne, pone sotto la cifra dell'ironia questo primo episodio e, a partire da esso, come si vedrà, l'intera vicenda narrata.

Effettivamente, con la scena finale, quella in cui l'assassino viene infilzato dalla lama di una spada e si accascia proprio ai piedi della Trinità di Masaccio, l'autore suggella il carattere ironico della propria operazione narrativa, ritornando ancora una volta all'immagine della croce, che viene richiamata, peraltro, in modo esplicito, attraverso la replica della citazione («*Vexilla regis prodeunt inferni*»)¹⁰.

Tornando al primo omicidio, è appena il caso di notare che, nel momento in cui legge sul petto della vittima l'iscrizione, l'investigatore non ne riconosce subito la paternità dantesca e ne parla come di una «strana frase», «una sorta di enigmatica poesia» con cui forse l'assassino aveva inteso rivolgersi a coloro che avrebbero scoperto il cadavere¹¹. Inoltre, a parte una certa familiarità con lo stile dell'iscrizione, egli mostra di non avere idea di ciò di cui può trattarsi, tanto da chiedere lumi, ma inutilmente, al medico legale che si trova con lui sulla scena del crimine.

¹⁰ Ivi, p. 403.

¹¹ Ivi, pp. 68-69.

Anche in seguito, il particolare della scarsa dimestichezza con il testo dantesco da parte del personaggio è ribadita più volte: quando, per esempio, egli si imbatte nel nome di Virgilio e dichiara che «l'unico Virgilio che lui conosceva era l'autore dell'*Eneide*»¹², ma anche quando mostra imbarazzo davanti all'iscrizione che, riportata su un muro a lettere di sangue, viene ritrovata presso il corpo della seconda vittima¹³ («La bufera infernal che mai non resta, / mena gli spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta»).

Eppure, a un certo punto, inaspettatamente per il lettore che si è ormai quasi convinto del fatto che Pietro Viravolta è un debole conoscitore della *Commedia*, egli ha un'intuizione improvvisa che lo mette sulla via della Biblioteca della famiglia Vicario, dove trova un'edizione dell'*Inferno*. Ma la Biblioteca Vicario è un luogo insolito, del quale si dice nel testo che «aveva particolarità tutte sue».

In effetti, il proprietario, Andrea Vicario, ultimo discendente della famiglia e complice del complotto, era «appassionato di esoterismo e scienze occulte [...], aveva radunato lì tutti i libri possibili e immaginabili sull'argomento, redatti in italiano, in latino, in greco e molte altre lingue: oscuri trattati dalla Transilvania, narrazioni orrifiche del Medioevo e del Rinascimento, raccolte di racconti immorali, breviari satanici, compendi astrologici e numerologia e cartomanzia. [...]. Insomma la Biblioteca Vicario odorava di zolfo»¹⁴.

Addirittura, riguardo alla biblioteca si aggiunge:

da sole, le opere dedicate a Belzebù occupavano quattro file. Pietro afferrò un opuscolo intitolato: *Studi carmelitani su Satana*. Il documento era preceduto da una frase scarabocchiata con inchiostro rosso: *Esiste Satana? Per la fede cristiana la risposta sarebbe indubbia*. Sopra quella frase, una mano rabbiosa aveva scritto un tonante NO! seguito a sua volta da un virulento SÌ. Decisamente il principe degli Inferi non aveva smesso di alimentare controversie. Ormai le dita di Pietro volavano da un manoscritto all'altro: Van Hosten, *Exorcismi riti*, Amstelodami, 1339; Augustini, *Enarrationes in Psalmos*, Stutgardiae, 1346; Cornelius Stanwick, *De risu in monasteriis*, Londinii, 1371; Anastasius Raziel, *Mali viri et diabolica regna*, Pragae, 1436; Dante Alighieri, *Commedia-Inferno*, Florentiae, 1383 (copia 1555)¹⁵.

¹² Ivi, p. 106.

¹³ Ivi, pp.128-29.

¹⁴ Ivi, pp.142-43.

¹⁵ Ivi, pp. 143-44.

L'autore, dal momento in cui Pietro lo preleva dallo scaffale nella sua «custodia in feltro e velluto»¹⁶, indugia, in particolare, sulla descrizione del volume dell'*Inferno*¹⁷.

Delalande prosegue, poi, con la classificazione dettagliata dei cerchi danteschi e con il puntuale riferimento al sistema delle colpe e delle pene che vi si scontano, di cui peraltro individua persino le fonti, fra le quali, citato accanto all'*Etica Nicomachea* di Aristotele, anche il *Libro della Scala*¹⁸.

Da questo punto in poi nel romanzo l'*Inferno* dantesco viene ufficialmente riconosciuto sia come il modello a cui l'assassino si ispira per compiere i propri delitti sia come la chiave di interpretazione dei delitti stessi, che può guidare l'investigatore allo smascheramento del criminale e alla risoluzione del caso:

l'ombra era ben lungi dall'agire a casaccio. Si era nutrita di quella materia disparata per coprire il cadavere esangue di Marcello e il muro di San Giorgio d'iscrizioni che altro non erano se non i versi dell'*Inferno*. Il corpo, il muro erano il risultato di quelle letture, tormentate dall'odore di morte, oscillanti tra dannazione e redenzione, martirio e resurrezione. [...]. Ma a Pietro non sfuggiva l'ironia della situazione: consegnandogli in quel modo la chiave di lettura dei fatti, il Diavolo, o la Chimera, lo sfidava ad anticipare le sue mosse future¹⁹.

Ma che, nella *Trappola*, l'*Inferno* sia identificato come un “libro diabolico” non si ricava soltanto dalla sua particolarissima collocazione topografica nella strana biblioteca, ma anche dalla sua significativa presenza nelle riunioni della setta satanica degli Uccelli di Fuoco.

In particolare, in una di queste riunioni, l'*Inferno*, che è collocato su un leggio, a sua volta posto tra un altare e un pentacolo disegnato sul pavimento, è al centro

¹⁶ Ivi, p. 144.

¹⁷ Ivi, pp. 144-45. Da notare ancora una volta la connotazione ironica, attribuita questa volta direttamente al testo dantesco e tale da suscitare il sorriso del personaggio.

¹⁸ Ivi, p. 146: «In verità, le fonti d'ispirazione erano state molteplici, alcune di origine orientale. La sua visione finale dell'*Inferno* ghiacciato era ripresa dal *Libro della Scala*, in cui si raccontava come Maometto fosse stato accompagnato dall'arcangelo Gabriele nel Paradiso e nell'*Inferno*».

¹⁹ Ivi, pp.151-52.

della scena, in cui si sta svolgendo un sacrificio animale: l'officiante, infatti, vi legge alcune terzine poco prima di essere salutato dai presenti nel nome di Satana.

Ma si ricordi anche, a conferma ulteriore della cifra mefistofelica attribuita alla cantica, il legame che, secondo il giudizio dell'investigatore, l'assassino avrebbe instaurato tra l'*Inferno* e un trattato di demonologia, entrambi fonti del suo diabolico piano²⁰.

Il secondo omicidio di cui si racconta nel romanzo si ispira al cerchio dei lussuriosi e coinvolge padre Caffelli, il confessore della prima vittima. Durante una notte tempestosa, l'assassino lo ha tramortito con un colpo alla testa, lo ha evirato e infine sospeso all'acroterio della sua stessa chiesa. È stato inoltre colpito da un fulmine, per cui i «due terzi del corpo sono carbonizzati e i capelli sono bruciati completamente»²¹.

Poco lontano dal cadavere viene rinvenuta, scritta su di un muro, la terzina tratta dal quinto canto dell'*Inferno*: «La bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta»²².

Nelle pagine che descrivono la scena del delitto Delalande insiste molto sulla particolare condizione meteorologica di quel momento e sulle conseguenze che essa produce sul cadavere penzolante, cosicché utilizza termini ed espressioni come «tempesta», «burrasca», «turbinava come una girandola in mezzo all'uragano», «continuava a oscillare», «danzava sotto la collera divina», «in balia della tempesta» (pp.116-17).

È più che evidente, qui, l'intenzione di richiamare l'atmosfera del secondo cerchio, a cui, del resto, come si è visto, l'autore ha fatto esplicito riferimento. Si può aggiungere, forse, anche il dettaglio, su cui si indugia, della particolare posizione assunta dal cadavere che sembra quasi stringere la statua dell'acroterio a cui è stato

²⁰ A. DELALANDE, *La trappola di Dante*, op. cit., pp. 171-72.

²¹ Ivi, p. 118. Quanto all'evirazione subita dalla vittima, essa, naturalmente, non ha alcuna attinenza con la condizione dei lussuriosi danteschi; ne ha, invece, con la punizione riservata ai sodomiti fin dai tempi della prima istituzione del tribunale dell'Inquisizione.

²² *If* V 31-33.

sospeso; un dettaglio in cui è possibile scorgere una vaga allusione a Paolo e Francesca che «‘nsieme vanno / e paion sì al vento esser leggieri» (*If* V 74-75).

In realtà, secondo il criterio dantesco, padre Caffelli, al quale, come si apprenderà in seguito, piaceva giacere con giovani uomini, avrebbe dovuto essere punito come violento contro natura. Questa evidente incoerenza rispetto al sistema delle colpe dell'*Inferno* è il prodotto della reinterpretazione moderna del peccato di sodomia che, mentre per la cultura medievale, e per lo stesso Dante, costituiva, insieme con la bestemmia e con l'usura, un peccato di violenza contro Dio, da scontarsi non nell'alto Inferno ma oltre le mura della città di Dite, viene ora riclassificato come peccato di incontinenza.

Non molto diverso è, del resto, il caso della relazione tra gola e cupidigia, che, improbabile per la mentalità medievale, deriva proprio dall'idea moderna secondo cui lo smodato consumo di cibo non è da considerarsi un'azione moralmente deprecabile. Ben diversamente, invece, nel Medioevo non solo l'ingordigia di cibi e di bevande veniva reputata un segno di sfrenatezza e di mancanza del controllo di sé, contrapposto alle virtù della moderazione e della temperanza, ma assumeva anche un carattere di ingiustizia sociale.

Tuttavia, se nel paradigma morale moderno del romanzo la gola ha perduto la propria valenza peccaminosa, la cupidigia viene ritenuta, invece, ancora la causa prima della rovina dell'uomo, in perfetta linea, questa volta, con il pensiero dantesco:

«Landretto tu sai cosa ucciderà l'uomo?» chiese poi.

«No, ma sospetto che stiate per dirmelo»

«Guarda queste case, questi palazzi, questa splendida laguna; guarda queste ricchezze, ascolta le risate e i canti. Non sarà la miseria a uccidere l'uomo.»

«Ah, no?»

«No. Perché non è lei ad alimentare la cupidigia»²³

²³ A. DELALANDE, *La trappola di Dante*, op. cit., p. 177.

La vittima del terzo omicidio è un vetraio: l'assassino lo punisce per la sua "golosità", intesa, appunto, come sfrenato desiderio di arricchirsi²⁴.

L'uomo è stato fatto a pezzi: una parte dei suoi resti è stata posta dentro una tinozza e mischiata a creta e acqua, così da ottenere una «melma pestilenziale»²⁵. Sulla tinozza, infine, è stato scritto a gesso: «Noi passavam su per l'ombre che adona / la greve pioggia, e ponavam le piante / sovra lor vanità che par persona»²⁶.

I versi scelti dall'assassino sono tratti dal sesto canto dell'*Inferno*, dedicato ai golosi: qui, nel terzo cerchio, i dannati giacciono in eterno dentro una fetida fanghiglia, prodotta da una pioggia incessante che cade mista a grandine e neve. Cerbero, il cane a tre teste e custode del cerchio, li tormenta con i propri latrati assordanti e li graffia, li scuovia e li squarta senza tregua.

In questo caso, come risulta evidente anche all'investigatore, l'omicida ha inteso stabilire una relazione tra il fango maleodorante del terzo cerchio e «la torba nerastra mescolata nella tinozza»²⁷. Ma è altresì probabile che nel dilaniamento delle carni subito dalla vittima fatta a pezzi vi sia pure, da parte dell'autore, una velata allusione al Cerbero dantesco e alla sua orribile azione sui dannati.

Coerentemente alla struttura dell'imbuto infernale, alla gola, nel romanzo di Delalande, seguono l'avarizia e la prodigalità, legati in un singolare nodo. La vittima è, infatti, una cortigiana, punita per la propria prodigalità, ma è anche la ricca vedova di un uomo avaro, un mercante di tessuti, dal quale ha ereditato una grande fortuna che ora dilapida dandosi a lussi estremi.

Di lei si dice che, all'opposto dello sposo, il quale aveva avuto un gran senso degli affari e del denaro, aveva un gusto infallibile per un ben altro genere di commerci, che non aveva cuore di rifiutare²⁸.

Se per il peccato di avarizia, inteso come smodato desiderio di ricchezze, viene mantenuto lo stesso significato che ha pure nella *Commedia*, per il peccato di

²⁴ Ivi, p. 184.

²⁵ Ivi, pp. 190-91.

²⁶ *If VI* 34-36.

²⁷ A. DELALANDE, *La trappola di Dante*, op. cit., pp. 190-91.

²⁸ Ivi, p. 225.

prodigalità le cose vanno diversamente. In effetti, i termini di prodigo e di dissipatore sono, nel romanzo moderno, interscambiabili e diventano dei sinonimi, laddove nel significato medievale, e dunque dantesco, ci si riferisce a due categorie umane e morali nettamente distinte: con il primo si indica colui che, mosso, come l'avaro, dall'immoderata brama di ricchezze, le profonde irragionevolmente, mentre il secondo identifica colui che nella distruzione delle proprie sostanze tradisce la volontà di distruggere se stesso.

Tale distinzione è confermata, peraltro, anche dalla diversa collocazione che prodighi e scialacquatori hanno nell'*Inferno* di Dante: gli uni si trovano tra gli incontinenti dell'alto inferno, gli altri tra i violenti contro se stessi del settimo cerchio.

In particolare, l'assassino, questa volta, uccide la propria vittima appendendola per il collo a un balcone e legandole ai piedi una rete ricolma di sassi. Sono proprio questi ultimi, i sassi, a costituire l'elemento di connessione con la pena dei dannati del terzo cerchio, che sono costretti a sospingere dei massi di pietra con il proprio petto.

Nel folle piano dell'assassino-cospiratore è contemplata, a questo punto, la messa in scena della propria stessa morte. Si ricorderà che egli, che si fa chiamare Diavolo, Chimera o anche Virgilio, altri non è che l'uomo più vicino al Doge, nonché, aggiungiamo, colui che ha investito Pietro Viravolta del ruolo di investigatore. Simulando la propria morte nei soliti orribili modi, egli trova la maniera da una parte di orientare i sospetti sullo stesso Viravolta, divenuto ormai per lui pericoloso, dall'altra di uscire di scena attraverso la misteriosa sparizione del "proprio cadavere".

In considerazione della costante fedeltà con cui l'assassino ripropone lo schema dell'*Inferno* dantesco, è prevedibile, per il lettore come anche per il personaggio che conduce le indagini, che questo ennesimo omicidio sia ispirato al quinto cerchio.

Ad anticipare la scoperta del nuovo delitto, sono proprio i versi 106-116 del settimo canto infernale:

In la palude va c' ha nome Stige
questo tristo ruscel, quand'è disceso
al piè de le maligne piagge grige.
E io, che di mirare stava inteso,
vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso.
Queste si percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
troncandosi co' denti a brano a brano.
Lo buon maestro disse: «Figlio, or vedi
l'anime di color cui vinse l'ira.

(*If* VII 106-116)

In effetti, la presenza sulla scena del crimine di una «melma nerastra» (p. 269) vuole alludere chiaramente all'acqua buia e «assai più che persa» del pantano fangoso della palude dantesca²⁹; ma non è il fango a imporsi all'attenzione di chi legge quanto piuttosto il sangue, che è copiosissimo. Ce n'è dappertutto: si dice nel testo che, prima ancora di percepirlo con la vista, se ne poteva sentire l'«odore greve» (p. 267) e poi anche impregnarsene le mani; addirittura, la stessa palude del quinto cerchio è definita un «Fiume di sangue»³⁰.

È noto, e deve esserlo anche all'autore, che dei quattro fiumi infernali l'unico fiume di sangue è il Flegetonte, in cui sono immersi i violenti contro il prossimo, tra cui gli omicidi.

È il caso, allora, di interrogarsi sulle ragioni per cui allo Stige viene qui attribuita, con una bizzarra traslazione, la caratteristica peculiare e unica del Flegetonte. Se consideriamo che questo assassinio è soltanto una simulazione e che il corpo di Vindicati non verrà mai ritrovato, e se, quando alla fine si scopre che proprio Vindicati è l'assassino, ricordiamo che il suo nome era stato associato a uno Stige così «flegetontizzato», è possibile ipotizzare, con la dovuta cautela, che l'autore abbia

²⁹ A. DELALANDE, *La trappola di Dante*, op. cit., p. 277.

³⁰ Ivi, p. 268.

voluto, forse, rivelare al lettore, con largo anticipo, attraverso la manipolazione della fonte dantesca, il nome dell'omicida.

Nel successivo passaggio della narrazione, Delalande utilizza una citazione del canto VIII dell'*Inferno* (vv. 67-85) per paragonare Venezia alla Dite dantesca: «Venezia era le Tre Furie, Venezia era Medusa, la Gorgone che in quel momento lo impietriva in fondo alla sua cella»³¹. Venezia atterrisce il personaggio di Viravolta allo stesso modo in cui la vista della città infernale spaventa e inquieta Dante.

Si ricorderà che nella *Commedia*, all'arrivo di Dante e Virgilio presso le porte della città di Dite, si determina una situazione di difficoltà, per cui il viaggio nell'oltremondo subisce una battuta d'arresto. I diavoli impediscono l'accesso alla città e contro la loro ostilità nulla può l'intervento del poeta latino. In tale circostanza, proprio a causa del vano tentativo operato dalla sua guida, lo stato d'animo di Dante viene turbato da una grande incertezza, che si risolve solo grazie all'intervento provvidenziale del Messo celeste.

Ebbene, anche la storia di Delalande sembra essere giunta, a questo punto, a un momento di *impasse*, per cui la ripresa dei versi danteschi e la contestuale citazione delle inquietanti figure delle Furie e di Medusa, nella medesima sequenza in cui appaiono sulle mura di Dite nel canto IX³², sono forse funzionali proprio a rimarcare la momentanea perdita della speranza in un epilogo positivo.

Vero è, del resto, che il protagonista, ormai prostrato dalla forza degli eventi, appare ora indebolito e svuotato della determinazione e della fiducia che sarebbero invece necessarie. Ma l'apparizione improvvisa della donna amata, che, simile a un angelo, sembra voler alludere, neanche troppo copertamente, al Messo dantesco, rianima il personaggio e riavvia anche il meccanismo narrativo:

³¹ Ivi, p. 277.

³² Cfr. *If* IX 45-52: «Quest'è Megera dal sinistro canto; / quella che piange dal destro è Aletto; / Tesifón è nel mezzo»; e tacque a tanto. Con l'unghie si fendea ciascuna il petto; / battiensi a palme e gridavan sì alto, / ch' i' mi strinsi al poeta per sospetto. / «Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»». Il riferimento è in questo caso al canto IX, in cui Dante segnala sulle mura di Dite la presenza delle Furie e di Medusa.

Più che in qualsiasi altra circostanza, ebbe l'impressione di avere a che fare con un angelo. Per la prima volta si sentì sul punto di scoppiare a piangere e, pazzo di riconoscenza per il destino che gli aveva regalato quel miracolo, cadde in ginocchio ai piedi della donna³³.

L'uso, da parte dell'autore, dei termini «angelo» e «miracolo» e l'aura sacrale di cui circonda la protagonista femminile suggeriscono al lettore la possibilità che egli non abbia subito solo il fascino delle suggestioni della *Commedia*, ma che abbia recuperato alcuni elementi stilnovistici della *Vita Nuova* e delle *Rime*.

L'omicidio successivo, il sesto, attiene, come è ormai prevedibile, al sesto cerchio e dunque al peccato di eresia. La vittima, un senatore della Repubblica, riceve un biglietto, firmato da Virgilio, in cui viene convocato presso un cimitero dove, gli si dice, riceverà un dono dalla donna amata che egli ha perso da poco.

Il biglietto recita:

*Siete al Sesto Cerchio,
quello degli eretici.
«In su l'estremità d'un'alta ripa
che facevan gran pietre rotte in cerchio,
venimmo sopra più crudele stipa;
e quivi, per l'orribile soperchio
del puzzo che 'l profondo abisso gitta,
ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio
d'un grand'avello, ov'io vidi una scritta
che dicea: 'Anastasio papa guardo,
lo qual trasse Fotin de la via dritta'»
Venite dunque, senatore, ai dodici rintocchi della notte.
Venite, ma solo, a contemplare la tomba
di colei che amavate
poiché nella torba Luciana Saliestri
avrà ancora per voi qualche dono³⁴.*

Con un altro biglietto che incomincia con il verso «*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*»³⁵ il poveretto viene poi condotto dinanzi a una fossa profonda e vuota, dove cade morto, dopo essere stato colpito alla gola con un quadrello di balestra³⁶.

³³ A. DELALANDE, *La trappola di Dante*, op. cit., p. 279.

³⁴ Ivi, p. 311. Il corsivo è nel romanzo.

Il peccato di eresia di questo personaggio viene dedotto dall'assassino sulla base del fatto che egli «aveva ipotizzato un diverso modo di condurre gli affari pubblici», concependo idee utopistiche che non erano mai state prese sul serio né dal Senato né dal Maggior Consiglio³⁷.

Se, come si può facilmente evincere dal contesto del romanzo, l'eretico è colui che procede controcorrente, e se tale comportamento è assimilabile a quello dell'eretico medievale che, in effetti, assumeva modi di pensare e di agire che non erano in linea con il modo di pensare ortodosso, è altresì vero che il concetto di eresia, al giorno d'oggi, mostra di non avere solo implicazioni di ordine religioso, a differenza di quanto avveniva nell'antichità.

Non ci si deve stupire di questa risemantizzazione, come di alcune altre che sono presenti, come si è visto, nel romanzo, dal momento che essa costituisce l'esito inevitabile della distanza storica che corre tra i tempi moderni e il contesto culturale medievale e dantesco; ciò che lascia un po' perplessi è semmai la definizione che nel romanzo si dà di papa Anastasio come "simoniac", laddove, al contrario, per Dante è un papa eretico, condannato a giacere in eterno in uno degli avelli infuocati del sesto cerchio.

Tra le diverse categorie di peccatori che costituiscono i tre gironi del settimo cerchio dell'*Inferno*, l'assassino "sceglie", per l'omicidio successivo, la seconda, quella cioè dei violenti contro se stessi, e in particolare degli scialacquatori che nella *Commedia* sono inseguiti e sbranati per l'eternità da cagne fameliche. La vittima, questa volta, è un complice di cui Emilio Vindicati si è ampiamente servito, fino a quando non ha ritenuto necessario eliminarlo. Nel momento in cui l'investigatore trova il cadavere, due cani con la bava alla bocca ne stanno ancora facendo scempio³⁸.

Questa scena sembra costruita sulla falsariga dei versi del canto XIII, in cui Dante, con un improvviso cambiamento di scena, passa dalla rappresentazione dell'incontro con i suicidi a quella della caccia infernale degli scialacquatori:

³⁵ Ivi, p. 313.

³⁶ Ivi, p. 314.

³⁷ Ivi, pp. 314-15 e p. 332.

³⁸ Ivi, pp. 335-36.

Noi eravamo ancora al tronco attesi,
credendo ch'altro ne volesse dire,
quando noi fummo d'un romor sorpresi,
similmente a colui che venire
sente 'l porco e la caccia a la sua posta,
ch'ode le bestie, e le frasche stormire.

[...]

Di rietro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramose e correnti
come veltri ch'uscisser di catena.

In quel che s'appiattò miser li denti,
e quel dilaceraro a brano a brano;
poi sen portar quelle membra dolenti.

(*If* XIII 109-129)

Ebbene, se Dante, che è ancora preso dal colloquio con il gran cancelliere, viene attratto da un rumore, quello prodotto dai cani che si muovono nella selva, anche l'investigatore, giunto sul luogo in cui rinviene il cadavere, è sollecitato da uno stimolo uditivo simile, e cioè i «sospiri affannosi» che sono proprio i sospiri di quei cani. Inoltre, le cagne infernali di Dante addentano colui «che s'appiattò» (*If* XIII 127), quasi al modo in cui nel romanzo, sia pure dalla prospettiva contraria, alcune ombre «si piegano» «su un'altra forma indistinta»; gli scialacquatori, inoltre, vengono lacerati «brano a brano» (*If* XIII 128), proprio come la nostra vittima, di cui le bestie hanno «messo a nudo pezzi d'osso», che spuntano da lembi di carne³⁹.

Infine, «le nere cagne, bramose e correnti» di Dante, diventano, in Delalande, «masse nere fameliche e urlanti»; un'espressione che costituisce quasi un endecasillabo, ricalcando, in modo sorprendente, la sintassi e la struttura dantesche.

Eppure, nelle pagine che seguono, la presenza di un Minotauro, sotto forma di maschera carnevalesca, assieme al ricordo di alcuni versi danteschi da parte di Pietro⁴⁰ avverte il lettore che probabilmente l'assassino ha programmato un altro omicidio ispirato al settimo cerchio.

³⁹ Ivi, pp. 335-36.

⁴⁰ Ivi, p. 343: «... e 'n su la punta de la rotta lacca / l'infamia di Creti era distesa / che fu concetta ne la falsa vacca. / Qual è quel toro che si slaccia in quella / c'ha ricevuto già 'l colpo mortale, / che gir non sa, ma qua e là saltella / vid'io lo Minotauro far cotale».

In effetti, attraverso un ennesimo biglietto, ritrovato proprio dentro la maschera del Minotauro, in cui tra l'altro si legge la sedicesima terzina del canto XII («Ma ficca li occhi a valle, chè s'approccia / la riviera del sangue in la qual bolle / qual che per violenza in altrui nocchia»), si apprende che la vittima designata è lo stesso Doge, che sarà punito per violenza contro il prossimo e sarà condannato ad affogare nella laguna della città che, nella mente dell'assassino, è in evidente rapporto analogico con il Flegetonte.

Nel romanzo è questo il momento in cui il complottardo e i suoi complici tentano di portare a termine il colpo di stato, che però, per via dell'intervento di Pietro, fallisce clamorosamente.

Nell'impossibilità, ormai, di portare a buon esito i propri piani, il Diavolo fugge a Firenze e i suoi complici si disperdono.

Date le circostanze, è ipotizzabile per il lettore che la sequenza dantesca, che si è interrotta al settimo cerchio, non potrà più essere completata e che, dunque, il testo dantesco perderà la sua funzione di modello e fonte di ispirazione.

Ma un'inattesa inversione dei ruoli nel gioco delle parti permette che la “trama dantesca” prosegua senza soluzione di continuità, visto che non è più il Diavolo, ma lo stesso personaggio dell'investigatore, a cui l'autore affida il compito ultimo di giustiziere, a “manipolare”, d'ora in poi, le terzine dantesche in funzione degli eventi successivi.

Lo si vede in modo chiaro sia nel caso della morte di un complice del Diavolo, che rimane ucciso per una caduta da cavallo nel corso di un inseguimento, sia in quello della morte del Diavolo stesso, che viene trafitto dalla lama di Viravolta nell'ultimo duello. Nel primo caso, Pietro si rivolge all'uomo morente, che è stato disarcionato ed è finito dentro un fossato, con le parole di *If* XXV 79-84, che descrivono la metamorfosi dei dannati della settima bolgia, e che sono state selezionate evidentemente allo scopo preciso di muovere un'accusa di ladrocinio:

«[...] Come 'l ramarro sotto la gran fersa, / dei di canicular, cangiando sepe, / folgore par se la via attraversa, / sì pareva, venendo verso l'epe / de li altri due, un serpentello acceso, / livido e nero come gran di pepe ... Questo vi dice qualcosa, von Maarken?» chiese Pietro. «La punizione dell'Ottavo Cerchio. Per i ladri come voi, trasformati in serpenti ... Il Cerchio dei fraudolenti, dei falsificatori, degli scismatici e dei seminatori di discordia ... Sembrerebbe che le punizioni abbiano finalmente cambiato ascendenti ... Vero?⁴¹

Nel romanzo, fino a questo momento, la scelta dei versi infernali è sempre stata prerogativa dell'assassino, che ha usato le terzine dantesche per chiosare le proprie efferatezze; ora, invece, questa scelta passa al personaggio, che sventa il piano del criminale, e che addirittura, alla fine, ne provoca persino la morte.

Insomma, in vista della conclusione della storia, l'autore sembra aver pensato a una sorta di "passaggio di consegne" che individua e determina l'inversione di segno, da negativo a positivo, sotto cui, infine, il modello dantesco viene a collocarsi nel romanzo.

