

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Valeria Della Valle (“Sapienza Univ. di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Univ. di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani (“Sapienza Univ. di Roma”), Giorgio Patrizi (Univ. degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Univ. della Tuscia), Giuseppe Traina (Univ. degli Studi di Catania-sede di Ragusa)

Rivista scientifica Area 10 ANVUR - Classe A Settore concorsuale 10/F4

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 e redazione testi: via Tembien, 15 - 00199 Roma (RM)

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

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno II, fasc. 2 (8), 25 aprile 2016

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Immaginare il futuro possibile per governare al meglio i cambiamenti, di Domenico Panetta..... p. 9

Filologia p. 11

L'edizione crociana dei Lirici marinisti del 1910, di Maria Panetta p. 13

Abstract: *This article focuses on Benedetto Croce's edition of Lirici marinisti, published by Laterza publishing house in 1910 in the famous collection intitled «Scrittori d'Italia», and on Antonio Belloni's review of Croce's work.*

Bufalino traduttore di Ramón Gómez de la Serna: analisi delle varianti redazionali, di Anna Ferraro p. 18

Abstract: *This article is the result of the will to reconstruct the editorial history of the book Sghiribizzi, the only translation of Gesualdo Bufalino from Spanish and the selection of Ramón Gómez de la Serna's greguerías. By researching articles, declarations and correspondence preceding the publication of the book it has been tried to recreate the steps that lead the translator its publication; furthermore, in a second moment, the study of the typewritten document has allowed to follow and evaluate the book evolution through a never-ending succession of variations in the different elaboration phases. The abundance of the rediscovered variations, that are classified according to the contemporary author philology, has allowed to contemplate the complexity of the endless work through which Bufalino has introduced himself in Sghiribizzi as a translator and writer at the same time.*

Lecture critiche p. 47

Musica e narrativa. Intervista a Filippo Tuena, di Claudio Morandini..... p. 49

Abstract: *The publication of the new novel by Filippo Tuena, Memoriali sul caso Schumann (Il Saggiatore, 2015), offers a good chance for a two-part reflection about the relationship between Fiction and Music, in particular about the form of variations on a theme, which is so dear to the author of Variazioni Reinach. As far as the characters of Robert and Clara Schumann and of Brahms are concerned, Tuena confides to us the way he has investigated the historical and cultural features and how he loves recreating his historical characters' inner life.*

Il “liberismo” di Croce e la crisi della modernità. Intervista a Salvatore Cingari, di Francesco Postorino..... p. 57

Abstract: *In this interview, the historian Salvatore Cingari asserts that Benedetto Croce, even if criticizing some of the negative aspects of the post-modernity – consider, for example, the “superficial” human being from the contemporary globalization –, has never called into question the productive system and is not able to emancipate himself from the bourgeois and conservative schemes of the Nineteenth Century. In this way, his methodological historicism justifies the “autonomous struggle” and competitive fights between individuals.*

Crollo, salute e avidità: la malattia del denaro in Pirandello, Svevo e Gadda. Per una storia economica della letteratura, di Sebastiano Triulzi..... p. 61

Abstract: *For many writers the intimate experience with the money has often been traumatic: economical pain remains one of the strongest and radicals pains. In this article shall be taken into account three emblematic cases of the Italian literature: Pirandello, whose economic collapse coincided with the family disaster; Svevo, who understood as having money deluded ourself that all is going well, that we are healthy; and Gadda, whose childhood has been devastated by the parents for the anxiety of appear rich and for fantasies to became bourgeois owners.*

Versi virali e follower, ingrate illusioni degli Instapoeti, di Sebastiano Triulzi.... p. 76

Abstract: *In this essay the author analyzes the poetic phenomenon of Instapoeti, a group of poets who write and public their verses on internet.*

Storia dell’editoria p. 87

Politica e cultura. La funzione intellettuale secondo Piero Gobetti, di Marco Donati..... p. 89

Abstract: *Piero Gobetti died in Paris on February the 15th of 1926, at the age of 24. During his brief life he became one of the most inflexible opponents of the rising Fascism trough his extremely intense publishing activity. This short essay focuses on the beginning of Gobetti’s activity, analyzing his cultural and political education, strongly influenced by masters as Prezzolini, Salvemini and Einaudi. Since the first experience with the periodical «Energie Nove» Gobetti attempts to introduce a new model for the intellectual work, based on a strong connection between culture and politics. The most meaningful sample of this tendence is the debate against Prezzolini about the intellectuals’ role under the pressure of an overbearing power, in which Gobetti states the absolute need to take a political position and to keep alive the strenght of the opposition.*

Perché fare libri: note sull’Orma editore, di Giacomo Meingati p. 99

Abstract: *This article tells about a meeting in April the 19th of 2016 with the owners of L’Orma editore at Sapienza University in Rome, during a lesson of History of the Italian publishing. After the interview, the university students have learned something more about L’Orma publishing house’s mission and about the aims of her founders Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari.*

Inediti e traduzione p. 107

Paolo Volponi, appassionato d'arte e di pallone: un appunto, di Alessandro

Gaudio..... p. 109

Abstract: *This short article testifies Paolo Volponi's curiosity for football and art, presenting a handwritten annotation dating from the end of 1988 and writing down on the back of the receipt of a painting by Mastelletta, the players' names of the Bologna football team, on the eve of the expected championship match against Juventus.*

Recensioni p. 113

LIBRI

Viaggiatori nel freddo. Come sopravvivere all'inverno russo con la letteratura di

Sparajurij, di Eugenia Barchiesi p. 115

Tre montagne di Matteo Meschiari e *I cosmonauti* di Nader Ghazvinizadeh, di

Claudio Morandini..... p. 119

Strumenti p. 123

Parole per il Terzo Millennio: Il progressista postmoderno, di Francesco

Postorino..... p. 125

Contatti p. 133

Gerenza p. 135

Editoriale

di Domenico Panetta

Immaginare il futuro possibile per governare al meglio i cambiamenti

Non appare azzardato sostenere che i prossimi decenni porteranno cambiamenti epocali, che riguarderanno ogni aspetto del vivere sul nostro pianeta e incideranno sugli stili di vita. Queste previsioni diventano più ragionevoli se attentamente inquadrare nello scenario evolutivo complessivo in cui siamo inseriti.

I mutamenti seriamente ipotizzabili riguarderanno la distribuzione territoriale delle popolazioni, le tecniche produttive e l'utilizzazione delle ricchezze prodotte; le direzioni, l'intensità e il volume degli scambi; i miglioramenti dei processi produttivi, i modelli culturali e il dialogo interculturale, che assumeranno nuove espressioni e tenderanno a svilupparsi ulteriormente, nei vecchi e nei nuovi campi dell'agire umano.

A differenza di quanto è avvenuto nei secoli precedenti, che assistettero al passaggio dall'epoca pastorale e della caccia a quella delle coltivazioni agricole e degli insediamenti industriali, il nostro tempo ci chiamerà a testimoniare il consolidamento e le sempre maggiori espressioni dell'informatica e l'ampliarsi e il diversificarsi degli strumenti e delle tecnologie del comunicare, ma ci porrà anche nuovi e sempre più pressanti interrogativi di natura strategica ed operativa e renderà improcrastinabile la ricerca di più avanzati equilibri, capaci di aiutare il genere umano ad individuare i percorsi più opportuni per affrontare le difficoltà che, in vaste estensioni del pianeta, vengono incontrate dai residenti.

Senza un grosso sforzo di crescita culturale ed operativa, senza una maggiore attenzione nell'incontro con gli altri, i rimedi praticabili non porteranno a quelle

svolte di cui l'umanità tutta sente urgentemente e drammaticamente il bisogno. E non si può aspettare che le "manne" caschino dal cielo.

L'esperienza che si può ricavare dagli ultimi sconvolgimenti è che l'agricoltura e l'artigianato, rivisitati, pur con i loro limiti, continueranno ad essere fondamentali non solo per sfamare gli abitanti del pianeta e fornire loro servizi, ma anche per sconfiggere gli esodi sconvolgenti gli assetti e gli equilibri fra produzioni, risorse e consumi.

Senza selezionare meglio le priorità, i rimedi, limitati alla lotta agli sprechi, non saranno adeguati e all'altezza dei bisogni e genereranno nuove ingiustizie.

Occorrerà rivisitare, ad esempio, la tecnica della consociazione, che, in agricoltura, permette di coltivare proficuamente sullo stesso appezzamento di terreno piante e alberi di diverso tipo, migliorando così le pratiche agricole e accrescendo i rendimenti; occorrerà estendere la sperimentazione a ogni area del possibile, ampliando l'insieme delle attività economiche e sociali capaci di assicurare impieghi remunerati e utili a quanti ritengono di cimentarsi in lavori anche marginali. Serve crescere, per sconfiggere vecchie e nuove povertà.

Nel nostro mondo, il liberismo puro non è concepibile ed appare inattuabile senza accrescere le disparità sociali e senza ampliare gli spazi del malcontento.

Incominciare ad immaginare il futuro auspicabile aiuta a scoprire meglio i limiti del possibile, incoraggia alla ricerca degli strumenti politici, operativi e fiscali per assicurare equità ai sistemi politici, sociali e giuridici concreti. Aiuta la partecipazione di tutti ai processi e alle scelte politiche; fa riscoprire il ruolo delle conoscenze e, quindi, dell'istruzione e della cultura nel preparare più avanzati equilibri che, nonostante le difficoltà crescenti, appaiono possibili e chiedono di essere definiti sempre meglio e divulgati tempestivamente e diffusamente.

Non si tratta di fare discorsi quantitativi, ma di scoprire quelli qualitativi: per aiutare l'uomo nella ricerca di quei valori che spesso scarseggiano nella rincorsa al consumismo esasperato, che trascura l'aspetto umano nella definizione delle priorità della società del domani.

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

L'edizione crociana dei Lirici marinisti del 1910

Com'è noto, nel 1910 l'editore Laterza diede avvio a una delle sue più importanti collane letterarie, voluta, progettata e fondata da Benedetto Croce con l'aiuto e la consulenza dei maggiori studiosi della Scuola storica e la collaborazione di alcuni dei filologi più apprezzati dell'epoca: gli «Scrittori d'Italia»¹.

Il primo volume della fortunata collezione fu quello, apparso nel 1910, dei *Lirici marinisti*, un'antologia di «quei poeti – chiariva Croce nella *Nota* finale – che si mossero su per giù nella cerchia d'ispirazione tracciata dal Marino; ed è stato esteso perciò anche a coloro che, come lo Stigliani², si professarono antimarinisti, ma effettivamente non uscirono dallo stato spirituale del marinismo»³: il termine “marinista”, quindi, veniva adoperato da Croce in un'accezione piuttosto ampia. E, del resto, ampia era la scelta degli autori⁴ (ben sessantotto) che figuravano, rappresentati da un numero variabile di liriche e suddivisi in dodici gruppi eterogenei; nella silloge erano state inserite, inoltre, quattro liriche d'autore incerto⁵.

In precedenza – osservava Croce – non esisteva un'antologia simile, all'infuori di una scelta di cento sonetti, pubblicata nel 1880 da M. A. Canini, «in un abortito tentativo di *Sonettiere italiano*»⁶. I *Taccuini di lavoro* del filosofo autorizzano a ipotizzare, comunque, che Croce diede inizio alla nuova collana proprio con questo volume perché, contemporaneamente⁷, aveva cominciato gli studi relativi alla

¹ Mi sono soffermata a lungo su questa collana nell'*Introduzione* al mio *Croce editore*, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, tomo I, Napoli, Bibliopolis, 2006.

² Cfr. B. CROCE, *Storia della età barocca in Italia*, II ed., Bari, Laterza, 1946, pp. 176-77, 195, 199, 287-88, 298; D. B. MARRA, *La biblioteca di Benedetto Croce*, Napoli, Bibliopolis, 1994, pp. 73-74.

³ Cfr. *Lirici marinisti*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1910, p. 525.

⁴ Molto rilievo è dato a Ciriaco De Persis, per il quale cfr. B. CROCE, *Storia della età barocca in Italia*, II ed., Bari, Laterza, 1946, pp. 195, 199-200, 327-28, 419-22; D. B. MARRA, *La biblioteca di Benedetto Croce*, op. cit., p. 78.

⁵ Più precisamente: *Il gelsomino tra le labbra*, *Zitella romanesca ritrosa*, *La mosca nel calamaio*.

⁶ Cfr. *Lirici marinisti*, op. cit., p. 525; l'opera cui Croce si riferiva era il *Sonettiere italiano*, Torino, Candeletti, 1880.

⁷ Cfr. il primo volume dei *Taccuini di lavoro*, Napoli, Arte Tipografica, 1987: 26 ottobre e 22 novembre

letteratura del Seicento, che sarebbero, poi, confluiti nel noto volume di *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (1910).

Il florilegio edito nel 1910 era stato realizzato mediante lo spoglio di oltre centocinquanta canzonieri del '600, «molti dei quali, s'intende, letti con risultato negativo»⁸. Il criterio di scelta, più che in relazione a esigenze estetiche, risulta stabilito in base a una precisa volontà di documentazione erudita sulle peculiarità, le mode e i gusti letterari dell'epoca.

Infatti, Croce stesso affermava che «se la scelta fosse stata condotta dal punto di vista dello stile c o r r e t t o, essa sarebbe riuscita assai diversa; e, se dal punto di vista della p o e s i a, infinitamente più esigua. Ma si è voluto tener conto in essa degli spunti artistici, che presentavano interesse anche in componimenti mediocri e scorretti; delle più caratteristiche trovate bizzarre o mostruosità; dei vari argomenti che si solevano trattare e di certe forme predilette (p. e., l'epistola e l'elegia); e, infine, dare saggio di quel che sapessero produrre alcuni scrittori, ricordati dalle storie letterarie o celebrati al loro tempo. Si è escluso, in genere, ciò che era privo di carattere anche nella bruttezza; e perciò non si troveranno saggi, p. e., delle opere del Murtola, il quale deve la sua fama esclusivamente alla contesa personale col Marino. Insomma, l'antologia è stata condotta dal punto di vista di chi raccolga d o c u m e n - t i per uno studio sulla lirica del Seicento»⁹: per questo motivo, spiegava Croce, era privilegiata la poesia amorosa, sebbene essa rappresentasse, nelle raccolte del tempo, solo una sezione, oltre a quelle di poesie sacre, eroiche, funebri, o morali, «quasi sempre rimerie senza interesse di sorta»¹⁰.

Il curatore asseriva di aver adottato un ordine il più possibile cronologico; «talora, in sottordine, quello per regioni o per affinità»¹¹ e precisava che i

1909; 16 febbraio, 2, 7, 14 marzo; 4, 5, 6, 7 aprile 1910. In particolare, per il saggio su Basile, cfr. le annotazioni del 23 febbraio 1910.

⁸ Cfr. *Lirici marinisti*, op. cit., p. 525.

⁹ Ivi, pp. 525-26. Marcello De Grandi riconosce a Croce il merito di aver «riproposto all'attenzione della critica la produzione marinista, sobbarcandosi a quel lavoro di indagine archivistica o di lettura critica che doveva sfociare nel volume dei *Lirici marinisti* e nella ancor ampliata segnalazione della *Storia*». Cfr. M. DE GRANDI, *Benedetto Croce e il Seicento*, Milano, Marzorati, 1962, pp. 150-51.

¹⁰ Cfr. *Lirici marinisti*, op. cit., p. 526.

¹¹ *Ibidem*. Risulta, forse, non ben definito questo criterio di raggruppamento per "affinità".

componenti riproducevano fedelmente le stampe o i manoscritti del tempo, «col solo cangiamento dell'ortografia e della punteggiatura e con la correzione di evidenti errori tipografici: si sono serbate alcune forme proprie del tempo»¹². Appare non del tutto condivisibile (Croce stesso la definiva un «lieve arbitrio»¹³, in cui il danno sembrava inferiore al vantaggio) la scelta di «rifare quasi tutti i titoli delle poesie, le quali li avevano spesso lunghissimi e con monotone ripetizioni (p. e., *Bella Donna o B. D.*), e talvolta ne mancavano affatto. Abbiamo sostituito, quindi molti titoli, sfrondati altri e aggiunti quelli mancanti»¹⁴: sarebbe stato, di certo, più opportuno conservare i titoli originari, ove esistessero, e proporre modifiche o corredarli di spiegazioni nelle note, ma evidentemente l'intento crociano era quello di privilegiare la leggibilità e la piacevolezza del volume.

In attesa di nuovi contributi di altri studiosi, Croce rimandava, nella *Nota*, ad alcune pagine del proprio contemporaneo volume di *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*¹⁵, per un inquadramento della fisionomia generale delle composizioni raccolte. Proseguiva con rapidi cenni sulle singole personalità dei poeti, una sorta di agili schede erudite, che fornivano precise indicazioni sulle raccolte da cui erano state tratte le liriche, con segnalazione delle successive edizioni; menzione delle altre opere dello stesso autore; indicazione dei manoscritti e delle biblioteche in cui erano reperibili; date di nascita e di morte dei poeti, spesso con precisazione della città o regione di appartenenza; talvolta, poche notizie o curiosità biografiche; qualche suggerimento bibliografico per eventuali approfondimenti.

Non tardò ad arrivare una densa recensione di Antonio Belloni¹⁶ al volume dei lirici e a quello dei *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, opportunamente collegati. Dopo le critiche mosse da Croce al suo volume sul *Seicento*¹⁷, Belloni

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Cfr. B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1910, pp. 377-433.

¹⁶ Cfr. A. BELLONI, *Rec.*, in «Giornale storico della letteratura italiana», a. XXIX (1911), vol. LVIII, fasc. 1-2, pp. 193-204.

¹⁷ Cfr. A. BELLONI, *Il Seicento*, II ed., Milano, Vallardi, 1929 (I ed. 1899); vi rimanda spesso anche Croce, che lo considera il volume migliore sull'argomento. Cfr. D. B. MARRA, *La biblioteca di Benedetto Croce*, op. cit., vol. I, pp. 63-64.

protestava: «È bastato che Benedetto Croce pubblicasse un florilegio di lirici secentisti, perché certa gente saltasse su a dire che s'era scoperta una miniera di gemme preziose, che la vilipesa turba de' marinisti era invece un'accolta di veri poeti, che insomma il secentismo non era poi quel gran male che altri avean voluto far credere»¹⁸. Belloni metteva in guardia da qualsiasi esagerazione: gli pareva, infatti, che Croce fosse troppo ben disposto nei confronti dei secentisti, e soprattutto che volesse operare una rivalutazione di alcuni poeti, in un'ottica essenzialmente meridionale, «ricacciando indietro i Chiabrera¹⁹, i Ciampoli, i Cesarini, i Filicaia²⁰», per dar rilievo ai marinisti («in un elegante e nitido volume»²¹) e agli scrittori di libri capricciosi.

Per Croce, la produzione del '600 era notoriamente letteratura di decadenza, in senso «empirico e relativo», un'arte priva di sentimento etico e piuttosto povera, sotto apparenze lussureggianti; di essa egli aveva evidenziato il carattere pittorico, il sensualismo, l'ingegnosità. Belloni gli rimproverava di trascurare le particolarità dello stile dei marinisti (la stranezza del loro parlare figurato, le metafore, le antitesi, i bisticci, tutti gli artifici retorici), soffermandosi solo sul carattere impressionistico della loro arte e sui suoi contenuti. A suo giudizio, invece, i lirici erano padroni della lingua e del verso, tanto da riuscire a rendere colori e suoni (motivo per il quale – concordava con Croce – sapevano ritrarre bene aspetti della natura): loro caratteristica precipua era, insomma, un «sensualismo auditivo»²² senza sobrietà, prodotto di virtuosità, più che di vera arte, di artificiosità, quella che lo stesso Croce considerava il «verme roditore»²³ dell'arte sensuale del Seicento.

Per questo motivo individuava nell'affinità tra marinismo e decadentismo (in particolare, dannunzianesimo²⁴), che era stata evidenziata dallo stesso Croce, la

¹⁸ Cfr. A. BELLONI, *Rec. cit.*, p. 194.

¹⁹ Cfr. B. CROCE, *Storia della età barocca in Italia*, II ed., Bari, Laterza, 1946, pp. 271-74, 417-18; D. B. MARRA, *op. cit.*, pp. 88-89.

²⁰ Cfr. B. CROCE, *Storia della età barocca in Italia*, *op. cit.*, pp. 271, 274-75, 418-19.

²¹ Cfr. A. BELLONI, *Rec. cit.*, p. 196.

²² *Ivi*, p. 201.

²³ Cfr. B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, p. 415.

²⁴ Cfr. A. SOFFICI, *Risposta ai futuristi*, nella «Voce», 19 maggio 1910: Soffici parla di «enfasi secentesca, decadente» riguardo ai futuristi.

ragione della simpatia che veniva allora accordata a Marino e alla sua cerchia, e affermava che, a suo parere, di poesia genuina e grande nel Seicento non ne era stata prodotta, perché essa è prerogativa dei geni, e Marino non apparteneva a questa categoria. Nonostante non fosse d'accordo con l'iniziativa editoriale di Croce, ne apprezzava, comunque, l'ingegno e dichiarava di avere profondo rispetto per le sue pazienti ricerche erudite giovanili²⁵.

Da sottolineare che, dopo quella crociana, tra le edizioni più rilevanti delle liriche mariniste figura quella allestita da Giovanni Getto per la casa editrice UTET nel 1962, successivamente al volume di *Opere scelte* di Marino e marinisti curato da Giuseppe Guido Ferrero nel 1955.

Maria Panetta

²⁵ Cfr. B. CROCE, *Taccuini di lavoro. 1906-16*, vol. I, Napoli, Arte Tipografica, 1987: del 1909, vedere 6 e 10 novembre; 9 e 24 dicembre. Del 1910, 10, 12, 13, 15, 19, 20, 21 gennaio; 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28 febbraio; 1, 3, 4, 5, 9, 13, 18, 19, 20, 29, 30 marzo; 2, 3, 4, 6, 9, 10, 11, 12 aprile; 1, 15, 16, 17, 26, 30 maggio; 1, 7, 12, 13, 14, 22, 23 giugno; 3, 4, 5, 13 luglio. Confronta anche: *Carteggio Giuseppe Prezzolini-Benedetto Croce*, a cura di E. Giammattei, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990, voll. 2: Croce a Prezzolini, 255, Napoli, 23 novembre 1909: «Mi sono impegnato anche a fare due volumi per gli *Scrittori d'Italia*; e cioè per 1910 l'*autobiografia, il carteggio e le poesie* del Vico, e per 1911 l'*Antologia dei lirici marinisti*» (pp. 211-12); Croce a Prezzolini, 285, Napoli, 20 febbraio 1910: «Io sono caduto in una specie di *fobia* dello scrivere. In queste ultime settimane, ho avuto alcune contrarietà, che mi hanno assai agitato; troppo più forse che non era il caso, ma i miei nervi erano già un po' indeboliti. Per fortuna, da più giorni ho ripigliato intensamente lo studio e la lettura. Lavoro molto per gli *Scrittori d'Italia*, per l'antologia dei *Lirici marinisti* [cfr. la lettera 255], per un volume di *Saggi sulla letteratura del seicento* che sto stampando, e per la preparazione della monografia sul Vico, oltre il resto. Ma non scrivo: ci ho ripugnanza» (p. 239). Cfr. anche *Carteggio Croce-Vossler. 1899-1949*, a cura di E. Cutinelli-Rèndina, Napoli, Bibliopolis, 1991: lettera CXII di Croce (Roma, 24 settembre 1910).

***Bufalino traduttore di Ramón Gómez de la Serna:
analisi delle varianti redazionali***

Premessa

Dalla corposa raccolta *Total de greguerías*¹, nata nella torre d'avorio di Ramón Gómez de la Serna – avanguardista *madrileño* che durante i suoi circa sessant'anni di irrefrenabile attività letteraria nella prima metà del Novecento collezionò più di un centinaio di titoli che abbracciano tutti i generi che la sua curiosità volle sperimentare ma il cui denominatore comune è proprio la *greguería*, umoristica e grottesca intuizione che il suo sguardo bambino e la sua sensibilità artistica non smetteranno mai di produrre, fino a consacrarlo inventore e massimo esponente di questo genere letterario – nasce *Sghiribizzi*², deliziosa traduzione di una selezione di *greguerías* ramoniane, scelte dallo scrittore Gesualdo Bufalino nella sua officina comisana, nella quale proviamo a entrare in punta di piedi, per assistere alla genesi, alla crescita e alla realizzazione del testo.

Lo studio di tutto il materiale dattiloscritto e manoscritto conservato presso la Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso³ è volto al fine sia di valutare l'evoluzione della stesura sia di ricostruire la storia editoriale di un volume che andrebbe sottratto al posto marginale in cui è stato relegato. In una seconda parte del lavoro verranno espresse altre considerazioni di natura più propriamente traduttologica.

Nell'officina privata dell'autore scorrono sotto gli occhi tutte le fasi di elaborazione, i ripensamenti, le diverse disposizioni e gli spostamenti di parole, le scelte linguistiche e i dubbi, che mostrano l'opera in un'ottica molto più complessa e articolata, che non sacrifica tutte le sfumature linguistiche, sintattiche e lessicali che

¹ R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar, 1955.

² R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Sghiribizzi*, scelta e traduzione di Gesualdo Bufalino, Milano, Bompiani, 1997.

³ Ringrazio il professor Nunzio Zago, Direttore scientifico della Fondazione Bufalino, per l'autorizzazione ad accedere alle carte, e il bibliotecario, il dottor Giovanni Iemulo, per la disponibilità, i preziosi consigli e il sostegno che non mi ha fatto mai mancare.

l'edizione a stampa inevitabilmente cancella: «ogni frontespizio è una lapide su un'ecatombe di varianti uccise»⁴.

E, dato che le varianti rappresentano per lo stesso Bufalino gli elementi più vivi della scrittura, le distingueremo per tipologia, per tempo di “esecuzione” e per modalità in cui vengono “eseguite”, ricorrendo, per la loro rappresentazione, a un metodo che abbiamo sviluppato indipendentemente dai manuali di riferimento, per riportare l'intera *greguería* con tutte le sue varianti e le loro modalità di inserimento, e per facilitarne la lettura.

Tuttavia, prima di ricostruire la storia di *Sghiribizzi*, precisiamo che la scelta di tradurre una selezione di una così vasta opera non si deve ritenere frutto di un'esperienza tardiva. La conoscenza da parte di Bufalino di uno scrittore così complesso come Ramón⁵ ebbe inizio, infatti, durante la Seconda guerra mondiale, periodo in cui la fama del *madrileño* faceva ancora risuonare la sua eco per tutta Europa: di questo primo contatto si ha traccia in una lettera all'amico Angelo Romanò in cui Bufalino scrive: «Io leggo dieci ore al giorno, ma senza un soprassalto. Imparo il medioevo francese. [...] E provo il mio scarso inglese sul divino Shelley o su Ezra Pound, imparzialmente. E poi Kierkegaard, Brantôme, Claudel, R. Gomez de la Sierna⁶»⁷.

Era il 1945 quando il Nostro scriveva questa lettera, periodo in cui Ramón si era già trasferito in Argentina ma continuava a dare alle stampe romanzi, racconti, biografie e *greguerías*. Le tracce della lettura di Ramón, ovviamente, tornano tra gli scritti di Bufalino. Mi riferisco alla straordinaria quotidianità rappresentata in *Museo d'ombre* – con tutto il suo immaginario di oggetti, personaggi, mestieri, suoni e sapori che dipingono un variopinto universo contadino che ben si sposa con *lo*

⁴ G. BUFALINO, *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994, poi in ID., *Opere 1989-1996*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 924.

⁵ Lo chiameremo solo Ramón, così come lo ricordano i critici e come egli stesso si firmava.

⁶ Nunzio Zago sottolinea che Bufalino scrive «Sierna» per “Serna” e lo definirà in seguito «un piccolo, commovente inciampo da neofita» (N. Zago, *Bufalino e la traduzione*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino», 1, 2002, p. 95).

⁷ A. ROMANÒ, G. BUFALINO, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di N. Zago, Valverde, Il Girasole, 1994, p. 76.

*pequeño ramoniano*⁸ – e, ancora, alla sensualità della donna in *Argo il cieco*, in cui i personaggi di Maria Venera, Cecilia, Isolina sembrano far dimenticare la bellezza funerea di Marta, la protagonista del primo romanzo di Bufalino, *Diceria dell'untore*, per acquisire una carica erotica che “trasuda” sin dai più piccoli dettagli fisici⁹.

Ma è in *L'uomo invaso e altri racconti* che ritroviamo la prima vera traccia di Ramón nell'opera bufaliniana: come non pensare, infatti, allo scrittore che ha fatto della frantumazione il punto forte della sua opera, quando leggiamo il racconto *L'ingegnere di Babele*? Il principio è il medesimo: l'autore si sente ormai incapace di elaborare castelli di trame quando tutto è stato già scritto e consumato da un'umanità che ha perso ogni barlume di oggettività e di verità. Il protagonista del racconto di Bufalino, soprannominato Robinson, come Ramón non può che ricorrere a «un fior fiore di frantumi avvolti nella stagnola»¹⁰, a un'opera che racchiuda e custodisca le briciole di una verità ormai perduta, i semi di un nuovo modo di concepire la letteratura. Ed è proprio in questo «Libro dei Libri, solitario alambiccico che converte in oro massiccio le infinite cascate d'inchiostro scorse nel mondo da quando qualcuno scrisse sulla sabbia con un dito la prima parola di spavento o d'amore...»¹¹ che Bufalino inserisce, per la prima volta, in un susseguirsi di forme brevi da avido lettore, un cenno alla “monade” ramoniana:

un'epitome certosinesca di *incipit* e *desinit* memorabili, un *panopticon* e *bric-à-brac* e *scrapbook* e *merzbild* e *digest* e miniera e mosaico e *summa* di motti, epigrafi, lampi, moralità, *greguerias*, *agudezas*, *obiter dicta*,

⁸ Le piccole cose della vita, la grande tavolozza di colori con cui Ramón dipinge le infinite combinazioni delle sue *greguerías*. L'attenzione e il culto di Ramón nei confronti della quotidianità, la meraviglia con cui svela i segreti che si nascondono dietro l'apparente superficialità dei gesti o l'inutilità di alcuni oggetti e animali, la sicurezza con cui penetra la “mente” delle cose fanno parte di un *modus videndi* che appartiene all'innocenza e alla spensieratezza dell'infanzia, in cui l'adulto Ramón si rifugerà sino alla fine per sfuggire alle inquietudini esistenziali che incombono su tutta la sua opera.