Nell'ultimo incontro tra i due personaggi, che avviene a Firenze, nella Chiesa di santa Maria Novella, questo significativo passaggio è particolarmente enfatizzato da uno scambio di battute a suon di versi danteschi recitati a memoria. È il Diavolo che inizia, citando dall'ultimo canto dell'*Inferno*: «“Vexilla regis prodeunt inferni / verso di noi; però dinanzi mira’/ disse ‘l maestro mio, se tu ‘l discerni” ...».

Quando si interrompe, Pietro prosegue nella citazione:

ed ecco il loco / ove convien che di fortezza t'armi. / Com'io divenni allor gelato e fioco, / nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo, / però ch'ogne parlar sarebbe poco. / Io non mori' e non rimasi vivo;/ pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno, / qual io divenni, d'uno e d'altro privo. / Lo 'mperador del doloroso regno / da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia⁴².

Si tratta dei versi iniziali del canto XXXIV, quelli che introducono Dante e Virgilio alla vista di Lucifero, che è conficcato nel ghiaccio della Giudecca, e con i quali l'assassino, secondo il solito modo di agire, si rivolge al proprio inseguitore allo

⁴¹ Ivi, p. 378.

⁴² Ivi, p. 394.

scopo di additarlo e ucciderlo come traditore; ma questi riprende i “suoi” stessi versi e glieli rivolge contro, esattamente con il medesimo scopo.

Viravolta, però, non è della stessa risma del Diavolo; e l'autore lo segnala al lettore fin dalle prime pagine:

aveva una sua etica. Era un avventuriero, capace di provare amore e passione, però sapeva anche dove si trovava la vera giustizia e proprio perché aveva vissuto rasente alle zone d'ombra ne conosceva insidie e illusioni. Oltre certi limiti, il bene e il male prendevano strade opposte. Pietro cercava di non oltrepassarli mai, quei limiti. Talvolta in ricordo di ciò che di Dio restava in lui⁴³.

Dunque, il fatto che sia proprio lui, personaggio positivo e simbolo del bene, a recitare Dante, quasi “togliendolo” di diritto all'altro personaggio, sembra quasi voler avere il senso del ritorno del testo dantesco alla sua dimensione morale; quella dimensione entro la quale l'imminente morte del Diavolo per mano di Viravolta, come già prima quella del suo complice, assume il senso di una giusta punizione.

Di conseguenza, nel romanzo di Delalande la differenza fra il bene e il male sembra voler corrispondere alla differenza tra la giusta e l'errata interpretazione del testo dantesco, prima degradato al rango di libro diabolico e poi assunto alla dignità di testo salvifico, garante di giustizia e di verità.

Anna Maria Cotugno

Parole-chiave: Intertestualità, Salvezza, Storia.

⁴³ Ivi, p. 53.

Noi, figli di Michelstaedter

Pochi giorni ci separano dal 3 giugno, quando sono trascorsi centotrent'anni dalla nascita di Michelstaedter. L'anniversario è stato ricordato in una recente giornata di studi organizzata da Alfonso Amendola e Daniela Calabrò all'Università di Salerno col titolo *All'ombra di Michelstaedter*. Un'ombra che non significa oscurità o tenebra ma, proprio in omaggio alla nascita, è proiezione ed effetto della luce, quindi un'implicita testimonianza di luminosità.

Di un autore di cui si conosce soprattutto – e talvolta si enfatizza – la tragica morte può suonare addirittura paradossale ricordare che prima di morire è nato. Porre l'accento sul dato della nascita è però molto significativo perché implica una torsione nell'approccio critico a questa meteora della filosofia e della cultura italiana del primo Novecento. Tutti coloro che hanno in qualche modo sfiorato l'energia di Carlo Michelstaedter hanno sempre ricordato che egli era uomo della vita.

È ormai superata la stagione di logorarsi intorno al significato della sua morte. Anche in relazione ai più recenti esiti della filosofia italiana contemporanea, che pongono al centro l'interesse per la vita, molto più produttivo è insistere su quel postulato di vita che ci trasmettono le pagine michelstaedteriane, postulato che egli chiama in vario modo: persuasione, salute, identità, adiaforia, *arghia* ('quiete'). Seguire il percorso del Michelstaedter "persuasor di vita" ci consente di riconoscere la reale fisionomia di questo autore anche nel contesto della filosofia del primissimo Novecento, che vedeva nella vita, nella sua pre- e anti-filosoficità, una questione all'ordine del giorno.

Parlare di Michelstaedter per me significa parlare di amici. Credo che sia la dimensione esistenziale che passa attraverso la scrittura il modo migliore per onorare Michelstaedter nello spirito. «Vana cosa è la filosofia se esce dalla vita», ha scritto proprio lui: e si tratta di un'iscrizione che andrebbe collocata all'ingresso di quegli

abissi filosofici del Novecento che hanno cercato di scrutare l'imperscrutabile, e cioè il fondo non-filosofico della vita attraverso categorie comunque filosofiche. Un'illusione che è stata correata anche di molte catastrofi politiche e che perciò ci impone il compito di chiamare le cose col loro nome: ne guadagnerà anche la scientificità. Questo richiamo all'umanità da coltivare perfino nella scienza non è soltanto una petizione di principio, una strategia "retorica" per porsi fuori della "rettorica": mette radici nella volontà di individuare un antidoto alla pratica, ampiamente diffusa ormai anche nelle scienze umane, e qui particolarmente disumanizzante, della neutralizzazione e sterilizzazione della parola, quella Parola che perfino nell'equivoco lega comunque gli uomini, e che solo per rispetto a questa sua irriducibile umanità Kraus si ostinava a scrivere con la maiuscola. Come ha ricordato Sloterdijk in un suo famoso saggio sul "parco umano", cosa è del resto l'umanesimo, nel suo significato generale, se non una "corrispondenza", un destinare lettere agli amici attraverso il tempo e le distanze? Chi si occupa di *humanities* non può non adeguarsi, per intima convinzione, a questa necessità, pur nella consapevolezza che l'umanesimo non è mai un presupposto acritico quanto un frutto virtuoso di cui al massimo si può godere alla sera.

Fa parte così della pratica umanistica tornare su un autore molto studiato, da cui personalmente ho tratto indicazioni preziose sul tema nietzschiano della "grande salute" e variamente presente nella mia produzione, discutendo di due libri e di sottese storie di amicizia.

Alla fine del 2016 è uscito per Le Lettere di Firenze nella Collana di filosofia «Vita Nova», una serie che prende da Michelstaedter il nome e il logo, e che dirigo con Renata Viti Cavaliere e Daniela Calabrò, il libro di Valentina Mascia *Come una cometa. Saggio su Carlo Michelstaedter*. Il profilo che l'autrice ha scelto per il suo lavoro è quello di un "montaggio di concetti", dal momento che presenta, nel contesto di un orizzonte post-sistematico, alcuni quadri concettuali quali *aisthesis* e *pathos*, bellezza e dolore, mito e logos, sapienza e mistero, ragione e giustizia, volontà e

potenza: delle vere e proprie istantanee per inquadrare il nesso inconciliabile, extra-dialettico, che Michelstaedter istituisce tra persuasione e retorica.

Evidenziamo alcuni punti toccati dalla Mascia. Innanzitutto i richiami alla poesia europea, Baudelaire e Rilke in particolare. Il primo dà ragione dello statuto asintotico della “bellezza” che Michelstaedter cerca di afferrare e che gli sembra costantemente sfuggire nella sua determinazione. E gli sfugge la bellezza perché egli avverte, come il poeta francese, il carattere poliedrico del bello, che è tinto di dolore, di inquietudine, di malinconia, in una parola di pathos, e la cui origine (scende dal cielo o si alza dalla terra) è indeterminabile. Gli sfugge anche quella “felicità” che Rilke, nelle *Elegie* nate dal suo soggiorno al castello di Duino, vicino a Trieste, e dunque nei luoghi michelstaedteriani, paragona a un sentire le «vene colme di esistenza». Gli sfugge la “felicità” – quella che, proprio in sintonia con Rilke, Benjamin paragonava alla «contrazione di un muscolo» – perché rimane altamente aporetica la sola determinazione temporale che potrebbe attuarla: la “consistenza”, il consistere in un punto dello spazio e in un attimo del tempo, che non ammette provenienze e continuazioni perché ha l’obbligo di concentrare il tempo, e così risucchiare tutto il passato e prosciugare la prospettiva di ogni futuro.

La Mascia affronta poi, senza pregiudizi, il rapporto che, per specifiche condizioni storico-filosofiche, Michelstaedter ha avuto con Croce e che non si può limitare a una nota avvelenata e a una caricatura sbucate fuori da un baule. Il rapporto è molto complesso e riguarda soprattutto la convergenza dei due autori sulla riflessione intorno alla storia e all’arte, nelle quali entrambi scorgono un’irriducibilità alla scienza e l’esistenza di un’altra dimensione del pensiero non-oggettivabile chiamata individualità. Come esempio va ricordata la citazione, riportata dall’autrice, tratta da *L’intuizione pura e il carattere lirico dell’arte* (1908), che dà ragione della dimensione del sentimento erroneamente creduta estranea all’estetica crociana: qui Croce scrive che l’artista è colui che raccoglie il sentimento dalla realtà, come goccia che stilla dalle cose, come *lacryma rerum*. Impossibile non riprendere la discussione che, a partire da Italo Calvino, l’autrice fa della “leggerezza” di Michelstaedter, nel

commento all'“Esempio storico” della *Persuasione e la retorica*. Michelstaedter è un pensatore della leggerezza: un nuovo Platone, infedele al Socrate di cui pur si proclama erede, quindi platonico e anti-platonico al tempo stesso, bisognoso di un aerostato che lo conduca a sospendere il peso dell'esperienza. A differenza però di Perseo, di quello mitico e di quello calviniano, che sa di aver bisogno di protesi culturali per sconfiggere il mito, Michelstaedter lo affronta disarmato, come «anima nuda e asciutta», e costringe l'ideale della persuasione a pietrificarsi in un regno primitivo e al di fuori della storia.

Col richiamo a questo “altrove” passo all'altro libro, che è un'altra lunga e preziosa storia di amicizia e di intese intellettuali: *Storia e storiografia di Carlo Michelstaedter*, uscito durante questa primavera per l'University of Mississippi con la cura di Valerio Cappozzo.

La storia. All'apparenza la grande sconosciuta di Michelstaedter, eppure – ha scritto, e con pregnante consapevolezza – «la “storia” non soffre le parole | ma vuol essere vissuta». Quanto di riflessione intorno alla storia può risalire dalle pagine michelstaedteriane viene da quel “paradigma immunitario” che è la vera e propria anima della sua meditazione: la “malattia dell'epoca” e la “salute” individuale.

Il libro americano è, anche per la presenza di molti autori che vi hanno partecipato, legato al volume curato nel 2014 da Yvonne Hütter: *Carlo Michelstaedter. Kunst – Poesie – Philosophie* (Tübingen, Narr). Qui c'era pure Cappozzo con uno studio sul “percorso poetico” e la pubblicazione di due inediti del 1903: il suo nuovo saggio nel volume è quindi una continuazione e un approfondimento critico-filologico della produzione e della pubblicazione poetica di Michelstaedter che rende sempre più urgente una nuova edizione delle poesie e soprattutto un'aggiornata edizione critica, anche alla luce dei nuovi ritrovamenti pubblicati da Sergio Campailla sull'«Espresso» dello scorso 25 febbraio.

Anche la Hütter c'è nel nuovo libro americano e il suo saggio si distingue certamente per coraggio: approfondendo la sua chiave di lettura post-moderna,

compie un autentico smascheramento di Michelstaedter, individuando con molti buoni argomenti strategie retoriche nel suo dire persuaso.

Michelstaedter in America, dunque. O meglio, come scrive il curatore nella *Prefazione*, le “Americhe” di Michelstaedter. Impossibile in primo luogo non richiamare alla mente il “viaggio di formazione” del giovane Karl Rossmann dell’*Amerika* di Kafka, nel quale si vedrebbe bene anche un immaginario sedicenne Carlo. Ma sotto al simbolo le Americhe reali: quella settentrionale del fratello Gino, quella meridionale di Rico, al secolo Enrico Mreule, partito all’improvviso una notte del 1909 per l’“altro mare” e approdato in Argentina a fare il gaucho. Due fallimenti americani: Gino si toglie la vita quando Carlo è già in vita, per motivi che non sono stati ancora del tutto chiariti, e riposa accanto a lui e al padre Alberto nel cimitero di Valdirose (su Alberto va segnalato, nel libro, il saggio di Gabriele Zanella). Rico torna dall’America latina nel 1922 e, dopo quasi un decennio a Gorizia, trascorre il resto della sua vita in Istria.

C’è infine un’ultima America, quella che vive ancora attraverso gli studi, e la cui data di fondazione si colloca nella stagione post-moderna e si può iniziare a datare a partire dalla prima monografia americana, il *Carlo Michelstaedter and the Failure of Language* di Daniela Bini del 1992, seguito qualche anno dopo da *1910: The Emancipation of Dissonance* (1996) di Thomas Harrison. Nel contesto di lingua inglese va segnalato un interessante articolo scritto da Raffaello Piccoli, apparso sul «Monist» del 1916 e riportato in appendice al volume. Piccoli è stato un intellettuale vicino a Croce e autore di una delle prime monografie crociane in lingua inglese, *Benedetto Croce. Introduction to his philosophy* del 1922. Con il sacco in spalla, in America è arrivato infine anche Cappozzo più di dieci anni fa e nel 2015 ha organizzato con Mimmo Cangiano (anch’egli nel nuovo libro americano) due panel su Michelstaedter all’Università del Colorado per l’Association of Italian Studies.

Questo l’antefatto o premessa, che dir si voglia. Seguono i fatti. Tornare, ritornare su Michelstaedter: ecco il punto di partenza da cui riprende sempre la riflessione di chi su di lui ha a lungo lavorato. Non a caso il breve testo di Sergio

Campailla che apre il volume torna con la mente a quelle giornate di più di quarant'anni fa in cui si trovò tra le mani le «melodie del giovane divino» – per riprendere il titolo di una recente antologia adelphiana da lui curata e che si ispira a una nota michelstaedteriana su Pergolesi e il suo *Stabat Mater*.

Al tempo molti di noi non erano ancora nati e quella coincidenza, che ha visto allora scoppiare nella cultura italiana il “caso Michelstaedter”, che è giunto sino alle edizioni dei testi michelstaedteriani per Adelphi durante gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, tutti per la cura di Campailla, ha stranamente fatto di noi dei “figli di Michelstaedter”: stranamente perché da Michelstaedter, morto a ventitré anni, tutto si può attendere tranne che un rapporto di filiazione. Eppure in fin dei conti è così: siamo suoi figli, in molti modi, sopravvissuti a lui e, con diverse strategie esistenziali, alla temperie della “metafisica della gioventù”. Seguiamo allora il filo del ritorno. Perché anche la Bini torna, nel suo contributo al volume, su quel «fallimento del linguaggio» registrato anni addietro nella sua monografia a proposito di Michelstaedter e, con il suo aiuto, lo applica a fenomeni contemporanei legati alla degenerazione del linguaggio nei mass-media, nella politica e nei saperi specialistici. Pure Harrison torna su un tema molto dibattuto dalla critica michelstaedteriana: la convergenza di Michelstaedter sulle “filosofie dell'esistenza”, al punto che si è parlato di lui come di un esistenzialista *ante litteram*. Il saggio di Harrison insiste su un tema a lui molto caro, l'idea di “autenticità”, della quale traccia un percorso etimologico e concettuale che non può non approdare a Heidegger, a Sartre e infine a Simone Weil.

C'è tuttavia un altro autore della stagione esistenzialista che il nome e la vita di Michelstaedter richiama alla memoria, il Camus che dichiara nel *Mito di Sisifo*: «non esiste che un unico problema filosofico veramente serio: il suicidio». Generazioni di interpreti si sono logorati su questo problema. Ogni giovane studioso che riprende daccapo il lavoro critico ricomincia da qui. Deve farne di strada prima di imparare che quello non è un problema della filosofia, né dell'arte o di altro ma un autentico problema della vita. Seguendo però il suo corso, ricomincia ogni volta da quella

felice formula giornalistica di Giovanni Papini che fu il “suicidio metafisico” e di cui qui si dà un’inconsueta smentita. Tra i lavori presenti nel libro c’è infatti uno studio sulle tracce ematiche di Carlo e sulla polvere da sparo presenti sull’ultima pagina della *Persuasione e la retorica*, che dà conferma scientifica a “un’opinione” circolante nell’ambito degli studi: la leggenda del sangue sulla tesi, emblema di un’opera che si fa carne.

Il libro è anche ricco di immagini, tra cui quelle di alcune poesie di Michelstaedter che sono state trascritte con tutte le varianti da Cappozzo. Ma il volume si apre con la fotografia che vede ritratto Carlo al giardino di Boboli a Firenze al fianco di Gaetano Chiavacci. Chiavacci, assieme a Vladimiro Arangio-Ruiz, ha portato la via della persuasione sulla strada della storia, dandole carne e corpo nella Firenze da lui abbandonata. Il titolo dell’ultimo libro di Chiavacci, *La ragione poetica*, è estrema propaggine di un lavoro sulla persuasione in cui Michelstaedter è ricondotto a Gravina, Vico, Kant e in genere a tutti i tentativi filosofici moderni – e non solo dell’ermeneutica – di ampliare le maglie della ragione per far entrare in essa anche il discorso della poesia: rischiarare dunque la complessità della verità per fare di essa non solo la correttezza di una formula o di un enunciato scientifico ma un processo di effettuazione che parte dalla vita e su cui si è tanto logorata la filosofia contemporanea e, al suo interno, il giovane Michelstaedter. Di «ragione poetica fiorentina» ha parlato non a caso Vittorio Mathieu a proposito di Michelstaedter e dei suoi amici, allargando il novero e lasciando entrare anche Luigi Scaravelli, che ha più di qualche consonanza biografica e speculativa con Carlo, e infine la felice stagione delle riviste fiorentine che prime accolsero le testimonianze su Michelstaedter dopo la morte. Alle spalle di Gaetano e Carlo c’è, nota il curatore del libro, la statua di Scipione l’Africano. È allora impossibile non richiamare la nota benjaminiana intitolata *Madame Ariane secondo cortile a sinistra*: qui si legge curiosamente di una «camicia della persuasione», fresca di bucato, che ogni nuovo giorno stende sul nostro letto; la fortuna delle ventiquattro ore, cioè la possibilità di vestirla, dipende dalla nostra capacità di afferrarla svegliandoci. Nella nota di

Benjamin compare il nome dell'Africano come paradigma di questa "presenza di spirito", cioè del "carattere" che solo può inchiodare alle spalle i colpi bassi di quell'ignoto chiamato futuro. Così fece Scipione quando, appena giunto in Africa, cadde e, mentre attorno a lui si preparavano profezie di sventura, baciò la terra ed esclamò: «Sei mia, Africa!». I persuasi sono "caratteri", come Scipione e come quelli indicati nel breve elenco della *Prefazione alla Persuasione e la retorica*, su cui ritorna nel libro americano Ilvano Caliaro.

Il volume si chiude con due dense interviste, a Mauro Covacich e a Claudio Magris. In quest'ultima in particolare Magris dà risposta alla domanda che credo Capozzo abbia rivolto a tutti gli autori e arriva a parlare della necessità attuale di uno "storicismo", in qualche modo ispirato a Michelstaedter, come salvezza dinanzi alle catastrofi umane dei nostri tempi. Ed è allora opportuno, allarmati dalle derive della Storia, tornare a riflettere sulla "salute" della storia, nella storia.

Rosalia Peluso

**Aracoeli: romanzo di desolazione sociale
o diario intimo dell'ultima Morante?**

Uno sguardo psicoanalitico all'universo di Elsa Morante

L'ultimo romanzo della “grande solitaria” della letteratura italiana novecentesca è stato considerato spesso un'opera oscura soprattutto a causa dell'indecifrabilità della sua parabola ed è rimasto all'ombra di precedenti romanzi morantiani, divenendo così un tentativo letterario “sopravvissuto” della scrittrice, proprio come ella si considerava nell'ultimo periodo della propria vita: né viva né morta, soltanto una sopravvissuta.

Ciò nondimeno, *Aracoeli* è un romanzo scritto con un impegno straordinario che si percepisce in ogni pagina e in ogni riga: parole piene di intensità rivelano l'estrema dedizione della scrittrice che consiste in una vera e propria ossessione nel trascogliere quelle più adatte, scrutandone ogni significato latente e implicito. Si tratta di un'operazione cui la Morante sembra si sia sottoposta durante la stesura del romanzo, senza badare né al tempo né allo spazio, come per un obbligo dettato dalla propria interiorità⁴⁴. Lo scopo di questo intenso vaglio lessicale è di ottenere un mascheramento delle dichiarazioni autoriali presenti nella storia, anche se nella maggior parte dei casi emergono comunque tra le righe.

⁴⁴ L'intervista rilasciata dalla scrittrice a Jean-Noël Schifano nel 1984, oltre a indicare il duro impegno dedicato a questo romanzo, sottolinea anche il sacrificio psicologico e morale che esso comportò: «Bisogna che le dica che a sessant'anni ne dimostro trentacinque; e poi improvvisamente, 'Aracoeli', che ho scritto immobile, al mio tavolo, per anni, senza mai uscire, mi ha fatto invecchiare: di colpo sono diventata vecchia» (J.-N. SCHIFANO, *Barbara e divina*, in «L'Espresso», a. 30, n. 48, 2 dicembre 1984, p. 125, <http://193.206.215.10/morante/periodici/interviste/ESPRESSO00005.html> (ultima consultazione: 27/4/2017)).

Le parole morantiane, in questo romanzo, necessitano di essere meditate a lungo da chi le legge, per essere colte nel loro significato preciso – quello inteso dalla scrittrice – senza restare ancorate al loro primo senso⁴⁵.

Per quanto riguarda la struttura interna del romanzo, si nota una dimensione ambivalente tra la finzione, di cui ella scelse di vestirsi per trasformarsi in una fenice lucente⁴⁶ ossia per poter sognare, e la realtà, che si dimostrò crudele nei suoi confronti e che nel romanzo viene esposta in maniera autentica. L'“ambivalenza”, perciò, è il termine adatto a spiegare l'aura che caratterizza la struttura del romanzo.

⁴⁵ Per esempio in un passo del romanzo in cui avviene l'apparizione fantasmagorica dell'omonimo zio spagnolo Manuel, fratello di Aracoeli nonché idolo di Manuele, il dialogo tra lui e Manuele è indicativo. Manuele afferma: «Ma il mio destino non era la grandezza: io sono destinato a restare piccolo in eterno». E lo zio Manuel risponde così: «Anch'io sono rimasto piccolo; non ho ancora finito di crescere. Io sono un metro e sessanta. E tu?» (E. MORANTE, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 168). La frase di Manuele risulta essere una dichiarazione autoriale che rivela la mancata crescita interiore della scrittrice, che è rimasta sempre dentro di sé una bambina fragile. Invece la successiva, quella dello zio Manuel, è caratterizzata dall'ironia che manifesta l'intento di dissipare le ombre della realtà appena svelata, non senza però sollevarne un po' il velo. Ciò cui si mira con questa operazione è smorzare l'intensità della verità autoriale della prima frase con una ulteriore che, coprendola di ironia, intende ribaltarne il senso. Se non si presta attenzione al significato latente, tutta la frase rischia di essere inchiodata alla propria apparentemente unica accezione, che è quella ironica.

⁴⁶ Si ritiene necessario sottolineare l'importanza dell'espressione “fenice lucente” con cui la scrittrice raffigurava il mondo immaginario a partire dal suo primo romanzo: nella poesia intitolata *Dedica per Anna* ovvero *Alla Favola* che apre *Menzogna e sortilegio* si legge: «Di te, Finzione, mi cingo, / fatua veste. / Ti lavoro con l'auree piume / che vesti prima d'esser fuoco / la mia grande stagione defunta / per mutarmi in fenice lucente! // L'ago è rovente, la tela è fumo. / Consumata fra i suoi cerchi d'oro / giace la vanesia mano / pur se al gioco di m'ama non m'ama / la risposta celeste / mi fingo» (EAD., *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1994). E in *Aracoeli* il simbolo della fenice riemerge nella descrizione di un sogno di Manuele: «[...] sul vetro della finestra, incominciò a svolgersi, come viva, una piccola scena in movimento, simile nelle tinte alle miniature, o alle vetrate delle cattedrali. E il protagonista ne ero io, sebbene assunto in una forma altra dalla mia forma ordinaria. Ero una fanciulla indiana bellissima (forse una danzatrice sacra?) vestita di una stoffa leggera e preziosa, di tutti i colori dell'iride. E con passo allegro, quasi di ballo, scendevo verso la mia fossa. [...] In un salto, il mio snello corpicino spariva dentro le fiamme: le quali immediatamente si trasmutavano in fiori estivi, oscillanti sui lunghi steli. Ma questa era soltanto una prima metamorfosi: poiché subito i fiori, a loro volta, si trasmutavano in lunghe piume variopinte, per comporsi definitivamente a formare un uccello fantastico, di tutti i colori dell'iride. Una fenice! la quale, sollevandosi a volo, si dileguava in alto. E nella fossa non restava altro che la terra nuda, finché l'intera scena ricadeva nel buio. Rammento che non provai nessuna sorpresa a riconoscermi nella fanciulla indiana trasformata in una fenice. Credetti, anzi, d'intendere che la sua parabola alludeva in trasparenza al vero tema occulto (ignoto anche a me stesso) d'ogni mia vicenda: come un oroscopo radioso leggibile in filigrana sulla cartaccia del mio povero calendario» (EAD., *Aracoeli*, op. cit., pp. 140-41). Dunque, il desiderio di mutarsi in fenice lucente citato nel primo romanzo viene esaudito in *Aracoeli*, come se si chiudesse il cerchio di metamorfosi desiderata dalla scrittrice fin dal tempo del primo romanzo. La metamorfosi avviene alla fine con una soddisfazione morantiana: la finzione, con cui la scrittrice aveva sempre amalgamato il proprio universo intimo, ha fatto sì che la sua persona, insieme alle sue aspirazioni, i fallimenti, le delusioni, gli amori e le aspettative, raggiungesse una realizzazione. Anche se la realizzazione di sé cui si riferisce è dettata dalle caratteristiche di una realtà psichica che trova corrispondenza soltanto nel mettere a nudo la propria esistenza nelle opere con l'ausilio della sola immaginazione.

Anche perché essa consiste sostanzialmente in un susseguirsi di apparire-scompare della dimensione inconscia morantiana, contraddistinta dai lineamenti ora immaginari ora realistici dietro i quali è celata un'intera vita votata a essere unicamente se stessa. E nel romanzo tale dimensione emerge come rivelatrice del dramma personale della scrittrice⁴⁷, che durò tutta la sua vita per poi trovare sfogo in *Aracoeli*.

Infatti, Elsa Morante all'interno del proprio universo tanto fantastico quanto reale scoprì, da giovanissima, l'anima che abita la parola perché secondo lei «le parole, essendo i nomi delle cose, sono le cose stesse»⁴⁸. Per di più assegnò alla parola un potere magico, la capacità di realizzare l'impossibile, trasformando il male nel bene poiché essa

si rinnova sempre nell'atto stesso della vita, e (a meno di una enorme frana della civiltà) non può scadere a oggetto pratico, spento e logoro. Ogni altro strumento può deperire o decadere, ma la parola rinasce naturalmente insieme alla vita, ogni giorno, fresca come una rosa [...]. Non si può trasferire o travisare il valore della parola [...]⁴⁹.

La continua lode alla parola in sé non può non suscitare curiosità verso i motivi latenti delle righe intense di psicologismo della scrittrice. In tale prospettiva un esame interpretativo, attento alle implicazioni psicoanalitiche, dell'ultimo romanzo si rende doveroso al fine di indagare ciò che la scrittrice volle intendere con questo lascito.

Il protagonista-narratore del romanzo, Manuele, il figlio di Aracoeli, è un quarantatreenne infelice di classe borghese – nonostante reputi una vergogna la propria discendenza fino a considerarla un morbo, come la Morante stessa, che si

⁴⁷ In una lettera della Morante scritta a Luisa Fantini nel 1936 si notano i tratti della sua afflizione: «Se c'è qualcuno che capisce la tortura degli incubi e delle fissazioni anche senza motivo – son proprio io che ne soffro tutta la mia vita» (*L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012, p. 49). In questo senso è significativa anche la testimonianza di Elena de Angeli, redattrice dell'Einaudi ai tempi di *La Storia*, che ricorda lo stato d'animo della scrittrice: «Parlava, e cancellava parlando la propria infelicità attuale e remota – credo infatti sia stata sempre infelice, con brevi e forse dolorosi momenti di esaltazione e di illusione – facendo di sé un personaggio che, sdoppiandosi, manovrava, per mezzo degli stessi fili con cui governava il suo grande teatro immaginario» (E. DE ANGELI, *La lavagna di Elsa*, in *Festa per Elsa*, a cura di G. Fofi e A. Sofri, Palermo, Sellerio, 2011, p. 36).

⁴⁸ E. MORANTE, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, in EAD., *Opere*, II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1997, VI ed., pp. 1516-17.

⁴⁹ *Ibidem*.

schierò sempre contro il mondo aristocratico fatto di denaro e sfarzo, scegliendo di stare dalla parte degli umili e di elogiare la semplicità – e una persona sola, se si escludono i fantasmi familiari che lo perseguitano e lo turbano, soprattutto a livello esistenziale⁵⁰.

Manuele lavora presso una casa editrice e narra il proprio viaggio a El Almendral in Andalusia, città natale di sua madre, la spagnola Aracoeli. Questo viaggio si compie in due modi diversi poiché, mentre egli racconta la partenza e l'arrivo in Andalusia, espone anche la propria vita tramite analessi, partendo dall'incontro dei propri genitori. Nel romanzo il momento cruciale è dato dalla morte della neonata sorella di Manuele, Carina, dopo la quale Aracoeli sprofonda in una lunga depressione e viene colpita da un male che la conduce fino alla morte. Dopo la sua scomparsa il padre di Manuele, Eugenio, annientato dal dolore, si ritira in un isolamento assoluto, e Manuele viene affidato ai nonni paterni di Torino, definiti da Manuele stesso come «statue parlanti» per i loro atteggiamenti distaccati e severi. Il romanzo si conclude con Manuele che riceve la notizia della morte di suo padre, grazie alla quale scopre l'amore che provava da sempre per lui perché, di fronte alla notizia ricevuta, piange d'amore e non di morte.

La storia narrata, anche se sembra concentrarsi sul destino di Aracoeli, in realtà richiama l'attenzione su quello di Manuele, che ripercorre tragicamente il destino materno in quanto egli non riesce mai a crescere fuori dal nido costruito assieme a sua madre e rimane dentro di sé sempre il piccolo bambino cullato affettuosamente con le canzoncine spagnole di Aracoeli.

⁵⁰ In relazione ai fantasmi familiari, nel testo si genera un effetto perturbante soprattutto nei passi in cui Manuele, durante il viaggio in Andalusia, vede il fantasma sia di Aracoeli sia dello zio Manuel e dialoga con loro. Il fatto che un personaggio morantiano si trovi in bilico tra il mondo dei vivi e quello dei morti non è cosa rara, bensì costituisce un motivo narrativo fondamentale della scrittura della Morante. Esso si nota anche in *Menzogna e Sortilegio* dove la narratrice Elisa racconta la storia dei suoi familiari defunti, rievocandoli uno per uno dal «novero dei fantasmi che lavorarono alla mia [di Elisa] seduzione» (EAD., *Menzogna e sortilegio*, op. cit., p. 28). La rievocazione dei morti e dei fantasmi del passato, presente in maniera dominante in tutti e due i romanzi, non può non richiamare un fatto del tutto personale della scrittrice: quello di avere un conto ancora non saldato con il proprio passato e con chi ne fa parte, a partire dai propri genitori (per informazioni rilevanti sui rapporti familiari della scrittrice si veda M. MORANTE, *Maledetta benedetta: Elsa e sua madre*, Milano, Garzanti, 1986). E ciò che trapela da questo motivo narrativo sembra essere una necessaria redenzione dal passato cui era condotta la scrittrice in nome di un tentativo di liberazione inconscia.

Dicono che, immergendosi allo specchio nei propri occhi – con attenzione cruciale e al tempo stesso con abbandono – si arrivi a distinguere finalmente in fondo alla pupilla l'ultimo Altro, anzi l'unico e vero Sestesso, il centro di ogni esistenza e della nostra, insomma quel punto che avrebbe nome Dio. Invece, nello stagno acquoso dei miei occhi, io non ho scorto altro che la piccola ombra diluita (quasi naufraga) di quel solito niño tardivo che vegeta segregato dentro di me. Sempre il medesimo, con la sua domanda d'amore ormai scaduta e inservibile, ma ostinata fino all'indecenza⁵¹.

All'interno di tale caratterizzazione, Manuele viene descritto come una figura obnubilata dall'ossessione del proprio stato di larva: senza provenienza e destinazione precise, schiacciato dal peso delle continue richieste senza risposte, delle lamentele nei confronti della vita e delle infinite delusioni che a fatica gli consentono di riconoscere la realtà esterna⁵². Egli è un personaggio inetto, ma la sua inettitudine si ricollega a un esito ineluttabile del destino contro il quale egli non può far niente, se non rievocare la madre: «Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimàngiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa»⁵³.

Manuele è uno dei tanti “nati male”. Tant'è vero che la storia e il dramma della sua esistenza sembrano essere iniziati ancor prima della sua nascita e la cagione di tutto ciò è un «male senza nome»⁵⁴. Contro questo male egli non possiede né armi né forze e, non potendo combatterlo, è obbligato a soffrirne per sempre.

⁵¹ E. MORANTE, *Aracoeli*, op. cit., p. 107.

⁵² Riguardo al concetto di larva, nel romanzo risultano significativi i seguenti passi: «Ho creduto allora di vedere che l'uomo mi minacciava col pugno: e questo, simile a un moncone senza dita, era avvolto in un guanto di pelle – o grossa benda – nera, tutta sporca di sangue. Svoltato il vicolo, l'uomo è scomparso dalla mia veduta. Forse, era solo una mia larva immaginaria» (ivi, p. 63). «E già a poche settimane dall'evento, i due «Capi» e il loro tribunale mi si erano trasformati in fantasmi, ritraendosi, all'indietro, fra altre larve minaccianti del passato. Miraggi negativi, inspiegati, e intoccabili dalla ragione. Li chiamo tutti larve o miraggi: vale a dire fumo, zero» (ivi, p. 165). Nel lessico morantiano il termine “larva” si riallaccia più precisamente alla sensazione di apolidia della scrittrice stessa che si rifà, a sua volta, alla situazione anomala inerente alla paternità nella famiglia Morante. Una delle spie di tale sensazione si trova già in *Menzogna e sortilegio*: «senza vera famiglia, perché senza un vero padre» (EAD., *Menzogna e sortilegio*, op. cit., p. 393).

⁵³ EAD., *Aracoeli*, op. cit., p. 109.

⁵⁴ «Sui nostri primi tempi nella cameretta di periferia, ancora essa parlava in prevalenza lo spagnolo, specie nei suoi moti istintivi. E certo nel suo discorso, che ora ascolto, riconosco gli accenti spagnoli. Non ne intendo, però, nessuna frase. Ne colgo solo i suoni, che piovono su di me dalla sua bocca ridarella come un tubare dall'alto. E allora d'un tratto mi attraversa una sensazione orribile: quasi che in questo incomprensibile balbettio lei mi significasse un avvertimento che non riesce ad articolare. Questa non è più la mia solita “rimembranza apocrifà”; ma forse è l'anamnesi postuma di un male senza nome, che continua a minarmi da quando sono nato» (ivi, p. 13).

Anche il racconto del «sarto immortale»⁵⁵ citato nel romanzo, confermando il ruolo del fatalismo nell'opera – nella stessa misura in cui tale ruolo emerge anche nella vita privata della scrittrice –, funziona quale testimonianza dell'impotenza di Manuele nei confronti del suo destino, già stabilito a sua insaputa:

io mi ero sempre visto come un oggetto di pietà: una sorta di animaluccio vulnerabile e senza colpa, gettato inerme, dal Caso incomprensibile, alle offese estreme⁵⁶.

La figura enigmatica di Manuele desta curiosità per quanto riguarda il suo ruolo nel romanzo: egli è una vittima del destino come la scrittrice stessa, in quanto ella soffriva profondamente di un male esistenziale le cui radici affondavano nell'infanzia. La Morante, infatti, tramite le note private e gli scritti letterari, dimostrò sempre di essere una persona priva di radici, senza una cittadinanza d'origine, un'apolide nel vero senso della parola, esattamente come Manuele: «E io sento risalire fino alla mia pelle, dai bassifondi delle mie nevrosi, la sensazione d'essere un apolide, sbalestrato dal caso in una sala d'aspetto di confine, in attesa di un convoglio per nessun luogo»⁵⁷. Per di più un'intrusa nel mondo, sentendo di non appartenere a niente e a nessuno proprio come Manuele il quale, una volta finito l'idillio infantile, è stato allontanato forzatamente dal nido vitale dimenticando pure lo spagnolo, lingua che egli era abituato a sentire dalla bocca di Aracoeli e con cui ella lo cullava:

⁵⁵ «Secondo un'antica storiella, esisterebbe, nascosto in una foresta, un sarto immortale, che di giorno dorme appollaiato su un albero come i gufi, e di notte va in giro per le camere di certi mortali da lui prescelti, ai quali cuce addosso, nel sonno, una camicia invisibile, tessuta coi fili del loro destino. Da quella notte in poi, ciascun prescelto – senza saperlo – se ne andrà intorno cucito vivo dentro la propria camicia; né potrà mai, da allora in poi, mutarsela, o strapparsela di dosso: tale e quale che se fosse la sua stessa pelle. Anzi, ignaro per sempre del caso a lui toccato – giacché, immerso nel sonno, non s'era accorto di niente – ciascuno, fino dall'indomani, avrà ripreso a battersi per la propria esistenza, secondo il solito, senza spiegarsi il perché di certi pruriti, sfoghi o malesseri che lo fanno delirare» (ivi, p. 45).

⁵⁶ Ivi, p. 95.

⁵⁷ Ivi, p. 22.

È un fenomeno antico. Io difatti (mentre so usare, fino dalla fanciullezza, le lingue estere principali) sono fatto incapace, non so più da quando, d'intendere e praticare con successo la lingua spagnola. Questa parlata doveva pure suonarmi chiara nei giorni che, analfabeta, imparavo le prime canzoncine di Aracoeli; ma in séguito – salvo il ritorno ossessivo di quelle canzoncine da culla – essa è piombata in un qualche impervio, oscuro dirupo della mia conoscenza⁵⁸.

Non sarebbe inopportuno constatare che con la figura di Manuele si assiste all'incarnazione vera e propria della scrittrice in un unico personaggio e non a una sua disseminazione caratteriale e psicologica in più personaggi all'interno di un solo romanzo, come avviene nei romanzi precedenti, a partire dal suo esordio con *Menzogna e sortilegio* (1948)⁵⁹. Manuele, nel suo essere estraneo al mondo che lo circonda, nella disperazione di non essere amato per quanto egli stesso sia incapace di amare, nell'illusione della salvezza, nel temere il mondo esterno e nell'aspirazione all'annullamento rappresenta la personalità di Elsa Morante.

A nostro avviso, egli è una figura inetta e spettrale su cui la Morante effettuò la “condensazione” dei propri pensieri e connotati intimi, benché inconsciamente. Ella, in questo romanzo, alle soglie della vecchiaia, considerata da lei una cupa e umiliante degradazione psico-fisica e perciò tanto temuta, con uno sforzo di immedesimazione notevole riesce a ritrarre se stessa nella figura di un uomo quarantatreenne, incapace di vivere. La particolare attenzione posta dalla scrittrice su un personaggio maschile, omosessuale e miscredente, risulta un atto poco *intelligibile*: ciononostante, le ragioni che supportano tale scelta sono rintracciabili sia all'interno del romanzo sia nella personalità intima della scrittrice.

Manuele è rappresentato innanzitutto con i tratti di virilità manifestata nel corso delle sue esperienze sessuali con le donne, sebbene concluse con fallimento: «Dopo i miei due fallimenti, non ho più tentato amori di donne. Col mio trasferimento a Milano, ebbero inizio i miei altri, infelici, amori»⁶⁰. In seguito, con le

⁵⁸ Ivi, p. 23.

⁵⁹ In *Menzogna e sortilegio* in personaggi come Elisa, Anna e Francesco; nell'*Isola di Arturo* in Arturo e Nunziata; in *La storia* in Ida e per certi aspetti anche in Giuseppe (detto Useppe nel romanzo) sono presenti tratti riconducibili alla personalità della Morante.

⁶⁰ Ivi, p. 96.

caratteristiche affettive tipiche di una madre: ne è un esempio l'episodio in cui un bambino, appena arrivato nel collegio dove stava Manuele, la prima notte, per sentirsi protetto, proprio come se fosse accanto a sua madre, si era messo nel letto di Manuele, facendogli provare un'emozione evidentemente materna.

Sentivo, fra la gola e il petto, la lanugine della sua testa tonda e l'esiguo solletico dei suoi cigli inumiditi. Il suo fiatino e i miei respiri scaldavano insieme la nostra cuccia, e il mio petto, attraverso la camicia, toccava il suo torace di passero, coi battiti fiduciosi del suo cuore. Io da quel corpo pigmeo che cercava riparo nel mio corpo più grosso, e dal tepore del suo fiato, e dal freddo dei suoi piedini, ricevevo un senso d'ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità. Maternità, non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo⁶¹.

Descritto con tali caratteristiche, egli risulta il simbolo dell'androgino, l'esempio di vitalità ed efficienza per eccellenza, ovvero la perfezione in sé. Questa perfezione coincide con quella tanto agognata dalla scrittrice: da una parte, l'aspirazione a possedere la forza vitale di un maschio spensierato, leggero, libero e ribelle; dall'altra, il desiderio di sentire nelle vene il flusso del dolce sangue di una vera donna, e cioè quello materno⁶².

Per cogliere il significato completo dell'intero romanzo occorre analizzare anche il personaggio di Aracoeli, che è la figura dominante nonché il motivo conduttore del romanzo in quanto racchiude in sé il punto d'incontro dei destini delle persone coinvolte nella sua vita.

⁶¹ Ivi, pp. 91-92.

⁶² Tra gli altri romanzi soprattutto *L'isola di Arturo* (1957) fornisce in questo senso informazioni significative che riguardano il motivo della costruzione dei personaggi. In una lettera della scrittrice, del 18 febbraio 1957, indirizzata a Giacomo Debenedetti si legge: «Le dirò dunque, su questo mio romanzo, la seguente, unica cosa (e spero che non sia di troppo): e cioè che la sola ragione che io ho avuto (di cui fossi consapevole) nel mettermi a raccontare [xxxxxxx] la vita di Arturo, è stata (non rida) il mio antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo» (*L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, op. cit., p. 190). E sempre nello stesso romanzo la giovanissima matrigna di Arturo, Nunziata, risulta essere una figura importante perché raffigura la donna ideale della Morante, come ha affermato lei stessa in un'intervista: «Confesso poi che nel personaggio di Nunziata io ho voluto descrivere quella che per me è la donna ideale. Se fossi uomo non potrei innamorarmi che di una donna simile a lei. Difatti (all'opposto di Weininger che distingue le donne in due tipi: la prostituta e la madre, e sceglie la prima) io penso che una donna tanto più è bella quanto più è materna. Una donna non materna mi sembra una donna non riuscita» (intervista di G. MASSARI, *Arturo è nato dalla gelosia di un bimbo*, in «L'Espresso», 7 luglio 1957).

Il rapporto tra Aracoeli e Manuele, esposto nei dettagli tramite le memorie di quest'ultimo, sebbene faccia pensare in prima istanza al complesso edipico freudiano, nasconde ben altro. Manuele ama sua madre con un attaccamento e una dipendenza affettivi senza pari. Il motivo principale di questo sentimento così morboso sta nel fatto che è stata proprio Aracoeli la prima e l'unica persona da cui Manuele ha ricevuto un immenso affetto e grazie alla quale sentiva di esistere, perché lodato sempre da lei come il più bello e importante al mondo.

Se un cane si affacciava col muso al nostro cancello, essa [Aracoeli] mi chiamava festante: «Mira! que bonito!» E quando passava un gregge di pecore, o un volo di storni: «Mira! mira! belli!» A tutte le ore, capitava sempre qualche bellezza di passaggio, da mirar. Ma le bellezze più belle, chi le teneva? Io! Dal naso agli orecchi al culillo alle dita dei piedi, non c'era luogo del mio corpo che lei non giudicasse perfetto. E tanto le piacevo, che a volte fra i suoi baci schioccanti mi dava dei morsetti innocui, dicendo che mi mangiava, e decantando i miei vari sapori. Le guance: manzane. Le cosce: pane fresco. I capelli: grappoletti de uvas. A guardare i miei occhi, poi, s'insuperbiva, come a un segnale gaudioso del suo grande sposalizio esotico:

los ojos azules
la cara morena.

Io non dubitavo d'essere bello: e forse in realtà lo ero, poiché a quel tempo somigliavo a lei, lo dicevano tutti⁶³.

L'affetto tra i due è dettato non soltanto dal rapporto madre-figlio ma alimentato anche dall'amicizia e dalla giocosità: hanno sviluppato un'intensa ed esclusiva complicità tra loro. Ella è l'unica persona della presenza della quale Manuele possa gioire durante la sua infanzia in modo esclusivo, poiché la figura paterna con le sue visite sporadiche, dovute al lavoro di ufficiale della marina italiana, ha contorni troppo vaghi per farsi sentire e apprezzare dal piccolo Manuele.

Nei primi quattro anni di vita, Manuele, trascorrendo un vero e proprio idillio con la favolosa Aracoeli, finisce con l'innamorarsene e ne diventa dipendente per sempre. Tuttavia, dopo la morte, Aracoeli viene odiata da Manuele stesso per due

⁶³ E. MORANTE, *Aracoeli*, op. cit., p. 121.

motivi precisi: per averlo partorito e poi lasciato da solo, indifeso, fuori dal nido che avevano costruito insieme e che egli credeva eterno.

Tuttavia, all'età di quarantatré anni ciò che Manuele prova per la madre non si può delineare soltanto in termini di amore, ammirazione o odio: è come se ella rappresentasse una divinità eterna. Inoltre, come ha affermato Charles Baudouin, nel rapporto tra madre e figlio/a, «la fissazione alla madre si oppone ad ogni altro amore, ed un progressivo spostamento trasforma questa fissazione in desiderio di perdersi di nuovo nel grembo materno. Questo desiderio coincide con la fuga dal mondo esterno e con la ricerca in un rifugio nell'inconscio»⁶⁴.

Manuele, la cui esistenza è caratterizzata dai continui elogi materni, si rivela il prolungamento di Aracoeli e come tale non può che seguire i passi di lei. Tuttavia, il romanzo non narra, in realtà, la storia di un figlio che insegue le orme di sua madre morta in nome di un'«agnizione», come verrà analizzato più avanti.

Nel romanzo vi sono due Aracoeli del tutto differenti: la prima si vergogna di mostrarsi agli altri, di assoggettarsi alle lusinghe della gente; ingenua, casta, innocente, sincera e vogliosa di vivere. A tal punto che, nella sua ingenuità e pudore, «storceva lo sguardo dalle statue nude, e si segnava davanti alle immagini sacre, anche le più meschine»⁶⁵.

Invece, dopo la morte di Carina, si assiste a una sua metamorfosi: la seconda Aracoeli perde tutte le caratteristiche favolose attribuibili alle sante che aveva prima; perde la sua innocenza, il pudore, diventa la «merce» di tutti e si degrada pian piano, fino a ridursi a uno scheletro delirante senza anima e, alla fine, ad arrivare alla morte:

Essa [Aracoeli] ormai non aveva più nessuna scelta; sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo si dava nelle braccia di qualsiasi uomo, senza guardarne la classe né il modo né la figura, ma soltanto il sesso. La sola condizione a cui non trasgrediva, nonostante tutto, era che l'uomo fosse un ignoto di passaggio, straniero al nostro palazzo e alla nostra cerchia⁶⁶.

⁶⁴ Si veda C. BAUDOUIN, *Psicoanalisi dell'arte*, trad. it. di e a cura di A. Ceccaroni, Firenze, Guarraldi, 1972 (Paris 1929), pp. 89-95.

⁶⁵ E. MORANTE, *Aracoeli*, op. cit., p. 173.

⁶⁶ Ivi, p. 249.

Questa metamorfosi del carattere di Aracoeli, dettata dalla formazione di un “annullamento retroattivo” che indica un processo psichico che si rivela nell’azione opposta di quella manifestata precedentemente, è la spia della visione esistenziale della scrittrice: Aracoeli, nelle forme molteplici cui si sottomette e sotto cui si presenta durante tutta la storia narrata, diventa il simbolo vero e proprio di tutto il processo vitale: l’infanzia, l’adolescenza, l’amore, la felicità, la maternità, l’umiliazione, la distruzione e infine la morte. Perciò, è possibile affermare che Aracoeli incarna la vita in se stessa, senza dimenticare che la vita comprende anche la morte: «Ma chi era, da sempre, l’amore mio? e chi, dunque la mia morte?»⁶⁷.

Dunque, la bella e semplice andalusa, felice nella propria ignoranza e spensieratezza, risulta essere l’*imago* della vita, ovvero di tutto ciò che la Morante percepì e interiorizzò della vita – non necessariamente per aver vissuto sulla propria pelle ma anche solo per averne sofferto per motivi intimi, come per esempio la maternità. Una frase messa in bocca ad Aracoeli in cui si legge «bisogna passare molte agonie, mica una sola – per guarire»⁶⁸ appare come un’affermazione della vita stessa (incarnata in Aracoeli) indirizzata alla scrittrice, in veste di un’ammonizione verso se stessa.

All’insegna di questa prospettiva, viene ribadita la funzione della figura di Manuele, che si colloca al medesimo livello dell’interiorità della Morante, rappresentandola. Ella è Manuele non solo a livello caratteriale ma anche e soprattutto a livello esistenziale: Manuele si sente perso nella fase infantile passata insieme ad Aracoeli, tra le sue carezze e canzoncine favolose, e non si ritrova più. E, «come un animale sbandato va dietro agli odori della propria tana», Manuele compie il viaggio verso El Almendral in nome di un tentativo per resistere ossia per esistere autenticamente, dato che questo viaggio è diretto ad Aracoeli, che corrisponde alla vita.

Riguardo alla decisione di partire per El Almendral, Manuele afferma:

⁶⁷ Ivi, p. 24.

⁶⁸ Ivi, p. 308.

la decisione di questa partenza dirompeva in un sentimento estremo di rischio e di follia; ma anche di un ignoto entusiasmo (enthusiasmòs = invasione divina). All'inizio, tuttavia, rimaneva dubbioso sull'itinerario: dove potrebbe andare, infatti, un tipo come me, forastico e misantropo, e senza nessuna curiosità del mondo – di nessun luogo al mondo?! finché l'enthusiasmòs m'ha insegnato l'unico itinerario a me possibile: comandato, anzi.

Anda niño anda
que Dios te lo manda⁶⁹.

Per lui non esiste alcun luogo dove possa trovare pace se non nel seno materno. Tuttavia, il riesistere che egli brama disperatamente non è altro che un annullarsi e un perdersi completamente in Aracoeli, andando nella sua città natale, ossia nell'eternità: quindi, nella nullità assoluta, nella morte⁷⁰. Perché egli esisteva nella misura in cui veniva amato e elogiato dal suo primo e unico amore, Aracoeli, e senza di lei non vi è nessuna possibilità di esistenza per lui. A prima vista sembra un desiderio riconciliante con la vita, rifacendosi a un ritorno esistenziale, ma diversi elementi narrativi⁷¹ rivelano un significato nascosto di tale viaggio, avvenuto tra sogno e realtà, e cioè il desiderio di morire. È per questo motivo che, mentre Aracoeli raffigura la vita in sé, El Almendral rappresenta la fine di tutto.

Da tutto ciò si evince che la storia di Manuele, osservato soprattutto dal punto di vista della scrittrice, non esemplifica il tema dell'“agnizione”,⁷² bensì quello dell'annientamento deliberato: la Morante, in quest'ultimo romanzo, attraverso un personaggio che apparentemente sembra inconciliabile con la propria persona, compie un viaggio introspettivo dentro di sé alla ricerca di un nulla, e cioè della morte, percepita dalla scrittrice come un destino ineluttabile contro cui oramai è necessario smettere di lottare. Ella, non avendo più le forze per nessun tipo di lotta, si sente vinta in tutti i sensi; la vita l'ha delusa in ogni suo aspetto ed ella sceglie una strada che la liberi da tutto e da tutti: uccide se stessa. In *Aracoeli* lo fa

⁶⁹ Ivi, pp. 8-9.

⁷⁰ Il fatto che Manuele, appena arrivato a El Almendral, senta dire che là ormai non c'è niente da fare dimostra l'equivalenza tra El Almendral (città natale di Aracoeli ossia l'altare del cielo) e l'eternità (nullità/morte): «Domando al vecchietto dove si trovi a quest'ora la gente del paese; e lui mi risponde, come cosa ovvia: “Ma qui non ci sta più nessuno. E che dovrebbero farci, qua sopra? Qua trabaglio, comida, niente. Qua non c'è più niente da fare per nessuno”» (ivi, p. 310).

⁷¹ Uno di essi riguarda una frase di Manuele: «il mio risveglio è improbabile» (ivi, p. 171).

⁷² Sull'“agnizione” si veda ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Milano, Bompiani, 2010, pp. 83, 185.

metaforicamente e inconsciamente attraverso la drammatica inadattabilità psicologica di Manuele; dopo la pubblicazione del romanzo, non passa molto tempo dalla notizia del suo tentativo di suicidio⁷³.

La scrittrice, al pari del protagonista Manuele (ma anche come tanti altri “mal nati”), in un mondo che altro non è che il “Lager” in cui non è possibile la sopravvivenza né la morte, tenta di compiere un viaggio verso l’altare del cielo (Aracoeli) che la invoca «come l’aria porta il seme che vuole interrarsi»⁷⁴.

E il recinto del Lager è una semplice rete di fili, carichi di una corrente letale. Basterebbe toccarli con un dito, e si è fuori, di là dal Lager. Ma di là c’è l’orrore supremo della morte, che li rende, per i più, intoccabili. E dunque si rimane dentro il carcere senza uscita, murati fra due orrori: la sopravvivenza e la morte, l’una e l’altra impossibili. Questa è la mia vergogna. [...] Allora, presentati a quell’Uno che sta là seduto, e càntagliela, al Nostro Signore: che nella sua grande settimana lavorativa, lui, giorno dopo giorno, ha fabbricato un Lager. E il suo capolavoro del sesto giorno, è stato quest’ultimo scherzo di natura: un grumo di mali più pesante del caos, e senz’altri organi motori che due alucce di tignola. Cresci e moltiplicati nel tuo caro Lager, gli ha detto, in guisa di addio. E da allora, s’è ritirato a riposare, senza più occuparsi della fabbrica⁷⁵.

Da tali considerazioni *Aracoeli* risulta essere una chiave per la decifrabilità dell’ultima Morante, che si sentiva sempre più sola e decisamente fuori dal gregge di cui faceva parte tutta la società⁷⁶. Infatti, il romanzo si rivela spia del suo disadattamento psicologico alla vita, alla società odierna, e del suo perdersi nell’“ESTERO materno”⁷⁷ ovvero nella voragine della vita con la brama e la ricerca

⁷³ Nel 1983 Elsa Morante tentò il suicidio e, successivamente, in ospedale le venne diagnosticata l’idrocefalia che causò la sua lunga permanenza in una clinica a Roma dove si spense il 25 novembre 1985.

⁷⁴ E. MORANTE, *Aracoeli*, op. cit., p. 13.

⁷⁵ Ivi, pp. 168-69.

⁷⁶ Nel romanzo non mancano gli accenni a tale sensazione della scrittrice che si nota esclusivamente all’interno dei lunghi monologhi di Manuele: «L’istinto primario di ogni creatura è di eguagliare – o emulare – i suoi simili della stessa specie, orientandosi nel mezzo comune coi propri strumenti conformi. Però se questi vengono alterati da un germe misterioso, il cucciolo, ignorante delle cause e degli effetti, se ne avvisa a stento e in ritardo. E intanto, senza convincersi, brancola dietro allo stormo già distante da lui: dibattendosi agli incroci e incapace di leggere i segnali» (ivi, p. 64).

⁷⁷ «Questo tale son io, dunque, sbarcato alla prima tappa del mio leggendario ESTERO materno» (ivi, p. 22). “ESTERO materno” è una coppia d’opposti che, evocando sia la lontananza e l’estraneità con “ESTERO” sia il calore e l’affettività con “materno”, spiega esaurientemente la finalità del romanzo, che consiste nell’intenzione della scrittrice di perdersi nel seno della vita-madre/Aracoeli. In altre parole, mentre “estero”

della stessa. *Aracoeli*, a nostro avviso, dimostra l'intenzione inconscia della Morante di perdersi nell'eternità, di annullarsi come in un ritorno alla vita stessa per esistere veramente, ossia per un risveglio felice, in guisa di una metamorfosi. La scrittrice nel suo intento persevera, senza badare alle incantatrici esterne e, proprio come Manuele, grida loro: «Queste sono tutte larve incantatrici, che vogliono sviarmi dalla destinazione. Perché la promessa finale si adempia, io “non devo più voltarmi indietro”»⁷⁸. *Aracoeli*, perciò, è la storia del “non ritorno” della scrittrice.