⁹ «Rosea, lieta; le graziose spalle nude sotto uno scialletto di ciniglia; un minimo solco d'ombra a segnare l'acerbo imbocco dei seni...»: G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in ID., *Opere 1981-1988*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 353. Nella vasta opera di Ramón si contano diversi esempi di *novela sentimental*, il cui titolo più famoso è sicuramente *Senos* (Madrid, Casa Editorial Imprenta Latina, 1917). La critica è concorde, in relazione a questi romanzi, nel riconoscere Ramón come uno dei primi autori spagnoli della sua generazione ad elevare l'erotismo a un alto livello letterario e artistico (cfr. R. CARDONA, *Introducción*, in R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, Madrid, Catedra, 2011, p. 13).

¹⁰ G. BUFALINO, *L'uomo invaso e altri racconti*, in ID., *Opere 1981-1988*, cit., p. 467.

¹¹ Ivi, p. 469.

*disparates*¹², *poisons*, *fusées*, *mots-sésame*, versi d'oro, foglietti della Sibilla... un incollaggio di schegge senza numero¹³.

Con la raccolta di aforismi *Il malpensante* Bufalino si avvicina ancor di più al Ramón cultore della brevità. Sulla quarta di copertina, probabilmente scritta dallo stesso Bufalino o, per lo meno, rivista e approvata dall'autore, vengono riprese alcune definizioni già utilizzate in *L'ingegnere di Babele*, creando un *fil rouge* che sembra voler riproporre nel volume la medesima vocazione di Robinson: stavolta è Bufalino autore, e non solo personaggio/alter ego, ad aver creato una «raccolta di aforismi, note azzurre, *fusées*, *greguerías*, *obiter dicta*, goliarderie, malumori e umori, disposti a mo' di barbanera retrospettivo».

I termini che Bufalino sceglie per tentare di definire sia l'opera di Robinson sia i pensieri contenuti nel *Malpensante* non sono certamente casuali: essi si rifanno a una lunga tradizione di forme brevi che spaziano dall'antica Grecia al Novecento italiano, passando inevitabilmente per la Spagna dell'*agudo* Baltasar Gracián e per la Francia di La Rochefoucauld e Baudelaire. E, soprattutto, creano un susseguirsi di immagini caleidoscopiche, attinte dall'arte ma anche dalle attività della vita quotidiana, che fanno del *collage* di frasi, pensieri, suggestioni e citazioni l'unica modalità di creazione dell'opera letteraria perfetta, imperitura e cangiante.

Se tra i due brevi scritti vi sono termini e riferimenti differenti, possiamo notare subito la scelta di riproporre in entrambi *fusées* e *greguerías*, ripetizione che rivela, da un lato, l'amore per Baudelaire¹⁴ e, dall'altro, una crescente affinità con l'opera di

¹² *Disparates* è il titolo di una serie di acqueforti realizzate da Goya in cui vengono raffigurate visioni oniriche, grottesche e notturne, cariche di violenza e sesso. Lo stesso Ramón Gómez de la Serna fu il primo a collocare le immagini e i temi raffigurati in queste stampe sulla scia di una tradizione folkloristica e carnevalesca; ma è anche il nome di una delle forme brevi praticate da Ramón assieme alle più celebri *greguerías*: raccolti per la prima volta nel volume *Disparates* (Madrid, Calpe, 1921), i *disparates*, che possiamo tradurre in italiano con 'spropositi', vengono spesso accostati ai *caprichos*, anche dallo stesso Ramón, che li ingloba nel volume *Caprichos* (Barcellona, Editorial AHR, 1956); quindi, probabilmente sono stati conosciuti da Bufalino nella traduzione italiana *Capricci*, edita da Tirrena nel 1930.

¹³ G. BUFALINO, *L'uomo invasivo e altri racconti*, cit., p. 468.

¹⁴ Ricordiamo che proprio Baudelaire fu il protagonista della prima esperienza di Bufalino traduttore, con un tentativo di retroversione da un'edizione italiana dei *Fiori del male* all'originale lingua francese, spesso raccontata da Bufalino non senza un certo imbarazzo; la stessa opera verrà in seguito tradotta, stavolta dal

Ramón. Difatti, in un'intervista successiva alla pubblicazione del *Malpensante* Bufalino cita i propri modelli: «accanto al Baudelaire del *Mon coeur mis à nu* e al Leopardi dello *Zibaldone*, farei nomi più umili, Lec, Flaiano, Gomez de la Serna»¹⁵.

Da una ricerca condotta nella biblioteca personale conservata alla Fondazione Bufalino, scopriamo che egli possedeva la quinta edizione della selezione *Greguerías*¹⁶ curata da Ricardo Cardona, pubblicata nel 1988, e l'edizione Aguilar di *Total de greguerías*¹⁷ del 1955, in fotocopia, in cui si registrano numerosi segni di lettura come «X», «O» e puntini accanto alle *greguerías* apprezzate o, molto più frequente, la presenza della corrispettiva traduzione in italiano trascritta a matita sopra alcuni termini di più difficile comprensione, frutto sicuramente della consultazione di un dizionario¹⁸. Abbiamo tentato di avanzare delle ipotesi sulla modalità in cui Bufalino possa essersi procurato i cinque tomi di fotocopie di *Total de greguerías*, ma la mancanza di timbri o segni impediscono di capirne la provenienza. Consultando il catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale scopriamo, tuttavia, che il suddetto volume è presente unicamente presso la Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo a Urbino, per cui potremmo avanzare l'ipotesi secondo la quale Bufalino possa essersi procurato le fotocopie proprio tramite Bo, sebbene non rimanga alcuna traccia della corrispondenza intercorsa tra i due letterati: le fotocopie – che ipotizziamo possano risalire alla fine degli anni Ottanta o agli inizi dei Novanta, data la qualità della carta e della stampa – non porterebbero, quindi, alcun timbro poiché la donazione della biblioteca personale da parte di Bo è avvenuta nel 2000¹⁹.

Oltre alle due edizioni delle *greguerías*, nel Fondo Bufalino sono conservate anche le due brevi raccolte – il cui acquisto è sicuramente successivo alla sua decisione di tradurre le *greguerías* ramoniane – curate da Danilo Manera per la

francese all'italiano, e pubblicata negli «Oscar» (Milano, Mondadori, 1983).

¹⁵ S. PETRIGNANI, *Bilancio di tristezze*, in *Note ai testi*, in G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, cit., p. 1387.

¹⁶ R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, a cura di R. Cardona, Madrid, Cátedra, 1988.

¹⁷ R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar, 1955.

¹⁸ A tal proposito, segnaliamo la presenza, tra i libri conservati presso la Fondazione Bufalino, del *Dizionario fraseologico completo: italiano-spagnolo e spagnolo-italiano di Sebastian Carbonell* (Milano, Hoepli, 1990).

¹⁹ Cfr. il sito internet ufficiale della Fondazione Carlo e Marise Bo: <http://www.fondazionebo.it>.

Biblioteca del Vascello: *Donne, libri, astri e animali*, che non porta segni di alcun genere, e *Mille e una greguería*, con numerose *greguerías* segnate da una «O» a matita e talvolta da una «X» seguita da una numerazione che si riferisce a quella con cui Bufalino ha organizzato la lista tematica della propria traduzione.

***Sghiribizzi*: una storia editoriale**

Quando abbiamo iniziato a studiare il materiale dattiloscritto e manoscritto che confluisce nell'edizione a stampa di *Sghiribizzi*, non pensavamo di dover intraprendere una vera e propria ricerca di tracce che ci consentissero di capire come fosse nato quel progetto; è stato un percorso davvero molto interessante, intessuto di ipotesi e di certezze, di ripensamenti e cancellature, di lettere, cartoline, scotch e fogli di riuso, un percorso tra le carte nascoste e le dichiarazioni pubbliche che ci ha permesso quasi di accedere nello studio del traduttore per sbirciarne le fatiche e le speranze.

Essendoci prefissati di avviare un'analisi più approfondita del lavoro traduttivo compiuto da Bufalino, che ben poca attenzione ha ottenuto finora da parte di critici e studiosi²⁰ – e anche da parte dell'editoria, dato che *Sghiribizzi*, pubblicato nel 1997, non è mai stato ristampato e risulta oggi fuori commercio –, la nostra ricerca parte dallo studio di tutto il materiale preparatorio contenuto nel Fondo Bufalino e conservato presso la Fondazione: ci siamo trovati di fronte a un unico dattiloscritto – di cui abbiamo analizzato tutte le varianti di ogni singola *greguería* per valutarne l'evoluzione dalla prima versione dattiloscritta alle correzioni aggiunte a penna da Bufalino, fino all'edizione a stampa – e ai cinque volumi in fotocopia di *Total de greguerías*, oltre naturalmente alle edizioni a stampa già citate.

Ricordiamo che *Sghiribizzi*, in 327 pagine, offre una selezione davvero ampia di *greguerías* tradotte – in confronto, ad esempio, alle altre due antologie molto più brevi curate da Manera – ma il punto forte dell'edizione bufaliniana è sicuramente

²⁰ L'unico studio su *Sghiribizzi* è il saggio di Anita Fabiani *Dalla seduzione di lettura alla traduzione: Bufalino e gli "sghiribizzi" di Ramón Gómez de la Serna* (d'ora in avanti si abbrevierà *Dalla seduzione di lettura alla traduzione...*), in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, op. cit., pp. 109-22.

l'ampio indice tematico con cui i guizzi ramoniani sono organizzati; si contano, infatti, disposti in rigoroso ordine alfabetico, ben centodieci temi della più svariata natura, che vanno dai più generici e astratti argomenti – per esempio “Amore”, “Dio”, “Filosofia, pensiero, idee”, “Lavoro”, “Morte, nascita”, “Natura”, “Vita” – ad ambiti molto più ristretti e dettagliati, talvolta bizzarri – ad esempio, “Barbieri”, “Biglietti da visita”, “Giudizio Universale”, “Mulini a vento”, “Paracadute”, “Presentimenti”, “Sigari, accendisigari”, “Specchi”, “Starnuti, sbadigli”²¹. Le *greguerías* raccolte sotto ogni voce variano numericamente in maniera considerevole: si va dalle duecentocinquantesette *greguerías* della voce “Bestiario” alle due di “Carceri” o “Profumi, odori” e altre voci, fino addirittura alla singola *greguería* contenuta nella sezione “Realtà”.

Precisiamo, tuttavia, che le voci dell'indice tematico non sono categorie del tutto chiuse ma temi, scelti sia dal gusto personale di Bufalino sia in base alla frequenza con cui ritornano determinati protagonisti e tematiche – si pensi, tra i tanti, agli animali, ai capi di abbigliamento, alla morte, alla luna e così via –, i cui margini talvolta si confondono: lo dimostra il fatto, ad esempio, che durante lo studio del dattiloscritto abbiamo ritrovato non pochi spostamenti di *greguerías* da una voce all'altra e talvolta persino qualche ripetizione, poi puntualmente corretta²².

²¹ Prima di Bufalino, Richard Jackson aveva classificato per temi una selezione di *greguerías* in un'appendice alla sua tesi, *The “Greguería” of Ramón Gómez de la Serna: a study of genesis, composition and significance of a new literary genre*, cit., scegliendo i seguenti: “*Razas o grupos étnicos*”, “*Letras y números*”, “*Mujeres y niños*”, “*La luna*”, “*Las estrellas*”, “*Dios*”, “*El sol*”, “*Insectos*”, “*Ascensores*”, “*El ombligo*”, “*Estatuas*”, “*Besos*”, “*Humo*”, “*Queso*”, “*Calaveras, huesos y esqueletos*”, “*Ríos y puentes*”, “*Elefantes*”, “*Gatos*”, “*Monos*”, “*Cisnes*”, “*Paraguas*”, “*Automóviles, bicicletas y motocicletas*”, “*Corridas de toros*”, “*La vida y la muerte*”, “*Relojes*”. Sapendo per certo che Bufalino conobbe questa suddivisione, avendola letta nell'introduzione di Rodolfo Cardona alle *Greguerías* edite da Catedra, non escludiamo quindi una possibile influenza nella scelta di alcuni temi.

²² Solo una volta viene riportata anche nell'edizione a stampa una *greguería* ripetuta due volte all'interno della medesima affollata voce *Bestiario*: «Il pipistrello è fatto di fil di ferro e di pelle di topo» (*Sghiribizzi*, cit., pp. 53 e 72).

Il dattiloscritto

M'incuriosiva. Chiesi in giro, seppi ch'era stato bibliotecario in una grande città, poi licenziato per un oscuro affare di volumi, chi diceva rubati, chi mutilati con le forbici, incongruamente. Forse più vera questa seconda voce, dal momento che al bar una mattina lo sorpresi in atto di ritagliare con un par di forbici, appunto, brandelli di pagine anche minimi, che incollava insieme poi con lo scotch e insinuava, fra due guaine di cellophane, in uno di quegli album in-folio dove si conservano i progetti degli ingegneri²³.

Questo frammento, tratto da *L'ingegnere di Babele*, è la prima immagine a cui ho pensato non appena ho sfogliato, per la prima volta, le carte preparatorie di *Sghiribizzi*.

In quei centosettantuno fogli sciolti che compongono la redazione completa, anche se non definitiva, si possono osservare tutte le fasi di un lungo e appassionante lavoro, che non riguarda soltanto la stesura delle *greguerías* ma che è tipico di Bufalino: sul retro di fogli di recupero – bozze, recensioni, cataloghi e altro, in cui talvolta si può leggere una data che ci permette di avere un'idea orientativa sul periodo in cui vi lavorò²⁴ –, un susseguirsi di strisce di carta, contenenti una, due o anche più *greguerías* dattiloscritte, ritagliate e incollate con lo scotch; su queste, che rappresentano le prime versioni della traduzione, correzioni, integrazioni o cancellature a penna nera o blu, raramente rossa, appartenenti alle fasi successive.

Il fascicolo è introdotto da un primo foglio che funge da frontespizio, in cui sono riportati, autografi, il solo nome dell'autore, «Ramón», il primo titolo della raccolta, «*Ghiribizzi*», senza la «S» iniziale, e un sottotitolo tra parentesi, «(*Greguerías*)». In allegato all'abbozzo dattiloscritto di *Sghiribizzi* troviamo tre ipotesi di menabò della copertina, probabilmente inviate dalla casa editrice all'autore perché scegliesse la definitiva per l'edizione a stampa: anche queste recano in stampa il titolo *Ghiribizzi*, a cui Bufalino aggiunge a penna la «S» iniziale del titolo

²³ G. BUFALINO, *L'uomo invaso e altri racconti*, cit., p. 468.

²⁴ Il foglio n. 78, ad esempio, reca sul retro la data "marzo 1993", anno che tornerà in altri quattro fogli e che permette di collocare la fase conclusiva dell'ultima stesura proprio in un arco temporale orientativamente compreso tra il 1993 e la fine del 1994.

definitivo. Troviamo inoltre la bozza della *Nota* introduttiva, con correzioni minime nell'incipit,

Le volte (le parecchie volte) che mi succede di star male e di chiedere a un libro non un ennesimo apporto [contagio] di complice desolazione ma il contagio [inganno] di un'euforia, la mano cerca negli scaffali pagine lievi [liete]²⁵

e un foglio, quasi sicuramente matrice di un fax, contenente un elenco dattiloscritto di trentatré *greguerías* tradotte e, in basso, autografi, «Più tardi la sesta» e la firma «Gesualdo Bufalino». Abbiamo verificato che le trentatré *greguerías* inserite in questo fax sono tutte contrassegnate, nei fogli che compongono la stesura di *Sghiribizzi*, da un simbolo formato da una “O” e una “X” sovrapposte: si tratta quasi sicuramente di una selezione destinata alla redazione del «Messaggero», poiché nove delle trentatré *greguerías* si ritrovano nell'intervista della giornalista Rita Sala, *Cari vecchi maestri della memoria*, pubblicata il 16 febbraio del 1995.

Segnaliamo, inoltre, la presenza di numeri, quasi tutti inseriti a macchina, posti all'inizio di buona parte delle *greguerías* della raccolta, in riferimento alla pagina in cui l'originale spagnolo compare all'interno di *Total de greguerías*; altri segni di intervento sul dattiloscritto possono essere delle “O”, delle “X” o dei punti interrogativi a fianco di determinate *greguerías* che servono a richiamare l'attenzione del traduttore, probabilmente al fine di rivederne la traduzione, la posizione all'interno della voce tematica o addirittura la presenza nell'opera finita. Talvolta questi segni sono accompagnati, infatti, da brevissime annotazioni che esplicitano l'intervento, come «Vedi testo», «Sopprimere?», «NO»; oppure dal titolo delle sezioni tematiche in cui spostare eventualmente la *greguería* in questione.

²⁵ G. BUFALINO, *Nota* a *Sghiribizzi*, cit., p. 5. Sottolineiamo i termini della prima stesura che verranno sostituiti, nella versione definitiva, da quelli inseriti tra parentesi quadre.

Da *Bluff di parole*

Un'altra fase del lavoro è consistita nel confrontare i materiali preparatori delle due raccolte di aforismi di Bufalino con le varianti della traduzione delle *greguerías*, in modo da mettere a confronto il *modus operandi* di Bufalino aforista e traduttore. Non avendo trovato materiale preparatorio al *Malpensante*, ci siamo concentrati sullo studio della seconda silloge, *Bluff di parole*, tenendo ben presente il fatto che molto probabilmente Bufalino lavorò alla raccolta e scrittura degli aforismi di questo volume quasi nello stesso periodo della traduzione delle *greguerías*, o almeno a distanza di poco tempo; tuttavia, quello che forse ci meravigliava, prima di studiare le carte, era la strana assenza di *greguerías* ramoniane tra gli innumerevoli aforismi-citazione contenuti in *Bluff di parole*, sia perché vi ritroviamo molti temi cari a Bufalino e a Ramón sia perché molte sono le citazioni di Leopardi, Toulet o addirittura Lope de Vega, modelli significativi cui Bufalino, come abbiamo visto, accosta molto spesso lo stesso Gómez de la Serna. In realtà, abbiamo avuto ben presto modo di chiarire i dubbi quando, nell'indice non definitivo della stesura cronologicamente più recente di *Bluff di parole*, abbiamo ritrovato, nonostante la cancellatura, il progetto di un nono capitolo intitolato *Esercizi. Da Ramón Gómez de la Serna*. La presenza di questo capitolo e la sua successiva eliminazione fa capire che l'idea di tradurre Ramón nasce probabilmente dalla volontà di inserire le *greguerías* in una raccolta di aforismi propri²⁶ e di citazioni di nomi significativi all'interno della biblioteca bufaliniana, dedicandogli un posto di rilievo in un intero capitolo; questo progetto iniziale si è poi evoluto in direzione di un lavoro di selezione e traduzione ben più ampio, che si è completamente distaccato da *Bluff di parole*, libro in cui ad oggi non rimane alcuna traccia di Ramón, per poi sfociare, come sappiamo, nella pubblicazione di *Sghiribizzi*.

²⁶ Un altro capitolo soppresso, ad esempio, era intitolato *Repetita* e prevedeva la riproposta di aforismi già inseriti nei suoi romanzi precedenti e qui divisi in una sezione a) *In margine a una Filotea* e in una sezione b) *Aspettando il turno in un'anticamera*, rispettivamente tratti da *Diceria dell'untore* (Palermo, Sellerio, 1981) e da *Calende greche* (Milano, Bompiani, 1992).

Tra il pubblico e il privato: sulle tracce di Ramón

Se l'indice dattiloscritto di *Bluff di parole* ha rappresentato un fondamentale punto di partenza nella ricostruzione della genesi di *Sghiribizzi*, lo è anche, senza dubbio, la già citata intervista rilasciata da Bufalino al «Messaggero», *Cari vecchi maestri della memoria*, importante perché vi abbiamo ritrovato la prima pubblicazione delle prime nove *greguerías* tradotte, ma soprattutto perché il traduttore vi annuncia, per la prima volta sulla stampa, la realizzazione e la pubblicazione prossime del volume:

Ho tradotto per Bompiani – uscirà tra un paio di mesi – una parte degli aforismi di Ramón Gómez de la Serna [...], le famose Greguerías. L'originale, in lingua castigliana, edito da Aguilar, è di millecinquecento pagine, mentre io ho operato una scelta, non andremo oltre le trecentocinquanta²⁷.

Bufalino riflette, inoltre, sulla scelta di tradurre il titolo *Greguerías*: «per pura assonanza l'ho trasformato in un termine come *ghiribizzo*, adottando il plurale nella forma più antica, desueta: *sghiribizzi*. Il libro s'intitolerà proprio così: *Sghiribizzi*. M'è sembrato giusto per aforismi brevissimi, alcuni contratti in un solo rigo»²⁸.

Aggiunge e ammette, infine, riprendendo o anticipando gli stessi termini che ritroveremo nella *Nota* introduttiva, che

si fosse trattato di un'opera più slogata, più sintatticamente articolata, non avrei osato affrontarne la traduzione, ma gli aforismi di Gómez de la Serna sono guizzi funambolici, brevi, brucianti, imitabili in altro idioma. Alla luce, certo, di una dichiarata congenialità con il mondo e con l'aspirazione dell'autore. Mi hanno consentito il piacere di giocare con la lingua, il divertimento e la scoperta²⁹.

²⁷ R. SALA, *Cari vecchi maestri della memoria*, op. cit.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

Tuttavia, se in quest'intervista datata febbraio 1995 leggiamo che la pubblicazione è prevista «fra un paio di mesi», così non è per altri cenni, sempre dello stesso anno, presenti nelle interviste *Bufalino analizza Bufalino*³⁰ del 28 settembre e *Fra reale e immaginario*³¹ del 14 novembre, pubblicate entrambe su «La Sicilia», in cui si preannuncia la pubblicazione della traduzione prevista «per l'anno che viene».

Facendo un passo indietro, ritroviamo un riferimento a Ramón anche in un'intervista a Mercedes Monmany del 1989, in cui Bufalino, alla domanda su quali romanzieri spagnoli preferisse, risponde:

*Mis grandes amores españoles, más que novelistas, como Ramón del Valle-Inclán, son ensayistas como Ortega y Gasset, y aún más Eugenio d'Ors, que siempre me fascinó. O, si no, escritores aforísticos como Gómez de la Serna, que me gusta mucho y que yo leí en las traducciones que se hicieron entre el año 29 y el 35 ó 36, una época en la que se editaron bastantes cosas españolas*³².

Mercedes Monmany, studiosa, saggista e critica spagnola, conobbe Bufalino assieme al marito, lo scrittore César Antonio Molina, ministro della cultura in Spagna tra il 2007 e il 2009, alla fine degli anni Ottanta: ne derivò una cordiale corrispondenza che si nutriva di suggerimenti di lettura e di rapidi resoconti di lavoro. All'incontro con Bufalino lo scrittore spagnolo dedicò alcune pagine della sua opera *Regresar a donde no estuvimos: memorias de ficción*³³, attraverso un interessante racconto della sua figura pubblica e privata, accompagnato da una lettura in parallelo dei suoi scritti e delle sue tante e svariate letture; tuttavia, il riferimento a Ramón che interessa maggiormente non si trova in questo libro, nel quale comunque si legge che Bufalino

³⁰ F. GUERRERA, *Bufalino analizza Bufalino*, in «La Sicilia», 28 settembre 1995.

³¹ G. BONINA, *Fra reale e immaginario*, in «La Sicilia», 14 novembre 1995.

³² «I miei grandi amori spagnoli, più che romanzieri, come Ramón del Valle-Inclán, sono saggisti come Ortega y Gasset, e ancora di più Eugenio d'Ors, che mi ha sempre affascinato. O altrimenti, scrittori aforistici come Gómez de la Serna, che mi piace molto e che lessi nelle traduzioni che si fecero tra il 29 e il 35 o 36, un'epoca in cui si pubblicarono considerevoli cose spagnole»: M. MONMAY, *Bufalino: ser siciliano es un lujo, pero también un luto*, in «Diario 16», 16 novembre 1989, p. V.)

³³ «Conosceva a memoria [...] decine di *greguerías* di Ramón Gómez de la Serna»: C. A. MOLINA, *Regresar a donde no estuvimos: memorias de ficción*, Barcellona, Península, 2003, pp. 179-82.

«*se sabía de memoria [...] decenas de greguerías de Ramón Gómez de la Serna*»³⁴. Difatti, nella breve corrispondenza che il comisano ebbe con la giovane critica letteraria spagnola abbiamo ritrovato una cartolina, spedita da Madrid e datata 27 febbraio 1994, in cui si legge: «Caro Signor Bufalino, tante grazie per la Sua lettera e siamo contenti di quello che ci dice di Ramón (in Spagna diciamo sempre così: “Ramón”))».

Invano abbiamo tentato di contattare la Biblioteca Provinciale La Coruña, a cui la coppia ha donato il proprio patrimonio letterario³⁵, ai fini di recuperare la lettera in cui Bufalino avrà sicuramente parlato del suo progetto di realizzare il volume *Sghiribizzi*.

Dal dattiloscritto a *Sghiribizzi*

Nella nostra ricerca di tracce e testimonianze che aiutassero a ricostruire la storia editoriale di *Sghiribizzi* è risultato vano anche il tentativo di recuperare dall'archivio della casa editrice Bompiani eventuali documenti che attestassero date e progetti inerenti alla nascita del volume; tuttavia, grazie al prezioso aiuto della studiosa Giulia Cacciatore³⁶, che ha avuto modo di visitare e consultare l'archivio, abbiamo saputo che sono conservati tre documenti: il contratto firmato dalle parti e datato 17 gennaio 1994 – secondo la Cacciatore la firma sarebbe avvenuta a traduzione già completata, poiché il dattiloscritto risulta già consegnato –, una lettera o fax del 13 febbraio 1995 indirizzata a Elisabetta Sgarbi e una seconda del 17 febbraio 1995 a Silvia Fabbri, entrambe contenenti le correzioni da apportare alle bozze.

³⁴ Ivi, p. 184.

³⁵ Cfr. <http://www.lavozdegalicia.es/coruna/2010/10/15/00031287158057216963866.htm>

³⁶ Ringrazio Giulia Cacciatore anche per i preziosi consigli che mi ha dato durante le nostre giornate di ricerca presso la Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso: essendosi occupata prima di me di manoscritti e dattiloscritti di Bufalino, mi ha fornito vari suggerimenti di natura filologica riguardo al modo in cui interpretare e leggere il materiale che ho consultato per la mia ricerca.

Stando quindi a tutte le testimonianze che abbiamo raccolto, dobbiamo dedurre che l'idea di tradurre e pubblicare una selezione di *greguerías* sia nata parallelamente alla raccolta degli aforismi in *Bluff di parole*, quasi sicuramente tra il 1992 e il 1993; sviluppatosi, poi, come progetto indipendente nell'arco dell'intero anno 1993 e di buona parte del 1994 – circostanza attestata, come abbiamo visto, dalle date riportate sul retro dei fogli che compongono il dattiloscritto da noi studiato, tutte coincidenti o precedenti il 1993 –, il volume risulterebbe già pronto per la stampa già alla fine del 1994 o agli inizi del 1995 – così come risulta dalle dichiarazioni nelle interviste, dalle lettere con le ultime correzioni inviate alla Bompiani e dalla data riportata nella *Nota* introduttiva a *Sghiribizzi*: 1995.

Tuttavia, nonostante tutte le dichiarazioni facessero pensare a un'imminente pubblicazione, il volume fu pubblicato postumo, nel gennaio del 1997, con un ritardo di ben due anni: non possiamo sapere con certezza quali siano stati i motivi di tale ritardo, ma c'è sicuramente da pensare a una maggiore attenzione della casa editrice nei confronti dell'imminente pubblicazione del romanzo *Tommaso e il fotografo cieco*, edito nell'aprile del 1996, o addirittura al timore di un'eventuale indifferenza del pubblico per un'opera che, pur tradotta da Gesualdo Bufalino, poteva non rappresentare altro che una raccolta di bizzarri aforismi scritti da un altrettanto bizzarro autore straniero ormai poco noto.

Tratte le nostre conclusioni circa la storia editoriale di *Sghiribizzi* e prima di passare all'analisi delle varianti, esprimiamo alcune osservazioni sulle differenze tra il dattiloscritto e il volume a stampa. Premettendo che non risulta conservata, né all'interno del Fondo Bufalino né nell'archivio Bompiani, alcuna definitiva bozza di stampa con cui poter confrontare un'effettiva evoluzione dal primo al secondo testo, abbiamo rinvenuto nel dattiloscritto numerose differenze che attestano che non si tratta sicuramente della stesura definitiva. Numerose sono, infatti, le *greguerías* contenute nel dattiloscritto che non compaiono in *Sghiribizzi* e, viceversa, notiamo alcune *greguerías* nel volume a stampa di cui non vi è traccia nel dattiloscritto oppure

che ritroviamo in sezioni differenti ma che non sempre presentano indicazioni di spostamento.

I suddetti spostamenti riguardano, comunque, voci tematiche affini, tra cui viaggiano *greguerías* che non si basano su un unico e definito argomento. Ad esempio, due voci affini che contemplano questo tipo di cambiamenti sono “Leggere, scrivere, parlare” e “Libri”, tant’è che in un foglio del dattiloscritto contenente le *greguerías* di quest’ultima voce leggiamo l’annotazione «Dalla voce precedente Leggere ecc ricavare schede su Libri»; infatti, in “Libri” di *Sghiribizzi* si legge un nutrito gruppo di *greguerías* – tra cui «Quando su un libro rimane l’impronta d’una tazza di caffè vuol dire ch’esso è entrato nella nostra intimità: quel segno rotondo è il visto che si applica alla frontiera sul passaporto»³⁷ e «La posizione più scomoda per un libro è di restare spampanato e a faccia in giù sul bracciolo d’una sedia»³⁸ – che nel dattiloscritto fanno parte di “Leggere, scrivere, parlare”. Simili spostamenti avvengono anche tra i gruppi tematici affini “Alberghi, ristoranti, caffè” e “Magiare e bere”, “Piramidi, sfingi” e “Statue, obelischi”.

Altri spostamenti, invece, permettono di avanzare alcune ipotesi sulle diverse fasi elaborative: ad esempio, in “Mulini a vento” di *Sghiribizzi* leggiamo la *greguería* «E se si scoprisse alla fine che i mulini non era mulini ma veramente giganti?»³⁹, che nel dattiloscritto troviamo in “Realtà” ma che prevedeva uno spostamento, come indicato da un’annotazione, alla voce “Menzogna, verità”, il che può significare probabilmente che la voce “Mulini a vento”, composta da due sole *greguerías*, sia stata inserita in un secondo momento.