Invece, per quanto riguarda la parabola, la componente immancabile della poetica morantiana, spiccano due temi portanti: il primo è relativo al destino, all'impossibilità di cambiare ciò che ci viene assegnato da una forza invisibile; il secondo invece è collegato al potere dell'amore che vince su tutto⁷⁹, nonostante le delusioni e le frustrazioni continue, e il pianto che conclude la storia di Manuele ne è una conferma⁸⁰.

Aracoeli rappresenta l'approdo di una vita consunta da sofferenze e attese vane e in tal senso è la manifestazione della consapevolezza morantiana del proprio inevitabile destino e della rigidità della realtà, malgrado la «norma» dell'inconsapevolezza menzionata nel romanzo: «Di norma, giorno dopo giorno – e

indica la fuga da se stessa, “materno” indica il ritorno alla fase più genuina e idilliaca della vita umana ovvero all'infanzia, quale ricerca d'amore della Morante.

⁷⁸ Ivi, p. 125.

⁷⁹ In uno dei manoscritti di questo romanzo si leggono i due sottotitoli possibili Una favola d'amore e Un viaggio d'amore, scartati, poi, nella stesura definitiva (si veda il quaderno *Aracoeli* – Mss. Vitt. Em. 1621/A V nella pagina web «Le stanze di Elsa»: <http://193.206.215.10/morante/ara/1621-A500001.html> ultima consultazione 1/5/2017). Per giunta, l'amore risulta essere la parola più ricorrente all'interno del romanzo. L'accentuazione dell'amore, che giunge al culmine con la sua considerazione come il sottotitolo dell'intera storia di Manuele, indica l'importanza e la ricerca disperata dell'amore della scrittrice che emerge in ogni suo scritto: nel diario del 1952 ella ha scritto di sé: «Di più, essa voleva essere un grande poeta. E tutto questo perché? Per essere molto amata. Nessuno l'amò mai» (*Cronologia*, in Elsa Morante, *Opere*, I, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, op. cit., p. LXII). E in *Aracoeli* si legge: «Fra i vari, possibili beni, di cui la gente è ghiotta, io, per tutto il mio tempo, domandavo quest'unico: d'essere amato. Ma presto mi fu chiaro ch'io non posso piacere a nessuno, come non piaccio a me stesso; eppure non sapevo rinunciare alla mia ostinata illusione – o pretesa» (E. MORANTE, *Aracoeli*, op. cit., p. 14).

⁸⁰ In questa prospettiva si ricorda che il padre anagrafico, Augusto Morante, da cui ella ha preso il cognome, era istitutore al riformatorio per minorenni di Porta Portese a Roma. Il padre naturale di Elsa, invece, Francesco Lo Monaco, morto suicida intorno al 1943, era un amico di famiglia che ha accettato di generare i figli di Augusto su richiesta di quest'ultimo. La giovane Elsa fu la prima, tra i fratelli, a conoscere questa realtà. E il finale del romanzo che si conclude con il pianto e la pietà di Manuele nei confronti di suo padre fa pensare anche a un'assoluzione da parte della Morante verso il proprio padre biologico Francesco Lo Monaco, il cui pensiero la tormentò psicologicamente per tutta la vita.

ieri – e oggi – e domani – noi viviamo inconsapevoli della nostra propria scelta, come di quella altrui. Inconsapevoli: questa è la norma voluta»⁸¹.

La storia di Manuele in sé viene raffigurata come il riflesso della scrittrice allo specchio della realtà, ovvero un incontro faccia a faccia con la vita in nome di una rivincita personale⁸². In questo incontro emergono anche la sopraffazione, la meschinità e la corruzione che hanno invaso il mondo e di cui ha sofferto sconsolatamente anche la Morante. Tuttavia, esse si rivelano soltanto una scheggia dell'intero specchio che riflette il dramma personale della scrittrice, messo a nudo nel romanzo.

Il rapporto della scrittrice con la scrittura si rifà proprio a questa prospettiva: a nostro parere, ella scrisse sempre e soltanto di se stessa; anche quando sembrava che la sua narrativa sorgesse esclusivamente da temi socialmente vissuti e condivisi, ella intrecciò le vicende della propria vita alle opere al fine di una sorta di rito purificatorio del proprio passato, del presente e anche dell'avvenire considerato da lei come infausto, sempre con l'ausilio idilliaco dell'immaginazione che trova corrispondenza nella finzione romanzesca.

In effetti, a nostro avviso, Elsa Morante, cingendosi della finzione, nella scrittura non costruiva solo la realtà, che è il contrario dell'irrealtà e della degradazione da cui bramò fuggire per tutta la vita, ma costruiva nello stesso modo la propria salvezza dal sentimento di dissociazione e di smarrimento che sentiva crescere dentro di sé giorno dopo giorno. Anche perché non era immaginabile né fattibile, per lei, scrivere senza lasciare una gran parte di sé sul foglio; e non affidarsi

⁸¹ Ivi, p. 17.

⁸² La rivincita menzionata si dissolve nel significato del trasmutarsi in fenice lucente tramite la sola immaginazione, in proposito afferma Freud: «È troppo triste che nella vita le cose possano svolgersi come in una partita a scacchi, dove una mossa falsa può costringerci ad abbandonare il giuoco: con l'aggravante che qui non possiamo contare su una seconda partita, sulla rivincita. Nel campo della finzione troviamo invece quella pluralità di vite di cui abbiamo bisogno» (S. FREUD, *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, trad. it. di C. L. Musatti (Leipzig-Wien 1915), in *Opere*, VIII, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1978, p. 139).

completamente alla catarsi dell'arte, essendo consapevole che «il telescopio dell'arte si definisce come unico rimedio al dramma personale»⁸³.

Alla fine, la scrittura diventò per lei l'estensione del suo io, con tutte le sue accezioni dell'esistere. A tale proposito è necessario soffermarsi sulla parola tematica che accompagna non solo l'ultimo romanzo ma anche tutta la vita e tutta l'attività romanzesca della scrittrice: il sogno⁸⁴. Questa parola allude alla fantasia, alla fuga dalla realtà e anche alla nullità. E la scrittura, quel *caveau* immenso in cui sono nascosti tanti piccoli scrigni magici, ognuno dei quali rappresenta una parte della scrittrice, le è stata utile principalmente a far sì che tutto (anche la vita stessa) fosse, appunto, un sogno. Solo in tal modo, infatti, diventava sopportabile il peso della sua esistenza, ormai alla fine, e si poteva sperare nella possibilità di un risveglio migliore. Come ricorda Donatella La Monaca, infatti, per la Morante «non esiste alcuna possibilità di riscatto dalla condizione mortificante della vita reale se non nel sogno, nell'estraneazione fantastica da sé, nello scivolamento verso una dimensione illusoria che però, in irrisolvibile ossimoro, può solo coesistere con la bassezza del concreto o accompagnare più dolcemente verso la morte»⁸⁵.

Ebru Sarikaya

Parole-chiave: *Aracoeli*, critica psicoanalitica, Elsa Morante, romanzo.

⁸³ S. LUCAMANTE, *Premessa*, in *Relazioni intertestuali e statura canonica dei romanzi di Elsa Morante*, Ann Arbor, The Catholic University of America, 1995, in *ProQuest Dissertations & Theses Global*, p. 11.

⁸⁴ *La vida es sueño* è il sottotitolo del diario *Lettere ad Antonio* [Diario 1938].

⁸⁵ D. LA MONACA, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo Elsa Morante*, Roma, Salvatore Sciascia, 2005, pp. 185-86.

L'«ansia di un'altra città» fra storicismo e azionismo

Intervista a Francesco Postorino

Francesco Postorino è un giovane studioso di filosofia politica, teoretica e morale. Ph.D. presso l'Università di Messina, ha approfondito le proprie ricerche con Serge Audier e Jean-François Kervégan presso l'Università Paris 1-Sorbonne, dove ha organizzato una giornata internazionale dedicata al pensiero politico e giuridico di Norberto Bobbio nel novembre del 2014. Si occupa soprattutto di neoidealismo italiano ed europeo, di esistenzialismo e di socialismo liberale. Collabora con molte riviste scientifiche e pagine culturali di quotidiani. Tra le pubblicazioni recenti: *Carlo Antoni. Un filosofo liberista*, pref. di Serge Audier (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016); *Democrazia* in *Lessico Crociano* (Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice, 2016); *Bobbio et le marxisme* (in «Droit&Philosophie», 2015).

Lo abbiamo intervistato a proposito del suo ultimo volume, dal titolo *Croce e l'ansia di un'altra città*, pref. di Raimondo Cubeddu (Milano, Mimesis, 2017).

Nel suo ultimo libro dedica ampio spazio ai temi del sovrasensibile e dell'immanenza. Le chiedo: Croce è riuscito a risolvere la tensione tra il Sollen e lo spirito dinamico della storia?

Croce, nella sua lunga biografia intellettuale, non ha fatto altro che condannare il cielo astratto dell'*a priori*. Al pari di Hegel, il grande autore della *Storia d'Europa* riconosce un'unica verità: la storia. I valori e i principi rientrano nel fiume impetuoso dell'immanenza. L'incontrovertibile cede il posto alla fluidità della vita, e l'essenza viene puntualmente divorata dal divenire. Ma il punto è controverso. Occorre scendere con spregiudicatezza ermeneutica nel discorso avviato da Croce. In questa sede mi limito a far notare che il principio primo (il *Sollen*) non si può estirpare.

Quando Croce traccia un orizzonte religioso della libertà, innalza su un piano trascendentale la storia stessa con le sue quattro categorie: il momento universale diviene particolare – e viceversa – in una dimensione circolare della vita che poi verrà tradotta con l'espressione «storicismo assoluto»; quando, in altre parole, si dice che «la vita e la realtà è storia e nient'altro che storia», allora si rientra a pieno titolo nello spazio del credente, di chi non può mettere in discussione il presupposto. Nella critica rivolta agli «amici che cercano il trascendente» (*Etica e Politica*, Bari, Laterza 1967), Croce pensa solo ad alcune declinazioni del sovrasensibile, e sembra non comprendere che il suo storicismo liberale è un peculiare atto di fede, un inizio assoluto, un valore preliminare che non può essere eccepito, e che pertanto anticipa l'inedito contenuto dell'immanenza.

Come valuta la sua filosofia storicista?

Egli ha certamente contribuito a eliminare la categoria del metafisico puro e ha respinto, per dirla con Nietzsche, colui che ingenuamente «abita in un mondo dietro il mondo». La sua lotta a ogni faziosa pianificazione viene condotta in nome del concreto. La sua progressiva «incoerenza», come sostengo nella mia fatica, è segno di proficua vitalità, di stimoli nuovi e di freschezza argomentativa. Nella mia idea, anche la cultura filosofica dell'azionismo ha accolto l'ingrediente storicista; si tratta, in questo caso, di uno storicismo laico, ragionevole, inclusivo, immerso con vigore morale nell'«ansia di un'altra città». Il problema, quindi, non è lo storicismo, ma lo «storicismo assoluto». Se la storia è tutto, come vorrebbe Croce, la mia soggettività rischia di sgretolarsi nello spettacolo del nulla.

Come si rapporta Croce all'hegelismo, al marxismo, al Positivismo e al giacobinismo?

Croce è stato il filosofo della libertà. Il suo sistema intendeva rappresentare l'antidoto di lungo periodo a ogni «ismo». Hegel ha introdotto il Concetto, la dialettica, la ragione concreta, ma l'hegelismo andrebbe rifiutato nel suo significato

«panlogista». Marx gli ha suggerito l'importanza della categoria economica; solo che il vangelo marxista, a suo avviso, annulla il qualitativo, enfatizza la materia e perde i contatti con lo spirito. Il Positivismo è il male del suo tempo, la cattiva lettura del metodo sperimentale e più in generale dell'universo variopinto della scienza; Croce, però, non ha rinnegato l'utile valore dello «pseudoconcetto». Naturalmente anche il giacobinismo andava ripudiato. Egli, specie negli ultimi anni, guardava con interesse ai movimenti democratici, accettava con riserve il tentativo di perfezionare le logiche liberali, ma ha sempre denunciato la radicalizzazione del disegno egualitario. La sua fede liberale premiava il *Sein* e non il *Sollen*, il reale e non l'ideale.

La sua «dialettica degli opposti» (bene/male, bello/brutto ecc.) subisce gli effetti disorientanti della libertà, oppure il tutto è frutto di un'azione deterministica? Può chiarire?

Croce era un nemico del determinismo, del principio di causalità applicato alla storia, di una legge scientifica che potesse enunciare con esattezza il futuro, programmandolo mediante strumenti empirici o iper-razionali. Era, dopotutto, un pensatore dialettico. Ciononostante, la sua dialettica era alquanto anomala e non priva di aporie, come sostengono peraltro gli interpreti più avvertiti. La sua dialettica «duale», contenuta in ciascun distinto (Estetica, Logica, Utile e Morale), sul piano formale ha come oggetto la tensione fra il bene e il male, il bello e il brutto, l'utile e il disutile, la verità e la non verità, ma sul piano sostanziale credo che il negativo (male, brutto ecc.) non «esista». Il suo sistema ospita le opere dello spirito, e queste si nutrono di intrinseca positività, mentre il male, la non-opera, gli opposti-negativi non solo non godono di alcun diritto di cittadinanza entro il suo quadro circolare, ma non «iniziano», non lottano. Vince fin da subito la «tesi». Questo non significa che Croce non abbia previsto il negativo; infatti, nella sua *Storia d'Europa* traccia in modo impeccabile il fenomeno politico-culturale della decadenza, il cui contenuto – come ricorda Gennaro Sasso – sancisce, d'altra parte, la brusca «interruzione del necessario

implicarsi categoriale», ovvero l'involontario spegnimento della «positività» costruita a tavolino nelle quattro regioni dello Spirito.

Si può parlare di un «liberalismo metafisico» in Croce?

Occorre tener presente, secondo me, un dualismo di fondo e mai superato: lo spazio della religione e quello della filosofia. Nel primo troviamo quel che si è detto finora, e cioè il «credente», il partigiano di una Libertà vissuta al maiuscolo, un uomo passionale che vive per la *Libertà e nient'altro*. Nel secondo, invece, abbiamo una cornice senza dubbio condizionata dalla religione, cioè dal suo *a priori*, anche se al contempo cerca con insistenza l'immanenza, vuole quindi sfuggire al dover essere e aprirsi allo svolgimento della storia. Il suo sistema filosofico ospita quattro categorie, la «terza» – l'utile – è la sfera trascendentale che contiene la dimensione del politico, un agire «sintetico» dello spirito nel suo compimento pratico. Infine, vi sarebbe il momento analitico, lo pseudoconcetto, l'appendice dello spirito, ove è opportuno che i valori liberali si incrocino con quelli democratici. Se nella dimensione religiosa è possibile scorgere un liberalismo «metapolitico», puro e trascendentale, nello spazio filosofico o sistematico – in particolare nella sfera «economica» – si cerca di promuovere un liberalismo politico in tensione con lo sguardo empirico e quindi con l'opportunità democratica.

Direi che la sua libertà può essere sintetizzata in questo modo: un liberalismo metapolitico e aprioristico (religione), un liberalismo «determinato» e «sintetico» in chiave politica (filosofia/utile) e un liberalismo democratico (scienza empirica) ambientato nei luoghi oscuri dello pseudoconcetto. Un tema che ho approfondito con altri accenti nel mio primo libro dedicato a Carlo Antoni.

Mi pare di capire che si tratti di un liberalismo religioso che vuole “far pace” con la storia, vuole diventare «immanente» ma, da quel che dice, non riesce a emanciparsi dall'a priori.

Ludovico Geymonat affermava che l'atto dogmatico è indispensabile «per lo sviluppo di una qualunque esigenza critica». Non è possibile violentare il comandamento primo, il nostro dogma. Croce ha cercato di lottare contro l'idea della fede e ha perso. L'assolutismo della storia, che egli rivendicava, non è un innocuo accadimento, e neppure un principio fra i principi, ma è l'implicito presupposto (religione) che permette l'insediarsi dell'evento storico e temporale (filosofia). Un'aporia nel caso di Croce.

Nel suo libro parla anche di cultura eterogenea dell'azionismo.

Sì. Il Partito d'Azione prevedeva al suo interno attori e protagonisti della scena politica e culturale spesso in disaccordo fra di loro. La costola massimalista del Movimento *Giustizia e Libertà*, ad esempio, non aveva molto in comune con l'ala più liberale e amendoliana. In questo volume mi sono occupato del liberalsocialismo di Guido Calogero, del liberalismo sociale di Guido de Ruggiero, del socialismo liberale di Norberto Bobbio e del liberalsocialismo religioso di Aldo Capitini – un intellettuale che, con coerenza, ha scelto di non aderire a questo soggetto politico –, e ho provato a individuare gli elementi di divergenza teoretica fra le rispettive versioni teorico-politiche. Mi preme, tuttavia, sottolineare un punto. Molti studiosi parlano di cultura variegata dell'azionismo. Condivido, ma non bisogna dimenticare che quasi tutti gli azionisti abbracciano l'«altrove». In altri termini, il loro storicismo prudente, di cui si è detto, non volta le spalle ai motivi dell'essenza, a quel «tu devi» beatificato da Kant e insultato, in modo parallelo, sia dallo storicismo d'ispirazione hegeliana sia dall'«ospite inquietante» dei nichilisti.

A proposito del rimprovero che Croce muove a Marx, il quale avrebbe provato a sostituire l'idea hegeliana con la materia, non bisognerebbe forse parlare, nel caso del filosofo di Treviri, di vera e propria «metafisica della materia»? Se sì, non ci troviamo dinanzi a un grande tentativo filosofico e politico di svilimento dell'essenza della persona? Che ne pensa?

Per quel che riguarda il giudizio di Croce sul marxismo, andrebbe detto, in poche battute, che il filosofo liberale ha riconosciuto in esso un canone metodologico di ricerca storiografica, oltre che l'efficace riabilitazione di quel sentimento economico che l'uomo non potrebbe sottovalutare nella vita di tutti i giorni. Nondimeno, dal 1928 in poi la scienza marxista diviene, per Croce, una filosofia della storia a senso unico, un'azione deterministica e «materialistica» che ignora il principio etico della libertà. Personalmente sono molto più vicino alla lettura di Kelsen e Bobbio, i quali hanno visto, soprattutto nel giovane Marx, un'esigenza «giusnaturalista» da adempiere. La lotta marxiana all'alienazione, lo stesso desiderio (anti-hegeliano) di trasformazione del mondo borghese in nome dell'autenticità dell'uomo, cioè di un ritorno alla sua inconfondibile essenza, rende l'autore del *Capitale* familiare a modelli non propriamente storicisti. In breve, direi che gli strumenti marxiani soggiornano in un impianto realista, ma l'intima finalità del genio comunista assume un connotato dal respiro giusnaturalista.

Non trova che il metodo «nonviolento», ideato da Aldo Capitini, presupponga un lavoro interiore tale che il lungo e controverso dibattito incentrato sull'ipotesi della «non violenza come mezzo o soltanto come fine» perda di significato?

Sì. La ringrazio per aver introdotto questo argomento perché mi consente di approfondire un autore che mi sta particolarmente a cuore. La sua «nonviolenza» – non a caso da scrivere e interpretare come un'unica parola – fa tutt'uno con l'«aggiunta», l'«uno-tutti», l'«omnicrazia», la «persuasione» e il «liberalsocialismo». Ecco il lessico di Capitini. Uno stile di vita nuovo, un'alternativa alta che continua a parlare. Il percorso umano e intellettuale del filosofo perugino è la dimostrazione che lo spirito azionista si muove al confine fra la storia e l'eterno, tra l'ora (drammatica) del presente e l'«ansia di un'altra città». Nello spazio omnicratico dell'uno-tutti c'è posto per chiunque. Si cerca l'uno e il tutti allo stesso tempo. Il tempo di una persuasione che intende sconfiggere la notte della retorica. La sua religione

nonviolenta, amica degli ultimi, dei falliti e dei senza nome, vuole introdurre fin da subito la luce trascendentale del mattino.

Roberto Siconolfi

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

«Pianeta Fresco»: l'editoria *sulla strada* di Fernanda Pivano

«Pianeta Fresco» è una rivista senza periodicità fissa edita nel biennio '67-'68 dalle Edizioni East 128, fondate nel 1963 da Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass¹.

La rivista, che si inserisce all'interno dell'ostico circuito *underground*, è una tra le migliori del relativo panorama italiano per la sua coerenza di contenuto e impostazione grafica, anticipando il vero e proprio *boom* della produzione di controcultura in Italia, riconducibile agli anni 1970-1977.

La coppia Pivano-Sottsass, unita in matrimonio dal '49, funzionò non solo nel privato e «Pianeta Fresco» rappresenta chiaramente il sodalizio intellettuale dei due. L'interesse letterario di Pivano per la *Beat generation* capitanata da Allen Ginsberg (direttore irresponsabile della rivista), da una parte, e la ricerca artistica innovativa di Sottsass, dall'altra, si incontrarono perfettamente in «Pianeta Fresco» che, lungi dall'essere una mera rivista, è un'esperienza sensoriale che si pone come obiettivo quello di trascinare il fruitore in una dimensione altra, più intima e vera, rispetto a quella passiva della lettura di contenitori informativi.

Esigua la bibliografia in merito: le cause di tale “dimenticanza” vanno ricercate proprio nelle peculiarità stesse dell'universo *underground* di cui fanno parte i due numeri della rivista. La cultura “dominante” dell'epoca non gradì certamente quel tipo di pubblicazione che, sia sul piano formale (tipografico-editoriale) sia per quanto riguarda i contenuti (tra i quali, la convinzione che il ricorso ad allucinogeni e alcool fosse utile a stimolare la creatività e ad amplificare l'intensità dell'esistenza, le religioni/filosofie orientali come chiave per la ricerca della pace interiore, la sessualità vissuta in libertà ecc.), fu una “bomba” per quei tempi. La stessa «bomba»²

¹ Quello che si presenta è un estratto di tesi di Laurea Magistrale in “Editoria e scrittura” (cattedra di “Giornalismo culturale e Storia dell'editoria”) dal titolo «*Pianeta fresco*»: l'editoria sulla strada di Fernanda Pivano, discussa presso la “Sapienza Università di Roma” nella sessione invernale dell'Anno acc. 2015/2016: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatrice la Prof.ssa Vanessa Roghi.

² F. PIVANO, *C'era una volta un beat. 10 anni di ricerca alternativa*, Roma, Arcana Editrice, 1976, p. 121.

che per Nanda fu il n. 7 del «San Francisco Oracle», rivista psichedelica americana, trovata nella cassetta della posta, che fece immediatamente breccia nel suo cuore, dando avvio alla stagione creativa e colorata di «Pianeta Fresco».

Bisogna poi considerare che le copie, quelle poche che furono stampate, poco meno di 600 fra il primo e il secondo numero, furono tutte esaurite e certamente non andarono tutte in mano a collezionisti. Difatti, la rivista è oggi reperibile in pochissime biblioteche e, dato che presso alcune è presente la collocazione ma poi di fatto non ne esiste alcuna copia fisica, la lista delle copie disponibili per la consultazione si riduce drasticamente.

Considerati i limiti bibliografici, conviene poi fare un'altra valutazione, vale a dire attribuire alla pubblicazione il suo giusto contesto storico-culturale: fu Marcel Duchamp a utilizzare il termine *underground* per la prima volta nel '61 durante una conferenza a Philadelphia durante la quale in merito all'*arte* spiegò che questa doveva essere “sotterranea”, precisando gli utilizzi del termine.

Le radici di questa cultura risalgono al secondo dopoguerra, e in particolare la sua matrice culturale e politica va rintracciata nella cosiddetta *Beat Generation*, definizione dello scrittore Kerouac che con questa alludeva alla condizione di “sconfitti”, di “battuti” della sua generazione, con evidente rimando al ritmo del *sound jazz*, musica da loro eletta. Più tardi fu Ginsberg a stilare un proprio “manifesto”, riportato alla lettera da Fernanda nel '95 nel settimanale «Amica»³.

L'America, quella *Beat*, si configura con i campi immensi e incontaminati di *On the Road* da percorrere a piedi o in autostop cosicché il nomadismo e il viaggio possano figurarsi come esperienze necessarie per conoscere se stessi in rapporto all'altro; è il paradiso delle minoranze, degli omosessuali e della sessualità vissuta in assoluta libertà e gioia, della droga, dell'alcool e della musica jazz⁴.

Oggi il termine *underground* definisce un ampio contenitore che tiene assieme tante e diverse identità che si pongono in antitesi/alternativa rispetto alla cultura

³ D. CARMOSINO, *Il giornalismo culturale di Fernanda Pivano*, in *Parola di scrittore*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni Editore, 2014, p. 149.

⁴ *Ibidem*.

“dominante” di una società; il suo contesto d’uso è assai vasto e assume al suo interno sia il significato originale, eredità quindi dei *Beats*, sia quelli successivi che, caricandosi di nuove sfumature, sono sfociati nel Movement politico.

È poi bene sottolineare che soprattutto in Italia si assistette a una rottura fra la componente politica e quella creativa (su cui la prima prevaricò), che vide l’*underground*, tranne che per i suoi primi passi, allontanarsi dalla vera matrice culturale da cui mosse, vale a dire quella *beat* (a-politica). Fernanda stessa non ebbe dubbi quando in merito all’*underground* dichiarò che nel nostro paese non era mai esistita, e che gli *hippies* erano stati tutt’al più delle marionette mosse dalle industrie della moda e discografiche.

Difatti, quelli che Nanda divulgò in Italia erano i “cani sciolti” americani, quelli che respingevano il consumismo del *boom* economico e si sottraevano, contemporaneamente, a un’ideologia politica, in particolare al «neomaterialismo di Eisenhower e al neofascismo di McCarthy»⁵. I *Beats* di Ettore e Nanda desideravano solo vivere in pace e ritrovare il piacere dell’essere vivi qui e ora; ecco perché si può osare di dire che «Pianeta Fresco» è un esempio di caso isolato⁶ di rivista *underground* negli anni ’60 in Italia, sia se si considera che il *boom* dell’*underground press* nel nostro paese si registrò negli anni Settanta sia per il fatto che l’*underground* di «Pianeta Fresco» è da intendersi solo nel suo significato originale di cultura *beat*.

Così, «Pianeta Fresco» va letta in quest’ottica: è una pubblicazione psichedelica (momento culturale a cavallo fra la *Beat generation* e gli *hippies*) che nulla ha a che fare con le riviste di controcultura che in Italia esplosero negli anni Settanta: «Re Nudo», «Fallo», «Puzz», «Tampax» *etc.*

La rivista del team Sottass-Pivano è visionaria, colma di sogni e utopie, e indica la strada da seguire per raggiungerli; la poesia *Con chi essere gentile* di Ginsberg o il dettagliato articolo che monitora un “viaggio” di otto ore nel mondo

⁵ F. PIVANO, *Viaggio Americano*, Milano, Bompiani, 2009, p. 181.

⁶ La controcultura (con il rifiuto dell’autoritarismo e le metodologie provocatorie), che nell’Italia presessantottesca servì da introito alla rivolta studentesca, fu ben presto marginalizzata nel quadro di una politicizzazione alimentata da riviste come «Quaderni Rossi», «Quaderni Piacentini», «Giovane Critica», «la Sinistra», «Classe Operaia», che comprimeva gli aspetti esistenziali, soggettivi e creativi.

allucinogeno, e ancora *La Gaia Pornografia*, “articolo” redatto per mezzo d’ideogrammi di pura invenzione, sono solo alcune delle coordinate per approdare nel “pianeta fresco”.

«Pianeta Fresco» trovò tuttavia una propria originale via, ponendosi a metà strada fra un giornale *underground* e uno di arte d’avanguardia grazie al lavoro certosino del “Capo dei Giardini”, Ettore Sottsass, che ne curò grafica e impaginazione con scrupolosa minuzia e raffinatezza. Fu infatti proprio l’intervento dell’architetto la discriminante della cifra stilistica di «Pianeta Fresco».

Mille i prestiti a cui Ettore ricorse, spaziando dalla pop art sino alle decorazioni magiche dell’Oriente e facendo riferimento a qualsiasi esperienza grafica e pittorica, per un risultato che Pivano definì un vero «shok grafico»⁷. La frammentazione della percezione visiva, l’uso di forme e colori che cambiavano in maniera caledoscoipa, l’impaginazione che rompeva con quella dei giornali *standard*, il senso di lettura continuamente variato che era richiesto al lettore, il “gioco” di girare, girare e ancora girare la rivista fra le mani, furono solo alcune delle caratteristiche che riscattarono la rivista dall’essere un contenitore passivo di informazioni per porla su un piano dimensionale fatto di sensi e azione.

Questo spingersi verso i limiti, questo voler occupare, sfruttare al massimo lo spazio disponibile, come se avessimo paura di sprecare la carta. Forse tutto questo deriva dal fatto che Ettore era architetto, e di conseguenza la rivista è come una casa, quattro mura che contengono l’esistenza⁸.

La rivista a mo’ di casa: è questa l’idea “sottsassiana” che prepotente fuoriesce dalle pagine di «Pianeta Fresco».