Segnaliamo, inoltre, la presenza in *Sghiribizzi* di alcune *greguerías* che non abbiamo ritrovato in nessuna voce del dattiloscritto, a dimostrazione del fatto che la stesura da noi studiata non è quella definitiva ma è esistita una successiva bozza di stampa più ampia e completa che a quanto pare è andata perduta; tra queste *greguerías* aggiunte segnaliamo, ad esempio, «Le prime goccioline del temporale

³⁷ G. BUFALINO, *Sghiribizzi*, cit., p. 154.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 213.

scendono a bassa quota per vedere se c'è terra per atterrare»⁴⁰, «Necropoli: ultima stazione della Metropolitana»⁴¹, «Un gatto in una vetrina vuota: cambio d'esercizio»⁴² e così via.

Più numerose sono, invece, le *greguerías* tradotte che in un primo momento entrano a far parte della raccolta ma che successivamente vengono del tutto cancellate; vi sono, però, anche alcune *greguerías* nel dattiloscritto accanto alle quali Bufalino annota «Sopprimere» – anche abbreviato «Soppr.» – o un «NO», probabilmente segno dell'intenzione di eliminarle, per poi invece ripensarci e mantenerle. Non ritroviamo un vero e proprio progetto che stia alla base delle cancellazioni, anche se non mancano i casi in cui egli prevede di eliminare, ma non elimina, tre o più *greguerías* dalla stessa sezione tematica, come ad esempio in “Arredi” o in “Donna” – con addirittura sette «NO» nelle sue nove pagine di *greguerías* –, probabilmente al fine di ridurre l'ampia selezione dedicata alle *greguerías* su un determinato tema.

Tra le tante *greguerías* completamente eliminate da *Sghiribizzi*, talvolta cancellate nel dattiloscritto da un lungo tratto ondulato a penna, segnaliamo «Consiglio superfilosofico: fatti una fotografia e se riesce vuol dire che esisti»⁴³ in “Filosofia, pensiero, idee”; «Il violino ha bisogno del suo archetto come un cieco del bastone»⁴⁴, «Do, re, mi, fa, sol, la, si... Manca il “no” fra le note» e «Sbagliato: non può esserci un sì senza un no»⁴⁵ in “Musica, musicanti, strumenti”. Non sono chiari, ovviamente, i motivi di tali soppressioni; non abbiamo ritrovato puntualmente *greguerías* molto simili o ripetitive che giustificassero un'eventuale cernita; per cui, non ci resta che ipotizzare una decisione dettata dal gusto personale del traduttore, che elimina alcune *greguerías* che in un secondo momento trova forse poco argute o

⁴⁰ Ivi, p. 131.

⁴¹ Ivi, p. 212.

⁴² Ivi, p. 224.

⁴³ Ivi, p. 116.

⁴⁴ Tra la quarta e la quinta *greguería* di p. 214.

⁴⁵ Entrambe tra la sesta e la settima *greguería* di p. 217.

evocative rispetto alle altre che, invece, ha apprezzato e scelto di inserire in maniera definitiva nella raccolta.

Durante lo studio del dattiloscritto abbiamo ritrovato anche due *greguerías* che erano state coperte, e quindi eliminate, da altre su striscioline di carta che Bufalino vi attaccò sopra: con un po' di cautela, senza rischiare di rovinare il documento, abbiamo letto «D'accordo, il menù dice “piatto del giorno”, ma di che giorno?» sotto la *greguería* «Sempre ci mancherà, per completare la cura, quella pillola che ci è cascata e si è persa sotto il tavolo»⁴⁶ – ovviamente si tratta di una *greguería* fuori posto, ritrovata in “Malattia, medici, medicine” ma sicuramente destinata alla sezione “Alberghi, ristoranti, caffè”, in cui tuttavia non vi è traccia di essa –; mentre la seconda, «I lancieri sono la cancellata che protegge l'esercito», viene coperta da un'altra *greguería* che presenta addirittura gli stessi soggetti, «Un'alta cancellata ci parrà sempre un reggimento di lancieri incantati da un incantatore»⁴⁷, per cui la soppressione è dettata dalla scelta di evitare due *greguerías* simili, preferendo la seconda alla prima.

Per finire, non possiamo non menzionare il ritrovamento nel dattiloscritto persino di un'intera voce tematica completamente scomparsa in *Sghiribizzi*: si tratta di “Amicizia”, inserita tra “Alfabeto” e “Amore”, contenente le due *greguerías* «Datemi un amico e solleverò il mondo» e «L'amico che muore per primo muore due volte, poiché morirà una seconda volta quando morirà l'altro».

Sghiribizzi in fieri: uno studio delle varianti

Avendo già illustrato i cambiamenti che riguardano la struttura e il percorso costitutivo dell'intera raccolta, dal dattiloscritto a *Sghiribizzi*, passiamo adesso ad illustrare in dettaglio le varianti⁴⁸ più significative che riguardano le singole

⁴⁶ Ivi, p. 178.

⁴⁷ Ivi, p. 144.

⁴⁸ Classificheremo le varianti seguendo le categorie proposte da Alfredo Stussi (*Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994).

greguerías e i loro aspetti morfologici, lessicali e sintattici⁴⁹. Precisiamo, inoltre, che molte *greguerías* presentano allo stesso tempo più tipologie di varianti: quindi, pur rappresentando per intero i vari cambiamenti, le commenteremo nella sezione della tipologia di variante che ci sembra più significativa.

Varianti immediate

La prima tipologia di variante da rilevare, anche dal punto di vista cronologico, è quella immediata – che rappresenteremo linearmente con il termine soppresso barrato e la correzione a seguire –, riconosciuta prontamente nel dattiloscritto poiché prevede la cancellazione di una parola o di un segmento tramite la sovrascrittura di x consecutive e la successiva stesura della correzione sulla stessa riga a destra.

Da un lato, ritroviamo varianti immediate riguardanti scelte lessicali che in un primo momento sembrano esprimere la volontà di seguire letteralmente il testo originale spagnolo, ma che poi si orientano verso sinonimi o differenti sfumature semantiche della lingua italiana, al fine soprattutto di chiarirne le eventuali ambiguità. Riportiamo come esempi le seguenti *greguerías*:

La nostra cravatta ~~aderisce alle~~ *concorda* con le nostre opinioni⁵⁰.
Nuestra corbata se adhiere a nuestras opiniones. (p. 1065)

in cui la scelta di utilizzare il verbo “concordare” alza il tasso di letterarietà e conferisce al soggetto un maggiore coinvolgimento attivo nell’azione rispetto ad “aderire”;

⁴⁹ D’ora in avanti il riferimento al numero di pagina dell’edizione *Total de greguerías* verrà inserito tra parentesi accanto al testo originale spagnolo citato, per non appesantire l’apparato delle note.

⁵⁰ Ivi, p. 17.

I giovani son fatti dello stesso materiale dei vecchi. ~~Non dimenticarlo~~ Ricordiamocene⁵¹.
Los jóvenes se hacen del mismo material de los viejos. No olvidarlo. (p. 1207)

in cui si passa dall'imperativo negativo di "dimenticare", rivolto a un *tu* lettore universale, alla forma esortativa positiva del verbo contrario "ricordare", coniugato con un *noi* che ingloba anche colui che lo pronuncia.

Dall'altro lato, invece, ritroviamo casi in cui la variante immediata serve a ristabilire una certa letterarietà della traduzione, qualora la prima scelta si allontani in qualche modo dal testo d'origine; com'era prevedibile, gli esempi trovati sono in minor numero ma prevedono tutti la riproposizione del verbo originale che in un primo momento era stato abbandonato:

Nel garbuglio [ghirigoro] che un uccello traccia volando si ~~scorge~~ vede già che ha nel cuore il colpo della morte⁵².
En el garabato que hace el ave volando se ve que lleva ya en el corazón el tiro de la muerte. (p. 1155)

Vi si abbandona la scelta di "scorgere", dal più alto tasso poetico, per riproporre il più generico "vedere", equilibrando comunque la perdita con la scelta di sostituire "garbuglio" col più elegante "ghirigoro";

Nei ristoranti, ~~è risaputo~~ si sa, se chiedi una pera ti portano una mela⁵³.
En los restaurantes, ya se sabe, se piden peras y traen manzanas. (p. 552)

in cui si abbandona un inciso nominale più formale per riproporre l'impersonale ma rapido "si sa", che gioca sia col ritmo che con l'allitterazione.

⁵¹ Ivi, p. 140.

⁵² Ivi, p. 70.

⁵³ Ivi, p. 28. Nel dattiloscritto, invece, si trova nella sezione "Mangiare e bere".

Varianti per aggiunta

Tra parentesi quadre rappresentiamo la prima modalità di varianti tardive, realizzate cioè in un secondo momento, in maniera autografa, rispetto alla stesura dattilografica, che è presente in rari casi in cui si vuole rafforzare un concetto o un'immagine:

Come i gioielli [in vetrina] desiderano passare dalle scollature nere dei manichini alle scollature bianche di vera carne!⁵⁴.

¡Cómo desean las joyas pasar de los descotes negros de los escaparates a los descotes blancos de la carne!
(p. 873)

in cui viene recuperato il luogo, subito dopo il soggetto, dato che, nel primo momento traduttivo, l'elemento *de los escaparates* – ‘dalle vetrine’ – era stato reso con ‘dei manichini’, mancanti nell'originale;

~~Quando~~ L'occasione in cui il negoziante mette più in mostra la sua ~~bravura~~ eccellenza è nell'ora di chiusura, quando fa abbassare la saracinesca e rimane in gabbia [a tu per tu] col cliente ignoto⁵⁵.
Cuando el tendero revela lo valiente que es, es cuando a última hora manda bajar el cierre y se queda en la jaula con el parroquiano desconocido. (p. 397)

in cui l'aggiunta della locuzione serve a rafforzare quella sfumatura di intimità, tra il negoziante e il cliente, che forse si perde, a mio parere, traducendo la parola polisemica *parroquiano* con ‘cliente’: difatti, il termine significa sia ‘cliente’ sia ‘parrocchiano’ e se ne potrebbe inferire la stessa intimità che si ha, “a tu per tu” appunto, tra il fedele e il confessore.

⁵⁴ Ivi, p. 222.

⁵⁵ Ivi, p. 224.

Varianti per soppressione

Al contrario della tipologia per aggiunta, le varianti per soppressione servono a eliminare un elemento che può sembrare superfluo; abbiamo trovato ben pochi esempi anche per questa tipologia e li rappresenteremo barrando il termine soppresso:

Che fastidio, nelle medicine[,] nelle cui [le] istruzioni ~~per l'uso~~ dove veniamo definiti “adulti”!⁵⁶.
Son molestas las medicinas en cuyo prospecto nos llaman “adultos”. (p. 320)

in cui notiamo – oltre alle varianti per sostituzione volte a eliminare la ripetizione della preposizione “nelle” – la soppressione di «per l'uso», elemento non necessario alla comprensione. Sottolineiamo anche la scelta di abbassare il livello di letterarietà dell'originale – dato dalla posposizione del soggetto *medicinas* a cui si associa l'aggettivo *molestas*, che più si addice a esseri animati – traducendo con una più informale esclamazione.

Perché corrono tanto e dove vanno così di fretta tante auto? Tutte ~~vanno~~ al medesimo nulla⁵⁷.
¿Por qué corren tanto y a qué van tan de prisa tantos autos? Todos van a lo mismo: a nada. (p. 1128)

in cui si elide il verbo della risposta poiché è già presente nella domanda; interessante, e stilisticamente riconoscibile come bufaliniana, anche la scelta di attribuire a «nulla» l'aggettivo “medesimo”, che nell'originale era sostantivato dall'articolo *lo*, col significato di ‘la stessa o medesima cosa’.

⁵⁶ Ivi, p. 179.

⁵⁷ Ivi, p. 162.

Varianti per permutazione

Di questa tipologia di varianti, volte al cambiamento sintattico degli elementi della frase, al fine di conferire un differente ritmo o, talvolta, di adottare una struttura che ponga in rilievo un determinato elemento, abbiamo trovato ben pochi esempi significativi che si affidassero unicamente a questa tipologia di inserimento – che rappresenteremo in colonna, disponendo di seguito la prima *greguería* tradotta tra parentesi quadre e a capo la *greguería* definitiva –; come vedremo in seguito, la permutazione è accompagnata il più delle volte da altri tipi di varianti, soprattutto quelle per sostituzione, in sghiribizzi dalla tormentata genesi. Ci accontentiamo, quindi, di proporre al momento soltanto i seguenti esempi:

[Era così scrupoloso quel boia che disinfettava la ghigliottina prima di decapitare la vittima.]

Quel boia era così scrupoloso che disinfettava la ghigliottina prima di decapitare la vittima⁵⁸.

Era tan pulcro aquel verdugo, que desinfectaba la guillotina antes de cortar la cabeza a la víctima. (p. 339)

in cui, dall'incipit “*Era tan* + aggettivo”, tipico nelle *greguerías* di struttura consecutiva, si passa alla più ordinata, ma forse meno efficace, struttura “soggetto + predicato”; si evidenzia, inoltre, la scelta di rendere con il singolo verbo corrispondente, ‘decapitare’, l’espressione «*cortar la cabeza*» e di dare a «*pulcro*» – ‘pulito, lindo, impeccabile’ – la sfumatura di una maggiore sensibilità e coinvolgimento, anche morale, con l’aggettivo “scrupoloso”.

[Sono tanti i surrogati fra i cibi che mangiamo che un giorno arriveremo a non essere più noi stessi ma un surrogato di noi.]

Fra i cibi che mangiamo i surrogati sono tanti che un giorno arriveremo a non essere più noi stessi ma un surrogato di noi⁵⁹.

Muchas cosas de las que comemos están hechas con sustitutivos, y así llegaremos a no ser nosotros mismos, sino un sustituto de nosotros mismos. (p. 1297)

⁵⁸ Ivi, p. 88.

⁵⁹ Ivi, p. 187.

si passa da una struttura che prevedeva la posposizione del soggetto dopo il predicato nominale iniziale, seguiti dalla costruzione partitiva e quindi dalla subordinata consecutiva – optando per l’ipotassi, nonostante nell’originale la consecutività fosse riservata unicamente all’elemento «*así*» dopo la congiunzione coordinante –, a un’altra in cui si rispetta l’ordine più lineare “(soggetto + predicato nominale) + subordinata consecutiva”: una scelta che comunque sembra piuttosto atipica in Bufalino, amante delle inversioni sintattiche molto più di Ramón.

Varianti per sostituzione

Di gran lunga più numerose e soprattutto significative le varianti per sostituzione, che rappresenteremo sottolineando il segmento sostituito e inserendo tra parentesi quadre, a capo in corrispondenza o di seguito sul rigo a seconda della lunghezza della *greguería*, la singola correzione o eventualmente gli strati successivi. Tra le *greguerías* che prevedono varianti che riavvicinano lo sghiribizzo a una maggiore fedeltà al testo di partenza, segnaliamo, come esempio,

Di fronte agli ignari un artista è cosciente di quanto [sa che] la sua arte sia [è] inutile: come un barbiere che taglia i capelli a un cieco⁶⁰.

El artista antes los ignaros sabe que es inútil su arte, como el peluquero cuando corta el pelo a un ciego. (p. 944)

in cui il traduttore rinuncia a una prima scelta più letteraria e opta per il verbo ‘sa’, corrispondente allo spagnolo «*sabe*».

Tra le *greguerías* che, invece, prevedono cambiamenti che allontanano la traduzione dall’originale, sebbene non in maniera eccessiva, segnaliamo come esempio:

⁶⁰ Ivi, p. 154.

Domenica: un cane che corre dietro un sasso una pietra tirata [all'inseguimento d'un sasso]⁶¹.
Domingo: perro corriendo detrás de una piedra lanzada. (p. 335)

in cui notiamo innanzitutto una variante immediata, la rinuncia alla prima scelta, «sasso», per «pietra», etimologicamente identica allo spagnolo «*pedra*»: la sostituzione consiste nel rinunciare a una prima traduzione letterale per la più elegante espressione «all'inseguimento d'un sasso», in cui ricompare il termine che in precedenza era stato scartato;

Le stelle ~~sono~~ hanno la luce [risplendono] però sono cieche⁶².
Las estrellas tienen luz, pero están ciegas. (p. 1155)

in cui un letterale 'hanno la luce' lascia il posto al verbo «risplendono», dai toni molto più poetici.

In alcuni casi, infine, la sostituzione riguarda sghiribizzi in cui abbondano varianti che esprimono una travagliata ma interessante ricerca del termine all'interno di una notevole varietà lessicale, con un acquisto di espressività in italiano, come i

Il fruttaiolo sopporta male che le signore mungano [smanaccino] la ~~sua~~ frutta, come fossero trombette d'auto⁶³.

Il fruttaiolo sopporta di mala grazia che le signore stropicchino la frutta, come se smanacciassero una tromba d'automobile⁶⁴.

Al frutero le molesta mucho que las señoras le aprieten las frutas como si fuesen bocinas de auto. (p. 896)

⁶¹ Ivi, p. 139. La sostituzione non è presente nel dattiloscritto ma la rileviamo dal confronto con *Sghiribizzi*.

⁶² Ivi, p. 295.

⁶³ In realtà nel dattiloscritto questa versione della traduzione è l'unica presente; manca infatti il passaggio intermedio di varianti che portano alla versione seguente, pubblicata in *Sghiribizzi*.

⁶⁴ Ivi, p. 126.

Gli *Sghiribizzi* più tormentati

Sfogliare il dattiloscritto ci dà la conferma di come il lavoro del traduttore non sia sempre tranquillo e lineare; talvolta anche Bufalino ha sentito l'esigenza di tornare indietro sui suoi passi per rivedere, cancellare, ripensare, modificare alcuni passaggi delle *greguerías* scelte e tradotte. Tuttavia, alcuni *Sghiribizzi* più di altri presentano più ricche modifiche o addirittura diverse fasi elaborative, che si evincono dagli strati di varianti apportati con un differente colore d'inchiostro.

Riportiamo due tra i più significativi esempi trovati, valutando il rapporto delle varianti sia con il testo originale sia con lo stile bufaliniano.

[Un paesaggio nevoso è vestito di stretta etichetta.]
Un paesaggio vestito di neve è un abito d'etichetta⁶⁵.
El paisaje nevado está vestido de estricta etiqueta. (p. 1203)

Per la traduzione di questa poetica *greguería* vediamo che si passa da una prima versione del tutto letterale – a parte l'articolo che diventa indeterminativo – a una seconda in cui l'aggettivo “nevoso” viene parafrasato con ‘vestito di neve’, immagine che viene quindi ripresa con l'inserimento del sostantivo «abito», dello stesso campo semantico dell'aggettivo; con questa scelta, che mantiene pur sempre il predicato nominale, si passa dall'interpretazione secondo cui la neve funge da elegante abito del paesaggio a un'altra che fa diventare abito l'intero paesaggio ricoperto di neve. La definizione «*de estricta etiqueta*» – che in spagnolo, così come in italiano, si attribuisce a un capo di abbigliamento adeguato a una cerimonia solenne – perde nella traduzione finale l'aggettivo «*estricta*», ‘rigorosa’, che comunque non è portatore di implicazioni semantiche indispensabili. Per cui, pur mantenendo la letterarietà dell'immagine, le varianti apportate fanno perdere la personificazione del paesaggio che si veste elegantemente di neve e si orientano verso la metafora del paesaggio innevato, visto come abito da cerimonia senza un soggetto che lo indossi.

⁶⁵ Ivi, p. 17.

Questo cambiamento si potrebbe spiegare con la scelta, da parte di Bufalino, di evitare la personificazione, figura retorica ampiamente utilizzata da Ramón nelle sue *greguerías* ma piuttosto rara nell'opera bufaliniana.

1. Non siamo nulla: è terribile, è irrimediabile che ci si guasti uno dei fermagli delle bretelle⁶⁶.
 2. Non siamo nulla: è terribile, è irrimediabile se si guasta uno dei fermagli delle bretelle.
 3. Non siamo nulla: pensate alla catastrofe che è il guasto d'un fermaglio delle bretelle!
 4. Non siamo nulla: pensate alla catastrofe che rappresenta il guasto d'un fermaglio delle bretelle!⁶⁷
- No somos nada. Es terrible e irreparable que se le descomponga a los tirantes uno de sus broches.* (p. 1135)

È di certo lo sghiribizzo con il maggior numero di strati di varianti: parte anch'esso da una prima traduzione letterale in cui si ripropongono i due aggettivi del predicato nominale, nonostante le scelte di spezzare il binomio inserendo una seconda copula, che funge così da elemento anaforico, e di posticipare il complemento indiretto «*a los tirantes*» che diventa così un elemento di specificazione del partitivo; da apprezzare anche l'inserimento del pronome indiretto «*ci*», che richiama la prima persona plurale del primo verbo. Valutando l'evoluzione, notiamo subito il mantenimento costante della prima espressione «Non siamo nulla», traduzione impeccabile di «*No somos nada*», a cui però seguono i due punti esplicativi invece del punto fermo – e, considerando il largo uso che fa Ramón dei due punti nelle *greguerías*, la scelta di Bufalino sembra anche ristabilire una certa continuità. Nella seconda fase si passa da una subordinata soggettiva a una struttura ipotetica, che esprime quindi una sfumatura di possibilità; nella terza fase, invece, rileviamo i cambiamenti più significativi, poiché scompaiono i due predicati nominali, i cui aggettivi vengono assorbiti dal sostantivo «catastrofe», viene introdotto un imperativo esortativo che rende partecipi dell'osservazione anche i lettori, e dal verbo “guastare” della subordinata ipotetica si passa al sostantivo «guasto», seguito dal complemento di

⁶⁶ Rappresentiamo in maniera separata, con una numerazione crescente che va dalla prima versione a quella pubblicata, gli strati di varianti e quindi le fasi elaborative degli sghiribizzi presentati come esempi in questo paragrafo.

⁶⁷ Ivi, p. 18.

specificazione in cui si ritrova il termine al singolare «un fermaglio», con la rinuncia in questo modo alla struttura partitiva. L'ultimo cambiamento, invece, prevede il passaggio del verbo della subordinata relativa da «essere» a «rappresentare», volto forse ad attenuare l'iperbole che si crea tra il termine «catastrofe» e la banalità dell'avvenimento.

Conclusioni

Si è tentato di mettere in luce, senza ancora entrare nel merito dell'attività traduttiva, il percorso intrapreso da Gesualdo Bufalino e i motivi che lo hanno spinto, nonostante la conoscenza di un «magro spagnolo», ad avviare un così complesso lavoro di selezione e traduzione di *greguerías*.

Un percorso lungo e travagliato, ricco di continue modifiche e ripensamenti che altro non fanno che rendere l'opera viva e pulsante e alimentare il sogno o utopia dell'«*opus infinitum* da correggere fino alla morte»⁶⁸. Difatti, come abbiamo visto per *Sghiribizzi* ma come accade anche per la gestazione di ogni sua opera, le sue tormentate carte svelano un assiduo e appassionato lavoro di correzioni e revisioni, un vero e proprio culto delle varianti che si susseguono come respiri vitali.

Per me un'opera può solo dirsi veramente viva se, e finché è, inedita, mobile, trasmutabile *ad limitum* come la vita. La pubblicazione è viceversa una specie di funerale, la consegna a una lapide⁶⁹.

Agli occhi dello scrittore, quindi, l'opera assume le fattezze di un essere vivente da nutrire, giorno per giorno, «da visitare [...] per cambiare una parola, come si cambiano i fiori in un vaso»⁷⁰.

⁶⁸ G. BUFALINO, *Antologia del "Campiello" 1981*, poi con il titolo *Autoritratti a richiesta*, in ID., *Saldi d'autunno*, in ID., *Opere 1989-1996*, cit., p. 861.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 857.

Il gusto delle varianti, di conseguenza, non può che intensificarsi quando lo scrittore veste i panni del traduttore: il passaggio del testo dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo prevede, per tacito statuto, un susseguirsi di sinonimi, scelte sintattiche e ritmiche, di varianti stilistiche che non può non coinvolgere e appassionare il traduttore Bufalino e la sua utopia di *opus infinitum*, intensificando il suo possesso del testo e delle sue innumerevoli combinazioni.

Varianti: non rifiutarne nessuna, ma recitarsele insieme, raddoppiando il testo e l'estasi di dominarlo. Un testo multiplo è più vero d'ogni perfezione finale⁷¹.

Anna Ferraro

Parole-chiave: Bufalino, *Sghiribizzi*, Filologia d'autore, Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*

⁷¹ G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1129.

Letture 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

Musica e narrativa
Intervista a Filippo Tuena

La pubblicazione nel 2015 dei *Memoriali sul caso Schumann* di Filippo Tuena presso il Saggiatore è un'ottima occasione per riprendere l'argomento del rapporto tra musica e narrativa che abbiamo già affrontato sul n. 3 di questa rivista, dialogando con Simona Carretta. Ispirato agli ultimi anni di vita di Robert Schumann e all'intreccio tra follia e ispirazione, quello di Tuena è un romanzo "musicale" non solo perché racconta la vita di compositori e il fervore di un ambiente di musicisti, ma anche e soprattutto perché nella musica, nella costruzione compositiva, trova una matrice fertile su cui adagiarsi. C'è materia sufficiente per una conversazione con l'autore, che ha cortesemente risposto alle nostre domande.

Claudio Morandini: *Qual è la forma musicale che senti più affine, a cui ti ispiri più naturalmente nel costruire i tuoi romanzi? Conoscendo i tuoi titoli, verrebbe da rispondere subito: la Variazione. Hai confidato tempo fa (su Facebook, poi su Letteratitudine) di considerare «la forma delle variazioni la punta più alta della letteratura musicale ottocentesca e anche la più vicina alla narrativa». Hai spiegato così: «Che cos'è la narrazione se non la variazione di un evento preesistente che nelle mani del narratore assume una forma specifica e riconoscibile come originale di quel narratore? Stabilito questo assioma, ne cade che la realtà così come possiamo trasmetterla non è che una variazione dell'evento occorso». Questa è l'occasione per tornarci su con comodo.*

Filippo Tuena: Sì, torniamoci con calma.

Primo punto. Per chi, come me, non lavora su opere d'invenzione ma su personaggi ed eventi storici, il modello è, inevitabilmente, quello della Variazione. Prendo un tema (ovvero un personaggio storico, possibilmente circoscritto a un

evento particolare, piuttosto che all'intera sua vicenda biografica) e lo sviluppo, proprio come farebbe un musicista con un tema da variare. In poche parole, provo a raccontare quel personaggio, quella vicenda in maniera singolare – nel senso che cerco di renderla profondamente mia –, mantenendo punti fermi piuttosto rigidi. Proprio come fa il musicista col tema variato: mantiene il numero delle battute, la progressione degli accordi, la linea del basso, la melodia (ancorché spesso nascosta) e scrive qualcosa di nuovo, di originale. Racconta la “sua versione”, proprio come provo a fare io con la scrittura. Rispetto al tema, mantengo alcuni punti fermi: un'identità quasi assoluta con gli avvenimenti storici; il massimo che mi concedo è “il plausibile”; altrimenti mi attengo agli eventi e cerco di raccontarli utilizzando il mio vocabolario, la mia sintassi, sviluppando temi o argomenti che mi sembrano pertinenti con l'assunto. In qualche caso mi avvalgo di personaggi di fantasia – ma si tratta di eccezioni molto rare, dettate da circostanze particolari. Nei *Memoriali*, l'unico personaggio di fantasia è Katarina (la seconda dama di compagnia di Rosalie Leser) solo perché la prima dama di compagnia, Elise Junge, era morta negli anni '70 e a me serviva un testimone di avvenimenti relativi agli anni '90. Quanto ai fantasmi di Schumann, presenti sempre in quel libro, non posso ritenerli di fantasia. Appartengono a pieno titolo agli eventi storici, anche se è evidente che li ho raccontati in maniera personale.

Secondo punto. Nei miei libri c'è un momento iniziale di ricerca del materiale storico. Accumulo dati, notizie; memorizzo i fatti da narrare. Terminata questa fase, inizio a scrivere utilizzando una sorta di memoria individuale. Ho ricordo di quanto raccolto ma soprattutto cerco di scrivere l'effetto che le notizie raccolte hanno prodotto in me. Dunque, qualcosa di molto simile al lavoro che fa un musicista su un tema dato che poi viene variato.

Terzo punto. La forma delle Variazioni stabilisce un rapporto forte, un dialogo attivo, tra autore-esecutore e ascoltatore. Ti siedi nella sala da concerto e sai che, dopo aver presentato un dato tema, il compositore si applicherà a mostrarne tutti gli sviluppi, tutte le possibilità espressive. A quel punto diventi un ascoltatore partecipe,

perché valuti, sulla base di quel tema precedentemente ascoltato, le capacità del compositore. La sua capacità di stupirti, la sua capacità di trovare nessi impreveduti a cui non avevi pensato. Ecco, mi piacerebbe che il mio lettore – pur conoscendo i personaggi storici, gli eventi che tratto – nel corso della lettura s’interrompesse e dicesse: “Ecco, a questo non avevo pensato. Dove mi sta conducendo adesso questo libro?”.

«La struttura del libro per me è il libro. È l’elemento fondante dal quale parto», hai scritto ancora su Letteratitudine. E struttura, nel caso dei Memoriali sul caso Schumann, significa sei monologhi in cui si alternano «diari, epistolari, memoriali, monologhi, scritture automatiche». Niente dialoghi e niente descrizioni, perché volevi che «il lettore sapesse meno delle voci narranti. E che le voci narranti ignorassero il lettore». Anche in questo approccio mi pare di vedere una sensibilità costruttiva da compositore, almeno nel senso classico del termine: che ne dici?

A prescindere da ogni altra considerazione sulle vicende narrate, sul perché se ne scelga una piuttosto che un’altra – a volte si tratta d’innamoramenti improvvisi; a volte di lontane passioni che giungono a maturazione – il vero argomento di un libro è la scrittura. Il modo in cui si racconta una storia. È questo che fa il libro. È questo che trasforma una passione in qualcosa di condivisibile. Spesso faccio il paragone tra scrittura e passione amorosa. T’innamori di una donna e subisci la trasformazione imposta da Eros: sconquasso, tremori, incapacità di esprimerti, turbamento. Ma, perché questa tua passione porti a una condivisione con l’essere amato, c’è bisogno di ordinarla in gesti e pensieri condivisibili. C’è bisogno di esprimerli in maniera compiuta, possibilmente attraente, e in modo che corrispondano al tuo essere, al tuo “profondo”. E, dunque, cosa fai? Ti proponi in maniera appetibile, corteggi, usi delicatezze, garbo, attenzioni e poi, certo, arti seduttive e, se non sei un seduttore seriale, metti in campo te stesso, cerchi di esporre anche i tuoi pensieri intimi: ti metti a nudo. Dunque, in questo caso, più che il compositore, mi ispiro all’innamorato che cerca di conquistare la sua bella.

È ovvio che, in questa ricerca di seduttività, è il modo di esprimersi che fa la differenza. Sono la scrittura e le strutture narrative che vengono messe in atto ad affascinare il lettore. Ed è quello il campo di battaglia tra scrittore e lettore. Soprattutto se, come nel mio caso, spesso la vicenda è nota.

Una domanda che mi capita di fare agli scrittori che si occupano di musica e ai compositori che bazzicano la letteratura, e sulla quale rimugino da tempo, è questa: che cosa, secondo te, la letteratura può “invidiare” alla musica, cioè può solo osservare dall’esterno, senza potervi accedere appieno? E che cosa la musica può “invidiare” alla scrittura?

La letteratura non può descrivere la musica. Può farlo la critica musicale, se il lettore è altrettanto esperto, se conosce tecniche compositive, strutture musicali – forma sonata; rondò *etc.* La letteratura può descrivere e raccontare le impressioni che un ascolto musicale produce. Non può descrivere la musica in quanto evento. Posso raccontare cosa ha spinto Schumann a comporre certe musiche; posso descrivere le impressioni che quelle musiche producono in me. Ma non posso descrivere quella musica. Rimane qualcosa d’inafferrabile.

Al contrario, la musica può invidiare alla letteratura la capacità che ha quest’ultima di fermare un ricordo; un sentimento; un fatto. Una citazione da Dante, una frase pronunciata da una persona amata, una lettera d’amore, una lettera d’addio si stagliano nella memoria come macigni. Riportano immediatamente a un tempo determinato, a una situazione ben chiara. Sono precisi, circostanziati e feroci. Un tema musicale, se pur ci riporta a memorie affettive, lo fa sempre in maniera velata, quasi eterea. Trasmette un qualcosa di perfettamente riconoscibile ma poco preciso nei termini nei quali compare. La musica è volatile, la scrittura è solida.

Ecco, se vogliamo solo la scrittura poetica mantiene la volatilità della musica. Ma io non scrivo poesie.

Certo, mi si potrebbe obiettare: cosa c'è di più solido degli accordi iniziali della *Quinta* di Beethoven? Ma, nel momento in cui li ascoltiamo, quegli accordi già svaniscono. La scrittura no, è sempre davanti a noi.

Colpisce, nei tuoi Memoriali, l'assenza della testimonianza di Clara Schumann, che incontriamo solo nelle pagine altrui. È un'assenza carica di senso, un silenzio che pesa sul romanzo e che hai voluto per creare un effetto. La sua è una voce fantasma (un "tema" fantasma, se vogliamo continuare il gioco delle analogie musicali).

Un'altra assenza di cui forse si lamenteranno i lettori meno disposti a lasciarsi sorprendere è quella di un narratore. Tu trascrivi, o fingi di trascrivere, le pagine di diario e le lettere dei personaggi coinvolti nelle vicende, senza il collante di quella voce di narratore che nei tuoi libri precedenti ha, invece, avuto un ruolo importante. «Un unico narratore presupponeva una conoscenza completa delle vicende e io invece volevo che si mantenesse il più possibile il dato frammentario e incompleto».

Ecco, queste assenze, questi silenzi mi pare assumano una funzione determinante nel tuo libro. E da qui scaturisce la domanda: quanta importanza ha per te, nella costruzione di un romanzo, nel dosaggio di pieni e di vuoti, lo spazio bianco, anzi la pagina bianca (che corrisponde in musica alla paura, al silenzio)?

Ho un assioma al quale mi attengo sempre, quando scrivo narrativa: lo storico deve comunicare tutto quello che sa; il narratore solo quello che serve. E, poi, una frase di Voltaire che recita più o meno così: vuoi annoiare qualcuno? Raccontagli tutto.

Dunque, le voci che conducono la vicenda, i protagonisti di un romanzo devono sapere poco. Devono avere degli impedimenti gravi. Nel caso dei *Memoriali* Rosalie Leser è cieca; Elise Junge è una dama di compagnia, quindi in qualche modo marginale ai protagonisti; Christian Reimers è altrove: a Bonn, a Londra, persino in Australia; Ludwig Schumann è recluso in un manicomio; Katarina è un'altra figura marginale, che non ha esperienza degli eventi scatenanti; Brahms, che forse saprebbe,

è profondamente solo, anaffettivo. Rimane Clara, che nella realtà ha sempre cercato di nascondere le vicende dell'ultimo Schumann; ha sempre cercato di nasconderle persino a sé stessa. Poteva essere uno dei motivi del libro: convincere Clara a parlare. Ma a me non interessava affrontare questo corpo a corpo con lei; volevo indagare piuttosto come ci si pone di fronte a un evento di cui ci sfuggono le cause. Volevo analizzarlo attraverso figure che conoscevano, ciascuna, una parte della verità, il che vale ad affermare che non conoscevano la verità.

I tuoi romanzi sono il frutto della combinazione di un attento lavoro di documentazione e di una parte di reinvenzione. Come racconteresti la fase di documentazione? Precede del tutto la stesura del romanzo o procede in parallelo con essa?

In parte ho già risposto a questa domanda, ma penso che si possa aggiungere qualcosa di più. Dunque, sì, il lavoro di documentazione precede sempre la stesura del romanzo. Posso specificare che la documentazione che cerco è quasi sempre quella coeva agli eventi raccontati. Dunque, testimonianze dirette, diari, lettere. E, anche se consulto testi contemporanei, mi soffermo sempre più sulla documentazione che riportano che non sulle interpretazioni moderne che suggeriscono. Cerco di mettermi quanto più possibile nei panni di un osservatore contemporaneo ai miei personaggi. Con le dovute eccezioni. Nei *Memoriali*, per esempio, a un certo punto si parla del “dionisiaco” dei musicisti. Il redattore mi aveva suggerito un sinonimo, ritenendo “dionisiaco” un termine ormai passato per nietzschiano e quindi, sia pur di poco, posteriore alle vicende di Schumann. Ho preferito mantenerlo perché volevo che il lettore si riferisse proprio al pensiero di Nietzsche. Per contro, non ho prestato troppa attenzione alle ipotesi recenti sulle cause della malattia di Schumann. Se i contemporanei del compositore brancolavano nel buio a questo riguardo, mi sembrava necessario che anche il lettore non avesse dati più circostanziati di quanti ne avessero i protagonisti della storia.

Ricostruire un'epoca significa anche trovare una lingua che sia compatibile con quell'epoca, che non stoni, e allo stesso tempo non suoni troppo lontana dall'oggi, non respinga il lettore, non lo costringa a "tradurre". Come hai trovato quest'equilibrio? Su Facebook hai confidato che «il problema... era creare una lingua ottocentesca convincente. Mi sono reso conto che diario ed epistolario funzionavano molto meglio di una narrazione tradizionale – ed è stato gioco forza rinunciare quasi del tutto ai dialoghi, alle descrizioni».

Il problema della lingua, al pari della struttura narrativa, è essenziale. Ricordo che, quando andavo a trovare Pontiggia – è stato lui a incoraggiarmi, ai miei esordi – con le prime pagine di un nuovo romanzo, aspettavo la frase decisiva, quella che mi spronava a continuare e che, se era il caso, mi riferiva quasi di sfuggita, con quel suo tono ironico ma severo: "Hai trovato la lingua. Vai avanti".

Nel caso dei *Memoriali* potevo appoggiarmi alla narrativa romantica, a Hoffmann, per esempio. Al romanzo ottocentesco. Ho provato e devo ammettere che mi son trovato in difficoltà soprattutto nello sviluppo dei dialoghi. C'è un formalismo romantico che a me suona falso e che non riesco a ricreare senza apparire artificioso. M'era già successo in precedenza, con un racconto su Géricault, che risolsi in altro modo. Qui m'è parso che il ricorso al romanzo epistolare – dove il dialogo non può avvenire – perché è la sommatoria di brevi monologhi che si rispondono senza mai accavallarsi, o al memoriale – dove il monologo, la libera associazione sono la struttura portante dell'esprimersi – funzionassero meglio. Fossero più credibili.

Schumann è, a modo suo, un viaggiatore, un esploratore in campo musicale ma anche, a un certo punto della sua parabola verso la follia, di Uomini e paesi misteriosi (per usare un suo titolo), attraverso gli atlanti consultati compulsivamente. Colpisce questa affinità con altri tuoi personaggi (penso a Ultimo parallelo, ovviamente), che viaggiatori ed esploratori dell'estremo lo sono stati davvero. L'hai cercata, l'hai assecondata, questa affinità?

La coincidenza è più da riferire all'aggettivo "estremo" che al sostantivo "viaggiatore". Nel senso che tutti i personaggi di cui ho scritto condividono questo piacere per il rischio estremo, per il raggiungimento del limite, ma non necessariamente un limite geografico. Per gran parte sono artisti – Michelangelo, Géricault – o musicisti – Reinach, Bix, Schumann – o scrittori – Hemingway, Puskin. L'unico vero viaggiatore è stato Scott. Ma tutti percorrono il sentiero rischioso che costeggia l'abisso.

Schumann è stato uno sperimentatore – noi adesso non ce ne rendiamo conto, perché tutta la musica romantica successiva ci ha in parte reso, direbbe Adorno, ascoltatori risentiti. Ma, se ci estraniassimo da tutto quel che è accaduto dopo e ascoltassimo Schumann con attenzione, ci renderemmo conto delle grandi intuizioni schumanniane. La forma breve, frammentaria di molte sue composizioni per pianoforte e per voce, per esempio, conduce direttamente alla musica del '900. L'intreccio di temi, incessante come nel caso della sinfonia Renana, porta a Mahler, e non è un caso che sia stato proprio Mahler a curare una riedizione delle sinfonie di Schumann dove, curiosamente, toglie note anziché aggiungerne, come ci parrebbe ovvio. Ma quel toglierle serve a mostrare più chiaramente l'intreccio di temi di cui parlavo.

Vi è la sua passione per Bach, condivisa con l'amico Mendelssohn. Non erano tanti i musicisti dell'Ottocento che lo considerassero il padre della musica moderna.

Vi è poi l'aspetto letterario della musica di Schumann. Si badi, non musica a programma, ma musica ispirata dalla letteratura (ed è per questo che su Schumann si può lavorare in maniera letteraria, mentre la cosa non riesce altrettanto bene affrontando altri musicisti).

I viaggi immaginari, compiuti sugli atlanti che scarabocchiava durante il ricovero a Endenich, non sono poi così tanto distanti dalle fantasie che sono all'origine di tanta sua musica.

Percorreva sentieri che conducevano lontano. Ci si è perso.

Claudio Morandini

Il “liberismo” di Croce e la crisi della modernità

Intervista a Salvatore Cingari

Com'è noto, quest'anno cadono i centocinquant'anni dalla nascita di Benedetto Croce, un indiscusso protagonista del '900 italiano ed europeo. «Diacritica» si è interrogata sulla sua eredità nel numero precedente: sulla stessa scorta, l'intervista che segue a Salvatore Cingari, docente di Storia delle dottrine politiche all'Università per Stranieri di Perugia, nonché importante studioso di Croce.

Dopo le tre monografie uscite all'inizio del millennio (*Il giovane Croce. Una biografia etico-politica; Alle origini del pensiero “civile” di Benedetto Croce. Modernismo e conservazione alle origini dell'opera. 1882-1902; Benedetto Croce e la crisi della civiltà europea*), attualmente Cingari sta raccogliendo i suoi saggi sul filosofo maturati negli ultimi tredici anni, in una silloge che uscirà a fine 2016 per la Perugia Stranieri University press.

A centocinquant'anni dalla nascita di Croce, cosa ritieni sia «vivo» nel suo pensiero?

Quello che secondo me è ancora «vivo» di Croce è la critica *ante litteram* di taluni aspetti regressivi della post-modernità. La sua lettura del D'Annunzio «dilettante di sensazioni», vicina al Simmel critico degli effetti anestetizzanti della metropoli moderna, quasi anticipa con le stesse parole il soggetto superficiale e flessibile dell'epoca della globalizzazione, descritto da Baumann. C'è persino, in Croce, un precorritivo della critica di Debord alla spettacolarizzazione della vita pubblica. Tuttavia, mentre Debord parte da una solida analisi marxiana degli effetti mercificanti del capitalismo, nel filosofo italiano, già dal primo Novecento, il sistema

produttivo non viene mai messo in discussione e la critica rimane culturalistica, al modo di quella di Ortega Y Gasset, Benda, Huizinga.

Affermi che Croce e il marxista Lukács esprimono giudizi simili nei confronti dell'irrazionalismo. Puoi chiarire in che senso?

Croce, come Lukács, scrive una vera e propria «distruzione della ragione» per ampi frammenti storico-filosofici, in saggi, note, articoli, in cui, a partire dalla stagione della Grande Guerra, segnala un cedimento della cultura a miti irrazionalisti. In questo c'è anche una forte affinità con le analisi di Ernst Cassirer. Solo che, mentre Croce tende ad attribuire tale fenomeno a una perdita di qualità determinatasi con i processi di massificazione, Lukács identifica il problema nell'incoerenza con cui la ragione borghese dispiega processi di emancipazione, senza poi voler accettare la logica conseguenza dell'uguaglianza delle condizioni sociali. In questo senso, Croce stesso e il neoidealismo vengono inclusi dal filosofo ungherese nei processi dissolutivi del pensiero: nell'autonoma irrequietezza dell'estetica, e nel pratico-vitale, è contenuta l'esigenza di liberare lo *streben* capitalistico-imperialistico.

Sostieni, infatti, che Croce intende arginare la crisi del soggetto moderno attraverso la riproposizione di schemi ottocenteschi e "borghesi". La sua sarebbe, dunque, un'impostazione conservatrice?

Croce è un fermo critico della cultura imperialistica e nazionalistica, per non parlare delle derive razziste, sottovalutate fino agli anni Trenta. Tuttavia, in lui vi è un'esaltazione della vita come "libera gara" e lotta che deve pensarsi come conflitto fra soggetti e, al limite, tra stati-nazione, ma non certo fra classi. Così, espunge il conflitto sociale e giustifica le guerre "borghesi" esattamente come la competizione capitalistica.

Croce, però, nella celebre disputa con Luigi Einaudi, premia il liberalismo «metapolitico» a discapito del liberismo economico.

A questo proposito mi preme sottolineare come sia diffuso anche fra gli studiosi l'equivoco di un «Croce anti-liberista». Egli, in verità, intende opporre alla disgregazione sociale determinata dal positivismo darwinistico una visione inclusiva di *humanitas*, sottraendo quindi l'idea di libertà a uno schiacciamento sul calcolo e il profitto economico (e questa è senz'altro una lezione attuale). Ma, dal punto di vista politico, la posizione di Croce è stata sempre a favore delle ricette liberistiche, come egli stesso scrive a Von Hayek, in una lettera pubblicata qualche anno fa. Anche a questo si deve la sua perplessità sulla Costituzione repubblicana del '48. Notava già Gramsci che Croce pone in anticipo il contenuto che deve essere conservato nella sintesi dialettica: un contenuto che guarda sempre all'aurea età del «mondo di ieri». Ciò vale per la politica, per i giudizi estetici e per l'etica: il soggetto moderno viene ricondotto al pratico vitale e, pertanto, de-essenzializzato (Croce conosce Freud); ma, alla fine, esso viene di nuovo irregimentato nei valori del savio borghese ottocentesco. Come direbbe sempre Gramsci, il pensatore finisce per elevare l'ideologia a filosofia.

È per questo che Croce entra in rotta di collisione con la cultura azionista?

Certo. Croce, sebbene lo ritenga pensabile e in certi momenti necessario, all'atto pratico finisce per essere contrario agli interventi dello Stato o della collettività nell'economia e nei rapporti sociali. Nondimeno, a cavallo fra Otto e Novecento si avvicina al socialismo, attestandosi su posizioni di liberalismo progressista e democratico. Di recente è stata pubblicata una sua lettera a Vittorio Cian, del 1900, in cui denuncia l'operato di Bava Beccaris e non si stupisce per l'uccisione di Umberto I.

Nel corso dell'età giolittiana, tuttavia, tenderà sempre più a fiancheggiare l'edificazione del nuovo Stato, criticando, semmai, nella classe dirigente, un *deficit* di eticità. La Grande guerra stimola in Croce la paura del dissolvimento dell'Italia e lo spinge a destra, fino a farlo avvicinare, per un brevissimo interludio, nel secondo dopoguerra, ai nazionalisti e a sperare, fin dopo l'omicidio Matteotti, nella proficuità

della soluzione fascista per rinsaldare il liberalismo italiano rispetto alla disgregazione corporativa e al conflitto di classe.

E il suo antifascismo?

L'antifascismo di Croce non rinnega, all'inizio, questa presa di posizione e si manifesta più come rivendicazione dell'autonomia della cultura rispetto alla politica: il passaggio, fra gli anni Venti e Trenta, alla liberal-democrazia appare anche come una grande riproposizione, in una veste rinnovata, delle esigenze di conservazione sociale rispetto alle ricette totalitarie. In ogni modo, andrebbe ricordato che Croce – a differenza di Schmitt, Heidegger e Gentile – si schiera dalla parte dei repubblicani spagnoli e, in seguito, a fianco di tutta la Resistenza europea.

Francesco Postorino

***Crollo, avidità e salute:
la malattia del denaro in Pirandello, Gadda e Svevo
Per una storia economica della letteratura***

Il crollo economico e Luigi Pirandello

Una storia economica della letteratura che si rispetti, nella quale si potrebbero classificare diverse tipologie o attitudini a seconda del rapporto che gli scrittori hanno avuto con il denaro, dovrebbe cominciare dal momento della caduta, dall'attimo in cui ha inizio una catastrofe economica. Forse nessuna come la biografia di Luigi Pirandello rappresenta la perfetta epitome di questa categoria: per certi versi, il fatto di aver conosciuto un crollo finanziario improvviso¹ che ha ribaltato radicalmente, drammaticamente, ogni sua aspettativa, lo avvicina ancora di più ai tanti tra noi che sono stati travolti da un collasso economico, da una perdita in termini monetari e di potere d'acquisto che dura quasi da un decennio, nonostante i numerosi falsi proclami su una nostra prossima, imminente, uscita dalla «crisi», parola magica dietro cui si è nascosto il vero volto del capitale. Il dolore economico resta uno dei tra i più forti e radicali, ti divora, ti danneggia l'anima, come abbiamo imparato a conoscere in questi anni, a nostre spese: è un dolore verso il quale non ci sono paracaduti interiori, ma solo un profondo senso di inadeguatezza e colpa. Come accade a noi, anche per molti scrittori l'esperienza intima col denaro, mediata per lo più dall'angoscia della sua assenza, è stata spesso traumatica: appare difficile oggi immaginare che alcuni dei capisaldi della letteratura siano passati attraverso questo tipo di privazioni, o di incubi o di tracolli e, se negli anni passati non interessava più di tanto soffermarsi su certi aspetti della loro vicenda biografica, adesso invece quegli stessi sembrano acquisire per noi un'altra luce, un altro riverbero.

¹ Cfr. l'*Introduzione* di Giovanni Macchia, in L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1973.

L'anno della grande sciagura economica che si abbatte su tutta la famiglia di Pirandello, e la devasta, è il 1903². Il padre di Luigi, Stefano, aveva investito la dote della nuora Antonietta per rilevare una grande zolfara vicino Aragona, anche se già gli era stato segnalato che c'erano delle perdite d'acqua, e durante l'arco di una sola notte la miniera si allagò con un danno che venne stimato in quattrocentomila lire (qualcosa meno di due milioni di euro). Con l'allagamento del giacimento di zolfo in Sicilia, Pirandello perse tutto quello che possedeva; ha, poi, passato il resto del tempo a cercare di resistere (di rimanere a galla, più che di risalire la corrente), annaspando e lavorando "come un mulo", ed è sufficiente rileggere le lettere ai suoi cari per comprendere come la voragine che s'era aperta sotto i suoi piedi abbia precipitato lui, sua moglie e i suoi figli in un inferno familiare così simile ai tanti raccontati nelle sue opere.

Quando Pirandello si trasferì a Roma all'età di venticinque anni, sembrava che il fato l'avesse baciato in fronte: il padre gli versava un assegno mensile³ ed egli si dedicava alla carriera di poeta, l'unica che gli interessasse. In una lettera⁴ alla madre proprio del 1892 si intuisce tutta la felicità di un giovane che non ha bisogni, necessità, calcoli: racconta il proprio stile di vita, da letterato di professione, con lunghe passeggiate per la città, l'abbandono alla noia per poi andare al caffè con gli amici, vantandosi di frequentare salotti letterari romani in compagnia di Capuana e annunciando mille progetti di libri.

Per alcuni scrittori il matrimonio rappresenta un miglioramento economico: così fu anche per lui, che accettò di sposarsi con Antonietta Portolano, figlia del socio del padre nel commercio dello zolfo, la cui dote era assai consistente, settantamila lire dell'epoca, corrispondenti a quasi quattrocentomila euro, anche se sono calcoli molto difficili da fare. Questo matrimonio, che segue perfettamente uno schema pirandelliano, rischiò di saltare perché Calogero Portolano, il futuro suocero, era gelosissimo della figlia e insinuò che Luigi avesse un'amante a Roma: l'unione si

² Cfr. *Album Pirandello*, a cura di M. L. AGUIRRE D'AMICO, Milano, Mondadori, 2007.

³ Cfr. L. LUCIGNANI, *Pirandello, la vita nuda*, Firenze, Camunia, 1999.

⁴ Cfr. L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1996.

celebrò lo stesso nel 1894, ma le settantamila lire di dote misero subito, da quello che si può capire leggendo i documenti e le lettere, in fibrillazione lo stesso Pirandello, che propose di comprare le quote di una rivista, la «Nuova Antologia», assicurando che avrebbe restituito il dieci per cento di utile ogni anno. Il vero speculatore, e uomo di grandi risorse economiche, cioè il Portolano padre, neanche gli rispose; in realtà, non aveva alcuna stima per il genero sia perché gli aveva portato via la figlia sia perché faceva il letterato, sciagura epocale, come sappiamo (per vendicarsi Pirandello avrebbe fatto scrivere sulla lapide del suocero l'eloquente epitaffio: «qui finalmente riposa...»).

La lettera con la notizia dell'allagamento della zolfara⁵, con conseguente rovina economica, capitò prima nelle mani della moglie. Pirandello rientrò a casa, la sera, dalla sua passeggiata; era stata per lui una giornata serena, tranquilla, e trovò la moglie a letto, semiparalizzata (restò così per sei mesi). In un attimo il suo mondo era crollato: super indebitato, senza più l'assegno mensile, senza la rendita sulla dote, con la moglie, anche se allora non poteva prevederlo, che arrivò a essere internata in un ospedale psichiatrico, e tre bambini piccoli di 8, 6 e 4 anni da mantenere, meditò il suicidio, immaginando che così avrebbe messo le cose a posto e salvato la famiglia, perché avrebbe evitato l'onta, da vivo, di chiedere aiuto al suocero. Decise, poi, di combattere, cosa che fece per tutta la vita, portò i gioielli al monte di pietà e iniziò a lavorare duramente: si trasformò, come avrebbe detto egli stesso, in «novellaro», in uno scrittore di racconti a getto continuo, seriale, cercando di essere pagato dalle riviste (per *Il fu Mattia Pascal*⁶, che uscì a puntate proprio sulla «Nuova Antologia», gli diedero pochissimo, mille lire di anticipo); inoltre, dava agli italiani lezioni private di tedesco, lingua che conosceva bene essendosi laureato a Bonn, e di italiano agli stranieri; e a un certo punto anche lui, come sarebbe stato poi per Joyce, ebbe un'intuizione per fare soldi: nel suo caso, lavorare per il cinema scrivendo sceneggiature, ma il progetto ben avviato con la Morgana film non andò in porto⁷.

⁵ Cfr. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963.

⁶ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993.

⁷ Cfr. M. L. AGUIRRE, *Vivere con Pirandello*, Milano, Mondadori, 1989.

In ogni catastrofe economica le case in cui si abita cambiano in continuazione, alla rincorsa dell'affitto più basso, e così anche la famiglia Pirandello traslocò moltissime volte, passando da via Ripetta alla Nomentana e poi ancora più fuori Roma. Nel 1904, a un anno dalla sciagura, scriveva a un amico: «Io purtroppo, caro Angiolo, non solo non voglio riposarmi, ma non posso, non posso più», e diciassette anni più tardi, quando ne aveva cinquantatré, confessava al figlio Stefano: «S'avvicina il giorno 15 in cui dovrei mandare denari a te, denari a Fausto, denari a mio padre, la bellezza di L. 1325, e se non m'arrivano i denari di Treves e quelli della Società [degli Autori: n. d. r.], non so come fare. Aver lavorato tanto e non avere ancora la sicurezza del domani, è proprio cosa avvilente!»⁸. L'unica entrata regolare, importantissima, era data dallo stipendio di docente presso l'Istituto superiore del Magistero di Roma, 2.500 lire l'anno (un «misero stipendio di professore straordinario che mi basta appena per pagare la pigione di casa»). Nonostante il relativo successo a teatro, che fu successo di stima, di elogi e mai di moneta sonante, la sua situazione non cambiò mai: quando prese il Nobel nel '34, dopo averlo sognato a lungo proprio per raggiungere l'agognata tranquillità economica, era ormai troppo tardi. Com'è noto, morì due anni dopo, nel '36.

Il crollo economico coincise per Pirandello con il disastro familiare e forse questo è uno dei motivi per cui il denaro entra sempre prepotentemente nella vita dei suoi personaggi: i protagonisti del *Treno ha fischiato*, ad esempio, non possono tentare la fuga perché non hanno soldi, e lo stesso Mattia Pascal va in crisi quando gli viene sottratto il denaro, perché il denaro lo rende forte, autonomo, libero. I soldi sono una sorta di armatura, uno scudo nell'esistere: questo almeno è uno dei valori della nostra società.

Il declassamento sociale provocò nella moglie Antonietta un tracollo psicologico e, se la perdita dell'agiatazza e della sicurezza economica non furono la causa, ne furono però l'elemento scatenante, e da qui forse nacque un profondo senso di colpa in Pirandello. La gelosia paranoica della quale la donna soffriva con l'andare

⁸ L. PIRANDELLO, S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza, 1919-1936*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 2008.

degli anni si aggravò: accusava il marito di tradirla con le sue studentesse (insegnava in un istituto femminile), gli faceva scenate fuori dalla scuola; incarnava di fatto la paranoia del padre Calogero e i parenti le credevano, ovviamente, lo consideravano anche loro un mascalzone. Perciò, ci troviamo in una situazione pirandelliana, come quella dell'adultera nell'*Esclusa*, anche se di sesso opposto. Un giorno la signora trovò un bigliettino nella giacca del marito, una poesia d'amore, e gli disse che era «un porco», ma si trattava di un appunto sequestrato durante un compito in classe; la donna arrivò addirittura a immaginare un incesto di Luigi con la figlia Lietta, che fu costretta ad andarsene via da casa a 19 anni.

In una lettera a Ugo Ojetti⁹, Pirandello scrive: «Intenderai facilmente che per quanto io guadagni lavorando in queste condizioni, per quanto ella abbia il suo discreto reddito, non c'è denaro che basti, tutto quello che entra è subito ingoiato, divorato dal disordine che regna in casa da sovrano assoluto e con in capo il berretto a sonagli della follia». Pirandello si ritrovò dentro la propria opera¹⁰, la sua vita privata vi si riversò all'interno, e sperimentò sulla propria pelle l'angoscia costante del denaro dopo un fallimento economico, la trappola familiare, l'avvertimento e il sentimento del contrario, e soprattutto la condivisione della vita con la pazzia, la sua impenetrabilità, perché le verità di Antonietta (l'odio dei figli, il tradimento del marito ecc.) avevano la consistenza e l'evidenza del vero. Pirandello imparò che esistono due verità inconciliabili, apparentemente dello stesso identico livello, solo che una è vera e l'altra no, ma la parola è comunque spuntata e non riesce a persuadere dell'evidenza del contrario.

Italo Svevo contro la salute che dà il denaro

Solo diversi anni dopo essere diventato un uomo ricco e aver conosciuto dall'interno i meccanismi del denaro, i suoi miti, le nevrosi a cui conduce, Italo

⁹ Cfr. L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti* [con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo], a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980.

¹⁰ Cfr. G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 94-98; e R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986, pp. 35-39.

Svevo si accorse che la vera malattia per ciascun individuo è il denaro stesso: l'approdo a questa concezione, chiarissima nella *Coscienza di Zeno*¹¹, fu tortuoso e accidentato, e il percorso che dovette compiere contemplò da un lato il radicale ribaltamento della sua idea profondamente darwiniana della società, che è in mano ai più forti secondo un'impostazione che contraddistinse i suoi primi romanzi; dall'altro, il passaggio lungo, doloroso, contraddittorio, del rifiuto della scrittura, una sorta di abiura, così come aveva fatto per altri versi con l'ebraismo.

Per un curioso contrappasso la letteratura costò a Svevo sempre un sacco di soldi, perché si autofinanziò la pubblicazione dei propri libri¹², fin dal primo, *Una vita*¹³, nel 1924, presso l'editore Vram, che poi gli stampò anche *Senilità* nel 1928, ma sempre a spese dell'autore; e persino dopo la sua consacrazione o meglio riscoperta attraverso i buoni uffici di Joyce dovuta al critico francese Valery Larbaud, e in Italia a Montale¹⁴, che pubblicò un *Omaggio a Italo Svevo* nel 1954 su «L'Esame», persino allora fu costretto a pagare di tasca propria il traduttore francese della *Coscienza* e a sovvenzionare l'edizione italiana di Cappelli, dopo il rifiuto da parte di tutti gli altri grandi editori. Ciascuna piccola tiratura ebbe un peso finanziario e, in realtà, ogni volta che dava alle stampe un libro, o scriveva, Svevo disubbidiva al principio della razionalità economica della sua famiglia, che non aveva soldi da "gettare": già solamente la pubblicazione era una specie di tradimento, di depauperamento, di peccato, di mancanza di rispetto per le direttive famigliari (e, negli anni a venire, di quelle della stirpe Veneziani, i ricchi e cattolici a cui si legò sposando Livia¹⁵).