A questo punto conviene quindi domandarsi chi fu Ettore Sottsass e in quali aspetti della rivista del ’67-’68 è possibile rintracciare la sua influenza.

Sottsass ha speso tutta la vita interrogandosi sul rapporto che esiste fra le cose e

⁷ F. PIVANO, *C’era una volta un beat. 10 anni di ricerca alternativa*, op. cit., p. 121.

⁸ *I libri di Ettore Sottsass*, a cura di G. Maffei, B. Tonini, Mantova, Corraini Edizioni, 2011, pp. 24-26.

gli uomini, fra gli spazi e le vite che accolgono, fra gli oggetti e i gesti che li rendono nostri. La sua ricerca lo ha spinto attraverso l'architettura, il design, la scrittura, la fotografia, la pittura; la critica lo ha, giustamente, definito un *artista*, trovandosi nella reale difficoltà di incasellarlo in base a una sola definizione di estetica, ma Sottsass per tutta la sua lunga carriera si è sempre definito un architetto, essendosi dedicato anima e corpo a questa sua passione⁹: «Mi arrabbio quando mi dicono che sono un artista. Cioè, non mi arrabbio, però sono fondamentalmente un architetto»¹⁰. Era architetto, diceva, perché l'architettura si abita, mentre l'arte si guarda, e «Mi interessano gli edifici da abitare, non quelli da vedere»¹¹.

La sua ricerca ha rifiutato qualsiasi teorizzazione e si è ancorata alle radici viennesi, al lavoro del padre Ettore Sottsass (anche lui ingegnere e architetto), ai boschi delle Dolomiti; l'infanzia trascorsa in questa zona ha avuto un impatto non trascurabile sul giovane, formando quel «paesaggio sensoriale»¹² che ha poi caratterizzato la sua intera vita e la sua carriera. Le Dolomiti, con la ricca flora e fauna e con il loro caratteristico clima rigido ma stimolante, hanno certamente avuto un ruolo nella sua sensibilità in fatto di arte. È stato egli stesso a raccontare che nei ricordi della sua infanzia la presenza della natura coi suoi odori, colori e rumori è stata imprescindibile; quello che “il mondo lo si legge soprattutto con i sensi”¹³ è stato un motto caro all'architetto, che affondava le radici proprio nell'infanzia e nell'adolescenza vissute in quei luoghi.

La dimensione sensoriale è stata dunque la «prima musa della sua attività», accanto alla quale ben presto si è inserita quella “divina”, eredità dei viaggi (in India e Oriente) che lo hanno convinto della presenza di un'aura di mistero che circonda luoghi e oggetti: in questi, o per mezzo di questi, ci si può perdere grazie al loro potere di evocare altro da sé. Così a Sottsass jr. l'estetica funzionalista del Bauhaus, in cui ha mosso i primi passi, non è bastata e ben presto ha abbandonato questa scuola

⁹ P. THOMÉ, *Sottsass*, Milano, Mondadori Electa, 2014, p. 18.

¹⁰ M. di FORLI, *Sottsass. L'uomo dal compasso d'oro*, in «Il Messaggero», 2 gennaio 2008.

¹¹ Cfr. La URL: <http://www.architettiroma.it/archweb/notizie/09968.aspx>.

¹² P. THOMÉ, *Sottsass*, op. cit., p. 29.

¹³ *Ibidem*.

di pensiero per abbracciarne altre, a suo avviso più al passo con le odierne condizioni economiche e sociali. L'«erede del Bauhaus»¹⁴ nel corso degli anni si è convinto dell'impraticabilità del suo manifesto programmatico e del suo principio cardine, il Funzionalismo¹⁵.

Del funzionalismo spiegò che aveva perso il suo significato originale e che urgeva ridefinirlo, e ampliarlo: la funzione di un oggetto è un concetto importante ma è impossibile che sia definita una volta per tutte, perché suscettibile di cambiamento e ampliamento, e si resetta per ridefinirsi, proprio come la vita degli uomini. Il pensiero di Sottsass è stato semplicemente rivoluzionario; la sua rivoluzione¹⁶ consiste nell'aver superato il pensiero del Bauhaus, che voleva che la forma fosse direttamente funzionale all'uso dell'oggetto/opera d'arte, e nell'aver intuito che l'ergonomia, tanto cara ai funzionalisti, è, sì, un concetto importante ma non è il solo che conti. Quello che ha fatto Sottsass è stato, dunque, rovesciare l'affermazione che “la forma segue la funzione” in un'inedita “la forma segue la funzione psichica”¹⁷. Ciò concretamente significa che esiste tutta una gamma di sfumature sottili, altrettanto fondamentali, come l'emotività, la sensitività o la spiritualità, e volendo anche l'erotismo: Ettore ha sempre spiegato questo suo “strano” rapporto con gli oggetti e le superfici dei materiali, e come quelli al tatto e alla vista suscitassero in lui un incredibile senso di piacere quasi erotico¹⁸. Iniziando col Razionalismo e il Movimento Arte Concreta, e passando per lo Spazialismo per approdare alla cultura Pop, il percorso di Ettore è stato lungo e lo ha condotto alla convinzione, quasi paradossale per chi come lui si è formato professionalmente nella Milano dell'industriale Olivetti, che un oggetto di *design* debba emozionare, che le forme debbano essere plasmate da principi etici e sociali e non solo da criteri consumistici, affinché agli oggetti sia riconsegnato uno spessore simbolico.

Queste premesse chiariscono il “manifesto programmatico” di «Pianeta

¹⁴ Ivi, p. 162.

¹⁵ M. REBECCHINI, *Bauhaus: cinquantenario: 1919-1969*, Cagliari, Centro studi architettura, 1970, p. 24.

¹⁶ M. DI FORLI, *Sottsass. L'uomo dal compasso d'oro*, art. cit.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. La URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qQixXON-wIQ>.

Fresco» che, al di là del pensiero *underground*, sposa appieno la riflessione artistica ed etica del suo art-director; cosicché fra gli obiettivi della rivista ne spicca uno: *integrazione*. Così chiarito da Fernanda Pivano:

Pianeta Fresco propone un tentativo di integrazione della scrittura con la sua esistenza figurativa al punto da considerare la rivista un oggetto riscattato da ogni staticità, e tuttavia intangibile, più che un semplice contenitore o un supporto di dati. I pensieri e le ricerche di cui si parla fanno parte di correnti molto larghe e molto diffuse nei giovani di tutto il mondo (dell'Occidente e dell'Oriente), insoddisfatti della pseudocostruttività dei modi tradizionali a tutti i livelli, sia quelli di governo, sia quelli culturali, educativi e così via. Cerca di esprimere, con i mezzi minimi a disposizione e in forma del tutto sganciata da qualsiasi tipo di struttura, l'insieme di questi pensieri e di queste ricerche, per offrire un'alternativa a quelle riviste che si lasciano condizionare dalle strutture politiche o accademiche o industriali o commerciali¹⁹.

Il contributo di Sottsass tuttavia è da ricercarsi anche negli antefatti di «Pianeta Fresco», e più precisamente in un'altra rivista partorita a seguito di un viaggio “patologico” in India fatto assieme a Nanda nel '61.

Di ritorno dal viaggio in Oriente, Ettore e Nanda sono profondamente cambiati: quella natura e quella cultura non li hanno lasciati indifferenti, e Sottsass scopre di essere affetto da una grave forma di malattia, la nefrite, probabilmente contratta durante il viaggio. Grazie all'amicizia di Olivetti, che «prende le redini della situazione»²⁰, trova una clinica che può fornirgli le cure necessarie; Ettore è ricoverato nel centro medico Stanford di Palo Alto (California) dove gli è assegnata la camera numero 128²¹. Il numero della camera suggerisce dunque il nome per la rivista, che viene intitolata «Room East 128 Chronicle», primissimo lavoro del catalogo della casa editrice East 128, fondata a Milano dai coniugi qualche anno più tardi (nel 1963) e dove pubblicano soprattutto poesia con versi scritti a mano dai poeti²².

¹⁹ Cfr. la URL: <http://www.artelibro.it/files/2010/06/Giorgio-Maffei-Pagine-Catalogo-Pagina-79.pdf>.

²⁰ F. PIVANO, *Diari: 1917-1973*, a cura di E. Rotelli con M. Bricchi, Milano, Bompiani, 2008, p. 803.

²¹ P. THOMÉ, *Sottsass*, op. cit., p. 149.

²² *Ettore Sottsass*, a cura di B. Radice, Milano, Electa, 1993, p. 64.

Risolto l'arcano del nome, bisogna chiarire come Ettore maturi l'idea. Da Milano sono in tanti fra parenti, amici, colleghi che gli inviano lettere per sincerarsi del suo stato di salute, ma egli non può rispondere a tutti, «finché un giorno è venuto a trovarmi un signore che aveva costruito un ciclostile a colori e così mi sono detto: “Faccio un giornalino e lo mando agli amici”»²³. Ecco che Ettore partorisce l'idea di una rivista che sia una raccolta di lettere di risposta ai suoi amici; la grafica è Pop e il periodico si compone di tre numeri ciclostilati nei quali compaiono annotazioni sulla vita quotidiana presso l'ospedale, la lista dei farmaci assunti, i nomi dei medici che lo hanno in cura²⁴.

È il *collage*, elemento di grafica decisamente pop, quello che caratterizza i tre numeri di «Room East 128 Chronicle», aspetto della rivista che, rompendo con l'impaginazione di tipo tradizionale, anticipa quella dei giornali *underground* che tra qualche anno avranno vita in America. Il *papier collé*, come lo chiamava Picasso, che a cavallo fra le due guerre è trasformato da dadaisti, surrealisti e futuristi in potente strumento comunicativo, è successivamente accolto negli anni '60-'70 dalla psichedelia come elemento estetico irrinunciabile²⁵. Chiaramente, la grafica di «Room East 128 Chronicle» è lontana da quella tantra/mistico/indiana delle riviste psichedeliche californiane: si veda, ad esempio, il «San Francisco Oracle», che ha oltretutto influenzato Pivano per «Pianeta Fresco». Quotidiani, cartine dello zucchero, scatole dei medicinali, pubblicità²⁶: Sottsass impiega il proprio tempo in ospedale a ritagliare tutto ciò che gli passa per le mani. Ritaglia e ricomponi; strati e strati di immagini ritagliate da comuni riviste che riempiono completamente la pagina e che vogliono raccontare «la noia della famiglia media americana»²⁷. Ogni pagina si mostra come un *collage* che poi è fotografato e stampato con *clichés* di carta che permettono di tirare fino a 150-200 copie.

²³ S. BOERI, *L'ultima intervista. La malattia ti aiuta a pensare alla vita*, in «Corriere della Sera», 2 gennaio 2008.

²⁴ P. THOMÉ, *Sottsass*, op. cit., p. 150.

²⁵ V. MAURON, *Le collage: expérimenter l'imprévisible*, in M. BIANCHI, *Collage, una poetica del frammento*, Tesserete, Pagine d'arte, 2010, pp. 157-61.

²⁶ F. PIVANO, *C'era una volta un beat. 10 anni di ricerca alternativa*, op. cit., p. 39.

²⁷ P. THOMÉ, *Sottsass*, op. cit., p. 150.

Intervistato da Stefano Boeri per il «Corriere della Sera», Ettore ricorda la degenza a Palo Alto e la propria malattia con una nota positiva. Dopotutto, afferma l'architetto, la malattia concede un tempo e uno spazio di «solitudine assoluta» nei quali non resta che tirare le somme e pensare alla vita, alla morte e al futuro; perché, anche se si è continuamente circondati da gente meravigliosa, «la malattia è un colloquio continuo con te stesso, su cosa sei e sarai»²⁸.

Chi si avvicina per la prima volta alla rivista di Fernanda ed Ettore forse si potrebbe sentire come, secondo Sal, protagonista di *On The Road*, si sarebbe sentita Lucille al suo fianco:

Lucille non mi avrebbe mai capito perché ci sono troppe cose che mi piacciono e mi confondo e mi perdo a correre da una stella all'altra fino allo sfinimento. Questa è la notte, ecco cosa si fa. Non avevo niente da offrire a nessuno tranne la mia confusione²⁹.

Perché «Pianeta Fresco» è effettivamente un “minestrone” di tutte le cose che piacevano e che sognavano Nanda ed Ettore. La rivista affronta i tabù sessuali, tratta di droga e viaggi alternativi a poco prezzo, protesta contro la guerra del Vietnam, sogna una politica radicale, predica le religioni orientali, il tutto condito da musica e arte pop. I testi invadono i disegni che a loro volta ingombrano le pagine, il nero tradizionale è sostituito dalla tavolozza dei colori dell'arcobaleno, il senso di lettura è sovente invertito e *slogans*, *collages* e cornici non sono solo di abbellimento, ma chiedono di essere “letti” al pari dei testi. «Pianeta Fresco» è pensata come un gioco. Si apre, si sfoglia, si gira per adeguarsi al senso di lettura; gli occhi devono continuamente mettere a fuoco nuovi colori, ora acidi ora pastello, e adattarsi alle nuove forme che cambiano in modo caleidoscopico «fino allo sfinimento». Non c'è una regola, è uno «shock» grafico e di testi, ma creato volutamente perché il lettore possa interagire attivamente: l'azione che è tanto cara ai *Beats*, quella che intende la

²⁸ S. BOERI, *L'ultima intervista. La malattia ti aiuta a pensare alla vita*, art. cit.

²⁹ J. KEROUAC, *Sulla strada*, Milano, Mondadori, 2007, collana «Oscar».

vita vissuta senza condizionamenti, seguendo il proprio io, fino all'ultimo respiro, fuori dalle righe, con fame e follia, per dirla alla Steve Jobs. L'incessante «saltare da una stella all'altra», come fa Sal: è questo che la rivista chiede al lettore di fare.

Ciò che si è definito “minestrone”, e che Nanda chiama *integrazione*, rimanda senza dubbio allo *slogan* “pace e amore”, al senso di amicizia e alle comuni, a quel vivere secondo il modello delle tribù, in cerchio attorno al fuoco, per parlare d'istinto senza modulare il discorso con la ragione (a cui si rifà la poesia *beat*); la stessa *integrazione*, amorosa e intellettuale, che ha tenuto assieme Nanda ed Ettore per 27 anni e di cui entrambi raccontano nei rispettivi diari. La voglia di narrare, che prepotente esce dalle loro autobiografie e dalle riviste comuni, è il legame che li univa. La rivista infatti si è detta essere l'incontro tra due intellettuali all'avanguardia; il loro lavoro è stato un «*brainstorming* a due, e a tempo pieno, un discutere per capire, un litigare per fare un passo avanti nel migliorare una forma, un progetto o un'idea nei rispettivi ambiti»³⁰.

Ma soprattutto il mondo di Sottsass e il suo modo di dargli forma e colore è la discriminante di «Pianeta Fresco». Innovativa, visionaria, liberata dal rigido dualismo di forma e funzione: la rivista porta decisamente la firma dell'architetto. Uno specialista nel “costruire” riviste, nel comporre i contenuti sensoriali³¹, nella scelta delle carte e delle stampe; e le sue esperienze con «East 128 Chronicle» e «Pianeta Fresco», come Capo dei Giardini, ne sono la conferma.

Valeria Martino

³⁰ F. PIVANO. *Viaggi Cose Persone*, a cura di I. Castiglioni, F. Carabelli, E. Rotelli, Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 42.

³¹ *I libri di Ettore Sottsass*, a cura di G. Maffei, B. Tonini, op. cit., p. 24.

Ursula K. Le Guin:
edizioni italiane fra Storia e Utopia

Il sogno dell'Utopia leguiniana

Ursula Kroeber Le Guin, autrice statunitense di Berkeley (California), è nata nel 1929 e si è laureata in Storia della Letteratura francese e del Rinascimento italiano¹.

I mondi e le società create da Le Guin sono il frutto delle sue esperienze familiari e personali. Suo padre, Alfred Kroeber, era un antropologo, mentre la madre, Theodora Kroeber, una psicologa e scrittrice. Le professionalità dei suoi genitori l'hanno portata a interessarsi alle diverse culture del mondo: per questo ha studiato Storia della Letteratura francese e del Rinascimento italiano. Le Guin è sempre stata interessata a ciò che la circondava; la costruzione dei suoi mondi dipendeva principalmente dalla voglia di creare qualcosa di nuovo che comprendesse anche le particolarità delle culture che conosceva molto bene.

Le Guin ha inoltre avuto modo di vivere gli anni della rivoluzione culturale; prima di tutto nel sud della California, poi anche a Parigi, dove ha conosciuto quello che poi sarebbe diventato suo marito, Charles A. Le Guin.

I suoi libri si possono suddividere in quattro filoni o cicli generali. I due più importanti sono il ciclo di *Earthsea* (sei opere) e il ciclo *Hainish* (sette opere); di minore rilievo sono il filone di *Orsinia* e i racconti dell'*American West Coast*.

Il ciclo di *Earthsea* va a collocarsi nel genere fantasy utopico: in esso il mondo è costituito da un unico grande arcipelago abitato da draghi, maghi e persone normali; *Earthsea* è un sistema in cui la magia funziona e s'incorpora perfettamente alla

¹ Questo saggio è un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" (cattedra di Giornalismo culturale e Storia dell'editoria) dedicata all'autrice americana e discussa, nella sessione invernale dell'Anno acc. 2015/2016, presso la "Sapienza Università di Roma": relatrice la Prof.ssa Maria Panetta, correlatrice la Prof.ssa Vanessa Roghi.

natura. L'equilibrio nel mondo di *Earthsea* è l'elemento più importante sul quale si basa la filosofia di vita dei suoi abitanti.

Il ciclo *Hainish* si oppone, invece, nettamente al ciclo fantasy, non solo in quanto genere fantascientifico, ma anche per la diversità strutturale che lo caratterizza: mentre in *Earthsea* troveremo sempre un personaggio principale, protagonista di tutti i romanzi, Ged, nel ciclo *Hainish* i protagonisti e i mondi cambiano continuamente, anche nel corso di un singolo libro. Le centinaia di pianeti del ciclo *Hainish* sono state conquistate molti anni prima dagli abitanti del pianeta *Hain*; l'avanzamento tecnologico dei pianeti del ciclo *Hainish* viene spiegato tramite concetti scientifici e pseudoscientifici (alcuni di questi elementi non presentano una spiegazione plausibile, come l'impermatuta del *Mondo di Rocannon*).

Orsinia è un paese immaginario situato nell'Europa Centrale, che può essere “posizionato” laddove si ambienta il ciclo *Hainish*, in quanto mette insieme fantascienza e pura fantasia. *L'American West Coast*, ambientato nel nord della California, in Oregon e a Washington, invece, è quel filone in cui Le Guin parla dell'America del futuro, mescolando fantasy e fantascienza.

Nel 2016, la Library of America ha annunciato di voler includere le opere di Ursula K. Le Guin nella propria collezione, in modo che possano divenire dei classici contemporanei.

Tematiche fondamentali

Gli scrittori che hanno influenzato lo stile di Le Guin sono molti: Asimov, Heinlein, Dick *etc.*, e più di tutti Andersen e Tolkien. Essendo cresciuta con le favole di Andersen, Le Guin ha avuto la possibilità di sviluppare precocemente la propria fantasia: è sempre stata una scrittrice di narrativa fantastica.

È stata anche molto influenzata dalla filosofia taoista: infatti, Le Guin parla spesso del taoismo nei propri saggi e ad esso ha ispirato ogni singolo libro, sia di genere fantascientifico sia fantasy. L'influenza del taoismo è esplicita nella trilogia di

Earthsea (in questo contesto non prenderemo in considerazione gli altri tre libri del ciclo di *Earthsea*, scritti negli anni '90): *Il mago*, del 1968; *Le Tombe di Atuan*, del 1971 e *La spiaggia più lontana*, del 1972. Questi tre libri sono collegati dalle vicende di un unico personaggio, Ged: il lettore avrà modo di seguire per intero la sua vita, dall'infanzia alla vecchiaia, legando le sue avventure alla tematica del *raggiungimento della maturità* vissuta in prima persona nel primo libro. Nel secondo compare Tenar, una sacerdotessa "rinchiusa" in una società distopica governata dalle donne e condannata a vivere la propria esistenza al servizio degli *Dei dell'ombra*, e nel terzo Arren, il principe di *Earthsea*. Questi due personaggi saranno sempre accompagnati da Ged, che sarà per loro una guida e un essenziale punto di riferimento.

La filosofia taoista è sottesa alla trilogia tramite l'*Equilibrium*, fattore fondamentale sul quale si basa il mondo di *Earthsea*. L'equilibrio è quel delicato rapporto che esiste tra cose e persone dell'arcipelago: esse sono consapevoli che un mago qualsiasi potrebbe cambiarlo o sconvolgerlo per sempre e perciò, all'interno del mondo creato da Le Guin, ognuno coopera per cercare di mantenere l'equilibrio che quasi mai riesce a rimanere tale. Essendo la magia strettamente legata alla natura e all'uomo, essa può operare sia nel bene sia nel male; la magia di per sé è neutrale; pertanto, è colui che la "manovra" a deciderne la destinazione.

La tentazione proveniente dall'oscurità è presente in tutti e tre i libri, e tutti e tre i protagonisti saranno tentati: nel primo libro Ged, giovane mago di talento, vuole sfidare se stesso e superare i propri limiti evocando dal regno dell'oscurità quella che sarà la sua antagonista durante la storia, *l'ombra*. Nel secondo libro Tenar, la sacerdotessa destinata a servire gli Dei dell'ombra, si ritrova spesso nell'oscurità e circondata da poteri malvagi, ma inizialmente si sente a suo agio e protetta in quel circolo del male. Per finire, nel terzo racconto, Arren stesso viene tentato dal male, da colui che ha sconvolto l'equilibrio di *Earthsea*.

Durante l'intera trilogia il lettore assisterà a uno sbilanciamento dei protagonisti verso il lato oscuro dell'equilibrio, per poi comprendere, tramite il

viaggio volto al *raggiungimento della maturità*, che l'equilibrio non deve essere inclinato da una parte, ma deve tornare a essere tale.

«*To light a candle is to cast a shadow*»² ('Accendere una candela significa generare un'ombra'): la metafora è estremamente esplicitiva, necessaria per comprendere che le due estremità dell'equilibrio sono complementari e che l'una non può esistere senza l'altra. L'opposizione fra bene e male si trova come fondamento del pensiero taoista e, com'è noto, è rappresentata dall'antico simbolo dello *yin* e *yang*.

Nella fiaba, quindi, il male non appare come qualcosa di diametralmente opposto al bene, ma come qualcosa di inestricabilmente intrecciato con esso, come nel simbolo yang-yin. Nessuno dei due ha più valore dell'altro, né la ragione e la virtù umane possono separare l'uno dall'altro e scegliere tra di essi. L'eroe o l'eroina è chi vede quello che è conveniente fare, perché lui o lei vede l'intero, che vale sia più del bene che del male. In effetti, il loro eroismo è la sicurezza che hanno. Essi non agiscono seguendo regole; semplicemente, sanno in che direzione andare³.

In riferimento al concetto di *ombra* che combacia con il pensiero taoista, è bene introdurre un'altra tematica che contribuisce a rendere i personaggi di Le Guin estremamente coerenti con la propria psicologia. A influenzare, infatti, il pensiero leguiniano è stato anche Carl Gustav Jung, il quale ha contribuito, con le proprie opere, alla realizzazione psicologica e caratteriale di ogni singolo personaggio creato dalla scrittrice. Esplicitivo è il saggio presente nella miscellanea *Il linguaggio della Notte*, unica raccolta di saggi a oggi tradotta in italiano: *Il fanciullo e l'ombra*. Per comprendere appieno il motivo per il quale Le Guin ha deciso di parlare del racconto di Andersen è opportuno citare l'inizio del saggio per intero:

C'era una volta, racconta Hans Christian Andersen, un giovane timido, cortese e istruito che veniva dal nord, che andò verso sud per visitare le terre calde, nelle quali il sole splende con ardore, e tutte le ombre sono

² E. CUMMINS, *Understanding Ursula K. Le Guin*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993, p. 38.

³ U. K. LE GUIN, *Il fanciullo e l'ombra*, in EAD., *Il linguaggio della Notte*, op. cit., p. 59.

nerissime.

Ora, sull'altro lato della strada su cui dà la finestra del giovane c'è una casa, in cui una volta egli scorge una bellissima fanciulla che sul balcone si prende cura di fiori bellissimi. Il giovane desidera intensamente parlarle, ma è troppo timido. Una notte, mentre una candela arde dietro di lui, e proietta la sua ombra sul balcone di fronte, egli dice "scherzosamente" alla sua ombra di tirar dritto ed entrare in quella casa. Essa lo fa. Entra nella casa dall'altro lato della strada e lo abbandona.

Naturalmente il giovane è leggermente meravigliato, ma non fa nulla al riguardo. Si fa crescere subito un'altra ombra e se ne ritorna a casa. E diventa più vecchio e più istruito, ma non ha fortuna. Parla della bontà e della bellezza, ma nessuno lo ascolta.

Poi, un giorno, quando è un uomo di mezza età, l'ombra ritorna da lui, molto magra e piuttosto scura, ma vestita con eleganza.

«Sei entrata nella casa di fronte?», l'uomo le chiede come prima cosa; e l'ombra risponde: «Oh, sì, naturalmente». Pretende di aver visto tutto, ma si sta soltanto vantando. L'uomo sa cosa chiedere. «Le stanze erano come il cielo stellato che si scorge dalla cima di una montagna?», chiede, e tutto ciò che l'ombra può rispondere è: «Oh, sì, c'era tutto». Non sa che cosa dire. Non è mai potuta andare più in là dell'anticamera, poiché in fondo, è solo un'ombra. «Sarei stata distrutta da quel fascio di luce, se fossi penetrata nella stanza in cui viveva la fanciulla», dice.

In ogni modo, è brava a fare estorsioni e arti del genere; è un tipo forte e privo di scrupoli, e ha il più completo dominio sull'uomo. Partono per un viaggio, l'ombra padrone e l'uomo servitore. Incontrano una principessa, che soffre «perché ci vede troppo chiaro». Ella vede che l'ombra non ha ombra, e diffida di ciò, ma questa spiega che in realtà la sua ombra è l'uomo a cui ha permesso di camminare per conto suo. Un accordo strano, ma logico; la principessa accetta la spiegazione. Quando infine lei e l'ombra decidono di sposarsi, l'uomo si ribella. Cerca di dire la verità alla principessa, ma l'ombra arriva per prima con le spiegazioni: «Quel poveretto è pazzo, crede di essere un uomo, e che io sia la sua ombra!». «Orribile», dice la principessa. Non rimane altro che una pietosa uccisione. E mentre l'ombra e la principessa si sposano, avviene l'esecuzione dell'uomo⁴.

La favola di Andersen risulta incredibilmente crudele, ma le metafore usate sono utili per comprendere le dinamiche psicologiche alle quali Le Guin vuole far giungere il lettore.

La casa dalla parte opposta della strada, spiega Le Guin, rappresenta la casa della Bellezza e la fanciulla non è altri che la musa della Poesia; l'uomo è inevitabilmente attratto da quel luogo e dalla ragazza, ma non ha il coraggio di mettersi in gioco. L'ombra, d'altro canto, entra nella casa, ma non può giungere a nulla senza l'uomo, perché impossibilitata a superare l'anticamera. Andersen fa capire che entrambi i soggetti non possono avere successo senza l'altro.

L'uomo si priva dell'ombra e di conseguenza, nonostante sia istruito, non riesce a padroneggiare l'arte proprio perché privo dell'istinto, della sua parte oscura, che gli permetterebbe di avere successo nella vita. Quando l'ombra torna dall'uomo, i

⁴ U. K. LE GUIN, *Il Fanciullo e l'ombra. Il linguaggio della notte*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 52-53.

due si ritrovano nuovamente riuniti, ma l'ombra ha avuto modo di crescere e di prendere il sopravvento su di lui. La principessa rappresenta la ragione pura e fredda e accetta la spiegazione dell'ombra perché l'uomo, ai suoi occhi, non è altro che un inetto: l'uomo diventa l'*altro* dell'ombra, ma non ha un ruolo specifico.

L'uomo e l'ombra rappresentano quindi lo yin-yang e Le Guin afferma che:

L'uomo è tutto ciò che è civilizzato, istruito, cortese, idealista, onesto. L'ombra è tutto ciò che viene eliminato nel processo che fa diventare adulti, onesti e civilizzati. L'ombra è l'egoismo frustrato dell'uomo, i desideri che non può ammettere, le parole di imprecazione che non ha pronunciato, gli assassinii che non ha commesso. L'ombra è il lato oscuro della sua anima, ciò che non si ammette, l'inammissibile⁵.