Il padre di Aron Hector Schmitz, non ancora Italo Svevo, era un commerciante ebreo di Trieste che mandò i figli a studiare le lingue e poi all'Istituto commerciale cosicché potessero aiutarlo un giorno nella sua ditta di vetrami, ma il desiderio di

¹¹ Cfr., ad esempio, l'edizione: I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, introduzione di G. Contini, prefazione di E. Saccone, Milano, Garzanti, 2003.

¹² Cfr. *Italo Svevo*, a cura di G. A. Camerino, Torino, Utet, 1981.

¹³ Cfr., ad esempio, l'edizione: I. SVEVO, *Una vita*, introduzione e prefazione di G. Contini, Milano, Garzanti, 2003.

¹⁴ Cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976.

¹⁵ Cfr. E. GHIDETTI, *Italo Svevo, la coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Ettore era un altro: «Ha cominciato a scrivere tante poesie, prose, versi, farse, commedie, ma il loro destino è il fuoco», annotò nel suo *Diario* il fratello Elio¹⁶, che già leggeva la vita di Ettore come degna di essere storicizzata e raccontata. Lo vide immerso nel turbinìo delle grandi idee dato dallo studio dei classici e dal sogno della poesia, ma poi dovette fare la cronaca desolante della sua sconfitta, perché il peggioramento delle condizioni economiche della famiglia lo portò fin dal 1880 a rinunciare alle sue aspirazioni letterarie. Elio, che morì presto, fa parte di quelle meravigliose figure di fratelli o sorelle, un po' come fu Stanislaus per Joyce, che sostennero moralmente, finanziariamente, emotivamente i propri fratelli scrittori o artisti, ne percepirono la grandezza non ancora espressa, sacrificando se stessi per aiutare il talento ad emergere.

Grazie al fidanzato della sorella Natalia, il padre trovò a Ettore un impiego nella filiale triestina della Banca Unione che aveva la sede centrale a Vienna: aveva messo un avviso sul giornale in cui richiedeva il posto per un ragazzo che conosceva quattro lingue, ma il lavoro veniva dato prima ai tedeschi, poi agli italiani, e solo dopo agli ebrei, per cui c'era questa doppia fragilità per lui; poi, si presentò l'occasione in banca e fu il padre ad accettare per il figlio. Nel *Diario*, il 27 settembre 1880, Elio scrisse: «oggi è entrato in banca mio fratello, si trova molto contento», un mese dopo rettificò con un «è abbastanza contento», perché aveva poco tempo per scrivere una commedia¹⁷, *I due poeti*, e «probabilmente non riuscirà a finirla». Cominciò così la carriera da travet di Ettore, da impiegato umile, un po' anche commesso viaggiatore, perché andò spesso in trasferta, che divenne una specie di prigioniera, una trappola nel 1884 con il tracollo finanziario del padre, e che alla fine durò ben diciotto anni: nel suo profilo autobiografico l'unico momento di sollievo, di dolcezza che ricorda, sono le letture nella biblioteca civica di Trieste.

È sintomatico che, quando pubblicò *Una vita*, erano passati pochi mesi dalla morte del padre, e il denaro che aveva risparmiato lo investì nella letteratura usando lo pseudonimo di Italo Svevo: ancor più di un amore nascosto, dunque, la letteratura

¹⁶ E. SMITH, *Diario*, a cura di L. De Angelis, Palermo, Sellerio, 1992.

¹⁷ Cfr. I. SVEVO, *Commedie*, a cura di U. Apollonio, Milano, Mondadori, 1960.

era per lui una passione peccaminosa, offensiva, se pensiamo all'etica del denaro di una famiglia in difficoltà: la consistente somma uscita dalle sue tasche per il suo primo libro sarebbe stata considerata dal padre, come fu poi per il suocero e la suocera, una somma buttata, un vezzo assolutamente inutile, anche perché non ebbe riscontri dalla critica, come non li ebbe nemmeno in seguito, per la verità. Rispetto ai principi della ragionevolezza e delle esigenze economiche borghesi, Svevo compiva due tipi di tradimento: uno di denaro, perché investiva in un'attività in perdita, e uno di tempo, perché il sogno della letteratura sottraeva energie alla carriera commerciale verso la quale lo aveva avviato il padre.

Le sicurezze economiche rendono più forti e capaci, mentre il declassamento sociale provoca estreme fragilità: negli anni che passano tra *Una vita e Senilità*, balena in Svevo un concetto crudo, calvinista, cioè che il fallimento economico sia una sorta di castrazione, di de-virilizzazione, per cui chi possiede il denaro gli appare forte e chi non lo ha invece è vulnerabile psicologicamente. In una lettera, successiva e insieme precedente ad altre in cui annuncia l'abbandono della scrittura, mai veramente realizzato, sostiene che «per credere nella letteratura, la letteratura dovrebbe produrre denaro». Da impiegato senza successo, senza carriera, come accennato, ha una visione darwiniana della società¹⁸, dove vige la legge del più forte contro la morale dei deboli: nella prima fase della sua letteratura l'inetto è un impotente economico e sessuale (le due cose coincidono, l'attività sessuale è strettamente connessa alla potenza economica), e solo alla fine capirà che la malattia appartiene anche al capitalismo e che la sanità data dal denaro in realtà è un ottundimento.

La svolta economica avvenne per Svevo attraverso il matrimonio, nel 1896, con Livia Veneziani, sua cugina di secondo grado, il cui padre era uno dei più affermati industriali triestini, produceva vernici per sottomarini con una formula segreta. Per sposarla dovette prendere il battesimo¹⁹. Italo aveva 31 anni e lei 18, ma tra tutte le disparità quella economica era quella davvero incolmabile: all'indomani

¹⁸ I. SVEVO, *L'uomo e la teoria darwiniana*, in ID., *Tutte le opere*, Torino, Einaudi, 1987.

¹⁹ Cfr. *Italo Svevo*, a cura di A. Cavaglion, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

del matrimonio si pose per Svevo il problema di mantenere il tenore di vita che Livia aveva avuto come figlia, e per farlo dovette accettare la carità, l'aiuto (interessato) dei suoceri, perché lo stipendio da impiegato e l'insegnamento presso l'istituto Revoltella e gli spiccioli racimolati con gli articoli sul «Piccolo» di Trieste non bastavano: pensò, come era accaduto ad altri, al teatro, via d'una entrata facile e sicura, ma anche questo si risolse in un sogno. Nelle pagine del *Diario per la fidanzata*, un quaderno liberty regalato da Livia, vergato da un gusto *fin de siècle*, trapela in maniera drammatica questa diseguaglianza - come abitudini, come vacanze, come possibilità di spese, ristoranti, serate -, uno sbilanciamento, scrive, che potrebbe intaccare «il tuo amore»: in una coppia il denaro ha un ruolo di forza, il denaro ti dà un potere che è quasi sfacciato, quasi oltraggioso, e in generale quando hai un potere tendi a usarlo (solo il gesto di mettere le mani in tasca e dare dei soldi è mortificante: lo è oggi per chi chiede, figurarsi nell'Ottocento). Colpisce che, quando Livia si recava ogni anno a Salsomaggiore, motivo scatenante della gelosia di Italo, lui non l'accompagnava perché non poteva permettersi il costo della vacanza: in questa chiave vanno lette anche le elaborazioni sul rapporto servo-padrone che Svevo fece nel racconto la *Tribù* o in *Senilità*, probabilmente legate alla complessa relazione con la famiglia Veneziani e al complesso di un umiliante senso di inferiorità.

Per colmare questa disparità, e sentendosi un letterato fallito, si mise alla ricerca di un lavoro con cui guadagnare di più, pensò di creare un'associazione commerciale con il fratello, poi di accettare il posto di preside in una scuola di Milano, ma questi movimenti o falsi movimenti si conclusero con l'assunzione a trentasei anni nell'azienda Veneziani, le cui redini erano in realtà tirate dalla suocera Olga²⁰: il prezzo che dovette pagare fu la rinuncia alla letteratura (almeno formalmente). Forzando un po' la mano, come detto all'inizio, si può istituire un parallelo tra questa abiura della scrittura e quella alla propria ebraicità, vederle come il rinnegamento della condizione di esilio e di estraneità, come il tentativo di superare

²⁰ Cfr. L. VENEZIANI, *Vita di mio marito*, stesura di L. Galli, pref. di E. Montale, Milano, Dall'Oglio, 1976.

il sentirsi inadeguato, la propria condizione di inettitudine rispetto alla vita sociale, per diventare appunto cattolico e uomo d'affari.

Una volta raccontò, in una lettera inviata alla moglie che stava a Salsomaggiore²¹, di un sogno in cui lei era una principessa e degli schiavi la uccidevano mettendola in una fonte bollente, dove la preoccupazione che potesse succederle qualcosa in sua assenza nascondeva una chiara proiezione dell'odio sociale: una messa in scena del meccanismo della ricchezza, dei servi e dei padroni, là dove l'apprensione per alcune proteste sociali che sentiva (e a cui partecipava anche, vagheggiando una società senza classi, in termini non marxiani, non violenti, diversamente dal sogno), in realtà facevano parte di lui in quel momento²².

Poi abbracciò tranquillamente la conservazione, fino all'incontro con Joyce²³ che aprì una diga già piena, riportandolo violentemente alla scrittura: era il suo opposto, povero in canna, tanto quanto Svevo pieno di soldi e, dato che era considerato il migliore insegnante di inglese di Trieste, lo chiamò per avere lezioni, per incrementare i suoi affari, non per discutere di Shakespeare. Forse Joyce gli fece comprendere che la vittoria economica che aveva conseguito non aveva alcun senso, o forse lo aveva capito prima, attraverso la psicanalisi e durante gli anni da imprenditore affermato, saturo di salute economica: nella *Coscienza*, Zeno, che sembra avere tante malattie, è forse l'unico sano, mentre la moglie Augusta, che è il ritratto della salute, di una vita senza problemi, risulta una totale idiota.

Tutto, allora, appare più complesso, e il rapporto tra malattia e salute, ricchezza e povertà non sembra darwiniano: non solo Guido Mayer ma anche i personaggi capaci economicamente sono ricchi proprio perché ottusi, come il padre di Zeno che non ha mai alzato gli occhi al cielo, cioè non si è mai chiesto niente, e quando sta per morire vorrebbe fare un discorso profondo al figlio ma non possiede le parole, rinvia, si ritrova in una sorta di analfabetismo, perché non servono i soldi, la fabbrica, il potere, di fronte alla malattia e alla morte: dinanzi a loro, sosteneva Svevo,

²¹ Cfr. I. SVEVO, *Tutte le opere*, a cura di M. Lavagetto, vol. II, *Racconti scritti e autobiografici*, commento di C. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004.

²² I. SVEVO, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 203.

²³ Cfr. I. SVEVO, *Scritti su Joyce*, a cura di G. Mazzacurati, Parma, Ed. Pratiche, 1986.

l'impostazione dell'esistenza crolla, se gli strumenti che hai adottato per affrontare la tua vita sono quelli economici e non invece quelli filosofici o poetici, gli unici che ti servirebbero²⁴. Il denaro dà l'illusione che tutto vada bene, che tutto sia in ordine, che tu sia in salute, ma è proprio questo il grado più alto di malattia, mentre l'unica maniera per poter vivere autenticamente è dedicarsi alla letteratura e, se rinunci, ti troverai poi completamente disarmato.

L'infanzia rovinata da una casa: Carlo Emilio Gadda

Si può rovinare la propria vita e quella dei propri figli per il possesso di una casa? Sono solo quattro mura che però spesso assurgono a luogo di conflitti acerrimi, di cause infinite, di avidità mal disposte e mal represses, di nevrosi e malesseri latenti pronti a esplodere. Perché in realtà rappresentano, quelle quattro mura, uno spazio psichico prima ancora che fisico e, divenendo una sorta di maledizione che coinvolge figli e nipoti e pretendenti vari, si trasformano in un pozzo avvelenato dentro cui affoga ogni affetto, ogni porzione di felicità, ogni residuo di rispetto per se stessi o per gli altri. La villa Alta Costa a Longone in Brianza della famiglia Gadda, nata come posto di villeggiatura²⁵ e poi ricalcata nella struttura e perfino nella planimetria, come su carta carbone, nella *Cognizione del dolore*, assomma un po' quasi tutte queste caratteristiche, che appunto la fanno somigliare a una personalissima camera di tortura.

Infinite volte Carlo Emilio Gadda ha raccontato come la sua infanzia fosse stata devastata dai sacrifici che la costruzione e poi il mantenimento della villetta in Brianza avevano richiesto alla sua famiglia nel corso degli anni, e come questa «fottuta casa di campagna», «la bestia nera della mia psicosi», come dirà più tardi, questo *status symbol* “cupido”, bramato come un dovere morale dalla borghesia longobarda, abbia inaridito tutte le fonti di piacere della sua giovinezza²⁶. Sarebbe

²⁴ Cfr. *Italo Svevo, carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1978.

²⁵ R. RINALDI, *Gadda*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 55 e sgg.

²⁶ Cfr. C. E. Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra*, Interviste 1950-1972, Milano, Adelphi, 1993.

sufficiente aprire la parte prima, capitolo uno, della *Cognizione del dolore*, e rileggere quelle pagine e pagine colme di disprezzo, di odio totale sulle «ville», «villette» e «villule» nell'immaginario Maradagàl dietro cui si celano le colline della Brianza, in cui fa il verso alle pubblicità delle agenzie immobiliari e si scaglia contro gli architetti che hanno convertito le proprie frustrazioni in case con torrette, cupole e pennacchi vari, e le hanno rese simili a chalet svizzeri o pagode o piccole moschee, con omaggi al neo liberty, all'estetica assiro-babilonese o etrusca o dannunziana, secondo combinazioni improbabili e con tutto il cattivo gusto della propria ostentazione²⁷.

Gadda, per queste dimore estive che si chiamano Villa Enrichetta o Antonietta o Giuseppina o Margherita, secondo appunto un florilegio piccolo borghese, mostra apertamente il proprio rancore e lo fa attraverso un impasto linguistico barocco, deforme, grottesco, ancora felicemente pieno di sarcasmo e di rabbia pensando a tutti i soldi che il padre e la madre gettarono nella villa di Longone, volendo vivere al di sopra delle proprie possibilità: una vita rovinata dai sacrifici economici solo per apparire, per stare all'altezza dei vicini di casa o dei parenti, con uno stillicidio quotidiano di denaro che rese la sua infanzia un'infanzia senza divertimenti, senza giocattoli, senza vacanze. In un'intervista Gadda confessava che l'infelicità maggiore proveniva non soltanto dalla povertà della sua famiglia ma da una fasulla rappresentazione di agiatezza che la sua famiglia si ostinava a portare avanti: «Per quanto nei primi anni abbiamo avuto delle condizioni abbastanza buone, poi le cose si sono aggravate per errori economici di mio padre. Spendeva più di quanto potesse poi recuperare».

Spendeva per «non voler sfigurare» socialmente, che è una specie di motto della famiglia Gadda, al cui interno sembra svolgersi un micro romanzo sveviano: il padre di Carlo Emilio, Francesco Ippolito, aveva tentato di fare l'industriale della seta e aveva sposato la figlia del titolare dell'impresa serica Ronchetti & C., poi morta di parto; in tarda età decise di riammogliarsi con Adele Lerh, l'insegnante di francese

²⁷ Cfr. E. GIANOLA, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004.

della figlia di primo letto, un matrimonio che era stato pensato senza pargoli di mezzo, almeno stando ad alcune allusioni di Gadda che parla nella *Cognizione del dolore* di Don Gonzalo come figlio non voluto, una sorta di disubbidienza dei cromosomi, e altrove di una «cicatrice alla nascita». A causa di un avventato progetto di coltivazione del baco da seta proprio nel momento in cui cominciava la concorrenza giapponese, Francesco Ippolito ebbe un tracollo economico finendo degradato a magazziniere nella stessa ditta di cui era stato socio.

Nonostante ciò, e con tre figli da mantenere, fra il 1899 e il 1900 costruì per cinquantamila lire una villetta in Brianza, comprando oltretutto tre appezzamenti in tempi diversi, per cui li pagò molto di più del loro valore; seguì il progetto di un nipote, l'ingegner Paolo Gadda, appartenente al ramo fortunato della famiglia che aveva avuto in dote la casa avita di Rogeno, che si trovava poco distante: dietro la presenza di queste due famiglie, quella «sognata», ricca prospera felice, dei cugini, e quella derelitta e senza sorriso di Carlo Emilio (con una citazione virgiliana, «*cui non risere parentes*»), accomunò se stesso al bambino Giacomo Leopardi e a tutti quei figli ai quali i genitori non hanno potuto o saputo sorridere), si intravede l'angoscia dei Gadda minori, costretti dal demone dell'emulazione a perpetuare, senza permetterselo, le fantasie da proprietari borghesi e a confrontarsi con dei cugini cui va tutto benissimo, che diventano dei modelli fastidiosamente insuperabili, come quegli zii che arrivano nelle nostre case e ostentano la loro salute economica, le vacanze esotiche, i vestiti firmati, e che sopportiamo come incubi notturni.

La madre lo volle ingegnere perché lo erano i cugini che con l'ingegneria avevano guadagnato molto (paradossalmente, l'essere bravissimo in matematica gli aveva nociuto)²⁸: un episodio terribile della sua infanzia è ricordato da Arbasino, quando cioè i genitori decisero di concedersi un gelato tutti insieme, ma, appena Carlo Emilio uscì dal negozio, sul suo cono cadde una cacca di piccione: «ormai la spesa l'abbiamo fatta», gli dissero i genitori²⁹. Non è un caso che Gadda spesso abbia

²⁸ Cfr. G. CONTINI, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 85 e sgg.

²⁹ Cfr. A. ARBASINO, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.

scritto dell'educazione come di una forma sadica di violenza inaudita, con il sadismo del padre e della madre a fare da coro e, sopra di loro, il sadismo dei lari e dei penati, tanto che nelle lettere gli scappava di chiamare il padre con l'epiteto «marchese», un chiaro manzonismo tra i tanti che, però, identificava il padre della povera piccola Gertrude, poi Monaca di Monza, anche lei sottoposta a punizioni e umiliazioni. Gadda ha sempre deriso i «risparmi sacrosanti», la «famiglia parsimoniosa», «la recita sociale» cui bisogna sottostare, e maledetto l'ammaestramento al denaro come complesso di colpa, percependo profondamente, fin da bambino, che l'elemento economico coincide con quello affettivo, per cui alla condizione di miseria dei tre figli Gadda, alle loro ristrettezze o alla mancanza di mezzi corrispondeva una mancanza di affetto, perché il diktat sociale della villa, del far bella figura, dell'apparire era superiore alla loro felicità: le spese che sono la consolazione quotidiana del vivere erano considerate non necessarie, in nome degli alberi da mettere nel parco, del muretto da erigere, degli operai da chiamare.

Nel 1909 morì il padre, lasciandoli pieni di debiti, e venne messa un'ipoteca di diecimila lire per restituire alla sorellastra la sua dote: la madre, o meglio “La Signora”, come veniva sbeffeggiata dai contadini («la parola ha per me invece un valore dolorosamente ironico – affermerà Gadda -. Non ironico verso mia madre, ma ironico verso il destino»³⁰), si rifiutò sempre di vendere. Avrebbe compiuto sacrifici su sacrifici per i lavori nella casa dei gelsi, incarnando lo spirito araldico della linea paterna. Gadda visse poi in camere d'affitto, non divenne mai proprietario di una casa così come non mise mai su famiglia: investì in titoli elettrici perdendo tutto, e solo l'ingresso alla RAI lo salvò dalla fame. Subito dopo la morte della madre, nel '37, vendette la casa, rimettendoci, e lasciò definitivamente l'ingegneria, ma lo fece quasi di nascosto, come una congiura, dovendo poi convivere, angosciato, con i rimorsi³¹: soprattutto, iniziò a scrivere la *Cognizione del dolore*; «mi vendicherò», scrisse in

³⁰ C. E. GADDA, *Per favore mi lasci nell'ombra*, op. cit., pp. 154 e sgg.

³¹ Cfr. F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.

una famosa lettera a Contini, il quale rintracciò in queste parole il primo nucleo del romanzo³².

Il nucleo nevrotico invece, al di là dei fatti precipui o specifici, nacque dall'aver vissuto una condizione di rinunce, di parsimonia, di grettezza, di continuo stato d'ansia economico in nome dello sguardo degli altri e dell'ideale di una condizione sociale in realtà già perduta. Svendere la villa di Longone fu una sorta di profanazione, di blasfemia nei confronti delle memorie, perché lì vicino erano sepolti il padre, la madre, il fratello: fu però anche una piccola rivolta contro l'elemento per lui disgustosamente falloocratico del potere familiare, che è come l'erezione continua dell'io, e tutta la sua scrittura sembra una reazione vendicativa dove da un lato si mostrano su un palcoscenico le proprie viscere e dall'altro le si nasconde, una sorta di censura infinita. In una lettera del '39, scrivendo del trasloco e dei libri negli scatoloni, aggiunse questa frase (stava parlando del fratello Enrico, a cui pure dedicò nelle sue opere giaculatorie ed epitaffi continui, e lo disse come se fosse niente): «Regalata alla serva Maria la divisa (alta tenuta) di alpino del mio povero fratello morto in guerra, nel 1918 [...] se ne farà una sottana: dei pantaloni, un giubbotto per sua figlia dattilografa e self-made woman»³³. Non è la morsura fortissima del tempo che consuma, distrugge, per cui metti via, forse neanche è Charles Bovary che regala lo scialle della moglie suicida alla domestica: somiglia più a una seconda, inutile, uccisione d'un cadavere ancora caldo.

Sebastiano Triulzi

³² C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario*, 1934-1967, Milano, Garzanti, 1988, pp. 56-57 e sgg.

³³ Ivi, p. 28.

Versi virali e follower, ingrati illusioni degli Instapoeti

In un articolo apparso tempo fa sul «New York Times» intitolato *Web Poets' Society*¹, si sosteneva la tesi secondo cui ci troveremo di fronte a una nuova generazione di poeti, più “furba” rispetto a quelle precedenti, che, grazie al fatto di avere centinaia di migliaia di seguaci sui social network, si sta mostrando capace di raggiungere il successo scalando le classifiche dei bestseller, di solito precluse al genere della poesia. La giornalista, Alexandra Alter, li chiamava Instapoeti perché sono soliti postare i loro versi su Instagram (o simili: usano anche Tumblr, Flickr ecc.). Il caso per lei esemplare era quello di Tyler Knott Gregson², che prima faceva il compilatore senza fortuna di ricettari e poi è divenuto uno scrittore ad alte tirature, potendo contare su un nutrito gruppo di sostenitori, quasi cinquecentocinquantamila follower (le sue raccolte avrebbero venduto più o meno trecentomila copie). A supporto, vengono riportati anche i dati di vendita di altri “postatori” affermati sui social network, quali Rupi Kaur³, Lang Leav⁴ e soprattutto Robert M. Drake⁵, che ha beneficiato delle condivisioni e degli apprezzamenti pubblici da parte di Khloe Kardashian (che ha trentasei milioni di ammiratori dei suoi fotoritratti erotici e autocelebrativi).

In un successivo articolo sul «Guardian»⁶, Huma Qureshi ha raccontato la vicenda biografica ed editoriale della Leav, nata in un campo profughi in Thailandia e

¹ A. ALTER, *Web Poets' Society: New Breed Succeeds in Taking Verse Viral*, in «The New York Times», 7 novembre 2015, consultabile su: www.nytimes.com/2015/11/08/business/media/web-poets-society-new-breed-succeeds-in-taking-verse-viral.html. Poi ripreso quasi alla lettera, o meglio un ricalco, dal «Post» col titolo *Gli unici libri di poesia che si vendono*, consultabile su: www.ilpost.it/2015/11/13/instapoets-poesia-successo.

² Il suo profilo e i suoi versi sono consultabili su: www.instagram.com/tylerknott.

³ Consultabile su: www.instagram.com/rupikaur.

⁴ Consultabile su: <https://www.instagram.com/langleav>.

⁵ Consultabile su: <https://www.instagram.com/rmdrk>.

⁶ H. QURESHI, *How do I love thee? Let me Instagram it*, in «The Guardian», 23 novembre 2015, consultabile su: www.theguardian.com/books/2015/nov/23/instapoets-instagram-twitter-poetry-lang-leav-rupi-kaur-tyler-knott-gregson.

cresciuta in Australia e Nuova Zelanda, che è passata in soli tre anni da autopubblicarsi i libri di poesia a venderne trecentomila copie. Quando uscì la sua prima raccolta, *Love & Misadventure*, era seguita già da un nutrito gruppo di “amici” (cinquantamila follower) su Tumblr e riuscì a “piazzare” in un solo mese diecimila copie: a quel punto ha trovato un agente letterario e un editore negli Stati Uniti. *Love & Misadventure* è rimasto a lungo al primo posto per le vendite nella categoria delle poesie d’amore su Amazon. Sul sito della CBC, la televisione pubblica canadese, si può trovare anche una lista dei sette Instapoeti più celebri⁷, tra i quali trovano spazio anche due *enfant du pays*, Mustafa The Poet⁸ e Adrian Hendryx, che pare abbia solo ottomila seguaci ma è molto apprezzato dai blogger.

L’assunto di fondo, probabilmente involontario, è che far credere di essere famosi rappresenta la via più rapida per diventarlo, il che talvolta si dimostra corretto: ma, a parte questo assioma, nell’articolo sono presenti alcune candide ingenuità e più di qualche pia illusione. Non è detto, infatti, che i follower siano una sorta di faro nel buio, un raggio traente di nuovi e (ap)paganti lettori, come invece sostengono i più importanti manager dell’industria editoriale italiana; il fatto di avere un seguito molto ampio su Twitter o Youtube può in questo senso aiutare a vendere tante o perfino tantissime copie di un libro (le performance in libreria di uno youtuber come Massimo Busotti sono in questo senso emblematiche); per ora almeno, però, una correlazione diretta, tranne rari casi appunto, non s’è vista. Magari accadrà in futuro, ma il futuro è, per antonomasia, incerto: la vendita di copie non è, infatti, una questione insignificante e secondaria per chi deve far quadrare i conti in una casa editrice, anche se un editore deve anche credere nei libri che pubblica.

⁷ CBC Books, *When verse goes viral: 7 Instagram poets with more followers than you*, 24 novembre 2015, consultabile su: <http://www.cbc.ca/books/2015/11/instapoets.html>.

⁸ Il suo profilo e i suoi versi sono consultabili su: twitter.com/mustafathepoet.

Torniamo al ragionamento dell'articolista del «New York Times», sintetizzando alcuni punti chiave che possono aiutare a comprendere ricorrenti *misunderstandings* sui poeti: gli Instapoeti starebbero ampliando il pubblico della poesia e in tal modo contribuendo a farla uscire dal ghetto in cui si trova rintanata da lustri; avrebbero, inoltre, aperto una strada nuova, accessibile e disponibile per tutti coloro che non riescono a pubblicare le proprie collezioni di poesia; una volta accumulate masse di cliccatori di like, infatti, è più facile invogliare un editore a scommettere sul proprio materiale poetico. Il loro esempio dimostrerebbe, poi, che il travaso di pubblico da un media all'altro non è soltanto possibile, ma automatico, diretto, e che si può, così, sfuggire all'emarginazione a cui alcuni sarebbero costretti dalla cultura dominante (e qui, evidentemente, c'è una critica al fatto che verrebbero pubblicati solo gli amici degli amici nelle collane di poesia più note); infine, e soprattutto, la fama acquisita sui social avvicinerrebbe i lettori al mondo della poesia, restituendole quel ruolo di guida che aveva un tempo.

Il primo e più importante equivoco è che quella dei protagonisti citati sia davvero poesia: sentimentali, stucchevoli e poeticanti, molti versi messi in rete esprimono sicuramente una sensibilità d'animo, ma non c'è una sola "frase passabile", non una con cui si possa assaporare una qualche verità. Ecco un paio di esempi: «Giorni senza di te / ogni singola parte di me / ti sta chiedendo di tornare a casa», «Ti stringerò ancora più forte / non importa quel che succederà» (Gregson); «Non dimenticarmi mai / e io sarò sempre con te. / Terrò compagnia a tutte le cose dentro di te che si sentono sole» (Drake); «Amarti è avere di nuovo dieci anni / scalare un albero con i miei occhi luccicanti che guardano il cielo / voler salire sempre più in alto, senza pensare a come tornare giù» (Lang Leav).

Stiamo leggiamo parole che vanno a capo, più o meno spezzate: non versi, ma tenere cartoline d'amore visivamente confessionali, pensiero da adolescenti e

dunque poco strutturati filosoficamente, che lusingano di fatto la vanità di chi scrive come quella di chi guarda (e legge). Così, come i primi si illudono di fare poesia, gli altri si illudono di leggere poesia. Le frasi si adattano al formato dello schermo, come una torta alla sua teglia: talvolta gli autori fingono di averle scritte con una penna stilografica su carta invecchiata, talaltra compaiono sullo sfondo immagini new age che ne rispecchiano il contenuto a basso profilo erotico-sentimentale, per cui i versi si leggono tra paesaggi paradisiaci con onde che si infrangono o spiagge solitarie dove donne bellissime sembrano assortite nella loro malinconia, tra animali selvaggi o fantastici come gli unicorni, o tra gli immancabili amanti che si abbracciano sotto il chiaro di luna. Questi versificatori dilettanti appartengono alla categoria di persone secondo cui la poesia sgorga naturalmente dall'anima: siamo nella tradizione dei Baci Perugina, per cui la poesia è un bacio, un tenero bacio al cioccolato. Autodefinirsi poeti non è, tuttavia, sufficiente per esserlo veramente: e gli Instapoeti sono come uno che scrive a caso dei numeri sulla lavagna e poi se ne va in giro dicendo a tutti di aver scoperto una nuova formula matematica.

Nella storia della letteratura c'è, però, una strana garanzia: non è mai accaduta una vera ingiustizia, cioè che un libro mediocre venisse riconosciuto come un capolavoro o diventasse un classico e sedesse nella stessa tavola vicino a Dostoevskij, a Joyce, a Proust. Gli anni, i giorni, le ore della nostra vita sono riempiti per lo più non dalla letteratura vera e propria ma dalla chiacchiera della letteratura: siamo strapieni di romanzi più o meno seri, di raccolte poetiche più o meno serie, e di tutto questo non resterà nulla. Verranno spazzati via. Se tale garanzia, o tradizione, rimane, non c'è da preoccuparsi: il tempo è inesorabile e instancabile, la sua opera di falciatura della mediocrità delle produzioni non si interrompe mai. Tutto ciò può essere considerato estremamente crudele, però ci restituisce un senso di imparzialità, di rettitudine, perfino dà uno strano sollievo. Anche persone considerate fino a ieri

professionisti della letteratura, dopo la morte vengono tristemente dimenticate: chi andrebbe oggi a comprare, per dire, un libro di Alberto Bevilacqua, che ha avuto tante soddisfazioni in vita, ha fatto il pieno di medaglie e premi (Strega, Campiello, Bancarella), eppure è già scomparso come scrittore? I mercatini sono pieni di questi cimiteri di titoli che non valgono ormai nulla: possiamo trovarne uno su una bancarella con ancora la fascetta del premio vinto; sulla quarta di copertina si può leggere «Il mondo non potrà più fare a meno di questo scrittore». Ma chi è?, ci si chiede: poi lo si gira e c'è scritto Lucio D'ambra. La verità è che anche quelli bravi o molto bravi vanno via: figurarsi tutti gli altri.

In un brano dello *Zibaldone* che potrebbe essere datato anche al 2015, Leopardi paragona la sorte di questi libri a quella di alcuni insetti chiamati effimera, che vivono poche ore o pochi giorni: «La sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri (*éphémères*): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni»⁹; e più avanti:

(Molti libri oggi, anche dei bene accolti, durano meno del tempo che è bisognato a raccorne i materiali, a disporli e comporli, a scriverli. Se poi si volesse aver cura della perfezion dello stile, allora certamente la durata della vita loro non avrebbe neppur proporzione alcuna con quella della lor produzione; allora sarebbero più che mai simili [4272] agli efimeri, che vivono nello stato di larve e di ninfe per ispazio di un anno, alcuni di due anni, altri di tre, sempre affaticandosi per arrivare a quello d'insetti alati, nel quale non durano più di due, di tre, o di quattro giorni, secondo le specie; e alcune non più di una sola notte, tanto che mai non veggono il sole; altre non più di una, di due o di tre ore)¹⁰.

Rispetto ad allora si è moltiplicata la popolazione e così l'alfabetizzazione o la produzione industriale di libri, e in modo direttamente proporzionale è aumentato anche il numero di volumi che durano meno d'un battito di ciglia: il tempo,

⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone. Pensieri di varia filosofia e bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1921, p. 891.

¹⁰ Ivi, p. 892.

indifferente agli annunci del marketing, non ha diminuito la propria carneficina, persevera indifferente nell'opera di distruzione, e questo nonostante le possibilità infinite di immagazzinare e di rendere potenzialmente eterni i dati. Forse, volendo fare un gioco, dovremmo preoccuparci se intorno a noi tutti iniziassero ad affermare che Dante è in realtà un grande bluff o che con Leopardi la civiltà ha preso un abbaglio per secoli: penseremmo di trovarci in un romanzo di fantascienza, in uno scenario distopico, fantapoetico, e ci scandalizzeremmo pensando che non ci sia più un vero criterio di giudizio; ma tutto ciò non succede proprio perché c'è questa assicurazione dell'intelligenza, o della passione, o della serietà, che al momento preserva il mondo della letteratura (come quello dell'arte e della musica) attraverso una selezione ferocissima. Una grazia divina, se vogliamo metterla così, che al momento protegge e salva la vera grandezza.

Per molti il problema nasce dal fatto che dovrebbe essere compito del mondo della critica stilare una classifica, indicare delle priorità, stabilire delle corrette proporzioni tra i libri; la verità è che difficilmente si riesce in questo compito. Quando ha partecipato a un concorso indetto dall'Accademia della Crusca nel 1830 con le *Operette morali*, Leopardi è arrivato ultimo, ricevendo un solo voto, quello di Gino Capponi (primo fu Carlo Botta con la *Storia d'Italia*). Ogni tanto accade anche l'opposto: ad esempio, *I promessi sposi* ebbero un grande successo. Ci si chiede sempre: ma com'è stato possibile? non si rendevano conto? Nel frastuono del presente, e a maggior ragione questo accade oggi, spesso non si fa in tempo a captare dove si trovi il capolavoro, anche quando capita sotto gli occhi.

Proprio perché non si riesce a stimarli letterariamente, non ha alcun senso nutrire rancore o dispiacere o fastidio per il successo economico degli Instapoeti: anzi, quando ci si imbatte in qualcuno di loro che ha fortuna divenendo ricco e famoso, di solito uno su un milione, a meno che conoscendolo di persona non risulti

spocchioso, superbo, antipatico, si può essere contenti per lui. È bene che abbiano successo, perché comunque, dal punto di vista della storia letteraria, sono destinati a sparire. E, dal momento che non sembrano spinti dalla motivazione di fare soldi, non scatta neanche alcuna condanna morale: questo principio resta valido pure nei confronti di altri autori, meno disarmati e più smaliziati, come ad esempio Fabio Volo, che è un caso emblematico anche in un altro senso, perché non si comprende come mai sia voluto passare, dopo l'esperienza in televisione, al cinema e al romanzo; vuol dire che il successo televisivo non appaga mai completamente, che c'è qualcosa che manca, per cui si prova a fare il romanziere anche se non si viene caratterizzati come tali quando si viene presentati; e poi il regista: insomma, si fanno tante cose, tentando di accreditarsi come artista anche se si rischia di cadere nel ridicolo.

La vulgata per cui i nuovi mezzi di comunicazione sarebbero perfetti per il formato della poesia (vista la sua brevità e le frasi spezzate, la nuova visualizzazione e retroilluminazione delle parole, le possibilità pressoché infinite dell'ipertesto, l'incrocio con altri linguaggi come il video o la musica ecc.) si scontra con i dati di realtà, con un'indifferenza sempre crescente: anche se tecnicamente gli odierni supporti tecnologici potrebbero essere perfetti, per ora la versificazione ne è espulsa. L'idea che queste composizioni improvvisate aiutino la poesia a trovare un pubblico più ampio appare insieme puerile ed errata, e ha la stessa valenza di chi si dice convinto che digitare tanti sms aiuti a scrivere bene: basta entrare in un'aula scolastica durante il tema di italiano per capire che non è così, che i ragazzi oggi trovano molte difficoltà a portare a termine decentemente un compito scritto.

Questo tipo di produzione non rappresenta tantomeno un'introduzione o un primo gradino verso la vera poesia, non amplia in nessun modo la platea di consumatori: chi sosterebbe, infatti, che i bigliettini dei Baci Perugina hanno avvicinato le persone alla poesia? Oltretutto, i famosi cioccolatini sono "farciti" di frasi tratte dalle opere di Shakespeare, Petrarca, Dante ecc., non da quelle di esordienti. Quando si leggono gli Instapoeti, invece, si leggono parole che vanno a capo: e di certo in un altro mondo risiedono i lettori di poesia. Non c'è, tuttavia - lo ribadiamo -, un motivo per cui dovremmo eliminare dal mercato questo tipo di pubblicazioni molto consolatorie: il pensiero di possedere una ricchezza interiore in un mondo grezzo, dove la maggior parte degli individui sembra stare attenta solo al proprio aspetto fisico e alle stupidaggini più varie, può essere un po' presuntuoso, certo, ma necessario. Qualche stampella bisogna pur averla se non si vuole che l'io si affossi, che tutto diventi fango, e allora ben venga anche questo elemento spirituale in cui il sentire viene ridotto alla categoria del sentimentale, del kitsch. Il nutrimento di sentimentalismo serve a tutti nella vita, indistintamente, con buona pace del Seymour di Salinger che, reduce dall'orrore della guerra, va a vedere un film con la sua ragazza, imbestialendosi perché lei si intenerisce per un gattino, e finisce per immaginarsi con scherno lo sguardo di Dio nei confronti di questo micetto e per compararlo con lo sguardo della sua fidanzata.

Quasi ogni giorno nelle case editrici arrivano raccolte di questo livello, sentimentali e piene di una stucchevole sensibilità d'animo: alcune sono accompagnate da lettere in cui spesso si cita, come prova del nove della loro validità, il fatto che gli amici piangono quando leggono tali versi. Anni fa uscì per Bompiani un libro di Fabio Mauri, *21 modi di non pubblicare un libro*¹¹, con la prefazione di Umberto Eco, in cui venivano riportate alcune di queste lettere, che contenevano testimonianze su tutti gli atteggiamenti tipici dei lettori; ad esempio, non mancava mai la missiva dello sfacciato, che scriveva: «lo so che non le leggerete mai le mie

¹¹ F. MAURI, *I 21 modi di non pubblicare un libro*, prefazione di U. Eco, Bologna, il Mulino, 1990.

poesie», a voi «importa solo dei vostri amici» ecc. Da sempre questa speciale tragicommedia aleggia intorno alla poesia.

Il pericolo, per alcuni degli Instapoeti, è semmai quello della vanità, di ritenere di essere toccati dalle Muse, di possedere una sorta di eccellenza rispetto agli altri, rispetto alla volgarità comune degli uomini, con insito il vizio di sentirsi come degli albatros baudelairiani che tendono a volare alti. Una delle conseguenze di avere una grande sensibilità d'animo e di trasporla in poesia è che molto facilmente si diventa razzisti dello spirito, manichei della sensibilità. C'è una colpa morale in questo sentimentalismo pseudo-letterario: la colpa sta nel vezzeggiare la propria malinconia e sensibilità per farne un lamento, nell'andare a capo invece di imparare a scrivere in versi, nel credere che ciò che esplode dal proprio cuore sia degno, nel valutare grande solo quello che è al proprio livello, nell'essere soddisfatti delle proprie peculiarità, della proprie specificità e doti. Tutto questo senza veramente voler far fatica nella lettura (per accedere con cognizione alle opere di Goethe, Leopardi o Rilke bisogna impegnarsi), senza un profondo rapporto con gli altri, con i grandi, senza voler superare il proprio egotismo.

La vera poesia appare quasi non conoscibile, non pienamente fruibile (ancora e purtroppo) dal cosiddetto grande pubblico: e non viene baciata dal successo tranne che in casi miracolosi – Szyborska o Sandro Penna, ad esempio, la cui poesia è, come diceva Saba, talmente onesta che riesce a riecheggiare in più persone. Pensiamo alle *Elegie Duinesi*, alla *Terra desolata*, ai *Cantos*, o a una raccolta come *La bufera e altro*: avvicinarsi a questi testi è arduo anche per una persona molto colta, se non si sono compiuti studi specifici. Hoelderlianamente, la poesia è una lingua, una lingua

parlata dai poeti, che la devono pronunciare (questo è il loro dovere), e come tutte le lingue magiche o misteriche è soggetta allo scimmiettamento, all'imitazione, infine al comico. Per un pubblico non educato alla poesia diviene complicato distinguere un grande poeta da un cattivo poeta e può finire che rida in tutti e due i casi, o che si esalti in tutti e due i casi: il nucleo profondo dei versi di Baudelaire sul poeta come albatros non riguarda il fatto che il poeta si considera superiore mentre gli altri uomini non lo riconoscono come tale, o almeno non solo questo, ma il fatto che in realtà, quando sta tra gli uomini, il poeta appare goffo, è uno che zoppica e incespica, e perciò è oggetto di continua derisione.

La verità è che la poesia è pericolosa, lo è persino per i grandi poeti: anche Saba o Caproni rischiano ogni volta. Stranamente, già dall'Ottocento s'appresta a diventare anacronistica, un'attività un po' buffa e un po' vergognosa, non solo perché rovinata da miliardi di cattive poesie. Anche oggi, se un concorrente nella casa del Grande Fratello vuole leggere agli altri reclusi «morti di fama» come lui un capitolo di un suo romanzo, glielo lasceranno passare; ma, se si mette a declamare versi, è assai probabile che lo prenderanno in giro, che diventerà per tutti un buffone. Al «Costanzo Show» di tanto tempo fa c'era chi leggeva le proprie poesie sul palco e per cinque minuti veniva letteralmente messo alla berlina (quando non direttamente insultato da un altro ospite o dal pubblico stesso). La televisione appartiene a quella tipologia di mass media che tende a deridere la poesia, è un mezzo perfido, ostico per i poeti: in una trasmissione della fine degli anni Ottanta che si intitolava *Poeti in gara*, perfino Amelia Rosselli (in tenzone contro Valentino Zaichen) o Attilio Bertolucci (contrapposto a Toti Scialoja) fecero una misera figura. Certo, bisogna togliersi di dosso il proprio abito intellettuale dato dal piacere di sentir recitare i loro versi, ma oggettivamente bisogna riconoscere che si mostrarono ridicoli dal punto di vista della presa televisiva, perché non “bucavano lo schermo”: in quelle puntate, se

escludiamo coloro che recitavano poesia comica, tutti gli altri diedero di sé un'immagine involontariamente "disastrosa", perché il tono la parola i versi non reggevano in alcun modo.

Il poeta può essere sempre soggetto al ridicolo ed è per questo che la poesia, a meno che non si ricerchi un impegno civile, ha bisogno di silenzio, e di un pudore assoluto.

Sebastiano Triulzi

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

Politica e cultura

La funzione intellettuale secondo Piero Gobetti

L'azione diventa dunque una necessità di armonia: noi abbiamo una sola sicurezza: la responsabilità, e un solo fanatismo: la coerenza¹.

Parabola esemplare, nell'intensa brevità, quella di Piero Gobetti a Torino; parabola destinata a lasciare un segno indelebile, a rimanere un punto di riferimento imprescindibile per un'intera generazione, stella polare nell'indistinta nebulosa culturale dei primi anni del fascismo e ancor più fondamentale poi, nel periodo di chiusura repressiva e ferreo consolidamento del regime. Un'esperienza che influirà in profondità nella temperie culturale torinese, ancora e soprattutto nel buio degli anni Trenta, quando una posizione schietta e attiva come quella di Gobetti sarà realisticamente impossibile, ma altre modalità di opposizione lavoreranno all'apertura di una strada nuova, da percorrere in tempi di là da venire.

Dall'esordio pubblicistico con il primo numero di «Energie Nove», nel novembre del 1918 – a soli diciassette anni – fino alla chiusura forzata della cruciale esperienza della «Rivoluzione Liberale» e dell'attività editoriale, sette anni più tardi, e ai primi numeri del «Baretti», che proseguirà le pubblicazioni anche dopo la prematura scomparsa del fondatore, avvenuta a Parigi il 15 febbraio 1926: lungo tutto il proprio percorso Gobetti ha delineato in prima persona un preciso modello di

¹ P. GOBETTI, *Per una società degli Apoti II. Difendere la Rivoluzione*, in «La Rivoluzione Liberale», I, 31, 25 ottobre 1922, p. 115; ora in ID., *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi, 1960, pp. 411-15, p. 412: l'articolo è scritto in reazione all'intervento di G. PREZZOLINI *Per una società degli Apoti* (in «La Rivoluzione Liberale», I, 28, 28 settembre 1922, p. 103), in cui si teorizza un intellettuale “storico del presente”, isolato e distaccato dall'azione politica diretta, latrice di contaminazione e compromissione. Questo contributo è un estratto della tesi di Laurea Magistrale in “Editoria e scrittura” dal titolo *Fare cultura sotto il fascismo: le forme dell'opposizione nelle esperienze editoriali di Gobetti, Laterza e Formiggini*, discussa presso la “Sapienza Università di Roma” nell'anno accademico 2014/2015: relatrice la prof.ssa Maria Panetta e correlatore il prof. Carlo Serafini.

intellettuale militante, forte dell'intransigenza morale, del rigore critico e della vena polemica che sempre l'hanno contraddistinto.

Un rilievo fondamentale nel concetto di militanza intellettuale propugnato da Gobetti è dato dal rapporto tra cultura e politica, inteso sulla base fondante di una necessaria e inderogabile reciproca interferenza, al fine di rendere l'azione socialmente efficace e finalizzata a un esito determinato: in ultima istanza, la formazione di una nuova classe dirigente, l'individuazione di un'élite liberale in grado di portare la nazione al livello avanzato della democrazia moderna; una spinta che deve venire dal basso, ma che allo stesso tempo può trarre linfa vitale e accrescimento potenziale nell'impostazione propositiva, in senso proprio "illuminista", dell'intellettuale che si fa al contempo pedagogo e mediatore fondamentale delle contraddizioni sociali.

La spinta propulsiva di «Energie Nove» (due serie, per un totale di ventuno fascicoli, dal febbraio 1918 al novembre 1920) proviene da una già esibita e caparbia voglia di fare, di agire concretamente; se l'impostazione ideale non è ancora chiara e lineare – risentendo delle influenze dei suoi maestri, che a poco a poco saranno superate e nuovamente inglobate in una catena discorsiva più ampia –, è però vero che vi si misura per la prima volta, e con risultati già significativi, una grande capacità di organizzazione culturale: da una parte con l'assemblaggio di un corpus di collaboratori dallo spessore intellettuale e istituzionale molto elevato, dall'altro con la volontà dichiarata di raccogliere la tradizione delle riviste militanti del primo decennio e di costruire un sistema di propagazione di cultura focalizzato attorno a un nucleo ben distinto – in questa fase ancora in via di formazione ed ecletticamente ricettivo nei confronti di istanze diverse –, anche mediante l'azione organica e incisiva di una casa editrice: «Dalle riviste vive sono sempre nate case editrici vive. In Italia basta citare “La Critica” e “La Voce”»².

C'è un altro aspetto fondamentale che emerge in questa prima esperienza pubblicistica, identificabile in un modello etico già tendenzialmente formato, seppure

² RASRUSAT (pseudonimo di Piero Gobetti), *La cultura e gli editori. I*, in «Energie Nove», II, 1, 5 maggio 1919, p. 15.

ancora privo di una direzione ben tracciata: una volontà d'incidere effettivamente sul tessuto socio-politico, di radicare la discussione intellettuale su un terreno fecondo in prospettiva politica. Come nota D'Orsi, sin da questa fase «negli articoli si usa la prima persona plurale: Gobetti si sente davvero già parte di un “movimento d'idee”, a cui vuol dare sbocco politico»³, e in definitiva l'ambizione è ancora più estesa, «chiaramente politica, anzi partitica»⁴.

L'influenza del concretismo salveminiano è sicuramente la più rilevante, al punto che «Energie Nove» si fa propriamente nella seconda serie organo della Lega democratica costituita dallo stesso Salvemini: tra i temi di dibattito proposti, quelli sviscerati con i propositi maggiormente battaglieri sono relativi alla scuola, alla questione meridionale, al suffragio universale, tutti cavalli di battaglia nella contestazione antiburocratica e antiparlamentare. Il “problemismo” di Salvemini, la cui profonda e meticolosa attività di ricerca fornisce una dimensione concreta alla lotta contro la classe dirigente, rappresenta una sorta di trampolino di lancio. Una volta effettuato il tuffo, però, bisogna nuotare: e sotto questo aspetto – la *pars construens*, che da subito assume per Gobetti importanza di primo grado – l'esperienza salveminiana finisce per rivelare presto i propri limiti, essendo conseguentemente superata: «Salvemini resta fermo a un'opera di denuncia morale; indica disfunzioni, arretratezze, ma il rifiuto di ogni elaborazione ideologica finisce per diventare il rifiuto di una progettazione politica complessiva»⁵.

Quando Gobetti decide in piena coscienza d'interrompere l'esperimento di «Energie Nove» per terminare gli studi universitari e al contempo per approfondire e chiarificare le linee-guida del proprio pensiero, è già in fermento una volontà di rinnovare la funzione intellettuale, di spostarla su un nuovo piano, nel quale allo spirito critico e polemico si accompagna un'effettiva proposta alternativa. Tutte le influenze dei maestri – Salvemini in primis, ma anche Prezzolini, Croce, Einaudi – vengono assorbite e rielaborate in questa nuova impostazione, che risente fortemente

³ A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2002, p. 56.

⁴ *Ibidem*.

⁵ F. BRIOSCHI, *L'azione politico-culturale di Piero Gobetti*, Milano, Principato, 1974, p. 3.

di alcuni passaggi formativi di impatto decisivo sulla sua futura concezione liberale. L'occupazione delle fabbriche, in primo luogo, suscita in Gobetti una profonda ammirazione:

Qui siamo in piena rivoluzione. Io seguo con simpatia gli sforzi degli operai che realmente costruiscono un mondo nuovo. Non sento in me, per ragioni speciali che tu sai, la forza di seguirli nell'opera loro, almeno per ora. Ma mi par di vedere che a poco a poco si chiarisca e si imposti la più grande battaglia del secolo. Allora il mio posto sarebbe necessariamente dalla parte che ha più religiosità e volontà di sacrificio⁶.

Ammirazione mediata dalla frequentazione dei giovani collaboratori dell'«Ordine Nuovo», in particolare Gramsci⁷, con i quali Gobetti collabora attivamente in qualità di critico teatrale e recensore letterario tra il 1920 e il 1921. Proprio in questo periodo, inoltre, approfondisce lo studio della Rivoluzione d'ottobre – imparando velocemente la lingua russa per poter comprendere più a fondo quegli avvenimenti, che gli appaiono di straordinario interesse – e del Risorgimento italiano, prefigurando il concetto di “rivoluzione mancata”, imposta dall'alto, non compresa né voluta dal popolo, e di conseguenza incapace di fornire le condizioni per la creazione di uno spirito nazionale e tantomeno per la più elementare forma di liberalismo.

La concezione politica liberale che rapidamente viene formandosi in Gobetti è del resto assolutamente peculiare, mediazione di fonti apparentemente inconciliabili e perciò paradossale sotto alcuni aspetti: in primo luogo, il connubio di un principio elitario nella selezione di un'adeguata classe dirigente e di una necessaria spinta dal basso per l'effettiva partecipazione del popolo alla gestione del potere, fino alla teorizzazione di una sorta di aristocrazia del proletariato – vista come unica forza propositiva in quella precisa fase storica –, a cui si dovrebbe, in seguito, accostare

⁶ P. GOBETTI, Lettera ad Ada Prospero del 7 settembre 1920, ora in P. e A. GOBETTI, *Nella tua breve esistenza. Lettere 1918-1926*, a cura di E. Alessandrone Perona, Torino, Einaudi, 1991, p. 377.

⁷ Sul rapporto tra Gramsci e Gobetti, e per un tratteggio ben definito delle affinità e delle differenze che connotano i loro caratteri e le loro impostazioni ideologiche e militanti, cfr. P. SPRIANO, *Gramsci e Gobetti*, Torino, Einaudi, 1977.

una selezione più estesa nelle altre classi, in primis quella della borghesia capitalistica. Il paradosso è ben esibito, anzi propugnato, nella stessa definizione di «Rivoluzione Liberale», così esplicitata da Bobbio:

Una formula che comprende tre idee fondamentali: l'idea che una rivoluzione o è apportatrice di libertà o si trasforma inevitabilmente nel suo contrario; l'idea che la trasformazione dello stato italiano non potrà avvenire se non attraverso un processo rivoluzionario, un processo che altri paesi hanno avuto con la riforma o con la rivoluzione mentre l'Italia ha avuto la controriforma invece della riforma, e il Risorgimento che invece di una rivoluzione è stato una conquista militare compiuta dall'alto; l'idea che nell'età dell'avvento del quarto stato, la rivoluzione non potrà essere fatta se non dal movimento operaio, non dalla borghesia che gettandosi nelle braccia del fascismo ha dimostrato di aver esaurito il suo compito storico⁸.

Nel liberalismo rivoluzionario di Gobetti confluiscono elementi eterogenei, amalgamati e teoricamente incasellati in un sistema che in prospettiva di storia politica non avrà modo di lasciare tracce profonde, per via di una carica utopica difficilmente gestibile e soprattutto a causa della priorità oppositiva verso la quale dovrà forzatamente tendere la propria azione culturale.

La cultura politica su cui si forma il giovane torinese risente in prima istanza delle teorie socio-economiche di Gaetano Mosca e soprattutto di Vilfredo Pareto, dominanti nell'ambito liberale: secondo la teoria delle *élites* di Pareto, in particolare, il potere è sempre esercitato da una minoranza con il consenso della massa. Nel caso in cui la classe dirigente – nella fattispecie, la borghesia – finisca per rivelarsi inadeguata al ruolo, è possibile un mutamento dirigenziale senza che questo comporti uno sconvolgimento strutturale: l'osservazione approfondita dell'occupazione delle fabbriche spinge Gobetti a individuare nella classe proletaria l'unico residuo vitalistico della società italiana devastata dal trasformismo giolittiano, a propria volta conseguenza di un'arretratezza storica sul piano della consapevolezza popolare: «L'incapacità dell'Italia a costituirsi in organismo unitario è essenzialmente incapacità nei cittadini di formarsi una coscienza dello Stato e di recare alla realtà

⁸ N. BOBBIO, *Maestri e compagni*, Firenze, Passigli, 1986, p. 157.

vivente dell'organizzazione sociale la loro pratica adesione»⁹. Su questo punto – da un lato debitore nei confronti del sindacalismo rivoluzionario di Sorel, con la sua polemica anti-parlamentare e il rifiuto dell'ideologia in favore di un'azione più diretta, dall'altro lato prodotto di una serie di studi sul Risorgimento italiano, inteso come unificazione forzata e non frutto di una viva coscienza nazionale – convergono l'impostazione esclusiva ed elitaria nella selezione della classe dirigente e la necessità dichiarata di una sollevazione dal basso, di una coscienza politica che deve essere acquisita in primo luogo dal popolo nella sua costituzione massificata: infatti, un corpo elettorale incompetente e impreparato favorisce la corruzione della classe dirigente, il clientelismo, la demagogia.

Senza abbandonare lo schematico classista, Gobetti ne teorizza una maggiore elasticità: alla sollevazione del proletariato dovrà in linea teorica affiancarsi, strada facendo, una nuova borghesia imprenditoriale caparbia, moderna e spregiudicata. Rifiutando recisamente la teoria economica di Marx, egli ne apprezza, però, lo spirito combattivo, la capacità di suscitare energica attività, di fornire linfa vitale alla costituzione di una coscienza di classe¹⁰: «Il suo valore propulsivo, l'acquisto di consapevolezza che ne discende, fanno sì che da un'autentica esperienza marxista scaturisca in realtà, al di là delle intenzioni, un significato liberale: secondo il principio per cui ogni forza deve affermare con intransigenza la propria individualità autonoma»¹¹.

Questa apertura al marxismo – di carattere in senso lato etico, non certo da un punto di vista strettamente socio-economico – è il principale elemento di distacco da Luigi Einaudi, suo professore di economia all'Università di Torino; da Einaudi, tuttavia, Gobetti riprende un elemento cardine della propria teoria in costruzione, ovvero l'indicazione della società civile come luogo reale dell'azione politica.

⁹ P. GOBETTI, *Manifesto*, in «La Rivoluzione Liberale», I, 1, 12 febbraio 1922, p. 1; ora in ID., *Scritti politici*, cit., p. 229.

¹⁰ Cfr. P. GOBETTI, *L'ora di Marx*, in «La Rivoluzione Liberale», III, 16, 15 aprile 1924; ora in ID., *Scritti politici*, cit., p. 640: «In Marx mi seduce lo storico (gli studi sulle lotte di classe in Francia), e l'apostolo del movimento operaio. L'economista è morto, con il plus-valore, con il sogno dell'abolizione delle classi, con la profezia del collettivismo».

¹¹ F. BRIOSCHI, *L'azione politico-culturale di Piero Gobetti*, cit., p. 14.

Seguendo le linee di propagazione del principio ottocentesco del *laissez faire*, lo stato dovrebbe esimersi quanto più possibile dall'intervento, lasciando che a determinare la struttura socio-economica sia la libera organizzazione dal basso, secondo un generalizzato principio di concorrenza: nella sostanza, «ci troviamo di fronte a un trasferimento del concetto di libera concorrenza dai rapporti economici ai rapporti tra i gruppi sociali»¹², e il processo storico in cui tali rapporti vengono liberamente a determinarsi «non è concepito come la condizione in cui si esercita o si matura l'egemonia di un blocco sociale (diretto dalla borghesia o dal proletariato), come nel pensiero marxista; bensì come una condizione *permanente* [...], nel cui seno si formano e si selezionano le élites dirigenti, chiamate cioè a tradurre sul terreno politico dello stato la dinamica e l'intreccio della vita sociale»¹³.

«La Rivoluzione Liberale» viene pubblicata dal 12 febbraio 1922 all'8 novembre 1925, quando un decreto prefettizio ne ordina la sospensione immediata¹⁴. È in questo contesto che viene a delinearsi la linea di condotta del giovane torinese, il cui liberalismo rivoluzionario, però, deve presto lasciare il passo all'antifascismo etico: la proposta di riforma morale e intellettuale dell'Italia unita non ha modo di esplicarsi nelle sfumature, rimanendo a uno stato aleatorio, a causa del progressivo instaurarsi del regime dittatoriale che polarizza ogni tendenza critica. Questa situazione contribuisce, di fatto, a tratteggiare un preciso campo d'azione nel quale tradurre in prassi la concezione battagliera dell'attività editoriale e pubblicitaria, ma allo stesso tempo inibisce - o, quanto meno, pone in secondo piano - l'avanzamento di una reale proposta politica liberale. L'interlocuzione del fascismo impedisce ogni verifica delle teorie di Gobetti e «finisce necessariamente per ridurre i problemi o alla tattica spicciola del confronto, e dello scontro, o a dimensioni che esaltano del singolo la dignità e la forza morale»¹⁵.

¹² Ivi, p. 11.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Sul numero della «Rivoluzione Liberale» del primo di novembre viene pubblicata la lettera di diffida del prefetto torinese D'Adamo; il successivo 11 novembre una comunicazione del questore intima a Gobetti di cessare ogni attività editoriale e pubblicitaria «in considerazione dell'azione nettamente antinazionale dal medesimo esplicata».

¹⁵ E. SBARDELLA, *Introduzione* a P. GOBETTI, *La Rivoluzione Liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*,

L'emergenza di questa priorità oppositiva – e la centralità referenziale assoluta assunta in questo senso da Gobetti – è evidenziata anche nella testimonianza di Lelio Basso (che, con lo pseudonimo di Prometeo Filodemo, è stato collaboratore importante della «Rivoluzione Liberale»):

In realtà, mentre egli ebbe chiaro il senso dei valori soggettivi dell'azione politica, della libertà come liberazione e quindi della lotta contro qualcuno o qualche cosa, cioè dell'opposizione, non si occupò mai seriamente di quello che un partito avrebbe poi dovuto fare, di quello che avrebbero dovuto essere gli obiettivi dell'azione politica, a parte il valore “liberale” della lotta combattuta [...]. Per questo suo astrattismo, egli rimane un po' al di fuori della lotta politica reale, e la sua concezione dei partiti (il partito operaio e il partito contadino) appare schematica. Ma quando il problema centrale della politica italiana diventerà un problema di opposizione, di antifascismo, quando gli obiettivi di edificazione pratica del domani passeranno in seconda linea di fronte al problema della lunga lotta necessaria per abbattere il fascismo, egli, quasi solo e praticamente senza strumenti d'azione, giganteggerà nella politica italiana, molto al di sopra di quasi tutti i primi attori della scena politica¹⁶.