Il messaggio fondamentale che traspare nella favola di Andersen è che l'ombra è presente in ogni persona, è il lato oscuro, istintivo degli individui senza il quale gli esseri viventi non possono vivere. Senza l'ombra non è possibile entrare nella *Casa della Poesia*. L'uomo, dunque, sbaglia nel rinnegarla e nell'abbandonarla, perché così facendo si priva della propria vita, si priva dell'arte e, nonostante sia istruito e colto, non è in grado di sfruttare le proprie capacità per creare qualcosa di grande.

A questo proposito viene introdotto il pensiero di Jung, che Le Guin cerca di spiegare:

Jung riteneva che l'Io, quello che di solito chiamiamo sé, fosse solo una parte del Sé, la parte di esso di cui siamo consapevoli con la coscienza. [...] Il Sé è trascendente e molto più ampio dell'Io; non è un possesso privato, ma collettivo, ossia lo abbiamo in comune con tutti gli altri esseri umani, e forse con tutti gli esseri. [...] Se [l'Io] è debole, o se non gli si prospetta niente di meglio, ciò che fa è trovare identità con la "coscienza collettiva". Questo è il termine con cui Jung indica una sorta di minimo comune denominatore di tutti i piccoli io sommati, la mente della massa, che è fatta di cose come culti, credi, mode, manie [...]⁶.

Nell'introdurre la parte inconscia degli individui, Jung parla del concetto di

⁵ Ivi, p. 53.

⁶ Ivi, p. 55.

Ombra: viene infatti descritto il modo secondo il quale ogni individuo dovrebbe riuscire a raggiungere quella parte del Sé che ha in comune con gli altri esseri viventi.

L'ombra, il fratello oscuro della mente cosciente, si trova sull'altra faccia della nostra psiche. È Caino, Calibano, il mostro di Frankenstein, Mr. Hyde. [...] L'ombra sta sulla soglia tra il conscio e l'inconscio, e noi la incontriamo nei sogni, nelle vesti di sorella, fratello, amico, bestia, mostro, nemico, guida. È tutto ciò che non vogliamo e non possiamo ammettere all'interno del nostro io cosciente, tutte le qualità e le inclinazioni dentro di noi che sono state represses, negate, o che non sono state utilizzate⁷.

L'ombra non rappresenta l'inconscio, bensì un'altra parte di noi stessi che ogni individuo razionale non può e non vuole ammettere di avere.

L'ombra si trova, dunque, sulla soglia tra il conscio e l'inconscio; pertanto, se una persona volesse raggiungere il lato inconscio del proprio io, dovrebbe per forza di cose scontrarsi con l'ombra: «Ognuno di noi è seguito da un'ombra, e meno questa è incorporata nella vita conscia dell'individuo, tanto più è nera e densa»⁸. Esiste solo un modo, quindi, per raggiungere l'inconscio: accettare l'ombra come parte di se stessi e fare in modo che essa ci accompagni in quella parte del nostro io, come guida e non come nemico, permettendoci di giungere nelle profondità dell'inconscio, dove è situata l'arte della creatività.

In questo contesto, come accennato prima, ritroviamo il primo libro della saga di *Earthsea, Il Mago*, dove il concetto di ombra viene sviscerato e reso concreto: pare ovvio che Le Guin si sia ispirata alla favola di Andersen.

In questo romanzo viene narrata la prima fase della vita del protagonista Ged, dall'infanzia all'adolescenza. Ged è un giovane mago dal talento innato che a un certo punto della propria istruzione magica cede alla spavalderia e all'orgoglio. Nel tentativo di dimostrare ai compagni quanto sia potente, apre uno squarcio nello spazio-tempo e senza volerlo evoca un essere mostruoso dal regno dei morti: l'Ombra. Il protagonista passerà molti anni a fuggire dalla propria ombra, portando

⁷ Ivi, p. 56.

⁸ C. G. JUNG, *The Psychology of C. G. Jung*, New Haven, Yale University Press, 1962, p. 107.

con sé le cicatrici che quest'ultima gli ha procurato. Solo verso la fine della storia Ged si renderà conto che l'ombra non è altro che quella parte di se stesso che egli ha cercato per tutta la vita di rinnegare.

Nella saga di *Earthsea* la magia funziona tramite l'antico idioma, ovvero il linguaggio dei draghi; i maghi sono in grado di controllare oggetti e persone soltanto conoscendo il loro vero nome. Quando Ged finalmente comprende la natura del suo nemico, diventa egli stesso cacciatore.

Arriviamo quindi al climax della storia: la scena del riconoscimento dell'ombra. Ged la incontra per l'ultima volta. Si afferrano a vicenda e pronunciano lo stesso nome, «Ged». Così luce e oscurità si mescolano, si fondono, diventano parte l'una dell'altra; esse sono lo yin e lo yang, si completano e non sono più due esseri distinti, diventano uno solo. Ged si rende finalmente consapevole della parte oscura dentro se stesso, la accetta, la conosce e ritrova l'equilibrio:

A voce alta e nitida, squarciando il vecchio silenzio che gravava su quel luogo, Ged pronunciò il nome dell'Ombra, e in quello stesso istante, parlando con la sua bocca senza labbra e senza lingua, l'Ombra disse la stessa parola: - Ged – E le due voci erano un'unica voce⁹.

Il femminismo

Ho scoperto, in un certo senso con mio dispiacere, di essere una scrittrice estremamente morale. Mi trovo sempre impegnata nella difesa di un'idea o a fare prediche. Vorrei non essere tanto moralista, perché il mio interesse è estetico. Ciò che voglio è fare qualcosa di bello, come un vaso ben fatto o un buon pezzo musicale, e le idee e il moralismo continuano a interpersi. È in atto una precisa battaglia¹⁰.

Come accennato, Le Guin ha vissuto in uno dei periodi storici più importanti e significativi nella storia dell'America (e del mondo stesso), un periodo di rivoluzioni,

⁹ U. K. LE GUIN, *Il Mago di Earthsea*, in *La Saga di Terramare*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 224-25.

¹⁰ W. MCCORMACK E A. MENDEL, *An Interview with Ursula Le Guin: Creating realistic Utopias*, per la quale cfr. U. K. LE GUIN, *Il Linguaggio della Notte*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 115.

di ricerca d'indipendenza e di battaglie combattute e non sempre vinte, non del tutto vinte. Si pensi ancora oggi al ruolo che secondo una parte della società la donna dovrebbe avere, quello di stare a casa a occuparsi dei figli; si pensi a quel lato della società che ancora oggi ritiene la donna che lavora un'anomalia, una madre snaturata.

Negli anni '60 Le Guin comincia ad affrontare il tema del femminismo, in modo inconscio, con *Il Pianeta dell'Esilio* perché:

Il Pianeta dell'esilio è stato scritto tra il 1963 e il 1964, prima del risveglio del femminismo dal suo letargo trentennale. Il libro mostra il mio modo giovanile, "naturale", ancora non desto, non giunto al livello della coscienza, di trattare i personaggi maschili e femminili. A quei tempi potevo dire con coscienza perfettamente pulita [...] che semplicemente per me non aveva alcuna importanza che i miei personaggi fossero di sesso maschile o femminile, purché fossero umani¹¹.

In ogni caso, spiega Le Guin, dietro quest'opera si cela il suo pensiero riguardante i poteri dei due sessi. Nonostante nel libro il ruolo attivo sia conservato dal personaggio maschile, l'eroe che si batte coraggiosamente per giungere a uno scopo, Le Guin stessa afferma che il perno della storia e il personaggio senza il quale il racconto non avrebbe alcun senso è Rolery, la protagonista femminile. Le Guin afferma che il pensiero taoista ha raggiunto la sua scrittura prima di quello femminista; si ritrova quindi automaticamente influenzata dalle dinamiche dello Yin e dello Yang, filosofia presente in ogni singola opera dell'autrice.

L'elemento di cui la scrittrice parla in questo frangente è lo *wu wei*, «l'agire senza agire», ossia l'agire attraverso l'immobilità. È così che il personaggio femminile diventa indispensabile, perché, nonostante ella non scelga attivamente e resti per tutto il tempo del racconto in un ruolo apparentemente passivo, è ella in realtà che sceglie, sceglie senza scegliere. Le Guin afferma che:

Rolery, una donna giovane e inesperta, appartenente a una cultura rigidamente tradizionale, a supremazia

¹¹ U. K. LE GUIN, *Introduzione a Il pianeta dell'esilio. Il linguaggio della notte*, op. cit., p. 26.

maschile, non lotta, non prende l'iniziativa negli incontri sessuali, non diventa un membro dirigente della società, né assume alcun altro ruolo che nella sua e nostra cultura del 1964 verrebbe classificato come "maschile". È, però, una ribelle, sia sul piano sociale che su quello sessuale. Sebbene il suo comportamento non sia aggressivo, il desiderio di libertà la porta a rompere completamente con il suo modello culturale: si trasforma interamente alleandosi con un io alieno. Sceglie l'Altro¹².

La conseguenza della scelta passiva della protagonista sarà ciò che si trova alla fine del libro: scegliendo l'Altro, Rolery dà prova di forza, è una ribelle, e le sue azioni-non azioni si rivelano cruciali per il fine della storia, ovvero il mutamento completo e sostanziale della società e della cultura.

Le Guin non è mai stata un'estremista e ha sempre cercato il modo di giungere a un equilibrio; per quanto riguarda il femminismo, ella parla infatti di quelle femministe radicali che non rispecchiano in alcun modo il suo pensiero. Le Guin ricerca continuamente quell'equilibrio derivante dal pensiero taoista, nel quale crede profondamente. Considera l'ideologia femminista preziosa per il suo lavoro e per la sua vita, e in ogni sua opera non si troverà mai un personaggio stereotipato; dopo il risveglio del femminismo, il ruolo della donna subirà un cambiamento notevole, ma ciò non sarà dovuto soltanto all'ideologia femminista.

Le Guin non si è mai posta il problema del genere sessuale: per lei, non è mai stato importante che il protagonista della sua storia fosse un uomo oppure una donna, perché l'elemento essenziale era l'umanità del personaggio. Le Guin ha ammesso che il riservare il ruolo attivo ai personaggi maschili è stata una sua grave mancanza; si è giustificata affermando che era ancora inconsapevole e ingenua, che si lasciava trasportare dalla società degli anni '60, ribellandosi inconsciamente senza agire, proprio come Rolery.

Arrivarono quindi gli anni di quel risveglio femminista, e verso il 1967 anche per Le Guin:

Verso la metà degli anni sessanta il movimento femminista ricominciava appena a muoversi dopo una stasi di

¹² Ivi, p. 128.

cinquanta anni. Si preparava un maremoto. Lo sentivo, ma non sapevo che cosa fosse un maremoto; credevo fosse soltanto qualcosa che non andava in me. Mi ritenevo una femminista; non riuscivo a capire come si potesse essere una donna intelligente, e non essere femminista¹³.

Dopo il risveglio e l'acquisizione di quella consapevolezza necessaria per crescere e maturare come scrittrice, Le Guin ha scritto il suo romanzo più significativo: *La Mano Sinistra delle Tenebre*.

Cominciai ad avere il desiderio di definire e di capire il significato della sessualità e quello del genere, nella mia vita e nella nostra società. [...] Ma io non ero un teorico, un pensatore o un attivista politico, né un sociologo. Ero una scrittrice di narrativa. Il modo in cui feci la mia riflessione fu la scrittura di un romanzo. Quel romanzo, *La mano sinistra delle tenebre*, è la registrazione della mia coscienza, l'evolversi del mio pensiero¹⁴.

Quest'opera è forse la più complessa e difficile che Le Guin abbia mai scritto, e rappresenta il suo personale esperimento del pensiero, che l'ha portata a creare qualcosa a cui ancora nessun altro scrittore aveva pensato: nasce dalla sua necessità di scoprire come la specie umana si sarebbe evoluta senza le distinzioni di genere.

La società creata da Le Guin in *La mano sinistra delle Tenebre* vive su un pianeta di nome Gethen, denominato Inverno dagli Hainiti perché costantemente avvolto dal gelo e da temperature al limite della sopportazione umana. Gli abitanti del pianeta, i Getheniani, sono individui che vengono classificati sia come maschio sia come femmina: sono infatti androgini. Invece di possedere un apparato genitale continuato, i Getheniani sviluppano gli organi riproduttivi in un determinato periodo del mese, e questa fase viene chiamata Kemmer: a seconda delle necessità, l'individuo sviluppa organi maschili oppure femminili. In caso di fecondazione, l'individuo mantiene gli organi per tutto il periodo della gestazione e per altri otto mesi durante l'allattamento, e dopo tutti tornano a essere androgini. Quando i

¹³ U. K. LE GUIN, *Il linguaggio della Notte. La necessità di genere*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 145.

¹⁴ *Ibidem*.

Getheniani non si trovano nella fase del Kemmer, sono inattivi e impotenti. Le Guin sfrutta la fisiologia del popolo da lei creato per arrivare ad alcune conclusioni del suo complesso esperimento:

A causa del condizionamento sociale che subiamo per tutta la vita, ci risulta difficile capire in modo chiaro che cosa veramente rende uomini e donne diversi, al di là della forma e della funzione puramente fisiologica. Esistono differenze reali nel carattere, nelle capacità, nel talento, nei processi psichici, ecc.¹⁵.

Il risultato di questo esperimento è stato un caos totale e le sue conclusioni sono incerte; però, se qualcosa è stato ricavato, è stato significativo per il pensiero di Le Guin. Tra questi effetti, sono tre quelli che vengono esplicitati dalla scrittrice.

Primo: l'assenza di guerra. Su Gethen non ci sono state grandi migrazioni di popoli, nessuna grande guerra e nessun conflitto mondiale, nonostante i Getheniani sembrano essere aggressivi e competitivi. Ciò è potuto accadere perché le popolazioni di Gethen sono stabili nel numero e quindi non si spostano in massa. Nessuna delle società costituite sul pianeta vive attraverso l'aggressione o l'espansione e in circa tredicimila anni non sono andati a crearsi Stati nazionali, governati gerarchicamente, nati e sviluppatasi con la guerra.

Inoltre, la struttura delle classi sociali non è rigida come nella nostra realtà, ma più aperta, flessibile, perché non vi è mai stata una netta distinzione tra ricchi e poveri, non è mai esistita la schiavitù e non esistono proprietà. L'organizzazione economica si avvicina molto all'ideale del comunismo.

L'evoluzione dei Getheniani è stata un processo estremamente lento e ciclico: essi comprendono in sé sia i caratteri femminili sia quelli maschili dell'essere umano e di conseguenza godono dei pregi sia dell'uomo sia della donna. Per tredicimila anni il pianeta di Gethen ha vissuto in pianta stabile su quell'equilibrio che sul pianeta Hain non era mai stato trovato e non si era mai voluto trovare.

¹⁵ Ivi, p. 147.

Per me il “principio femminile” è, o almeno è stato nella storia, fondamentalmente anarchico. Esso valorizza l’ordine senza la coercizione, il governo che nasce dall’abitudine e non dalla forza. È stato il principio maschile a imporre l’ordine, a costruire strutture di potere, a fare, imporre e infrangere le leggi. Su Gethen questi due principi sono in equilibrio: la tendenza a decentralizzare in opposizione a quella a centralizzare, il flessibile in opposizione al rigido, il circolare in opposizione al lineare. Ma l’equilibrio, che era inclinato verso il “femminile”, sta cominciando a piegarsi verso l’altra parte¹⁶.

Il tempo in cui si svolge il racconto è un periodo di radicale cambiamento; infatti, una delle due nazioni principali del pianeta sta per diventare uno Stato Nazionale, raggiungendo così un capitalismo contornato di burocrazia e patriottismo. Anche questo è stato un processo estremamente lento, ma in un qualche modo l’equilibrio si sta inclinando da un’unica parte, quella maschile, propensa alla violenza e alla disperata ricerca del potere.

Secondo: l’assenza di sfruttamento. La natura dei Getheniani ha avuto effetti positivi anche sul pianeta dove vivono. Essi non hanno sfruttato malamente la terra e non l’hanno “violentata”. Il processo è stato lento e “paziente”, inclinato verso il femminile. I Getheniani sono riusciti a raggiungere un tipo di tecnologia avanzata che permetta loro di non esserne schiacciati, ma di controllarla a proprio piacimento.

Su Gethen non esiste il mito del Progresso; per esempio, anche il loro calendario non si basa su un sistema di calcolo lineare, ma è ciclico.

In ciò mi sembra che stessi nuovamente cercando di arrivare a un equilibrio: la linearità motrice del “maschile”, la spinta in avanti verso il limite, la logicità che non ammette confini, e la circolarità del “femminile”, la valorizzazione della pazienza, della compiutezza, della praticità, della socievolezza¹⁷.

Terzo: l’assenza della sessualità come fatto sociale continuativo. Come detto prima, i Getheniani, quando non si trovano nella fase del Kemer (Somer), sono del tutto privi di impulsi sessuali. Gli ormoni vengono prodotti soltanto nella fase sopracitata, e di conseguenza nessun individuo su Gethen agisce tramite gli impulsi sessuali. Soltanto

¹⁶ Ivi, p. 149.

¹⁷ *Ibidem*.

per quattro, cinque giorni al mese la persona viene completamente dominata dagli ormoni, ma nella cultura getheniana si sa che durante questa fase ogni individuo deve avere un partner perché non ne può fare a meno. Questa prassi viene infatti apertamente accettata e condivisa dalla società: «Quando un Getheniano deve fare l'amore, fa l'amore, e tutti si aspettano che lo faccia, e lo approvano»¹⁸.

Le dinamiche che sorgono da questa particolarità fisiologica degli abitanti di Gethen sono molto interessanti, perché un Getheniano non può stuprare né essere stuprato e non può sfruttare sessualmente un altro Getheniano. Ciò porta l'esperimento a un livello avanzato, al pensiero che, se tutti gli individui di una società fossero uguali, senza distinzioni di genere, molti problemi sorti con l'avanzare della storia non si sarebbero creati.

Una critica molto frequentemente viene mossa a Le Guin per questo romanzo, ovvero l'associazione automatica di Estraven (protagonista getheniano del libro) a un individuo di sesso maschile. È difficile infatti, per il lettore, riuscire a immaginare che un personaggio sia maschio e allo stesso tempo femmina, quando nel frattempo egli ricopre incarichi che vengono automaticamente associati al genere maschile come primo ministro, intrigante politico, fuggiasco, evaso, tiratore di slitta. Ciò è dovuto in parte anche alla lingua adoperata da Le Guin: l'inglese usa come pronome generico *him*, e la stessa cosa vale ovviamente per l'italiano; sono poche le lingue del mondo che usano una parola specifica per indicare un pronome che si riferisca sia al maschile sia al femminile (per esempio, il giapponese). Questi due fattori portano il lettore a pensare, praticamente sempre, a Estraven come a un personaggio maschile.

La responsabilità di questa associazione automatica non è da imputare al romanzo di Le Guin quanto a tutti quei fattori sociali che influenzano gli individui:

Se fossimo socialmente bisessuali, se gli uomini e le donne fossero totalmente e autenticamente uguali nei loro ruoli sociali, uguali sul piano legale e su quello economico, uguali nella libertà, nella responsabilità e nel rispetto della propria persona, allora la società sarebbe molto diversa. Quali potrebbero essere i nostri problemi, lo sa Dio; io so soltanto che ne avremmo. Ma probabilmente il problema principale non sarebbe

¹⁸U. K. LE GUIN, *Il linguaggio della Notte. La necessità di genere*, op. cit., p. 150.

quello che abbiamo adesso: il problema dello sfruttamento, sfruttamento della donna, dei deboli, della terra. La nostra sventura è l'alienazione, la separazione dello yang dallo yin. Invece di una ricerca di equilibrio e integrazione, c'è lotta per il predominio. Si sostengono le divisioni, si nega l'interdipendenza. Il dualismo di valori che ci distrugge, il dualismo di superiore/inferiore, possessore/posseduto [...] potrebbe cedere terreno a ciò che visto da qui, mi sembra una modalità molto più salutare, promettente e solida, di integrazione e integrità¹⁹.

Pacifismo e guerre

Le Guin affronta le tematiche dello sfruttamento del mondo, della schiavitù e del colonialismo in un altro libro del ciclo Hainish: *Il mondo della foresta*, titolo meno significativo di quello originale, *The word for world is Forest*.

Le Guin parla di questo libro in maniera affettuosa in tutti i propri saggi, forse anche perché esso racchiude alcune delle tematiche più significative per l'autrice, tra cui ambientalismo, pacifismo, taoismo, colonialismo, razzismo.

Le motivazioni per le quali il libro ha preso vita sono molteplici: parliamo infatti degli anni delle manifestazioni pacifiste contro la guerra in Vietnam. Quando si trovava in America, la scrittrice aveva modo di partecipare a tutte le manifestazioni che venivano organizzate e che ella stessa organizzava sia contro gli esperimenti nucleari sia contro la prosecuzione della guerra; ha raccontato, infatti, che lo spunto per questo libro le venne in quell'anno in cui non aveva modo di sfogare i propri ideali. Nato da frustrazione e indignazione, *Il mondo della foresta* si è rivelato poi essere una delle opere più importanti dell'autrice.

Nel 1968, anno di stesura del libro, Le Guin si trovava a Londra ed era quindi impossibilitata a praticare quell'attivismo al quale era abituata nel paese natale; tra l'altro, proprio il 1968 fu un anno amaro per coloro che si opponevano alla guerra. «Le menzogne e le ipocrisie raddoppiavano, e lo stesso succedeva ai morti»²⁰:

Inoltre, stava diventando chiaro che l'etica che approvava la distruzione di foreste e campi di cereali e l'assassinio dei civili, nel nome della "pace", non era che il corollario dell'etica che permette la spoliazione

¹⁹ Ivi, pp. 152-53.

²⁰ U. K. LE GUIN, *Il linguaggio della Notte, Introduzione a Il Mondo della Foresta*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 137.

delle risorse naturali per il profitto privato o in nome del prodotto nazionale lordo, e l'assassinio delle creature della terra in nome degli "uomini". La vittoria dell'etica dello sfruttamento sembrava, in ogni società, tanto inevitabile quanto disastrosa²¹.

Le Guin racconta di non aver mai scritto un'opera in maniera più sicura e disinvolta, ma senza ombra di dubbio è quella nella cui stesura ha provato meno piacere. Il libro racconta di tre personaggi principali: Davidson (il capitano hainita giunto su Athshe per accaparrare tutto il legno possibile), Selver (protagonista nativo del pianeta) e Lyubov (ricercatore).

La narrazione va a intrecciare le vite dei tre protagonisti e permette al lettore di comprendere il mondo tramite gli occhi dei personaggi.

Davidson, ufficiale terrestre, vede il pianeta come una fonte di guadagno, una semplice colonia dalla quale poter ricavare le materie prime (il legno di cui abbonda) da portare sul proprio pianeta; è il personaggio chiave per comprendere anche le tematiche del razzismo.

Lyubov è un ricercatore hainita che studia la cultura delle popolazioni native e ne è affascinato. Si batte per sconfiggere il razzismo dilagante tra gli invasori e gli abitanti nativi.

Selver è il protagonista athshiano, un piccolo uomo verde che vedrà, a causa della guerra, morire sua moglie e tanti amici.

Selver è l'eroe della storia, Davidson l'antagonista e Lyubov la guida.

L'esperimento che si cela dietro quest'opera coinvolge sia il linguaggio (è infatti significativo che per gli athshiani la stessa parola che significa 'mondo' voglia dire 'foresta') sia i comportamenti dei singoli personaggi: gli Athshiani riconoscono i coloni come terrestri, mentre la stessa cosa non si può dire per gli Hainiti. Essi considerano gli omini verdi come creature inferiori, come animali da sfruttare, senza tener conto della loro intelligenza e cultura sviluppatasi in migliaia di anni e rimaste su una linea pacifista grazie alla loro devozione nei confronti della natura. Gli Hainiti invece provengono da un pianeta a regime militare, che è stato sfruttato fino a

²¹ *Ibidem.*

esaurirne le risorse: è questo il motivo principale per il quale si trovano su Athshe.

Il capitano Davidson rappresenta la chiave per comprendere i riferimenti al razzismo inseriti in questo libro:

Alcuni uomini, specialmente i tipi asiatici e hindi, nascono veramente col tradimento nel sangue. Non tutti, ma alcuni sì. E certi altri nascono per salvare i loro simili. Si tratta semplicemente del modo in cui sono fatti, come essere di discendenza eurafricana o come avere un bel fisico: non era una cosa ch'egli pretendesse di portare a proprio vanto²².

Durante il suo monologo mostra al lettore un personaggio che odia tutto ciò che è differente da lui, a partire dagli Athshiani fino ad arrivare agli uomini sotto il suo comando. Elemento fondamentale nella comprensione del personaggio è il vocabolario usato per descrivere se stesso e il mondo che lo circonda. Davidson ricorre molto spesso a metafore con animali e dissacra tutto ciò che si trova intorno a lui. Uno dei tanti nomignoli dispregiativi che il capitano adopera per i nativi del pianeta è *creechies*, non altro che un derivato di *creatures*, termine che serve per evitare di riconoscere loro lo status di esseri umani. Tutti coloro che non vanno a genio a Davidson vengono chiamati *alien-lover*, *traitor*, *soybean-sucker* e i connotativi che fieramente attribuisce, invece, a se stesso sono *conquistador*, *savior* e *world-tamer*.

Il linguaggio usato da Davidson aiuta il lettore a comprendere la convinzione di essere superiore di cui si nutre il capitano. Il termine *conquistador* ha un doppio significato: «*It recalls either the heroic explorer or the villainous exploiter of new worlds*»²³. La chiusura mentale di Davidson e la sua rigidità sono le prove della sua “insanità” mentale.

Per Lyubov Le Guin usa un approccio differente: egli è un ricercatore, uno scienziato, e i due capitoli dedicati a lui sono differenti rispetto agli altri. Lyubov non

²² U. K. LE GUIN, *Il mondo della foresta*, Milano, Nord, 1999, p. 87.

²³ ‘Egli richiama sia l’eroico esploratore che il malvagio sfruttatore dei nuovi mondi’: cfr. E. CUMMINS, *Understanding Ursula K. Le Guin*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993, p. 92.

rifiuta ciò che è diverso da lui, lo studia, cerca spiegazioni, utilizza il proprio pensiero critico per comprenderne la natura, l'evoluzione. Lyubov svolge il ruolo di guida, sia per Selver sia per il lettore, che grazie a lui ha la possibilità di comprendere le dinamiche del racconto sotto un punto di vista neutrale.

Lyubov, a differenza di Davidson, è estremamente riflessivo e analitico, e ciò gli impedisce di divenire insano come il capitano. Egli si ritrova precisamente nel mezzo, disprezzato dagli altri coloni perché diverso, perché *alien-lover*, e visto, dall'altro lato, come una minaccia da tutti quegli Athshiani che credono sia come gli altri della sua razza. Egli ricerca disperatamente una soluzione per riuscire a far convivere le due razze senza il bisogno di una guerra, ma gli Hainiti non sono del suo stesso parere.

La scelta di Le Guin di utilizzare un narratore onnisciente nei capitoli dedicati, invece, a Selver è consapevole. Il lettore non deve potersi immergere completamente nella narrazione, non deve avere la sensazione di conoscere Selver completamente perché egli è alieno, rappresenta l'Altro; piuttosto, il lettore deve avere la possibilità di comprendere la società athshiana. Il lettore deve capire che non vi è una vera differenza tra il «*dream-time*» e il «*world-time*», perché gli Athshiani vivono in simbiosi con il loro inconscio, lo accettano e fanno in modo che esso li guidi nelle loro decisioni.

Il linguaggio usato nei capitoli dedicati a Selver riflette un altro aspetto del mondo rappresentato nell'opera: consiste in immagini, metafore che aiutano a comprendere l'integrazione fra gli Athshiani e l'ambiente.

I capitoli dedicati a Selver introducono l'ambientalismo, altro tema che sta molto a cuore a Le Guin:

Nessun cammino era netto, nessuna luce era ininterrotta nella foresta. Nel vento, nell'acqua, nella luce del giorno e in quella delle stelle sempre s'infilavano la foglia e il ramo, il tronco e la radice, il chiaroscuro, la complessità.

Brevi percorsi correivano sotto i rami, intorno ai tronchi, sulle radici: non procedevano dritti, bensì cadevano ad ogni ostacolo, tortuosi come nervi. [...] Le tinte della ruggine e del tramonto continuavano a cangiare sulle foglie pendenti dei salici ramati, e non avresti neppure potuto dire se le foglie dei salici fossero di un

bruno tendente al rosso, o di un rosso tendente al verde, o verdi²⁴.

La descrizione pone la foresta in primo piano e tutto il resto come sfondo. Importante, per Le Guin, è far capire al lettore che cosa tutti gli alberi descritti possano voler dire per gli abitanti di Athshe. La struttura sociopolitica degli Athshiani è decentralizzata, la popolazione si divide in piccoli villaggi e in clan: i piccoli uomini verdi riconoscono se stessi proprio tramite i clan. Significativo nel linguaggio leguiniano è l'uso delle metafore riguardanti la foresta per esprimere le condizioni mentali e sociopolitiche degli Athshiani. «*When Selver tries to explain to other Athsheans what the Terrans are like - the people who are destroying the forest and who rape, castrate, and kill the Athsheans - he suggests that they have left their roots behind them*»²⁵.