Il superamento di Salvemini e di Prezzolini rimane, quindi, a uno stato intenzionale, proclamato eppure mai tradotto in prassi: non è dato sapere se in una differente temperie culturale avrebbe effettivamente potuto aver luogo, dato che la storia non è fatta dai periodi ipotetici; ma ciò che appare evidente è che ogni possibilità di traduzione concreta dell'ideale gobettiano è disinnescata in partenza da una restrizione aggressiva degli spazi d'azione, cosicché in definitiva «né insurrezionismo armato né compagnia della morte possono esplicitare le “antitesi integrali” di Gobetti e dei suoi amici, che rimangono esponenti di quell'intellettualità che essi bollano con lettere di fuoco»¹⁷.

Rimanere forzatamente nell'ambito intellettuale – anche considerando la scarsa efficacia pratica dei Gruppi di Rivoluzione Liberale¹⁸, costituiti nel luglio del 1924 –

Roma, Newton & Compton, 1998, p. 23.

¹⁶ L. BASSO, *Introduzione a Le riviste di Piero Gobetti*, a cura di Lelio Basso e Luigi Anderlini, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. LXI-LXII.

¹⁷ A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., p. 71.

¹⁸ Annunciati con un articolo dal titolo *Gruppi di Rivoluzione Liberale* su «La Rivoluzione Liberale» (III, 28, 8 luglio 1924, p. 110); ora in P. GOBETTI, *Scritti politici*, cit., pp. 758-760. Cfr. A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., pp. 68-69: a proposito dei Gruppi di Rivoluzione Liberale, D'Orsi riporta tra

non vuol dire, però, essere privi di mordente, né d'altro canto equivale a un principio di rassegnata impotenza o di disincantata elusività. Ciò emerge chiaramente nella polemica tra Gobetti e Prezzolini attorno alla “società degli Apoti”, svoltasi sulle pagine della «Rivoluzione Liberale» negli ultimi mesi del 1922. Al riconosciuto amico e maestro che propone una figura di intellettuale come «storico del presente»¹⁹, il quale deve mantenere una capacità di giudizio imparziale e distaccata a costo di isolarsi dagli eventi contingenti, Gobetti contrappone la necessità di uno scontro frontale netto sul campo della politica in atto: «La sua adesione alla storia non era come per Prezzolini semplicemente contemplativa e staccata, ma altresì creativa»²⁰. La marcia su Roma comporta una rapida radicalizzazione del pensiero gobettiano, e proprio per questa via egli matura il distacco progressivo dall'esperienza vociana, fino a quel momento riferimento imprescindibile:

Noi amiamo troppo la “Voce” vera, per non saperci distinguere e per non saper rinnegare i sogni genuini della “Voce”, che furono belli e fecondi, non per sé, ma come illusioni suscitatrici di risultati, e che oggi sono inutili, e segno di un'inquietudine malsana. Non già che si sia diventati saggi e composti, o che abbiamo rinunciato a fabbricare nuovi mondi, ma sappiamo di doverli costruire con disperata rassegnazione, con un entusiasmo piuttosto cinico che espansivo, quasi con freddezza perché ci giudichiamo inesorabilmente lavorando, e conosciamo benissimo i nostri errori prima di compierli e li facciamo deliberatamente, di proposito, sapendone la fatale necessità²¹.

l'altro la citazione di una lettera riservata del prefetto Dezza alla Direzione di Pubblica Sicurezza, datata 23 novembre 1924, in cui si evidenzia un'«irriducibile repugnanza al fascismo e al mussolinismo», ma allo stesso tempo si riconosce che «il movimento si restringe a manifestazioni di propaganda culturale», non costituendo perciò un pericolo di portata rilevante.

¹⁹ G. PREZZOLINI, *Per una Società degli Apoti*, cit.; cfr. un altro articolo di Prezzolini, *Lo storicismo di un mistico*, pubblicato su «La Rivoluzione Liberale» (I, 35, 7 dicembre 1922, p. 135): «il fascismo esiste e vince: vuol dire, per noi storici, che ha ragioni sufficienti per ciò [...]. Ciò che è, è razionale; e se vogliamo capire la razionalità è necessario non portarcene fuori col desiderio, col sogno, con l'imprecazione». Al di là di questa polemica e più in generale del dissidio riguardo all'atteggiamento da tenere nei confronti dell'avanzata fascista, Gobetti e Prezzolini mantengono saldi rapporti di amicizia e di collaborazione editoriale; per avere un inquadramento globale del rapporto intercorso tra i due nel corso degli anni, si rimanda a *Gobetti e la Voce*, a cura di G. Prezzolini, Firenze, Sansoni, 1971.

²⁰ N. VALERI, *Prefazione*, in *Antologia della Rivoluzione Liberale*, a cura di N. Valeri, Torino, De Silva, 1948, p. XX.

²¹ P. GOBETTI, *Per una Società degli Apoti II. Difendere la rivoluzione*, cit., p. 115; a conferma dell'importanza che tale intransigenza culturale riveste nell'approccio intellettuale di Gobetti, questi riproporrà le stesse parole, lievemente rielaborate, nell'introduzione al suo più noto saggio politico, *La Rivoluzione Liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*, pubblicato a Bologna da Cappelli nel 1924.

La storia non lascia tregua: Gobetti sembra aver chiara l'idea che «*capire*, qui, equivale a *giustificare* (e la parabola successiva di Prezzolini confermerà inequivocabilmente tale intuizione). Dietro l'ipocrisia formale si nasconde l'adesione complice. L'intellettuale è, comunque, coinvolto, deve schierarsi, prendere parte»²². Contro la repressione fascista che chiude ogni spazio dialettico è tempo di formare «non la Congregazione degli Apoti, ma la compagnia della morte»²³; preso atto «delle più vigliacche dedizioni degli intellettuali ai fasci»²⁴, si fa necessaria un'azione chiarificatrice che distingua il nuovo intellettuale, paladino della libertà, «da questi parassiti anche a costo di ricorrere a una tattica anarchica di insurrezionismo armato»²⁵. La vena eroicista che connota queste parole di Gobetti – di stampo neoalfieriano²⁶ – fa seguito alla volontà di instaurare da subito una nuova retorica maggiormente incisiva nella propria assoluta intransigenza: «Noi siamo più elaboratori di idee che condottieri di uomini, più alimentatori della lotta politica che realizzatori: e tuttavia già la nostra cultura, come tale, è azione, è un elemento della vita politica»²⁷.

Marco Donati

²² F. BRIOSCHI, *L'azione politico-culturale di Piero Gobetti*, cit., p. 19.

²³ P. GOBETTI, *Per una Società degli Apoti II. Difendere la rivoluzione*, cit., p. 115.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ P. GOBETTI, *La filosofia politica di Vittorio Alfieri*, Torino, Piero Gobetti Editore, 1923; ora in ID., *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di P. Spriano (con due note di Lionello Venturi e Vittorio Strada), Torino, Einaudi, 1969, pp. 85-144. Il volume riproduce la tesi di laurea discussa dallo stesso Gobetti all'Università di Torino, relatore Gioele Solari: in questa lettura politica il pensiero di Alfieri viene posto alla base del liberalismo ottocentesco, e in chiave attualizzante eretto a paladino della "religione della libertà" contro l'avanzata della tirannide.

²⁷ P. GOBETTI, *Per una società degli Apoti. I* (nota all'articolo di G. Prezzolini), in «La Rivoluzione Liberale», I, 31, 28 settembre 1922, p. 114; ora in ID., *Scritti politici*, cit., p. 412.

Perché fare libri: note sull'Orma editore

Un'antica leggenda vuole che, pochi mesi prima di morire, Johan Wolfgang von Goethe aprisse il manoscritto del *Faust* per leggerlo alla nuora. Dopo aver condiviso alcuni passi, il Poeta avrebbe apportato ancora ulteriori modifiche e correzioni all'opera a cui aveva lavorato per gran parte della propria vita.

Sappiamo, inoltre, per certo che il 17 marzo 1832 il poeta scrisse a Wilhelm von Humboldt testuali parole: «Sono più di sessant'anni che avevo in me la concezione del Faust, in gioventù chiara fin dal principio, meno precisa quanto all'ordinamento». Cinque giorni dopo aver scritto queste righe il poeta morì, dopo aver portato a compimento l'opera che aveva chiara fin dalla sua gioventù ma che impiegò una vita a ordinare e plasmare.

Il 19 aprile scorso, mentre ascoltavo con molto interesse le parole di Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari, i due editori fondatori della casa editrice L'Orma, intervenuti nell'ambito del corso di "Storia dell'editoria" tenuto dalla professoressa Maria Panetta presso l'Università "La Sapienza" di Roma, facevo fatica a scacciare dalla mente l'immagine di questo avvenimento che ritrae un gigante della letteratura europea intento, pochi mesi prima di morire, a lavorare strenuamente alla sua opera.

Mi sono chiesto il perché dell'insorgere di quest'immagine nella mia mente e ho pensato che forse i contenuti espressi dai due editori erano in sintonia con qualcosa che Goethe aveva trasmesso nel *Faust*, più precisamente nel *Prologo in Teatro*, quando il Direttore, il Poeta e il Comico discutono proprio del rapporto tra l'espressione di un contenuto autentico e la realtà del mercato e del giudizio del pubblico. Come molti ricorderanno, il Direttore rimprovera al poeta:

Perché tormentare per questo le Muse benigne? Le dico:
dia di più e sempre di più. Non c'è rischio

di sbagliare, così.
Il prossimo, cercate solamente
Di stordirlo. Contentarlo è più difficile
Ma che le prende? Estasi o tormento?

Il poeta risponde:

Va' a cercarti un altro servo!
Ah, il poeta dovrebbe, quel suo diritto massimo,
quel suo umano diritto, che Natura gli ha dato,
colpevolmente, per piacerti, perderlo?
Com'è che scuote i cuori?
Com'è che vince qualunque elemento?
Non è con l'armonia che gli viene dall'anima
E che nel cuore gli ritesse il mondo?"¹.

Goethe aveva dunque ben chiaro l'eterno conflitto oggi più che mai presente nell'editoria, e nella cultura in generale, tra esigenza di esprimere «qualcosa che interessi noi, il nostro baricentro interno» - per usare le parole di Lorenzo Flabbi - e quelle di piacere al pubblico, di soddisfare il mercato, di far rientrare i conti del direttore, dell'editore, dell'imprenditore e, infine, anche i propri.

Dopo essermi laureato in Antropologia, ho scelto di specializzarmi in "Editoria e scrittura" proprio perché interessato a sviluppare una professionalità che potesse coincidere col mio "baricentro interno". Questo anelito mi ha spinto a scegliere il corso di Laurea magistrale che ho appena iniziato a frequentare, sentimento ben riassunto da un altro "gigante" della letteratura come Giuseppe Ungaretti, che nel suo saggio *Ragioni di una poesia*, posto come introduzione alla raccolta della sua intera opera poetica *Vita di un Uomo*, edita nella collana dei «Meridiani» Mondadori, inizia con queste inequivocabili parole:

¹ J. W. Von GOETHE, *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori, 2005 (ed. originale 1970).

Ho, ed è naturale, riflettuto come qualsiasi scrittore o artista, sui problemi dell'espressione poetica e dello stile; ma non vi ho riflettuto se non per le difficoltà che via via l'espressione mi opponeva esigendo d'essere posta in grado di corrispondere integralmente alla mia vita d'uomo².

Per il Poeta, dunque, il problema che tentavo di descrivere non sembra essere mai esistito o, se è esistito nel suo animo, è stato senza dubbio risolto in favore della «sua vita d'uomo» come priorità unica dell'espressione artistica.

Sappiamo, tuttavia, come questo non sempre sia semplice e non sempre basti a garantire la qualità di un'esperienza editoriale o professionale, così come sappiamo bene che, per chi volesse far coincidere professionalità e “baricentro interno”, non sono utili e formativi tanto i discorsi o i buoni propositi, ma piuttosto le testimonianze dirette di persone credibili, che non portano solo buone intenzioni ma i fatti del loro essere riusciti a compiere questa “impresa”, che un bambino forse riassumerebbe nella frase “fare quello che ti piace nella vita”. È per questo che sono sinceramente felice di aver potuto prender parte all'incontro con Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari, anche perché, come la nostra docente ha ben riassunto alla fine dell'intervista, «loro sono la dimostrazione concreta che anche oggi si può fare un'editoria di qualità».

I due editori, infatti, hanno portato agli studenti, oltre alle parole, la “testimonianza” del loro entusiasmo e della passione con cui lavorano a qualcosa che “appartiene” loro, cioè che fanno non perché devono, ma perché li interessa: qualcosa in cui credono in prima persona, con un entusiasmo ben temperato, per usare le parole di Flabbi, con «il rigore che ti viene imposto dall'Università, in cui non puoi solo fare quello che ti piace, ma devi giustificare, sostanziare le affermazioni che fai».

Nel racconto dei due editori è proprio questo che mi ha incoraggiato e personalmente colpito e stimolato, la *coniunctio* sempre presente e solida tra entusiasmo e rigore tecnico, tra “baricentro interno” e professionalità, presente e tangibile in tutto il loro intervento e, credo di conseguenza, in tutta la storia della loro

² Cfr. G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 1969.

collaborazione professionale. Collaborazione nata, e questa è una delle cose degne di nota e molto interessanti, da un'amicizia scaturita dal loro primo incontro nel 2000, avvenuto all'interno delle realtà accademiche in cui operavano entrambi.

Già la lontanissima voce di Agostino di Ippona si esprimeva, sulla realtà dell'amicizia, in modo da evidenziare la presenza, all'interno di un simile rapporto, della vita nella sua pienezza, che spesso sgorga e si tramuta, a partire da un sentimento condiviso, anche in opere, strade e possibilità concrete di vario tipo, come dimostra la storia che ci hanno raccontato i due editori, da cui traspariva una sintonia umana su molti punti comuni, tra cui il desiderio di - come ha precisato Flabbi - «fare qualcosa che interessasse davvero noi, che potesse allargare gli orizzonti della nostra vita».

È dunque dalla sintonia, maturata in anni di amicizia, unita alle competenze e agli ambiti di studio di ognuno dei due, che nasce il suddetto desiderio, che verrà concretizzato nella fondazione, nel 2012, dell'Orma editore, una casa specializzata nella traduzione e nell'edizione critica di autori importanti, ma ancora non molto trattati in Italia, delle letterature tedesca e francese.

Questo nome, “L'Orma”, ha un significato molto evocativo, che ha portato alla mia mente un'altra immagine presente nei versi di una canzone di Bruce Springsteen: «*All I can think of is being five years old following behind you at the beach / Tracing your footprints in the sand Trying to walk like a man*»³. Nell'immagine espressa dal songwriter, infatti, c'è un bambino che a cinque anni segue “le orme sulla sabbia” e sono proprio quelle orme che lo aiutano a “camminare come un uomo”.

Potremmo, forse, individuare una sintonia di contenuto tra l'immagine e la storia della casa editrice, perché forse proprio seguendo “l'orma” dell'esigenza di «fare qualcosa che interessasse noi, che allargasse gli orizzonti della nostra vita» i due editori hanno potuto affinare e sostanziare sempre di più questo anelito sino a renderlo una realtà concreta, cioè facendolo “camminare come un uomo”, portando

³ B. SPRINGSTEEN, *Walk like a man*, Album *Tunnel of Love*, Columbia records 1987.

tale desiderio alla sua maturità di realtà professionale. Compiendo una scelta coraggiosa, hanno scelto, di fatto, come unica strategia di marketing proprio questo loro “baricentro interno”: «Se una cosa - ha consigliato Flabbi - ti suona dentro, ti interessa, falla! Il mercato recepisce questa scelta ed arriva agli utenti l'autenticità che c'è dietro, e che bisogna trasmettere in ogni dettaglio concreto».

Significativo mi pare, inoltre, che proprio da questi fondamenti umani, maturati nel contesto di un'amicizia e di una collaborazione sempre più stretta, oltre che sostanziata da competenze scientifiche importanti che i due editori possedevano e si erano formati, sia nata (come ha raccontato sempre Flabbi) l'idea «di lavorare nel concreto delle scelte della casa editrice, seguendo un unico parto creativo, che fosse coerentemente realizzato in tutti gli aspetti del lavoro, in linea con i fondamenti e con le idee che ci avevano mosso».

Da queste idee, dunque, e da questo “unico parto creativo”, sono venute le scelte concrete successive. Marco Federici Solari ha spiegato in questo senso la volontà di ideare «una collana come uno spazio sacro, dove possono succedere delle cose, come gli spazi che i romani delimitavano osservando il volo degli uccelli. Abbiamo dunque concepito una delle nostre collane principali come un quartiere, chiamandola «Kreuzville» dai quartieri di Kreuzberg a Berlino e Belleville a Parigi, dove avevamo vissuto personalmente. L'idea era di rendere letteratura proprio questa vita vissuta, e soprattutto di far emergere quell'Europa sincronica che noi in questi quartieri avevamo respirato, e che crediamo e speriamo sia l'Europa che si sta formando in questi anni di trasformazione».

La scelta, dunque, di specializzarsi sulla traduzione e l'edizione critica di autori del bacino letterario francese e tedesco non nasce da ragioni solo ed esclusivamente di mercato o di marketing, ma sempre in una prospettiva che abbraccia la biografia dei due editori, i loro interessi, le loro competenze scientifiche e l'idea che alla base vuole essere comunicata. In questo modo viene descritta anche la decisione di pubblicare l'Opera omnia di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, con la creazione della collana «Hoffmanniana»: «L'idea alla base - hanno spiegato - era quella di

approcciare a un autore che gode di una grande aurea luminosa, che non è stato però ancora a sufficienza scandagliato e approfondito. Volevamo mettere in luce la grande unitarietà, connessa però alla varietà di linguaggi e canali espressivi, presente in un autore come Hoffmann».

Da questo proposito prende corpo l'intero lavoro di traduzione, commento, notazione, con l'idea di sviluppare un paratesto in cui ci fosse un'ipertestualità a 360 gradi, con 24 voci in "stile *Wikipedia*", sviluppate e redatte in modo da poter consentire al lettore di approfondire e curiosare sull'opera «senza però finire a guardare i goal di Ibrahimovic quando giocava nell'Inter» - ha scherzato Flabbi -, cioè senza la dispersione cui la rete spesso può indurre i lettori, a causa della grande abbondanza di informazioni che offre.

Anche alla base di questa scelta editoriale «c'è quella che secondo noi oggi è la missione di un editore» - puntualizza Flabbi - nei confronti suoi e degli altri, e cioè quella di mediare e guidare il lettore in un approfondimento multilaterale ma anche serio e continuo».

Sempre da un'esigenza condivisa nasce la "vocazione iconoclasta" nei confronti dei luoghi comuni, che vengono inculcati sovente dalla società e che non aiutano a formare un proprio pensiero critico, concretizzata nelle collane «I Pacchetti» e «I Pacchetti dei luoghi (non comuni)». Esperienze editoriali in cui, ancora una volta, i due editori dimostrano di saper ben abbinare entusiasmo, competenza e capacità di marketing, sviluppando un formato speciale di grafica in stile "epistolare", con la possibilità di spedire per posta i libri, pubblicando coerentemente nella collana epistolari (per esempio, quello inedito di Stendhal), o opere che possano essere congruenti con una veste grafica e un'impostazione editoriale di tal genere.

I due editori hanno insistito molto su un'etica del lavoro fatta di professionalità, preparazione, accuratezza, «che ti fa fare le due di notte in ufficio», un'etica che richiede un'opera editoriale di questo spessore, per ottenere un prodotto di alta qualità, soprattutto, come specificano più volte, «riguardo alla lingua, il lavoro

di traduzione, i testi. Vero fulcro del nostro lavoro ed aspetto fondamentale per riuscire a fare bene da subito, allontanando da noi l'etichetta, molto forte in un paese gerontocratico come l'Italia, di "casa editrice giovane"».

Flabbi e Federici Solari hanno sottolineato anche l'importanza di una forte "personalizzazione" del lavoro (riprendendo forse inconsapevolmente un recente intervento di Papa Francesco in proposito), del considerare sempre che, dietro al lavoro editoriale, ci sono persone, esseri umani che in quanto tali vanno rispettati e considerati nei fatti e non solo a parole.

Flabbi ha raccontato che un'occasione importante per impostare l'inizio del progetto di creazione dell'Orma è stato l'incontro dei due fondatori nella piazza del Duomo, a Milano, il 31 maggio del 2011, proprio nel giorno della vittoria di Pisapia alle comunali, e nel momento forse più nero della crisi editoriale che ha colpito l'Italia: ha, quindi, chiarito che, a suo parere, nonostante tutti i luoghi comuni sul fatto che in Italia vada tutto male, che non si possa più fare qualcosa di valido, che ogni investimento sull'editoria sia destinato a fallire, vista la crisi, i loro risultati sono, anni dopo, sorprendenti.

A fronte di questo successo, forse si può commentare che la loro storia insegna che ad essere in crisi non è tanto l'editoria in Italia, ma un certo modo di fare cultura ed editoria che predilige il mercato, il guadagno, l'economia rispetto al "baricentro interno" alle persone, che forse un bambino di sette anni chiamerebbe "vita".

Forse, è questo modo imprenditoriale di pensare la cultura che oggi è in una grave crisi, come del resto tutta la cultura nichilistico-tecnica che lo ha prodotto; forse, la storia che Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari ci hanno raccontato dimostra una volta di più che è il Poeta ad avere ragione sul Direttore, nella tragedia del *Faust*, e che, se un professionista sceglie di guardare al proprio "baricentro interno" e, dopo aver scoperto che non può essere il numero dieci dell'Inter e che magari non vincerà mai il premio Nobel, ha il coraggio di puntare sull'unico dei tre sogni che aveva da bambino rimastogli, e cioè quello di essere un "nuovo Einaudi", e lo persegue con coraggio, professionalità, preparazione e concretezza, allora il

mercato lo sente, e i libri «vanno via a vagonate», e si raggiungono anche ottimi risultati economici e di marketing.

La grande lezione che si può trarre da questo esempio è, infatti, che la cultura entra sempre in crisi quando non è basata sull'esistenza delle persone, su quella vita da cui, nella notte dei tempi, essa nacque, quando il primo ominide, forse impaurito, per rivolgersi all'Assoluto che lo schiacciava e che non comprendeva, inconsapevolmente cantò.

Giacomo Meingati

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M

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/14: Critica letteraria e letterature comparate

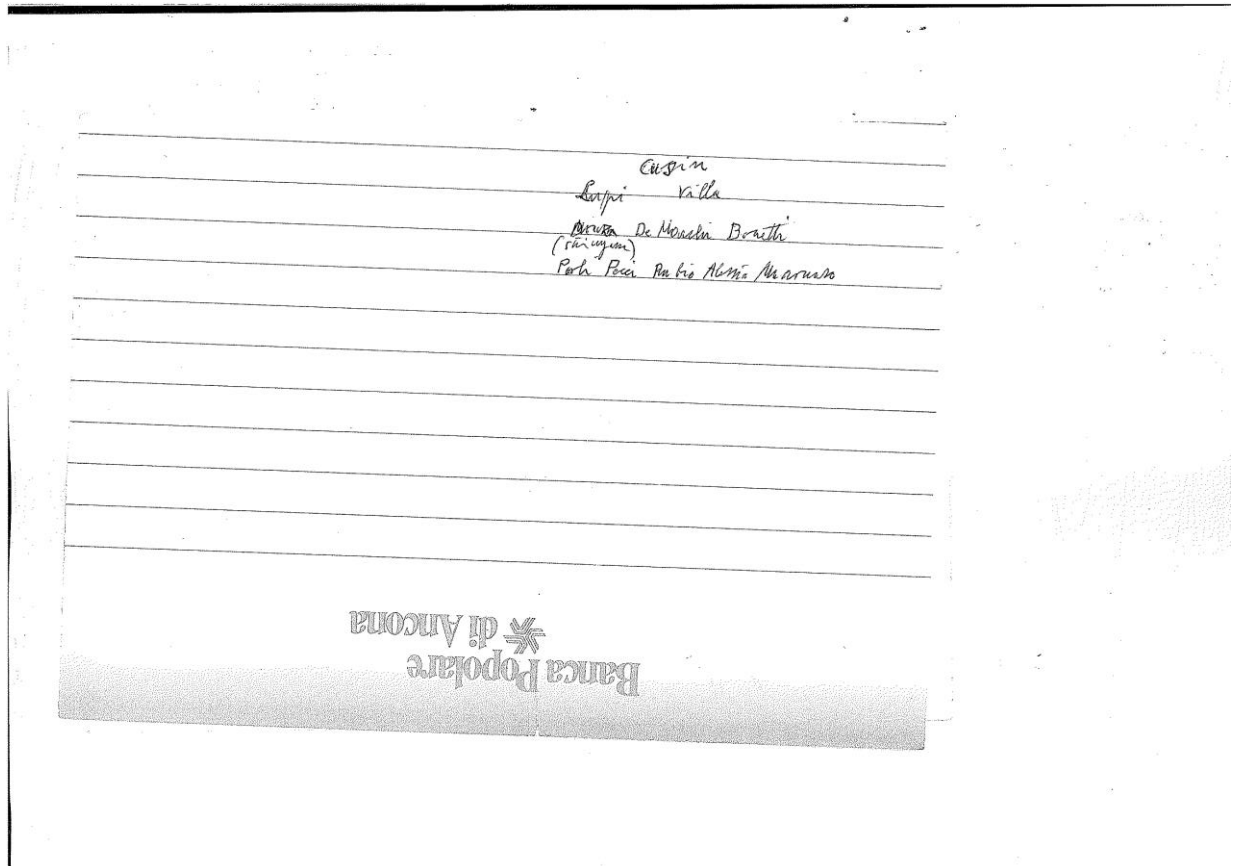
- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Paolo Volponi, appassionato d'arte e di pallone: un appunto



Il 4 novembre 1988, a due giorni dalla gara tra il Bologna e la Juventus, valida per la quinta giornata del campionato di serie A di calcio, Paolo Volponi – grande tifoso dei felsinei, esperto di cose calcistiche e spesso frequentatore di stadi – sente evidentemente l'importanza della partita e, dopo aver acquistato un dipinto di uno dei suoi pittori preferiti, abbozza, alla bell'e meglio su un foglietto di fortuna, la formazione che vorrebbe vedere in campo contro i forti avversari: Cusin in porta, Luppi e Villa al centro della difesa, Monza (poi depennato dall'undici a vantaggio di Stringara) e Bonetti terzini, De Marchi mediano e poi uno strano fronte d'attacco

formato da cinque calciatori: Poli, Pecci, Rubio (appena prelevato dai cileni del Colo-Colo di Santiago), Alessio e Marronaro.

In realtà, l'allenatore del Bologna, Gigi Maifredi, schierò una difesa a tre elementi (Villa, Demol e De Marchi) con Luppi e Monza sulle fasce laterali; poi Poli, Stringara, Bonini e Pecci a centrocampo, dietro l'unica punta, Marronaro. Quasi subito, dopo la rete subita al 15' del primo tempo, Maifredi sostituì De Marchi con un altro attaccante, Lorenzo, e, all'inizio del secondo tempo, rimpiazzò Stringara con Alessio, accordando alla propria squadra un assetto molto più offensivo, tutto sommato più vicino a quello prospettato da Volponi. Il Bologna, che veniva da tre sconfitte consecutive in campionato, perse anche quella partita, con il risultato di 4 reti a 3.

Tuttavia, al di là dei rilievi tattici (giusti o sbagliati) che Volponi ha compiuto e dell'esito di quella partita e di quel campionato di calcio, ciò che importa segnalare in questa sede è ancora una volta l'attenzione capillare dell'intellettuale urbinato per le vicende sportive del suo Bologna e, più in generale, la sua passione per il calcio¹.

Siamo ben lontani dagli anni in cui Volponi si recava allo stadio assieme all'amico Pier Paolo Pasolini, per poi discuterne – mai snobisticamente e senza paura di sporcarsi le mani – con Roversi o con Leonetti, in un'epoca in cui sugli spalti si potevano riconoscere accesi sostenitori come il bianconero Mario Soldati e il nerazzurro Vittorio Sereni; eppure, come dimostra l'appunto manoscritto che si pubblica in calce a questa nota, a margine dell'edizione degli scritti volponiani di argomento sportivo prevista per il 26 maggio 2016², persiste un interesse qualificato per quello sport e per le sorti del Bologna, squadra appena tornata in serie A dopo tanti anni trascorsi nelle categorie inferiori.

¹ Di essa ho parlato anche in A. GAUDIO, *Per una allegoria del capitale. Una pagina inedita di Paolo Volponi*, in «Diacritica», a. I, fasc. 5, 25 ottobre 2015, pp. 11-16. L'intervento è disponibile al seguente URL: <http://diacritica.it/filologia/per-una-allegoria-del-capitale-una-pagina-inedita-di-paolo-volponi.html>.

² P. VOLPONI, *Il linguaggio sportivo e altri scritti (1956-1993)*, a cura di A. Gaudio, prefazione di M. Raffaelli e postfazione di D. Pastorin, Pollena Trocchia (Na), ad est dell'equatore, 2016; il volume inaugurerà la collana intitolata «Binari», diretta da Antonio Di Grado.

L'appunto con la formazione (messo a mia disposizione, con infinita cortesia e delicata ironia, da Caterina e Giovina Volponi) è redatto sul *verso* della ricevuta d'acquisto di un *paesaggio agreste* di Giovanni Andrea Donducci, detto il Mastelletta, artista bolognese, vissuto tra il Cinquecento e il Seicento, molto amato da Volponi. Il dipinto (un olio su tela delle dimensioni di 118 per 155 cm) non fa parte delle donazioni fatte da Volponi e dai suoi eredi alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino negli anni seguenti ed è stato poi venduto: l'annotazione però, benché irrilevante dal punto di vista filologico, è senza dubbio divertente perché testimonia l'onnivora curiosità e l'altissima sensibilità di Volponi, grande appassionato di arte, sempre alla ricerca di opere originali tra piccoli negozi e antiquari di Roma, Bergamo e Urbino e, in egual misura, la sua competenza di fatti di pallone.

Alessandro Gaudio

Parole-chiave: Bologna, calcio, Volponi.

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.

Sparajurij

Viaggiatori nel freddo

Come sopravvivere all'inverno russo con la letteratura,

Roma, Exòrma edizioni, 2015, pp. 237, eu 15,90

ISBN 978-88-98848-21-8

L'inverno è sceso, il sole nella giornata di ieri ha compiuto il suo semicerchio più breve, dando il "la" alla stagione per eccellenza dell'introspezione. Giornate perfette per dedicarsi al libro di cui sto per parlare.

Per mesi ho lamentato una considerevole lacuna nozionistica riguardo al sostrato culturale russo; e *Viaggiatori nel freddo* si rivela, pagina dopo pagina, un racconto in grado di smentire con profondità e spessore gli stereotipi che – ahimè – sono dati per scontati da una grande fetta della nostra popolazione. Sparajurij – nome d'arte degli autori – in questo senso propongono un eccellente e vissuto approfondimento, un trampolino agevole e necessario per coloro che vogliono intraprendere un iter poliedrico ed erudito nei costumi dell'ex Unione Sovietica. Più un giornaliero di impressioni vaganti e saporite che uno strutturato lavoro narrativo; un caleidoscopio che, grazie a osservazioni personali, rivela molti oscuri angoli d'una Nazione grande come un continente.

Lo scorrere prosastico non segue una vera e propria fabula; piuttosto, la lingua, l'architettura, la storia e le testimonianze di artisti coevi evocano, attraverso un lessico scintillante e insolito, la condizione di uno Stato che, alla lettura, comprendiamo essere più complessa di quanto siamo abituati a pensare; e, pagina

dopo pagina, si può saggiare quanto ancora non avevamo potuto immaginare: «In strada si respira un'aria pungente, limpida, la penombra dei lampioni e lo scricchiolio della neve sotto le scarpe invitano alla calma, a passeggiare per i vicoli intorno alla sua casa, nel quartiere Basmannyj, non lontano dalla via Pokrovka dove un tempo sorgeva Pokrovskie Vorata, la porta che rappresentava un varco nella “città Bianca”. Belyj Gorod, la città Bianca, era il nucleo antico di Kitaj Gorod e della Piazza Rossa, così nominato per via delle Mura cinquecentesche in pietra bianca di cui ora non rimane più traccia» (p. 87). Scivolando, infine, in un microcosmo di abitudini letterarie e artistiche, dove a fondare la realtà sono parola e incontro; restituendo, anche, un fotogramma dettagliato proveniente dalle passate tradizioni: «Il caffè divenne un luogo di sperimentazione, uno spazio notturno, una sottile porta aperta del mondo. Qualcosa di analogo al cabaret Voltaire, fondato nel 1916 a Zurigo, culla del Dadaismo e laboratorio di un “pandemonio totale” per dirla con Jean Arp. La vita culturale moscovita si trasferì dalla via Abart all'arteria centrale della Tverskaja, dove la bohème immaginista prendeva forma con “i cilindri e le scarpe laccate”. Ogni movimento, ogni gruppo letterario, aveva un locale di riferimento e frequentava altri spazi, tutti aperti nel giro di pochi anni e a pochi passi l'uno dall'altro» (p. 151).

Di tanto in tanto sono descritte le personalità dei poeti viventi ritratti nell'habitat che è loro proprio, fatto di sillabe alcoliche, prime letture, conviti e condivisioni: «Una serata letteraria, come tante altre, e come tante altre, col passare dei minuti e col passare dei brindisi per celebrare la poesia, l'amicizia, la bellezza, la solitudine, la neve, il porto di Odessa e gli Urali, i legami fra i commensali si erano consolidati a tal punto da provocare strette di mano, abbracci, stornelli, e confessioni». Per poi passare a un altro angolo dove splende la mente di una sconosciuta: «E che cos'è in fondo la poesia? Qualcosa o qualcuno che dentro di noi vuole disperatamente “essere” diceva Marina Cvetaeva. È il canto dell'anima» (p. 151).

I movimenti d'avanguardia sono descritti quale lavoro corale, momento raccolto e pieno di emozioni che riguardano le arti minori attorno alla scrittura, una

delle quali è la traduzione. «In particolare oggi, che il testo ha un'origine infelice e una destinazione così remota, è come traghettare versi da una sponda all'altra del Lete, trasformarli in musica per fantasmi, dilatare l'eco fra due silenzi, in pratica: essere il mediatore di un conforto impossibile». Molti dei grandi intelletti che hanno animato il passato vengono analizzati attraverso una sintesi di abitudini e idiosincrasie; dettagli che avvicinano e scaldano i grandi nomi che – dall'altra parte del continente – sono sorti a rinnovare e illuminare i panorami letterari.

I molti visi e caratteri, tuttavia, concorrono a descrivere una cultura ancora appartenente alla cattività degli ultimi avvenimenti. «La rivoluzionaria Aleksandra Kollontaj sosteneva che l'amore esclusivo e assoluto verso un uomo rendesse schiave le donne perché l'uomo tentava di imporre il proprio io e di assimilare l'altra a sé stesso. In effetti Kollontaj partiva da lontano, affermando che il concetto di amore era mutato nei secoli. L'amore per i greci univa membri della stessa stirpe, era l'amore di una sorella, Antigone, verso il fratello. L'amore cortese era un sentimento che elevava spiritualmente e non interessava l'istituto del matrimonio. Solo con l'epoca borghese si sancì il legame indissolubile del corpo e dello spirito. Sarebbe cambiato anche nel novecento, alimentando il fervore della solidarietà o soffocando a causa dei ritmi di produzione. E in ogni caso, se Ksenja avesse intenzione di affinare il modello del Secolo d'argento, non avrei dubbi sul mio ruolo e non esiterei a ricalcare le parole di Majakovskij. A sentirmi vagabondo, impigliato tra nuvole e terra» (pp. 142-43).

Di tanto in tanto siamo chiamati a riflettere sulla teoria sottostante alla produzione letteraria, sull'estetica che costituisce ogni poetica: «La poesia è la lingua del futuro – è una lingua futura – di cui il lettore è responsabile come un primo lettore, ovvero come colui che raccoglie le possibilità di questa forma di enunciazione» (p. 91). Con molta lucidità si guarda fuori per descrivere il presente, non facile da inquadrare, dati gli squilibri che intercorrono fra le decisioni (e le motivazioni) strettamente governative e i mezzi di informazione. Una prima, vivida persona dà certezza d'autenticità: «Aleksej rientra in macchina e mi spiega che Putin vive in una dacia fuori Mosca e quando va e viene dal Cremlino chiudono tutta la

prospettiva Kutuzov per ragioni di sicurezza. Benché la Russia non sia mai stato un paese provvisto di scarso culto della personalità, la scelta mi appare fuori misura. Come lo erano i cartelloni di propaganda che occupavano le città durante la campagna delle ultime presidenziali. Nabokov afferma che, in una democrazia che possa considerarsi tale, l'effigie di chi è al potere non deve essere più grande di un francobollo» (pp. 118-19).

Eugenia Barchiesi

Matteo Meschiari, *Tre montagne*,
Saluzzo (CN), Fusta editore, 2015, pp. 184, eu 14,90,
ISBN 978-88-98657-37-7

Nader Ghazvinizadeh, *I cosmonauti*,
Bologna, Pendragon, 2015, pp. 107, eu 12,50,
ISBN 978-88-6598-675-2

I tre racconti di Matteo Meschiari raccolti sotto il titolo *Tre montagne* (seconda uscita della collana «Bassa stagione» curata da Marino Magliani per Fusta) esprimono tre visioni della montagna diverse ma compatibili, tutte improntate a un senso dell'epos molto antico e molto moderno. Proveremo a parlarne, anche se la postfazione illuminante di Gian Luca Picconi (*Un deserto di segni: proustfazione geoanarchica*) già delinea con precisione tutta una serie di cose, al punto quasi di togliere voglia di aggiungere altro.

Nel primo racconto, *Svernamento*, un vecchio alpinista ed esploratore torna a scalare, forse per l'ultima volta, una montagna che sembra prima aprirsi, poi negarsi, poi, chissà, lasciargli la possibilità di tornare a valle. Qui la montagna è raccontata, oltre che con invidiabile competenza (Meschiari insegna Antropologia e Geografia all'Università di Palermo ed è autore di diversi saggi sul paesaggio), con senso vivo della poesia: e spesso la montagna è descritta come un oceano in tempesta, una tempesta immobile in cui le onde sono di pietra e ghiaccio. È montagna vissuta, vera, ma al tempo stesso intrisa di riferimenti colti.

In *Primo Appennino – Canovaccio di piazza*, il secondo racconto, un canovaccio di oratorio o di sacra (in questo caso, laica) rappresentazione, l'epica è quella, colta e maccheronica insieme, misurata e rodomontesca, di Guglielmo e

Enrico, due Gilgamesh ed Enkidu dei tempi della guerra partigiana sull'Appennino emiliano, tra montagne basse e boschi, agguati e fughe. Anche il dialetto emiliano, invece di toglierla, dona magniloquenza epica ai dialoghi.

Le montagne si fanno depositarie della memoria dell'uomo e ancor più di quella geologica, come si legge nell'ultimo racconto, *Pace nella valle*, dove un figlio e un padre partono per una spedizione alpina, e per un incidente il padre, immobilizzato e morente, è assistito dal figlio fino alla morte. È il più diretto e puro dei tre, quello in cui l'autore sembra meno preoccupato della necessità di inframmezzare la narrazione con intrusione di elementi esterni, citazioni, postille, frammenti, digressioni, rimandi, anche se anche qui la montagna rimanda ad altro, ad altre montagne, ad altre avventure, all'Africa.

Tre racconti compongono anche il succinto libro di Nader Ghazvinizadeh, *I cosmonauti*, pubblicato da Pendragon nella collana «I chiodi», diretta da Matteo Marchesini. E, anche qui, personaggi avvolti in ambienti che è come se esplorassimo per la prima volta, quelli di una provincia italiana dimenticata o ignorata, intasata da cantieri che la stravolgono, da alberghi di passaggio, da abitazioni che misurano il proprio tempo attraverso le alluvioni che le isolano dal resto del mondo. A osservare questi luoghi, nel tentativo di abitarli, troviamo personaggi capitati lì da luoghi altrettanto anonimi: e noi li osserviamo, questi luoghi, attraverso il loro sguardo indagatore e sperduto, e condividiamo il loro desiderio di esserci e di capire, di entrarci sia pure per un istante, di cogliere un legame.

In *Un prete a Ripoli*, ad esempio, l'io narrante, il prete del titolo, trasferito sull'Appennino bolognese dalla Liguria, vaga da un paese all'altro, da un bar all'altro, da una chiesa all'altra, tra viadotti e cantieri, colto nello sforzo di cogliere un legame tra le persone e i luoghi, e parla di quei luoghi che gli sono estranei come se parlasse dell'entroterra ligure, altrettanto devastato da colossali trasformazioni stradali e immobiliari.

Nell'ultimo racconto, *Medicamenti antichi*, tre personaggi, al ristorante di un albergo affacciato su una statale del basso Lazio al di là della quale si intravede il mare, si osservano e si immaginano pensare, ricostruendosi a frammenti, e allo stesso tempo studiano il posto, ne assaporano per così dire l'estraneità non accogliente né invitante ma, in qualche modo, ispirante. Nel primo racconto, il più ampio, il più temporalmente esteso, non a caso quello che presta il titolo alla raccolta, l'io narrante ripercorre infanzia e giovinezza vissuta tra le golene dell'Alto Monferrato, in case e incroci di strade che sembrano aspettare le alluvioni come «feste comandate» o «processioni», in stagioni che passano inerti. Tornare a quei luoghi, rinominarli, e rinominare le persone che a quei luoghi sono legate nel ricordo, sentirsi diverso, di quella diversità che si assume stando a vivere altrove, significa ricalcolare spazi e ripensare dimensioni e distanze: «questi luoghi... senza le automobili per le strade si risolvono in una alternanza di vuoti e oggetti».

Precisa quand'è il caso, vaga e allusiva quando lo richiede l'appannamento della distanza o la distrazione della stanchezza, la scrittura in prosa di Ghazvinizadeh è memore dell'esperienza poetica dell'autore, in questo procedere per immagini che si fanno strofe, nell'essenzialità circospetta.

Claudio Morandini

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, inauguriamo una nuova rubrica, “Profili”, riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell’editoria: il titolo è un omaggio all’ecclettismo e all’ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formigini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 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-LIN/02: Didattica delle lingue moderne

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

- SPS/01: Filosofia politica

Il progressista postmoderno

Norberto Bobbio sostiene che il «liberalismo» è una determinata concezione dello stato limitato sia per quel che riguarda i suoi poteri («stato di diritto») sia rispetto alle sue funzioni («stato minimo»). Nel primo caso, si contrappone alle ambizioni del *legibus solutus* – si pensi al *Leviatano* di Hobbes –; nel secondo caso, il liberalismo contrasta la deriva interventista dei poteri pubblici³.

Le dichiarazioni dei diritti nella Virginia del 1776 e nella Francia del 1789 traggono origine dalla lezione di John Locke elaborata un secolo prima. L'individuo, suggerisce il padre del liberalismo moderno, dispone di tre diritti naturali: il diritto alla vita, alla libertà e alla proprietà, «ai quali, con il passaggio allo stato civile, non può rinunciare, e anzi il governo, istituito con il contratto, ha come principale funzione quella di garantirli»⁴. Tali diritti spettano al cittadino universale.

Il marxismo nasce nel corso dell'Ottocento anche in esplicita contrapposizione alla figura illuministica del *citoyen*. Quest'ultimo, come viene detto da Karl Marx nella *Questione ebraica*, non esiste nella realtà effettuale. Crede di essere titolare di diritti eterni, ma nella terra delle ingiustizie si ritrovano puntualmente sfruttati e sfruttatori: i primi appartengono alla classe dei proletari, gli altri a quella dei borghesi. La libertà dei «moderni», lascia intendere Marx, è una libertà cerimoniale che si condensa nei cieli astratti e non sfiora la vita degli uomini-merce.

L'irruzione della questione sociale, scaturita dalla rivoluzione industriale, ha aggiunto, in effetti, alla dicotomia che intercorre tra la libertà degli «antichi» e quella dei «moderni» – illustrata, com'è noto, da Benjamin Constant all'Ateneo reale di

³ N. BOBBIO, *Liberalismo e democrazia*, Milano, Simonelli, 2006, p. 37.

⁴ N. MATTEUCCI, *Lo stato moderno*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 143.

Parigi nel 1819 –, il divario filosofico, storico e politico tra la libertà «negativa» e la libertà «positiva», “messe in luce” da Isaiah Berlin ad Oxford nel 1958.

La libertà negativa, accolta dal liberalismo tradizionale, si fonda sull’assenza di impedimenti esterni (la libertà *da*); la variante positiva sarà elogiata, seppur ad oltranza, dai movimenti comunisti, collettivisti e democratici (la libertà *di*).

Il filosofo John Stuart Mill, nel XIX secolo, cerca in proposito un compromesso ideale e si rivela il precursore della corrente *liberal* grazie al principio del *neminem laedere*, reimpostato in chiave liberale, e alla sua «indignazione per le condizioni di ingiustizia sociale e di depravazione»⁵. Mill vuole socializzare il liberalismo senza scivolare nel terreno social-comunistico.

Il liberalismo sociale di Mill influenzerà Leonard Hobhouse e il suo *Liberalism* del 1911. Quest’opera segnerebbe per certi versi l’inizio ufficiale di una nuova ideologia: un liberalismo che non archivia le libertà tipicamente liberali, anche se parimenti propugna con decisione l’intervento pubblico in economia e nelle formazioni sociali.

Di qui la tensione tra un liberalismo conservatore e una sensibilità liberal-progressista. Il primo, dal respiro «realista», s’intreccia sul piano storico con il patriottismo risorgimentale, con l’anticomunismo, la Destra storica, esprime una preferenza «umanistica» sulla cultura scientifica⁶ e, in futuro, aderirà a pieno titolo all’economia di mercato.

La seconda, più «utopica», trova un riscontro nelle socialdemocrazie europee e nel liberalsocialismo continentale, oltre che una ripresa significativa, negli Stati Uniti, con la teoria della giustizia come equità esposta da John Rawls nel suo *A theory of justice* del 1971, che avrebbe ispirato, per alcuni studiosi, le scelte politiche del presidente di centro-sinistra Bill Clinton e in generale della *Third Way* teorizzata da Anthony Giddens. Su quest’ultimo punto, a dire il vero, pare molto più attendibile la

⁵ Egli, infatti, guarda «con molta simpatia al movimento socialista e cartista» e concede «ampio spazio alla critica socialista della proprietà privata nel suo capolavoro di teoria economica, che si iscrive nella linea di David Ricardo e di James Mill, i *Principi di economia politica* del 1848»: S. PETRUCCIANI, *Modelli di filosofia politica*, Torino, Einaudi, 2003, p. 143.

⁶ M. VENEZIANI, *Comunitari o liberal*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 8.

ricostruzione storico-critica di Serge Audier, secondo cui non vi sarebbe stretta compatibilità tra il socialismo liberale europeo (o appunto la corrente egalitaria di matrice rawlsiana) e la tradizione politica del riformismo democratico sbocciato alla fine del secolo precedente⁷. In ogni modo, Mill, Hobhouse e Rawls pongono in diverse epoche le basi filosofiche della prospettiva *liberal*.

Marcello Veneziani è dell'avviso che l'approccio *liberal* si consegna all'ideale, al piano normativo di una legge che s'intrufola per vie arbitrarie nel quotidiano. Il *liberal*, a suo parere, combina empirismo metodologico e idealismo morale, offre un'opzione laburista e democratica «fino ad accogliere come compagni di strada anche i *radical* e i comunisti»; si libera inoltre dai legami e punta tutto «sull'emancipazione dell'individuo dai vincoli sociali, territoriali, familiari, tradizionali»⁸.

All'indomani del Terzo millennio sembra, tuttavia, che sia svanito il sogno *liberal* intento a raddrizzare il legno storto dell'umanità. Alcuni socialisti riformisti contemporanei, come Monique Canto-Sperber, salutano con viva soddisfazione il consolidamento dell'economia e della cultura liberale in quanto «*nous a débarrassés de l'utopie*»⁹.

Kant, il messaggio illuminista e il senso musiliano della possibilità si mostrano impotenti di fronte ad Hegel, Burke e le puntuali repliche della storia.

L'utopista ha ceduto e la realtà ha vinto. Ha vinto l'idea che reputa improponibile non solo il tentativo di affidare a un meccanismo giacobino il compito di far *tabula rasa*, ma altresì la semplice opportunità di revisionare l'ente e il mondo.

La tensione fra l'ideale e il reale, tra il dover essere e l'immanente sembra, dunque, cancellata, con buona pace per la cultura *liberal*.

Pio XII denuncia la sfera del cambiamento, dichiarando che i ricchi e i poveri ci sono sempre stati e sempre ci saranno. Questa «verità» non disturba la coscienza di un neoprogressista che ha trovato asilo in una società inginocchiata alla morte di Dio.

⁷ Cfr. S. AUDIER, *Le socialisme libéral*, Parigi, La Découverte, 2014.

⁸ M. VENEZIANI, *Comunitari o liberal*, cit., pp. 8-9.

⁹ M. CANTO-SPERBER, *Le libéralisme et la gauche*, Plon, Hachette, 2003, p. 358.

Se Dio muore, anche per la mente *liberal*, smette di avere senso la dimensione sociale della vita. Il collettivo, l'insieme, il bisogno di offrire narrazioni in favore del prossimo si sgretolano nel vasto oceano della retorica.

Così emerge il *politically correct*, si galleggia nella superficie delle cose, si riempiono gli spazi televisivi, si veste bene, si possiede lo yacht, si rivendicano cospicue somme di denaro in nome del libero mercato, si inseguono i modelli manovrati dal rito mediatico, si commercializzano beni dal significato morale¹⁰. Nel contempo, si fa fatica a incrociare, per dirla con Lévinas, il volto «nudo» dell'altro¹¹, o quello che Habermas chiama «la persona dell'altro (degli altri) nella sua specifica diversità»¹².

Il *liberal* alberga in un confuso pragmatismo che lo rende sempre più vicino ai centri di potere – spesso s'identifica con essi – e distante dalle masse, dagli uomini al plurale, da chi domanda con voce stanca sincere forme di tutela.

Il nuovo *liberal* non a caso familiarizza politicamente con i governi moderati. Considera superata la scelta di rilanciare la tematica della redistribuzione del reddito e segue le mode, l'agenda liberista. Finge di ascoltare la sofferenza sociale perché rincorre, anche lui, il vecchio modello del *self made man*.

Con l'annuncio profetico del *Gott ist tot*, viene meno l'empatia e irrompono il monologo, le solitudini, la giungla della competitività. Si cessa di parlare e si è parlati da strutture e sovrastrutture che celano la triste immagine del postmoderno. Che il *liberal*, come riferisce Raimondo Cubeddu, non accetti l'autonomia della sfera economica da quella politica ed etica, e le contrapponga «una concezione del mercato come organizzazione finalizzata al conseguimento di obiettivi etico-politici (*giustizia sociale*)»¹³, non sembra più attendibile.

¹⁰ Cfr. M. SANDEL, *Quello che i soldi non possono comprare. I limiti morali del mercato*, Milano, Feltrinelli, 2013.

¹¹ E. LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 218.

¹² J. HABERMAS, *L'inclusione dell'altro. Studi di teoria politica*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 9.

¹³ R. CUBEDDU, *Atlante del liberalismo*, Roma, Ideazione, 1997, p. 94.

«È giusto che vinca il più bravo!», esclama oramai dentro di sé quel progressista che ha scoperto la meritocrazia e l'individualismo. Piero Calamandrei si chiede

perché non dovrebbe essere logicamente permesso, senza con questo toccare il sistema della libertà, inserire tra questi diritti di libertà che sono condizioni *a priori* del regime liberale, l'affermazione di un *minimum* di benessere economico considerato anch'esso come condizione perché i cittadini possano partecipare liberamente alle lotte politiche¹⁴.

Oggi questa pretesa rischia di non avere più senso logico e politico. Dietro l'impulso hobbesiano dell'*homo homini lupus*, quasi tutto è permesso. La scuola di don Milani si rivela un insulto, un sentiero pericoloso. Il *liberal*, che sfrutta la mano invisibile del mercato, diffida dell'egualitarismo. La retorica gli suggerisce la difesa formale della scuola pubblica, solo che lui e i suoi figli dovranno educarsi in prestigiose università private, coltivando diverse atmosfere.

La sua concezione cosmopolitica si piega a una lettura improntata all'«io minimo», a quell'«io narcisista» che svuota di senso qualsiasi contenuto, vivendo «giorno per giorno» senza alcun sentimento etico¹⁵.

Egli si trova a proprio agio nei luoghi «innocenti» del nulla, ovvero in una società liberale in cui, come scrive il marxista Jean-Claude Michéa, si riconoscono solo le relazioni fondate sullo «scambio commerciale» e sul «contratto giuridico», e dove il principio utilitaristico del *do ut des* ha cancellato «l'incontro autentico e disinteressato»¹⁶.

Spezzando il categorico, l'universale, il «sapere narrativo»¹⁷, il progressista postmoderno non riesce a vivificare il particolare: lo mortifica. La crisi istituzionale

¹⁴ P. CALAMANDREI, *Non c'è libertà senza legalità*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 36.

¹⁵ C. CASTORIADIS, C. LASCH, *La cultura dell'egoismo. L'anima umana sotto il capitalismo*, postfazione di J.-C. Michéa, Milano, Elèuthera, 2014, p. 10.

¹⁶ J. C. MICHÉA, *I misteri della sinistra*, Vicenza, Neri Pozza, 2015, p. 100.

¹⁷ J. F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2015.

dell'*epistème*¹⁸ è sfociata nell'assassinio di Dio, una morte che riflette sia la fine di un punto di riferimento sia l'annientamento della persona e crea uno spazio di libertà pronto a trasformarsi in un vuoto «che gli uomini, privati di una fede che dava senso alle loro vite, non sono ancora capaci di colmare»¹⁹.

Il soggetto del *liberal*, infatti, non è più la «persona», nel senso socratico e kantiano dell'espressione. Non è l'individuo innalzato a valore da Hobhouse o dalla corrente personalistica a cavallo tra le due guerre mondiali, quella che in Francia scopre le tesi di Emmanuel Mounier e in Italia la filosofia liberalsocialista del «lui» promossa da Guido Calogero. Il suo protagonista è, al contrario, il *Dasein* di Heidegger, l'*Übermensch* di Nietzsche, o qualunque superuomo che abbia distrutto dentro di sé il tribunale kantiano della *raison* e, come un «fanciullo innocente» che dondola in una «ruota ruotante da sola»²⁰, riproponga una *doxa* ambientata nella scuola sofista.

L'opinione non è più il momento di uno scambio guidato dalla «persuasione», perché si è convertita in un «punto di vista» che si somma e si giustappone ad altri in un circuito senza senso, allenato a rimuovere la domanda (senza tempo) di Socrate e del suo allievo Jan Patočka. Così, il rispetto incondizionato per «il diritto degli uomini»²¹ diviene elemento *facoltativo* per le attività di governo e si nullifica entro le dinamiche neo-progressiste votate al senso del precario.

Il «punto di vista» si condensa nei labirinti della retorica, del fittizio, litigando con le direttive etiche e, dunque, con quella linea di demarcazione che divide lo spazio umanistico del possibile dal reale così com'è. Il progressista ha bruciato questo confine premiando i processi «fenomenici» della vita. Il noumeno non incanta più.

L'essenza che, ad esempio, Aldo Capitini identifica con l'universo sovrasensibile della «compresenza» viene dal nonviolento inserita nell'«ultimo

¹⁸ E. SEVERINO, *La filosofia dai greci al nostro tempo. La filosofia contemporanea*, Milano, Rizzoli, 2015, p. 25.

¹⁹ R. BODEI, *Limite*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 116.

²⁰ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 2005, p. 25.

²¹ I. KANT, *Per la pace perpetua*, pref. di S. Veca, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 102.

presente» – quello che si muove al confine delicato tra la finzione del mondano e la severità heideggeriana della morte – al fine di spegnere *questa* storia e rilanciare il volto kantiano del *Sollen*, insediando un «nuovo presente».

Il progressista di oggi, per converso, ha spento la narrazione del *tu devi* in nome del giuoco concorrenziale e delle ipotesi del «nulla». Egli, coerentemente rimproverato dal proletariato, è divenuto «sterile e vuoto», consuma qualunque cosa e «finisce per consumare il consumatore, in una sorta di eccitazione fine a se stessa»²².

Il *liberal* dovrebbe trovarsi in imbarazzo nel mondo delle ingiustizie, della volontà di potenza, dell'*ancien régime* di ritorno e, invece, contribuisce a beatificare tutte le sfumature del modo di produzione capitalistico. Parafrasando Gilles Dauvé e Karl Nesic, si potrebbe dire che il vestito borghese del *liberal* si servirebbe, inoltre, delle istituzioni democratiche allo scopo di impedire la «riappropriazione collettiva delle condizioni di esistenza»²³ e rinforzare il divario sociale.

Guido de Ruggiero, un liberale molto *liberal*, afferma che l'uomo non deve smettere di lottare fin quando permane l'ultimo privilegio. L'involontario seguace della *Sorge* cosmica ha rinunciato al conflitto e ha «eletto il *si* a proprio "idolo"»²⁴, assoggettandosi a una «chiacchiera» esposta nel luogo dei consumi.

Non crediamo che i problemi del *liberal* siano la matrice illuminista, la mancanza di un disegno comunitario o il rifiuto metodologico dello storicismo hegeliano. L'illuminismo non ha ucciso Dio, essiccando «la sorgente di tutti i comandamenti e di tutti i limiti»²⁵. Ha solo eliminato dogmi o valori precedenti. La nuova prospettiva universalistica, emersa nel secolo dei lumi, non funge, cioè, da necessario preludio a esiti nefasti quali la cultura dell'egoismo e del solipsismo.

L'«ospite inquietante»²⁶, profetizzato da Nietzsche, è il nuovo spettacolo del non-senso istituito dall'uomo del disincanto: un individuo che, essendo «innocente»,

²² G. ZAGREBELSKY, *Senza adulti*, Torino, Einaudi, 2016, p. 30.

²³ G. DAUVÉ, K. NESIC, *Oltre la democrazia*, Napoli, Ed. Immanenza, 2016, p. 32.

²⁴ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. it. di A. Marini, Milano, Mondadori, 2015, p. 520.

²⁵ R. BODEI, *Limite*, op. cit., p. 116.

²⁶ U. GALIMBERTI, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Milano, Feltrinelli, 2010.

si colloca «al di là del bene e del male»²⁷. Esemplificando con lieve paradosso, si può aggiungere che – nella direzione nichilistica inverata dal *liberal* odierno – i principi umanistici dell’89 si intrecciano con il teatro di Auschwitz, in quanto il bene e il male costituiscono il profilo intrinseco, e mai discusso, di un ente precario gettato nel nulla.

In assenza di un «giudice», di un ruolo terzo (i luoghi della coscienza) che sancisca senza tergiversare la vittoria del sentimento di giustizia, l’uomo postmoderno si svincola dagli imperativi e si deresponsabilizza nell’incontro con gli altri.

Vi è un Io (rigido) e un Tu (flessibile), mentre è sconfitto *a priori* il Lui calogeriano. Il Tra, indicato con eloquenza da Martin Buber, si converte in una resistenza inquietante, un ostacolo che preclude l’assoluto dominio sul Tu.

Il pensiero illuminista, restio all’«ospite inquietante», se bagnato nel mare della storia, può riscoprire il dono del rispetto e della dignità umana: le fonti dell’89²⁸. Ciò dipende dalla fede, dal laico ritorno di Dio, del «giudice», di un autentico Tra o, se vogliamo, di tutti quei valori che, in quanto tali, non si lasciano imprigionare dal tempo o risucchiare dalla contingenza.

Francesco Postorino

²⁷ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, Cuneo, Rusconi, 2006.

²⁸ Cfr. A. MARTINELLI, M. SALVATI, S. VECA, *Progetto 89. Tre saggi su libertà, eguaglianza, fraternità*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

Contatti

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

Redazione: via della Farnesina, 52-54 – 00135 Roma (RM)

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

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

Per informazioni: info@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile: Prof. Domenico 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: info@diacritica.it (o panetta@diacritica.it)

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

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

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

Webmaster: Daniele Buscioni