Quindi, laddove il capitano Davidson ha creato un mondo composto solo da avversità e crudeltà, gli Athshiani mostrano tramite il loro linguaggio le loro relazioni di continuità, dualità senza alcun tipo di competizione.

Il sogno utopico

L'elemento che più di tutti ricorre nelle opere della scrittrice è, comunque, l'utopia: sono presenti diversi tipi di società utopica nei suoi libri, tutti caratterizzati da un ideale di fondo, l'anarchia.

Il titolo di uno dei libri più famosi dell'autrice, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, è stato tradotto infelicemente in italiano come *I reietti dell'altro pianeta* o ancora *Quelli di Anarres*. La traduzione italiana, sotto il punto di vista della storia, non è del tutto errata, ma va a cancellare il messaggio che il titolo vuole

²⁴ U. K. LE GUIN, *Il Mondo della foresta*, Milano, Nord, 1999, p. 31.

²⁵ 'Quando Selver prova a spiegare agli altri Athshiani come siano fatti i Terrestri – persone che stanno distruggendo la foresta, che stuprano, castrano e uccidono gli Athshiani – egli fa intendere che essi abbiano lasciato le loro radici dietro di sé': cfr. E. CUMMINS, *Understanding Ursula K. Le Guin*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993, p. 99.

trasmettere. *An Ambiguous Utopia* fa, infatti, intendere istantaneamente che l'opera in questione parla di Utopia, ma non solo; parla di un'ambigua Utopia che «sta sia di là che di qua»: «C'era un muro. [...] Come ogni altro muro era ambiguo, bifronte. Quel che stava al suo interno e quel che stava al suo esterno dipendeva dal lato da cui lo si osservava»²⁶.

L'immagine del muro rende perfettamente l'idea dell'ambiguità: il lettore è costretto a guardare da entrambe le parti. Gli anaressiani hanno costruito il muro intorno allo spazio-porto, di modo che l'unico contatto con gli urassiani fossero gli scambi commerciali. Il muro, in questo senso, rimanda all'immagine del muro di Berlino.

Molto importante è anche la struttura del romanzo, perché esso è volutamente ciclico. I capitoli si alternano: il primo racconta gli avvenimenti del presente, in cui il protagonista, Shevek, parte per Urras; il secondo narra del passato del protagonista sul suo pianeta natio, Anarres; il penultimo vede Shevek, nel passato, prendere la decisione di partire per Urras e l'ultimo capitolo segue il ritorno del protagonista sul proprio pianeta. Questa struttura ciclica, che prende in considerazione l'eterno ritorno nietzchiano, trae spunto dalla filosofia taoista. L'idea del cerchio sorge anche spontanea come riferimento alla storia che tende a ripetersi. Quindi, nei capitoli pari il lettore assisterà ai primi trentotto anni di vita del protagonista, mentre nei capitoli dispari al singolo anno che Shevek passa su Urras.

Shevek, inoltre, è un cittadino dell'utopia, nato e cresciuto in una società utopica che per cause di forza maggiore decide di andare su Urras (la fotocopia della terra, il pianeta capitalista per eccellenza). In questo contesto, quindi, non parliamo del classico viaggiatore che si ritrova all'interno di una società utopica come poteva essere il Marco Polo delle *Città invisibili* di Calvino, ma parliamo di un personaggio che è parte integrante dell'utopia, che sceglie di andar via e di essere un viaggiatore verso il capitalismo, verso il conformismo, per poi capire che deve ritornare, per forza di cose, all'utopia, perché sua culla, sua casa, sua dimora.

²⁶ U. K. LE GUIN, *I Reietti dell'altro Pianeta*, Bergamo, Euroclub, 1980, p. 1.

I reietti dell'altro pianeta si differenzia dagli altri romanzi di Le Guin per il suo più esplicito modo di far riferimento al mondo reale. Parliamo di due pianeti, l'uno luna dell'altro: quindi, nessuno dei due può fare a meno del suo "gemello". Come già detto, Urras è la fotocopia della terra; il nome rimanda all'Urss, ma tecnicamente Urras dovrebbe essere la fotocopia degli Stati Uniti. Anarres, come suggerito dal nome, è un pianeta anarchico, con una storia piuttosto complessa.

«*Utopia has been yang. In one way or another, from Plato on, utopia has been the big yang motorcycle trip. Bright, dry, clear, strong, firm, active, aggressive, lineal, progressive, creative, expanding, advancing, and controlling power. It is totalitarian and depends on reason "as the controlling power"*»²⁷. Rifiutando quel modello, afferma Elizabeth Cummins, Le Guin offre «*the yin utopia*»: «*it would be dark, wet, obscure, weak, yielding, passive, participatory, circular, cyclical, peaceful, narturant, retreating, contracting, and cold*»²⁸.

Nello sviluppare questa ambigua utopia o, come la definisce Elizabeth Cummins, «*a non-traditional utopia*», Le Guin non usa tecniche narrative e strutturali che si possono ritrovare in altri racconti dello stesso genere. Le Guin mostra una società utopica in pericolo perché Anarres è un paese per lo più deserto, dove è difficile sopravvivere; le sue risorse sono scarse, eppure la sua popolazione continua ad andare avanti grazie alla cooperazione, grazie alla filosofia anarchica che viene messa in pratica: nel 1975 Le Guin aveva scritto una breve storia riguardante Odo, fondatrice di Anarres, *The day Before the Revolution*, in cui si può rinvenire la spiegazione di questa filosofia anarchica:

L'odonianismo è anarchia. Non quella roba tipo bomba in tasca, che invece – con qualunque nome cerchi di darsi lustro – è terrorismo puro e semplice; non il libertarismo socio-darwinista dell'estrema destra; ma

²⁷ 'L'utopia è stata Yang. In un modo o nell'altro, da Platone in poi, l'utopia è stata il motore di yang. Luminosa, asciutta, chiara, forte, ferma, attiva, aggressiva, lineare, progressiva, creativa, in espansione, in avanzamento e controllava il potere. È totalitaria e dipende proprio dal potere, dal controllo del potere': cfr. U. K. LE GUIN, *A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be, Dancing at the Edge of the world*, cit. in E. CUMMINS, *Understanding Ursula K. Le Guin*, op. cit., p. 105.

²⁸ La Yin utopia invece 'sarebbe scura, bagnata, oscura, fragile, cedevole, passiva, partecipativa, circolare, ciclica, pacifica, ella nutre, ritratta, contratta ed è fredda': *ibidem*.

l'anarchia prefigurata dal taoismo delle origini ed esposta da Shelley e Kropotkin, da Goldman e Goodman. Il principale bersaglio dell'anarchia è lo stato autoritario, capitalista o socialista che sia; la sua principale componente morale-pratica è la collaborazione (solidarietà, aiuto reciproco). Di tutte le teoria politiche è la più idealistica e per me la più interessante²⁹.

La parola "anarchia" indica il caos, l'assenza di ogni legge e di governo, ma la stessa parola indica anche una filosofia basata sulla responsabilità morale e che vede la cooperazione come chiave della sopravvivenza degli individui.

Sono gli individui stessi che, in assenza di un governo, si occupano degli affari della società, perché loro sono la società: «*We don't leave Anarres, because we are Anarres*»³⁰.

Analisi delle edizioni

Le case editrici italiane che si sono prese cura delle opere di Ursula K. Le Guin sono soprattutto l'Editrice Nord e la Mondadori. In secondo luogo sono uscite alcune pubblicazioni di Eleuthera, Libra Editrice, Delta, Longanesi & Co e di recente anche di Gargoyle e Delos Books.

La fantascienza e la fantasy erano, negli anni '70, due generi quasi sconosciuti in Italia. La prima casa editrice a portare la fantascienza in Italia fu, com'è noto agli specialisti, la Mondadori con la collana «Urania», considerata la più longeva del genere fantascientifico. Per quanto riguarda le opere di Le Guin, esse vennero pubblicate (solo due) all'interno di una delle figlie della fortunata collana a partire dal 1986. La prima casa editrice a pubblicare un libro di Ursula K. Le Guin fu, comunque, Libra Editrice, che nel 1971 si occupò di tradurre e immettere sul mercato la più famosa opera dell'autrice: *La Mano sinistra delle Tenebre*.

Negli anni successivi a prendersi cura della quasi totalità delle opere dell'autrice americana fu la casa editrice Nord che, a partire dal 1974, iniziò il

²⁹ U. K. LE GUIN, *La Vigilia della Rivoluzione*, in *I dodici punti cardinali*, Milano, Nord, 2004, p. 273.

³⁰ 'Non lasciamo Anarres perché noi siamo Anarres'.

proprio viaggio alla scoperta di Le Guin.

Edizioni: dentro il contesto storico

I libri che verranno presi in considerazione sono quattro: *I reietti dell'altro pianeta*, *La mano sinistra delle tenebre*, *Il Pianeta dell'esilio* e *Il mondo della foresta*. Queste opere sono di certo tra le più significative che Le Guin abbia scritto e contengono riferimenti a temi sociali molto importanti, che rimangono sempre attuali: ad esempio, le differenze di genere, la guerra, la corruzione, il razzismo e la xenofobia. Nonostante le diverse richieste inoltrate all'Editrice Nord, non abbiamo ricevuto risposte da parte della stessa: pertanto, le conclusioni della ricerca sono il frutto di personali considerazioni.

Nei *Reietti dell'altro pianeta* figurano due tipi di società, una capitalista e una anarchica: infatti, all'interno del libro sono molteplici i riferimenti sia agli Stati Uniti d'America sia all'Unione Sovietica. L'opera venne pubblicata per la prima volta in Italia dalla suddetta Editrice Nord nel 1976. La seconda ristampa sembra essere stata edita appositamente nel 1990 a causa di alcuni eventi estremamente importanti avvenuti durante quell'anno. La seconda ristampa del libro si colloca, infatti, fra la caduta del muro di Berlino (all'interno della storia il muro assume un significato importante) e lo sfaldamento dell'URSS. Dopo il distaccarsi della Germania e l'indipendenza ottenuta da Estonia, Lettonia e Lituania, sembrava ormai ovvio che l'Unione Sovietica non sarebbe rimasta in piedi ancora a lungo.

La terza ristampa dell'Editrice Nord è datata 1994, anno della nomina di Silvio Berlusconi a Presidente del Consiglio. Berlusconi può essere visto, infatti, all'interno dell'opera, come un abitante di Urras: un padrone capitalista dedito solo ed esclusivamente ai propri interessi.

Il secondo libro preso in considerazione è *La Mano sinistra delle Tenebre*, che narra di una società nella quale la differenza di genere non è mai esistita. A questo proposito bisogna tener presente che la prima edizione dell'opera uscì per i tipi di

Libra Editrice nel 1971, periodo in cui in Italia si poteva ancora sentire il fermento del femminismo e, anzi, il movimento stava cominciando a risvegliarsi.

Non vi furono, però, altre edizioni dell'opera fino al 1984, quando l'Editrice Nord ne pubblicò una seconda ristampa. Da notare che in quella data cadeva il decimo anniversario dal referendum sul divorzio, una delle svolte più significative che le donne abbiano visto avverarsi in Italia. Un altro elemento di cui tener conto è che, in quello stesso anno, moriva Enrico Berlinguer: Estraven, protagonista del romanzo, ricorda sotto alcuni punti di vista il segretario del PCI. Egli è, infatti, un personaggio leale, astuto, aperto al dialogo e disposto a sacrificare se stesso per rendere concreto ciò in cui crede.

Il Pianeta dell'esilio uscì nel 1979, anno in cui Nilde Iotti venne eletta come Presidente della Camera dei Deputati: la prima donna a raggiungere tale posizione in Italia. L'opera, a oggi, è stata ristampata soltanto altre due volte: nel 1992 e nel 2016. L'edizione degli anni Novanta si colloca in un anno in cui, a Genova, venne celebrato il cinquecentenario della scoperta dell'America. Il riferimento sembra avere un senso dal momento in cui, all'interno dell'opera di Le Guin, ci sono due popolazioni che abitano il pianeta: una società natia del mondo e una società hainita, che molti anni prima aveva scoperto quel mondo e aveva mandato alcune centinaia di persone a colonizzarlo. Il Pianeta dell'opera può naturalmente essere associato all'America, vista come nuovo mondo, pieno di risorse e speranze.

Per concludere, *Il Mondo della foresta* venne pubblicato per la prima volta in Italia nel 1977, due anni dopo la conclusione della guerra del Vietnam. Come specificato in precedenza, l'opera venne scritta proprio come sfogo e come denuncia dei fatti deplorabili che si stavano susseguendo in quegli anni, ma nel contesto italiano sembrerebbe non esserci alcun riferimento esplicito. In questo caso sembra lecito prendere in considerazione la terza ristampa, del 1992. Come per *Il Pianeta dell'esilio*, si possono individuare dei collegamenti tra l'anno di uscita di questa edizione e i festeggiamenti in onore del cinquecentesimo anniversario della scoperta dell'America. In tal caso, però, il riferimento all'America non sarebbe positivo:

all'interno del libro, gli Hainiti, coloro che sono arrivati da un altro pianeta per colonizzare Athshe, sono dei signori della guerra che vogliono sfruttare e disboscare il pianeta e per farlo approfittano degli indigeni, originari del luogo, e li uccidono, ne stuprano le mogli e massacrano i figli senza alcuno scrupolo. Gli Hainiti, in questo contesto, potrebbero essere associati ai *Conquistadores*.

Molto spesso, comunque, i libri di Le Guin sono stati ristampati per il proprio prestigio e non hanno quindi alcun collegamento con il contesto storico italiano. Per esempio, Mondadori ristampò *Il Mondo della Foresta* all'interno del catalogo di «I premi Hugo» nel 1996, un periodo in cui la fantascienza sembrava star finalmente per uscire dal proprio guscio.

Conclusioni

Numerosi sono i temi rinvenibili nelle opere di Le Guin: a partire dal femminismo e dalla parità di genere, argomento che la scrittrice ha iniziato ad affrontare nella *Mano sinistra delle Tenebre*. L'espedito dell'utopia le ha consentito di realizzare delle opere all'interno delle quali la differenza di genere non rappresentasse più un problema per le donne (non solo nella *Mano sinistra delle tenebre*, in cui i personaggi sono androgini).

Un altro tema portante dell'autrice è il pacifismo affiancato all'ambientalismo: in *Il Mondo della foresta* non si tratta solo il tema della guerra (in riferimento alla guerra del Vietnam), ma si ricrea una società di uomini che non ha mai smesso di avere un intenso contatto con la natura. Gli Athshiani, infatti, sono in grado di comunicare con l'ambiente circostante e di percepire i pericoli che ne derivano; fanno in modo che le loro vite ruotino attorno alla natura che li circonda. Anche il linguaggio che adoperano si ricollega alla natura e all'importanza che essa riveste all'interno della vita delle persone; anche per questo motivo, il titolo originario dell'opera è molto più efficace rispetto alla sua traduzione italiana: *The word for world is forest*.

Il tema anarchico, associato all'utopia, offre invece una differente visione dell'anarchia stessa. Secondo l'ideale odoniano (spiegato nel racconto *Il giorno prima della rivoluzione*), l'anarchia non è quel pensiero secondo il quale debba esistere il caos, ma in *I reietti dell'altro pianeta* essa diventa una filosofia di vita. Filosofia attraverso la quale le persone sono portate a collaborare tra di loro per un fine che trascende quello del singolo individuo.

Il pensiero di Jung viene esplicitato in ogni singolo libro dell'autrice; ogni opera presenta, infatti, la citata dicotomia tra l'individuo e la propria ombra. *Il Mago di Earthsea*, il primo della famosa saga, vuole mostrare l'ombra a ogni lettore, renderla ancora più concreta, rendere vivo l'essere che si situa in quella terra di mezzo tra il lato conscio e quello inconscio della persona e mostrare come ogni individuo debba interagire con quella forza oscura dentro se stesso. L'equilibrio rimane la chiave delle opere di Le Guin, perché l'unico modo per far sì che l'ombra possa essere incorporata nella parte conscia dell'individuo è accettarla; accettare il proprio lato oscuro può condurre ciascuno a completare la propria personalità e a scoprire quei lati del proprio *io* che nemmeno sapeva esistessero.

Per quanto riguarda il contesto editoriale, si è potuto constatare che a dare importanza, per prime, alle opere dell'autrice sono state piccole case editrici, spesso indipendenti, che hanno visto nelle sue storie qualcosa in più rispetto a libri dello stesso genere.

Le ristampe effettuate nel corso di questi quarant'anni sono state molte, ma forse non abbastanza. Non c'è stato un vero impegno da parte delle case editrici che possiedono i diritti d'autore della scrittrice nel voler far conoscere le sue opere. Soltanto negli ultimi anni, Mondadori sembra stia rendendo giustizia a quei libri che sono stati ristampati soltanto una o due volte.

L'opera più conosciuta di Le Guin, in Italia, è *La saga di Earthsea*: ciò è probabilmente dovuto al target al quale punta la trilogia. L'editoria per ragazzi è, infatti, assai importante, e libri come *Il Mago di Earthsea*, *Le tombe di Atuan* e *La spiaggia più lontana* sono opere di formazione di una certa rilevanza.

Di certo, i temi trattati da Ursula K. Le Guin erano attuali negli anni Sessanta e lo sono ancora oggi: in primo luogo, il femminismo non è morto; si è assopito, ma si sta ancora combattendo per fare in modo che le differenze di genere non siano più un ostacolo nella società italiana. Il razzismo è divenuto, purtroppo, una realtà anche nell'Italia contemporanea a causa delle guerre e della povertà che spingono molte persone, che altrimenti non lascerebbero mai la propria patria, a emigrare verso l'Italia, considerata da molti di loro soltanto un luogo di passaggio.

Il pacifismo rimane un tema purtroppo attuale in ogni periodo storico e l'equilibrio è una tematica essenziale, in quanto ancora oggi si pende sempre di più da un lato della bilancia e quasi mai si tratta di quello della luce.

Infine, come Calvino ribadiva nelle *Città invisibili*, lo spirito dell'utopia può esserci utile a trovare dentro di noi quella città immaginaria e ideale che possa aiutarci a meglio comprendere la realtà che ci circonda; la riflessione e l'auto-consapevolezza sono elementi essenziali per migliorare se stessi e il proprio rapporto col mondo circostante.

Sara Tamisari

***La battaglia dell'editoria fra Milano e Torino:
qualche dato su Tempo di libri e sul Salone del libro***

Torino è sempre stata uno dei centri maggiori della cultura editoriale italiana, sin dai tempi dei grandi editori quali Bocca, Loescher, Paravia, Pomba, con un'editoria molto legata prevalentemente ai testi scolastici e universitari, «centro di irradiazione della cultura positivista»¹ in Italia, fino ad arrivare alla figura di Piero Gobetti e alla sua attività editoriale volta, soprattutto, alla pubblicazione di opere che rivendicassero gli ideali di libertà e di resistenza al regime fascista, in una realtà che iniziava a risentire di quella dittatura che, nel novembre del 1925, obbligò l'editore a chiudere la propria casa editrice; per arrivare, poi, a quella di Giulio Einaudi, che seguì la strada spianata da Gobetti e l'esempio di Laterza: «con la Einaudi e con i giovani collaboratori che man mano a essa si aggregeranno, si porranno le basi per quella cultura che si esprimerà e maturerà all'indomani della Liberazione»².

Il *Salone Internazionale del Libro* è divenuto, ormai, uno dei più importanti “simboli” dell'editoria ai giorni nostri, l'evento tanto atteso, ogni anno, a cui partecipano editori piccoli, medi e grandi, e migliaia di lettori alla ricerca di qualsiasi genere letterario, con la voglia di immergersi in un vasto mondo di cellulosa.

Ma quest'anno, com'è noto, il *Salone del Libro* di Torino ha dovuto scontrarsi con una novità: *Tempo di Libri*, la nuova Fiera dell'Editoria Indipendente di Milano, l'altro pilastro della cultura italiana e dell'editoria, già all'indomani dell'Unità d'Italia, vantando, oltre a grandi editori di letteratura (quali Treves e Sonzogno), la Ricordi, ossia la più grande casa editrice specializzata nel settore musicale, e una lunga serie di riviste e giornali, fino ad arrivare a Rizzoli e a Mondadori, grande

¹ N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Bari, Editori Laterza, 2007, p. 93.

² Ivi, p. 380.

figura di “editore protagonista” del Novecento che, ancora oggi, rappresenta uno degli attori principali dello scenario editoriale.

A causa dell’iniziativa di Milano è iniziata subito una vera e propria competizione fra le due fiere, per cui i lettori sono stati chiamati a scegliere o a partecipare e a confrontare i due eventi, decidendo di optare per il *Salone* di Torino - portando avanti, quindi, trent’anni di tradizione, e boicottando la “copia” messa in scena dal capoluogo lombardo -, o di accogliere la novità di *Tempo di libri*, partendo dal presupposto che i libri non sono mai abbastanza e ogni evento è ben accetto se a trionfare è la cultura e, nello specifico, l’editoria.

A conti fatti, si può affermare, però, che a far da padrone è stato, ancora una volta, il *Salone* di Torino. La trentesima edizione, infatti, iniziata il 18 e conclusasi il 22 maggio, ha saputo tener testa perfettamente alla novità editoriale milanese, svoltasi dal 19 al 23 aprile. Il numero totale di visitatori della manifestazione torinese è stato di 165.746, di cui 140.746 al Salone, presso il Lingotto Fiere, e oltre 25.000 per le iniziative in città: 497 al Turin’s Eye, 1.503 al reading *Furore* di Steinbeck, più di 5.000 per gli eventi all’area Ex Incet e 18.000 alle iniziative del Salone Off in città e nei Comuni della Città Metropolitana.

Il *Salone del Libro* si è, dunque, mostrato in ottima forma, nonostante la riduzione di dodici ore complessive nei cinque giorni di esposizione rispetto all’anno precedente. *Tempo di Libri*, organizzato da La Fabbrica del Libro presso i padiglioni della Fiera Milano RHO, ha registrato, invece, 60.796 presenze in Fiera e 12.133 nelle 100 sedi del Fuori Fiera.

Presenze istituzionali

Fra le figure di maggiore rilievo, sin dall’inaugurazione, al *Salone Internazionale del Libro* hanno preso parte il Presidente del Senato, Pietro Grasso; il Ministro dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca, Valeria Fedeli; il Ministro dei Beni e delle attività culturali e del Turismo, Dario Franceschini. Inoltre, fra le

autorità sono intervenuti e hanno partecipato il Ministro della Difesa, Roberta Pinotti; il Ministro degli Interni, Marco Minniti, e il Presidente del Parlamento Europeo, Antonio Tajani. In visita, infine, il Capo di Stato Maggiore della Difesa, gen. Claudio Graziano; la delegazione dell'Emirato Arabo con il Presidente del National Heritage Institute; l'Ambasciatore del Cile, Fernando Ayala.

A Milano, invece, *Tempo di Libri* ha potuto godere delle presenze istituzionali del, già citato, Ministro dell'Istruzione, Franceschini; del Presidente della Regione Lombardia, Roberto Maroni; del Sindaco di Milano, Giuseppe Sala; del Presidente della Fiera Milano, Roberto Rettani; del Presidente dell'AIE, Federico Motta; del Presidente della Fabbrica del Libro, Renata Gorgani.

Fra i visitatori

Tra una polemica e l'altra, in una competizione fra la novità e la tradizione, non sono mancati, di certo, gli incontri, le presentazioni di libri e le letture che hanno visto la partecipazione di tantissimi autori, scrittori, personaggi dello spettacolo.

A Milano, ad alternarsi fra le varie giornate di fiera, sono stati in tantissimi. Ne citiamo alcuni: Adonis, David Almond, Sveva Casati Modigliani, Javier Cercas, Mauro Covacich, David Grossman, Carlo Lucarelli, Valerio Magrelli, Marco Malvaldi, Michela Murgia, Francesco Piccolo, Roberto Saviano, Walter Siti, Licia Troisi, Andrea Vitali. Numerosi, inoltre, sono stati gli spazi, gli incontri e gli appuntamenti con le testate, quali Rai, «Robinson» della «Repubblica», il «Corriere della Sera», ilLibraio.it, Radio Popolare e Radio Radicale.

Torino, di certo, non è stata da meno. Il *Salone*, infatti, ha tenuto la testa alta rispondendo con una lunghissima lista di incontri e appuntamenti che hanno riscosso molto successo, proponendo una vasta serie di nomi famosi, tra cui Luciana Littizzetto, Pif, Daniel Pennac, Oscar Farinetti, Paolo Crepet, Vittorio Sgarbi, Luciana Capretti, Gianni Minà, Richard Ford, Carlo Petrini, Corrado Augias, Daria Bignardi, Miriam Toews, Annie Ernaux, Concita De Gregorio, Emily Witt.

Espositori

Moltissime le case editrici che hanno preso parte a entrambe le fiere. Tra gli stand di editori piccoli, medi e grandi, da segnalare la presenza di case editrici quali Alter Ego, Baldini & Castoldi, Bompiani-Giunti, Cairo, Carocci, Flaccovio, Fazi, Fandango, Fanucci, Hoepli, Iperborea, Laterza, Libraccio, Marsilio-Sonzogno, Marcos y Marcos, Mimesis, Newton Compton, Il Saggiatore, Treccani, Feltrinelli.

Milano vanta la partecipazione dei grandi colossi quali Mondadori, GeMS-Gruppo editoriale Mauri Spagnol, Einaudi. Il *Salone del Libro*, invece, ha visto il boicottaggio dei giganti editoriali appena citati ma la presenza di altre case editrici rimaste fedeli a Torino, quali Flaccovio, Cairo, Hoepli, 66thand2nd, Sellerio, Laterza, Marcos y Marcos.

Vendite

Tempo di Libri non è stato un evento particolarmente proficuo dal punto di vista delle vendite. Gli editori non hanno rilasciato dei dati specifici in base ai quali tirare le somme; certo è, però, che le vendite sono rimaste al di sotto delle aspettative, anche per i gruppi editoriali più grandi come GeMS e Mondadori.

Il *Salone Internazionale del Libro*, invece, ha registrato un dato assolutamente positivo per tutti gli editori, i piccoli compresi: Feltrinelli ha raddoppiato le vendite con gli autori portati a Torino, nello specifico Saviano, Pennac e Benni; la Newton Compton ha incassato il 50% e la Marcos y Marcos e la Sellerio hanno venduto il 40% in più rispetto all'anno precedente; il 35% in più per NN editore, il 15% per la Bao Publishing, il 30% per Rai Eri, il 35% per Iperborea e fra il 20% e il 35% per Fandango, Voland e Fazi.

Il *Salone Internazionale del libro* di Torino, pienamente vincitore della sfida con *Tempo di Libri*, rimanda l'appuntamento al prossimo anno, fissando le date sin da ora: la trentunesima edizione, infatti, avrà luogo dal 10 al 14 maggio 2018.

Le date della seconda edizione di *Tempo di Libri* di Milano, invece, non sono ancora state comunicate.

Chiara Pagoto

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Remo L. Guidi, *Frati e Umanisti nel Quattrocento*
Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. VIII+628, eu 50
ISBN 9788862744614

Il volume raccoglie una serie di saggi di Guidi pubblicati in varie sedi tra il 1990 e il 2010, tutti variamente correlati all'argomento del titolo e liberamente aggiornati allo scopo di meglio connetterli tra loro. Fa eccezione l'ultimo contributo, *L'Umanesimo oltre la retorica*, inedito.

L'assunto alla base dell'operazione di Guidi è il «ruolo di primo piano» svolto nel Quattrocento «dai Mendicanti e dagli Umanisti» (p. 1), il cui rapporto reciproco, tuttavia, non è stato ancora adeguatamente indagato, a parere dello stesso. Già il primo capitolo (*I Francescani e la 'civilis disciplina'*) offre informazioni in merito, rilevando che «a differenza dei *litterati* che si ritirarono in campagna [...], i Francescani non si tirarono indietro e si dettero, con ricchezza di proposte, al risanamento della *civilis disciplina*» (p. 41).

Il capitolo successivo (*Frati e Umanisti: ragioni di un conflitto*) analizza più da vicino la contesa che caratterizzò frati e umanisti nel XV secolo: il disordine dei Mendicanti, denunciato dagli Umanisti, deve essere considerato secondo Guidi «uno dei sintomi più appariscenti del degrado in cui era piombata la cristianità» (pp. 46-47), dovuto all'azione dei movimenti ereticali, allo scisma e all'incapacità dei chierici di rispettare la regola e le direttive dei pontefici, senza ridurlo «a un inspiegabile inacidirsi dei laici contro i claustrali» (p. 46).

Il terzo capitolo (*Ambiti della inquietudine francescana*) concentra invece lo sguardo direttamente sui Francescani, individuando due punti cardine su cui si è in particolare articolata la loro riflessione nel corso del secolo: la povertà e la cultura. Conseguendo quest'ultima, essi correvano il rischio di andare contro la regola, all'interno della quale rientrava proprio la povertà (l'obiezione fu già presentata, nel

1415, al concilio di Costanza). L'inquietudine dei Francescani, com'è noto, si risolse nella scissione dell'ordine in Conventuali e Osservanti, dovuta innanzitutto «al modo diverso, anzi inconciliabile, di intendere passi nodali della regola e, soprattutto, il voto di povertà» (p. 130).

L'indagine sulla crisi dei Francescani prosegue, nel capitolo successivo (*Tra i paradossi dei francescani*), con un'analisi incentrata sulle contraddizioni che caratterizzarono il loro operato. Tra queste, una delle più rilevanti è sicuramente il disaccordo con gli Umanisti, i quali erano «loro complici nel chiedere a gran voce la riforma dei chiostrri, della Chiesa», oltre a sostenere la necessità di «un governo dello Stato secondo giustizia» (p. 161). La stessa Chiesa, infatti, attraversava un problema di governabilità a più livelli: a partire dai parroci, «uomini inquieti, volubili se non proprio vagabondi» (p. 182; si tratta del capitolo V, *Dentro e attorno alla chiesa francescana*), fino ai cardinali, in conflitto con il pontefice «per imporre alla Chiesa un governo più rappresentativo ai vertici» (ivi). Su di essa incombeva inoltre, allo stesso tempo, la minaccia rappresentata dallo scisma, vera e propria spada di Damocle per il suo organismo politico.

Il volume di Guidi propone in seguito l'analisi di alcune figure chiave della spiritualità cristiana del XV secolo, indagate in particolare alla luce dei loro rapporti con l'ordine francescano: Basilio Bessarione (cap. VI, *Storia in ombra, ovvero Bessarione e i Francescani*), Antonio da Rho (cap. VII, *Nel mondo di fra' Antonio da Rho*) e Giovanni da Capestrano (cap. VIII, *L'azione riformatrice del Capestrano nel suo contesto*). Del primo, lo studioso presenta soprattutto la sua azione come incaricato «di mettere a norma il monachesimo italo-greco nei 78 monasteri dell'Italia meridionale» (p. 244), soffermandosi sulla funzione da lui assunta di «correttore, riformatore e protettore» (p. 248) dell'ordine francescano. Nell'accoglienza che egli riservò a un numero notevole di opere francescane nella sua biblioteca, oltre che in varie altre iniziative di natura culturale in favore dell'ordine, Guidi individua la matrice umanistica sottesa al ruolo da lui rivestito (cfr. soprattutto

il paragrafo dal titolo *Iridescenze umanistiche nei rapporti del Bessarione con i Francescani*, alle pp. 245-248).

Di Antonio da Rho, dopo aver evidenziato la poca attenzione verso la sua figura da parte degli studiosi, Guidi rileva «lo scarso tasso di Francescanesimo» (p. 261) dato che egli passò la maggior parte della propria esistenza nella corte, immerso negli studi e nei dibattiti umanistici. All'interno di questi ultimi possiamo in qualche modo far rientrare la polemica con il Panormita, ampiamente esplorata da Guidi, il quale ne evidenzia in più punti il carattere di forzatura ai limiti della simulazione, in particolare da parte del Raudense che assume il ruolo dell'accusatore senza scrupoli.

Giovanni da Capestrano viene invece a rappresentare la risolutezza e l'intransigenza rispetto alla regola francescana, da lui interpretata rigorosamente alla lettera al punto da risultare, per gli altri, un personaggio talora scomodo, dai «metodi [...] volti a reprimere non a dialogare» (p. 345). Egli perseguiva come obiettivo, di fronte al degrado morale cui stava andando incontro l'ordine, il recupero del passato in risposta «a un bisogno di autenticità» (p. 346) che in lui era attivo a vari livelli, perfino nell'abbigliamento (cfr. il suo *De usu cuiuscumque ornatus et de ornatu mulierum*).

Il capitolo successivo (cap. IX, *Sottintesi e allusioni tra Poggio e Sarteano a proposito di una polemica mancata*) propone l'analisi di un altro confronto intellettuale dopo quello tra il Raudense e il Panormita. Esso coinvolse Poggio Bracciolini e Alberto Berdini da Sarteano in merito a una lettera scritta dal primo nel 1429, che trattava il tema della vita e dei costumi degli Osservanti, riproponendo «gli abusati schematismi delle vecchie polemiche contro i Mendicanti» (p. 349). Nello specifico, attraverso di essa Bracciolini evidenziava come la vera nobiltà consista nell'esercizio della virtù, mentre additava «in blocco gli Osservanti alla pubblica riprovazione» (p. 352), generando la reazione del Sarteano. Sulla stessa scia si colloca, di Poggio, il *Contra hypochritas*, il cui intento moralizzatore porta ad affermazioni del tipo: «difficile est bonum esse et paucis contingit» (*Contra hypochritas*, 18).

Dopo il Bracciolini, il capitolo X (*Lorenzo Valla e la vita dei claustrali*) pone l'attenzione su un altro grande umanista del secolo XV, Lorenzo Valla, di cui Guidi evidenzia, in rapporto specialmente al mondo ecclesiastico, «un'indole sollecita a situarsi in scelte di campo provocatorie» (p. 394), che lo rendeva oggetto di «avversione e animosità» (ivi). Tuttavia, il sostegno di Alfonso il Magnanimo lo teneva al sicuro, assicurandogli libertà d'espressione e ampio margine di movimento, anche verso i gradi più alti della gerarchia ecclesiastica (cfr., in merito, lo scontro con Eugenio IV, analizzato a p. 395). Elemento centrale nell'analisi di Guidi risulta il *De professione*, in cui Valla ridiscute i principi stessi dell'esperienza claustrale. In particolare, l'umanista si oppone alla «soggezione alla regola» (p. 434), nella convinzione che essa limiti la libertà dell'individuo fino a «mettere nei ceppi le sue capacità dinamiche» e a «vincolarlo a norme utopiche» (ivi).

Il capitolo successivo (XI, *Note sull'agiografia*) indaga le cause della notevole sensibilità che il secolo XV ebbe per le agiografie, individuando la principale nel fatto che i santi rappresentavano concretamente quell'aspirazione all'immortalità che era costantemente al centro del pensiero degli umanisti, i quali vedevano in essi «il termine estremo di quel processo ascensionale che li aveva portati a parlare di indiamiento dell'uomo» (p. 453).

Il capitolo XII (*Bernardino da Siena tra agiografia e storia*) può essere considerato un approfondimento del precedente. Esso infatti presenta e analizza il caso specifico di Bernardino degli Albizzeschi, di cui Guidi ripercorre le varie tappe del processo di canonizzazione alla luce del volume di Letizia Pellegrini ad esso dedicato (*Il processo di canonizzazione di Bernardino da Siena (1445-1450)*, Introduzione ed edizione a cura di L. Pellegrini, Grottaferrata, Quaracchi, 2009). In sostanza, lo studioso rileva «le eccedenze umane di Bernardino rimaste fuori degli orizzonti del *Processo*» (p. 494), rintracciate dallo studioso attraverso recuperi dalle *Prediche* e richiami alle testimonianze coeve: appare dunque evidente la propensione, nel secolo XV, a «sopprimere, o ridurre, nei servi di Dio attitudini e iniziative 'fuori quadro' e troppo autonome» (p. 494).

Il capitolo XIII (*Ebrei a Ferrara*) propone invece un'analisi dell'attività economica degli Ebrei a Ferrara, soprattutto di quella feneratizia e dunque del banco da essi gestito nella città estense. Ferrara introdusse una legislazione che offriva agli Ebrei diritti e protezione, e fu pronta ad accogliere, nella persona di Ercole I, la richiesta di ospitalità che da loro giunse in seguito all'espulsione a essi comminata dai sovrani di Spagna (1492).

Il volume si chiude con un capitolo inedito (XIV, *L'Umanesimo oltre la retorica*) in cui Guidi indaga le occasioni che durante il Quattrocento si crearono per un'integrazione «tra i programmi umanistici e quelli dei maestri di spirito» (p. 535), rimaste tuttavia senza seguito e sfociate addirittura «in una inequivocabile rottura» (ivi). In particolare, lo scontro si consumò in merito a una diversa concezione, negli uni e negli altri, dell'individuo: l'autonomia che gli Umanisti reclamavano «era quella di una categoria di persone pronta a scuotersi di dosso una tutela [*i. e.* quella dei maestri di spirito] di cui non sentiva più alcun bisogno» (p. 562); gli *studia humanitatis* diventavano così un mezzo per la crescita dell'individuo e per la sua affermazione, e i letterati che li sostenevano «avvertivano, in modo impaziente, l'urgenza di riforme e innovazione» (pp. 562-63) per la Chiesa, ormai priva di organicità e destituita, a vari livelli, del prestigio che un tempo le competeva.

In quest'ottica, un rilievo fondamentale è assunto dai classici, confrontandosi con i quali gli umanisti svolgevano un vero e proprio esercizio di «autonomia mentale» (p. 566), anche trattando argomenti in grado «di produrre sconcerto» (ivi) o addirittura di «offendere il comune senso del pudore» (ivi). Si pensi, ad esempio, a un'opera come l'*Hermaphroditus* del Panormita e, più in generale, a tutta la poesia neolatina che in quel momento gareggiava con gli elegiaci latini: il suo obiettivo, oltre al conseguimento della fama e del prestigio, era proprio quello di annullare ogni forma di subordinazione delle proprie capacità, senza preoccuparsi del volgo e disinteressandosi dunque dei maestri di spirito, le uniche figure all'interno del popolo che sapessero leggere. Del resto, era lo stesso Beccadelli a scriverlo nell'intestazione del componimento che apre la sua raccolta poetica, invitando contemporaneamente il

dedicatario, Cosimo de' Medici, a imitare i grandi del passato: «Ad Cosmum Florentinum quod spreto vulgo libellum aequo animo legat, quamvis lascivum, et secum una priscos viros imitetur» (Panormita, *Hermaphroditus*, I, 1); invito ribadito, tra l'altro, nel distico che chiude il componimento: «Tu lege tuque rudem nihili fac, Cosme, popellum; / tu mecum aeternos ipse sequare viros» (ivi, vv. 13-14).

Giova rilevare, a questo punto, che gli Umanisti non si limitavano «a rivendicare il diritto di vivere secondo i propri moduli» (p. 568), ma esercitavano la loro libertà di giudizio nei più svariati campi del sapere, fino a «entrare arditamente nel fortino della teologia e del dogma» (ivi). Lo scontro con i Mendicanti diventava, di conseguenza, inevitabile, alimentato dalla volontà degli Umanisti di instaurare «un rapporto con la divinità che non pregiudicasse il senso dell'*hic et nunc*» (p. 570), fermamente convinti che la religione appartenesse anche ai laici.

Davide Esposito

Max Aub, *Gennaio senza nome*
a cura di Eugenio Maggi
Roma, Nutrimenti editore, 2017, pp. 192, eu 17
ISBN 9788865944905

Quando l'autore spagnolo Max Aub scrisse le otto storie che sono contenute all'interno del volume *Gennaio senza nome*, curato da Eugenio Maggi e pubblicato dall'editore Nutrimenti, forse non immaginava il tortuoso labirinto che le sue opere avrebbero dovuto percorrere prima di poter essere pubblicate e tradotte.

Aub, nato in Francia e trasferitosi in Spagna allo scoppio della Prima guerra mondiale, a causa del regime franchista visse deportazioni, detenzioni in campi d'internamento e un esilio forzato in Messico, e le sue opere, numerose e poco conosciute, soffrirono gli stessi drammi dell'autore e a loro volta subirono censure e soprattutto una sostanziale mancanza di pubblico. Questa mancanza fu causata dal regime stesso e dalla condizione di esiliato che Aub visse per molti anni. Il popolo messicano, infatti, fu accogliente con l'autore, ma questi scriveva di avvenimenti lontani, che non riuscirono mai a imporsi realmente all'attenzione del pubblico. Gli spagnoli conoscevano bene le circostanze e i fatti che egli raccontava, ma non poterono leggere i suoi scritti per decenni: il regime non solo lo allontanò fisicamente dal paese, ma lo tagliò fuori anche dalla letteratura. E il silenzio permase anche dopo la caduta di Franco: Aub dovette aspettare gli anni Novanta per essere recuperato e celebrato, e soprattutto per poter avere un proprio pubblico, quando finalmente venne riconosciuto come uno scrittore fondamentale dell'esilio spagnolo.

Le storie raccolte nell'antologia italiana sono tra le più caratteristiche dello stile di Aub e in esse leggiamo della vita autentica degli esuli repubblicani, la testimonianza cruda delle detenzioni e delle sofferenze di chi dovette abbandonare la Spagna franchista: vi troviamo, dunque, i dimenticati o, per meglio dire, i

«tormentati». Questo termine viene utilizzato dal narratore della storia che dà il titolo all'intera raccolta: chi racconta, però, non è un essere umano, ma un albero, che narra ciò che accade attorno alle proprie radici. Vede le carovane di disperati spagnoli che tentano di scappare in Francia: l'effetto che ne deriva è straniante, e il lettore osserva con un filtro anomalo l'umanità che fugge e ciò che le accade.

Gli uomini sono percepiti come esseri incapaci di stare tranquilli, creature che non vorrebbero avere radici, ma nascono inesorabilmente con esse e non se ne liberano neppure nel mezzo di un esodo irruento. Presuntuosi e stupidi, con idee strane e contro natura, sono passeggeri che muoiono mentre tentano l'impresa perché «tarlati dall'esterno». Il racconto ha, dunque, un punto di vista alienante che fa riflettere maggiormente il lettore sulla natura umana, e questa è una tecnica che ben esemplifica lo sperimentalismo di Aub. Non è un caso, infatti, che sia proprio un albero a costituire la voce narrante: fondamentale è per Aub il processo della memoria di ciò che è stato, un processo continuo fatto, però, non solo di storia e realtà, ma di una natura partecipe e insieme distante, asettica; le tecniche narrative adoperate sono da avanguardia, con filtri stranianti, epifanie, immagini surreali ecc. Per Aub realismo e sperimentalismo vanno di pari passo: ossessionato dai dati raccolti durante tutti i giorni di detenzione, che lo obbligarono di fatto al ruolo di testimone, tuttavia non arrivò mai a una descrizione troppo immediata, quasi arida, ma valorizzò sempre quegli elementi che potevano arricchire la sua narrazione, connotandola sia sul piano della tecnica espressiva sia su quello generale dello stile. Ecco, allora, il lustrascarpe ingenuo e sprovveduto, sempre contento perfino della vita nei campi di concentramento: di lui, ultimo fra gli ultimi, Aub si serve per illustrarci, ad esempio, con ancora più disincanto e drammaticità, ciò che accadeva in quei luoghi di dolore storico e privato. «Le parole sono così povere di fronte ai sentimenti che bisogna ricorrere a mille trucchi per cogliere il riflesso della realtà», sostiene l'autore. Memoria e oblio corrono su sentieri paralleli: i tormentati non furono solo i detenuti dei campi, ma anche coloro che riuscirono a sfuggire a Franco e che, però, si sentirono alienati dalla storia e dagli uomini, disprezzati o anche solo dimenticati dai

loro contemporanei. Racconti come *Cimitero di Djelfa*, *Librada* e *Il colpo di grazia* ne sono un esempio: chi si ricorderà dei morti, dei campi, di coloro che sono fuggiti, e chi leggerà gli scritti che ne sono scaturiti? E, se costoro verranno ricordati, saranno considerati traditori? Queste sono le domande che non riescono a svanire nella mente di Remigio, voce del *Colpo di grazia*: «Nessuno sa chi siamo stati, né tanto meno quello che siamo. [...] Usciva dai gangheri a pensare che la guerra spagnola non era più il centro delle preoccupazioni del mondo».

La prima antologia italiana dei racconti di Max Aub è una pregevole testimonianza, non solo della storia spagnola. Inutile ribadire l'importanza della memoria di avvenimenti spesso troppo poco conosciuti e che invece occorrerebbe recuperare con sempre maggior vigore; e, tuttavia, ciò che emerge con forza da questi scritti è soprattutto la comunanza che esiste fra i tormentati di ogni origine e provenienza, di ogni ordine e grado. I perseguitati e gli esiliati non sono diversi né per razza né per cittadinanza, né per le guerre che subiscono, così come i persecutori non adottano strategie di umiliazione e tortura così differenti, nonostante il trascorrere dei secoli e dei luoghi.

Questi scritti non sono, dunque, solo opere dettate dalle circostanze tragiche della storia, ma quadri che sembrano amplificare la crudeltà e la realtà della vita attraverso il caleidoscopio della letteratura: non soltanto dolorosi quaderni di memorie, ma racconti pregevoli per la loro sapienza letteraria. Le tecniche adottate da Aub sono frutto di una mente brillante che per tutta la vita non ha fatto altro che rielaborare il proprio vissuto e quello di tanti altri esiliati e detenuti per dare una voce forte, potente a chi era stato abbandonato e allontanato. Questa voce, sperimentando “narratori” non comuni, riportando una pluralità di voci e di pensiero, facendo diventare realtà ciò che era solo una vana speranza, diventa capace di far guardare in modo diverso all'umanità e alla storia stessa.

La scelta dei racconti di questa antologia italiana è, quindi, di grande pregio: nella poliedrica produzione di Aub, le narrazioni di *Gennaio senza nome* sono tra le più caratteristiche dello stile dell'autore e tra le più “contudenti” per un lettore che

voglia entrare all'interno delle piaghe dell'esilio spagnolo. Un grande merito, dunque, va a Eugenio Maggi, curatore di questa antologia, e all'editore Nutrimenti per aver accolto e dato spazio alle voci di un esilio meno conosciuto di altri.

Sara Coppola

Luciano Curreri

Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle pinocchiate

Bergamo, Moretti & Vitali, 2017, pp. 115, eu 15

ISBN 9788871866611

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino sono uscite in volume nel 1883, e da allora hanno, più o meno incisivamente a seconda del momento, improntato l'educazione letteraria di un buon numero di generazioni di ragazzi, fino ai giorni nostri. Più che rimarcare la persistenza dell'opera nel tempo, evidente tanto da rendere superfluo ogni commento, si può più fruttuosamente tentare di seguire qualche traccia un po' meno scontata del burattino collodiano e verificare la continuità della sua presenza nella storia non solo letteraria, ma più genericamente del costume del nostro Paese dell'ultimo secolo e mezzo.

È ciò che tenta, e con successo, Luciano Curreri, ordinario di letteratura italiana all'università di Liegi, con il suo recentissimo *Play it again, Pinocchio* (Bergamo, Moretti & Vitali, 2017, pp. 115, eu 15,00). Già titolo e illustrazione di copertina (un Pinocchio con l'impermeabile di Bogart, disegnato con tocco leggero da Giuseppe Palumbo), nel richiamare contemporaneamente due icone della cultura popolare, manifestano l'intento di scandagliare il senso di un ritorno, di accertare il ripresentarsi nel tempo di forme tra di loro diverse, anche se derivanti da un unico archetipo: nel caso, Pinocchio, appunto. Si tratta del resto di un esercizio non nuovo all'autore, del quale si può ricordare almeno, per contiguità di tema, *Misure del ritorno. Scrittori, critici ed altri revenants* (Milano, Greco e Greco, 2014), dove, tramite una puntuale analisi dei percorsi di ritorno di una significativa galleria di autori, critici o scrittori che siano, l'autore mette in scena la costante permanenza (a dispetto di periodici inabissamenti) di alcuni caratteri salienti del secolo appena trascorso.

Il libro, reso singolarmente accattivante da una scrittura vivacissima e per nulla paludata, raccoglie una serie di saggi che rendono conto delle “pinocchiate”, cioè dei testi che, iniziando dalla fine dell’Ottocento (già del 1893 è un *Figlio di Pinocchio* di Oreste Boni) e lungo tutto il Novecento, hanno ripreso il protagonista del libro di Collodi, adattandolo via via alle contingenze, certo non tutte strettamente narrative, di volta in volta maggiormente pressanti sugli autori che si sono cimentati con la materia. Si tratta di esercizi di attualizzazione *sui generis* del personaggio, avverte Curreri, visto che nei testi del secolo scorso che lo riguardano ricompare sballottato a volte nelle più diverse contestualizzazioni (c’è perfino un *Pinocchio all’Inferno*). Ciò che interessa maggiormente è il complesso di relazioni tra questa letteratura, sicuramente minore, e i momenti storici in cui le storie del burattino ricompaiono. Secondo un procedimento di analisi letteraria non nuova all’autore, il percorso di lettura proposto è (anche) un pretesto per dire altro, per contemplare da un punto di vista decentrato, ma ampiamente pervasivo, la storia del Novecento: letteraria, ma non solo, anche politica in senso ampio, del costume del Paese, del suo evolversi (o involversi), in una fittissima trama di relazioni, di connessioni, di rimandi ad altro, di allusioni a quello che siamo stati, per un breve periodo o per un secolo.

Pinocchio attraversa alcuni dei territori più significativi del Novecento letterario, e seguendone le tracce Curreri ne fa rivivere le suggestioni, nel loro *coté* più marcatamente popolare. Abbiamo così un Pinocchio (declinato anche nella variante Pinocchietto) primo novecentesco e futurista, che, in omaggio agli stupori tecnologici dell’epoca, diventa automobilista (*Pinocchio in automobile*, 1905) e pilota di aereo (*L’aeroplano di Pinocchio*, 1909), addirittura anticipando, da par suo, con motti e monellerie, le suggestioni sublimi del dannunziano Paolo Tarsis di *Forse che sì forse che no* (1910). I piani sono evidentemente incomparabili, ma è assai significativa la puntualità dell’azione di fiancheggiamento che il personaggio Pinocchio, svincolato ormai da legami con il suo risorgimentale padre letterario, inizia a operare nei confronti dei movimenti letterari e non solo. Viene infatti subito dopo arruolato e partecipa attivamente allo sforzo propagandista bellico della Prima

guerra mondiale (previa una singolare anticipazione del tema reperibile in un *Pinocchio alla guerra di Tripoli*), in coerente continuità con il suo recente passato futurista. Ecco quindi *Pinocchetto alla guerra europea*, e *Pinocchetto contro l’Austria* (entrambi del 1915). Ma, in tema di riuso in termini meramente propagandistici, maggior significatività assume la metamorfosi fascista del burattino, già identificata nelle sue manifestazioni più evidenti, con ampia produzione di prove a carico, da Curreri, nell’antologia *Pinocchio in camicia nera. Quattro pinocchiate fasciste* (Cuneo, Nerosubianco, 2008, «Le drizze»). Lungo tutto l’arco del Ventennio si susseguono testi che ne accompagnano, trasponendoli nel mondo parallelo di Pinocchio, gli episodi più significativi, in un evidente sforzo di coinvolgimento dei giovani e giovanissimi lettori nelle vicende del regime: si vedano, tra gli altri, titoli assai eloquenti come *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista*, *Pinocchio fra i balilla*, *Pinocchio istruttore del Negus*. Le imprese fasciste vengono proposte con un sostanziale travisamento del senso dell’avventura che connota, sin dal titolo, il Pinocchio originale: viene compresso il senso un po’ anarchico e picaresco che promana dalle pagine di Collodi, per affermare una concezione di avventura come impresa, finalizzata a scopi ben definiti *ab initio*, per quanto discutibili o aberranti possano essere. Diverso esito hanno invece le pinocchiate intestabili a un altro mito della letteratura popolare d’inizio secolo, quell’Emilio Salgari al quale può ricondursi un intero autonomo filone di pinocchiate: *Pinocchio in India*, *Pinocchio nella Malesia*, *Pinocchio a Ceylon* (tutte del 1928) e *Pinocchio in Africa*, *Pinocchio in Siberia*, *Il naufragio di Pinocchio*, *Pinocchio corsaro*. Già di per sé appare suggestiva la saldatura tra gli autori maggiormente formativi dei giovani lettori almeno fino alla prima metà del Novecento (con il terzo, De Amicis, si rendono più esplicite le finalità morali e sociali su cui si basa l’educazione della gioventù del periodo). Ma Curreri ne annota, dopo averne indicati i limiti sia in termini storico-ideologici che in quelli storico-letterari, certe congruenze più incisivamente attinenti al merito, sottolineando come la predisposizione “libertaria” del personaggio collodiano sia più plausibilmente accoglibile in un contesto “salgariano” piuttosto che in quello

fascistizzante. Ancora una questione di interpretazione autentica del senso dell'avventura collodiana, insomma, o quanto meno di una sua preservazione per quanto possibile da distorsioni ideologiche troppo marcate. Di più, nell'ambiguità tra l'evidente avversione di Sandokan e compagni al Regno Unito, di certo funzionale alla propaganda dell'ultimo fascismo, e, per contro, la contestuale critica all'imperialismo colonialista implicita nelle epopee salgariane, non così gradita a un regime per cui la conquista coloniale è strumento essenziale di affermazione ideologica, si può intravedere una linea di non adesione al regime: lo svilupparsi, ancorché implicito, di una sorta di (per dirla con Curreri) «antidoto all'italianità» a tutti i costi e all'identità di propaganda imposta dal Partito Nazionale Fascista».

Ma Pinocchio travalica la prima metà del secolo scorso, per ripresentarsi periodicamente in esito alle più inaspettate metamorfosi. Abbiamo così un Pinocchio pupo siciliano (*Pinocchio alla corte di Carlomagno*) e un Pinocchio analizzato in chiave teologica in uno studio del cardinal Biffi (*Contro Mastro Ciliegia. Commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"* del 1977), che coglie, senza particolari forzature, trasparenti rimandi alla tradizione cristiana proprio in quella che Spadolini ebbe a definire «Bibbia mazziniana». Infine, un Pinocchio ritornante ancora nel secondo Millennio in *Il popolo di legno* (Torino, Einaudi, 2015), di Emanuele Trevi, che ne restituisce una raffigurazione dai tratti deformati eppure ancora riconoscibili.

Aduso alle più svariate trasfigurazioni, il burattino di Collodi si è garantito dunque una, sia pur precaria, permanenza nella storia letteraria lungo ormai più di centotrenta anni, durante i quali ha continuato a dimostrare una sua irriducibile duttilità. La persistenza nel tempo, favorita anche proprio dalle metamorfosi analizzate da Curreri, gli ha consentito di assurgere al rango di maschera nazionale, per la sua disponibilità a sintetizzare in sé alcuni caratteri e atteggiamenti ricorrenti nel nostro costume, compendio sorprendente e perfetto di popolarisca ingenuità e di ribalda buffoneria, di comico e grottesco, di refrattarietà all'epica e di adeguamento alla *medietas* della commedia (dell'arte o meno che sia).

Luigi Preziosi

Fabio Viscogliosi, *Mont Blanc*
traduzione di Federico Mazzocchi
Livorno, Valigie Rosse, 2017, pp. 128, eu 15
ISBN 9788898518128

Apparso presso Stock nel 2011, *Mont Blanc* di Fabio Viscogliosi, scrittore, artista e musicista francese di origini italiane, è ora pubblicato da Valigie Rosse nella traduzione di Federico Mazzocchi. Il titolo rimanda all'evento del marzo 1999, quando l'esplosione del carico di un tir nel tunnel del Monte Bianco provocò un incendio che uccise trentanove persone, tra cui i genitori dello stesso autore.

Viscogliosi sa come isolare un attimo, o una manciata di attimi, e indagare su tutto ciò che è accaduto in quella frazione di tempo, lì dove tutto è precipitato, e altrove, dove si viveva ancora nell'inconsapevolezza. E sa come dilatare quell'attimo nella successiva rievocazione di quel momento cruciale, nel roteare delle domande, ufficiali o personali, e scavare anche nel prima, nell'impossibile attesa di qualcosa che non era prevedibile.

Riesce a essere lucido, sempre, anche quando trascrive e analizza le proprie emozioni e i sentimenti che l'esplosione nel tunnel ha temprato e reso forti per sempre. Non è un'inchiesta, la sua, né un tributo. È il tentativo, pacato e inquieto insieme, di trovare un possibile senso a qualcosa che sembra sfuggire a ogni definizione; e il senso, tutto umano, sta lì, nelle parole che mettono ordine, che ripercorrono instancabili le fasi dell'evento, il poco prima e il subito dopo, e misurano l'effetto dell'assenza improvvisa, del vuoto spalancato nel sistema degli affetti familiari. Non tradisce né fatalismo né indignazione – al punto che a qualche lettore italiano potrebbe suonare ingannevolmente freddo.

Il suo *memoir*, pur sfruttando moduli narrativi, resta un *essai*, nel senso classico, un interrogarsi, un divagare anche attorno ad alcune domande, in cui

l'urgenza sentimentale è temperata dall'approccio intellettuale, e in cui anche la letteratura, la sua facoltà di interrogare il mondo, sembra fornire qualche appoggio non precario.

Claudio Morandini

Contatti

Per autori e opere fino al '500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Per autori e opere dal '600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum”-Pontificia Università San Tommaso d’Aquino di Roma)

Editore:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 - 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni