

Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: SPS/08), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Marco Leone (Università del Salento: L-FIL-LET/10), Daniela Mangione (Università degli Studi di Padova: L-FIL-LET/10), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: SPS/02), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: L-FIL-LET/10), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Giulio Savelli (RAI), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12; 1947-2022), Paolo Squillaciotti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: L-FIL-LET/09), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

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

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Periodico scientifico delle Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 17284251000 – Sede legale: via Tembien, 15 (00199 Roma)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

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

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: www.diacritica.it – Codice ISSN: 2421-115X

Omaggio a Gadda
(e altri ineludibili anniversari)

Anno IX, fasc. 3 (49), 31 ottobre 2023, vol. II

a cura di Maria Panetta e Sebastiano Triulzi

Si ricorda che la licenza *Creative Commons CC BY-ND 4.0* adottata da «Diacritica» prevede che *«you are free to copy and redistribute the material in any medium or format for any purpose, even commercially, but you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits»*.

Indice

Editoriale

Carlo Emilio Gadda e altri anniversari ineludibili, di Maria Panetta..... p. 11

Lecture critiche..... p. 13

Fuoco di presenza. La rappresentazione della guerra nel Giornale di guerra e di prigionia di Gadda e nel Deserto dei Tartari di Buzzati, di Giacomo De Fusco..... pp. 15-27

Abstract: *Both in Gadda's Giornale di guerra e di prigionia and in Buzzati's Il deserto dei Tartari, there is a striking sense of frustration due to the impossibility to carry out a heroic act. In his war diary, Gadda points out the chaos and absent military organisation of the Italian army, but he also confesses his own moral weakness, which he did not realise was part of him at the times of his proud military interventism. The tenant Drogo, similarly, rests on the numbness of the habits given by a military routine that is constantly identical, living in the futile hope that the enemy will arrive. Even though there are numerous differences, Gadda and Buzzati both display the common theme of the missed act, of pain given by the disillusionment towards an epic battle that is always craved but never reached.*

Abstract: Sia nel *Giornale di guerra e di prigionia* di Gadda sia nel *Deserto dei tartari* di Buzzati è sorprendente il senso di frustrazione per l'impossibilità di compiere un atto eroico. Nel suo diario di guerra Gadda sottolinea il caos e l'assenza di organizzazione militare dell'esercito italiano, ma confessa anche la propria debolezza morale, di cui non si era accorto ai tempi del suo fiero interventismo militare. Drogo, similmente, riposa sul torpore delle abitudini date da una routine militare costantemente identica, vivendo nella vana speranza che arrivi il nemico. Pur con numerose differenze, Gadda e Buzzati presentano entrambi il tema comune dell'atto mancato, del dolore dato dalla disillusione verso una battaglia epica sempre agognata ma mai combattuta.

Tesori gaddiani: i comodini da notte, di Ida De Michelis..... pp. 28-33

Abstract: *This essay aims to identify and analyze one more hypotyposis in the dense network that constitutes the complicated textuality of Gadda's works: the bedside tables. Around this old-style furniture, a world of references to individual and social psychology emerges, then literally activated by Gadda in his narrative writing.*

Abstract: Questo saggio è volto a identificare e analizzare un'ennesima ipotiposi nella fitta rete che costituisce la complicata testualità gaddiana: quello costituito dai comodini da notte. Emerge, intorno a questi mobili d'altri tempi, un mondo di rimandi pertinenti alla psicologia individuale e sociale attivati, poi, letterariamente da Gadda nella sua scrittura narrativa.

Gadda in TV, di Giuseppe Garrera..... pp. 34-41

Abstract: *Betrayals, slips of the tongue, precious indications, involuntary revelations, communications from Carlo Emilio Gadda body in his television appearances.*

Abstract: Tradimenti, lapsus, indicazioni preziose, involontarie rivelazioni, comunicazioni del corpo di Carlo Emilio Gadda nelle sue apparizioni alla televisione.

«Vengon di Lecco nuvole pesanti». *Due quartine di una trilogia giovanile di Gadda poeta*, di Pier Paolo Pavarotti..... pp. 42-58

Abstract: *The paper aims to analyze the second poem of Carlo Emilio Gadda, two spare quatrains of hendecasyllable ABAB neglected by the critics, from the critical edition of his poetry prepared by Maria Antonietta Terzoli. This poem, transmitted from Gadda to his friend Roscioni on a festival card, is strictly linked with the first and third poems on a basis of naturalistic imagery and aulic language, and with whom it composes a sort of trilogy. The paper tries to track the classical and modern sources of the poem (Virgilio, Ariosto, Carducci, d'Annunzio and moreover Pascoli) as well as the reception of his more distinctive words along the prose writings of Gadda.*

Abstract: L'articolo intende analizzare due quartine spurie gaddiane di endecasillabi ABAB pressoché dimenticate dalla critica, ricavate dall'edizione delle sue poesie allestita da Maria Antonietta Terzoli. Questa poesia, trasmessa da Gadda all'amico Roscioni su un biglietto di fortuna del Festival di Venezia, è strettamente legata per immaginario naturalistico e linguaggio aulico ad altri due componimenti con cui forma una sorta di trilogia adolescenziale. Il contributo cerca di ritracciare le fonti classiche e moderne del testo (Virgilio, Ariosto, Carducci, d'Annunzio e soprattutto Pascoli) e di mettere in rilievo il ricorrere di alcuni suoi termini distintivi in alcune opere in prosa di Gadda stesso.

Alla ricerca della parola compiuta: barocchismo, memoria e Spagna nell'opera di Carlo Emilio Gadda e Vincenzo Consolo, di Salvatore Cristian Troisi.....pp. 59-75

Abstract: *The research for the authentic literary sign is thus evident in both Gadda's and Consoli's work, in a continuous dialogue with the past, in a writing that experiments, that allows itself to be sociolinguistically contaminated in its various layers, in the apparent rewriting, in the evident traces of transformations of ancestral meanings left by the sign. A literature that addresses the sacred, cultural and religious aspects of origin, tending to imitate the archetypal conceptual thought that is lost in myth. A language that, through its thematic and cultural components, becomes an integral part of identity, participating in its construction. Different linguistic variants in their diatopic and diastratic connotations mainly, but also diachronic, to which a set of subcodes, of different languages and styles are mixed, constitute the writers' creative constellation, becoming pastiche. The baroque, the topic of desengaño, memory and Spain, although with different characteristics and nuances in each author, therefore paint this picture that constitutes the literary identity of the two authors in question.*

Abstract: La ricerca dell'autentico segno letterario si palesa così nell'opera gaddiana e consoliana, in un dialogo continuo con il passato, in una scrittura che sperimenta, che si lascia contaminare sociolinguisticamente nei suoi diversi strati, nell'apparente riscrittura, nelle tracce evidenti di trasformazioni di significati ancestrali lasciati dal segno. Una letteratura che affronta gli aspetti sacri, culturali e religiosi dell'origine, tendendo a imitare il pensiero concettuale archetipico che si perde nel mito. Una lingua che, attraverso le sue componenti tematiche e culturali, diventa parte integrante dell'identità, partecipando alla sua costruzione. Le diverse varietà linguistiche nelle loro accezioni diatopiche e diastratiche principalmente, ma anche diacroniche, alle quali si mescolano un insieme di sottocodici, di lingue e stili diversi costituiscono la costellazione creativa degli scrittori divenendo *pastiche*. Il barocco, il tema del *desengaño*, la memoria e

la Spagna, sebbene con differenti caratteristiche e sfumature in ciascun autore, dipingono il quadro che costituisce l'identità letteraria dei due scrittori in questione.

Scienza e finzione letteraria nella Francia di Luigi XIV: gli Entretiens sur la pluralité des mondes di Bernard Le Bovier de Fontenelle, il Monde di Descartes e la Rivoluzione copernicana, di Nunzio Allocca..... pp. 77-96

Abstract: Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757) played a leading role in the most diverse spheres of transalpine culture at the turn of the 17th and 18th century, in the literary field (author of comedies, tragedies and pastorals) as well as in the philosophical-scientific one. In his early thirties, Fontenelle launched himself into the Querelle des Anciens et des Modernes, which enthralled the République des Lettres during the reign of Louis XIV, with several texts of immediate and lasting success. In the *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), a literary work of astronomical popularisation that went through no less than 33 editions during the author's almost 100-year life, and which had a special resonance in Italian culture, particularly in Leopardi, the "Cartesian" Fontenelle celebrated the Copernican revolution far more explicitly than Descartes himself had publicly done. Descartes was so concerned about Galileo's condemnation by the Holy Office (1633) that he renounced publishing his own work *le Monde ou Traité de la lumiere*, conceived as a narrative of an interstellar journey into the post-Copernican universe of the new mechanistic physics. «In the grip of a noble fury as an astronomer» Copernicus, according to Fontenelle, was able to get rid of the «tangled» system of circles of planetary motions in celestial space that had forged the pre-modern image of the cosmos, revealing the inherently prospective and relative nature of human experience, and paving the way for the modern systematic deconstruction of the pseudo-evidences of sensory perception and doxa as such.

Abstract: Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757) spaziò da protagonista nei più diversi ambiti della cultura d'Oltralpe a cavallo tra Seicento e Settecento, sia nel campo letterario (autore di commedie, tragedie e pastorali) sia in quello filosofico-scientifico. Appena trentenne, Fontenelle si lanciò nella *Querelle des Anciens et des Modernes*, che appassionò la *République des Lettres* transalpina sotto il regno di Luigi XIV, con diversi testi di immediato e duraturo successo. Negli *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), opera letteraria di divulgazione astronomica che conobbe ben 33 edizioni durante la quasi centenaria vita dell'autore, e che ha avuto speciale risonanza nella cultura italiana, in particolare in Leopardi, il "cartesiano" Fontenelle celebrò la rivoluzione copernicana in maniera ben più esplicita di quanto non avesse pubblicamente fatto lo stesso Descartes, a tal punto preoccupato delle conseguenze della condanna di Galileo, ad opera del Santo Uffizio (1633), da rinunciare a pubblicare il *Monde ou Traité de la lumiere*, concepito come narrazione di un viaggio interstellare nell'universo della nuova fisica meccanicistica. «In preda a un nobile furore da astronomo» Copernico, secondo Fontenelle, fu capace di sbarazzarsi dell'«imbrogliato» sistema di cerchi dei moti planetari nello spazio celeste che aveva forgiato l'immagine premoderna del cosmo, svelando la natura intrinsecamente prospettica e relativa dell'esperienza umana, e aprendo la via alla moderna decostruzione sistematica delle pseudo-evidenze della percezione sensibile e della *doxa* come tale.

Galileo, Copernico e la Rivoluzione scientifica: considerazioni a margine del quadricentenario della pubblicazione del Saggiatore, di Nunzio Allocca... pp. 97-108

Abstract: The scientific and doctrinaire context which marked the laborious printing in 1623 of *Il Saggiatore* is highly complex and bitterly polemical. Galileo's work intervened in the wide debate on the explanation of phenomena related to the prodigious spectacle offered by the great comet (the largest of the three that appeared from August 1618) clearly visible in Europe until January 1619. The Galilean comet theory, most

often anachronistically judged as entirely false, was actually a hypothesis consistent with the image of physical nature radically transformed by the telescopic extension of the frontiers of the visible.

Abstract: Il contesto scientifico e dottrinario che ha segnato la faticosa elaborazione e stampa nel 1623 del *Saggiatore* è assai complesso e aspramente polemico. L'opera di Galileo interveniva nell'ampio e serrato dibattito sulla spiegazione dei fenomeni relativi al prodigioso spettacolo offerto dalla grande cometa (la maggiore delle tre apparse a partire dall'agosto del 1618) chiaramente osservabile in Europa sino al gennaio del 1619. La teoria galileiana delle comete, il più delle volte anacronisticamente giudicata come del tutto falsa, formulava in realtà un'ipotesi coerente con l'immagine della natura fisica radicalmente trasformata dall'estensione telescopica delle frontiere del visibile.

Italo Calvino lettore dell'Autre monde ou Les États et Empires de la Lune di Cyrano de Bergerac, di Nunzio Allocca..... pp. 109-17

Abstract: *In an article appeared on 24 December 1982 in «la Repubblica», which will serve as preparatory material for the Norton Lectures, Calvino analyzed the content of Cyrano's Other World or States and Empires of the Moon and its meaning for modernity. In Cyrano's journey to the Moon, Calvino underlines in the Norton Lectures, the Enlightenment literary imagination has its roots, influenced by the Newtonian theory of universal gravitation, conceived as «the balance of forces that allows celestial bodies to hover in space».*

Abstract: In un articolo apparso il 24 dicembre 1982 su «la Repubblica», che sarebbe servito come materiale preparatorio per le *Norton Lectures*, Calvino si era soffermato sull'analisi del contenuto dell'*Altro mondo ovvero Stati e imperi della Luna* di Cyrano de Bergerac e sul suo significato per la modernità. Nel viaggio sulla Luna di Cyrano, sottolinea Calvino nelle *Lezioni americane*, affonda le sue radici l'immaginazione letteraria illuministica, influenzata dalla teoria newtoniana della gravitazione universale, concepita come «l'equilibrio delle forze che permette ai corpi celesti di librarsi nello spazio».

Il simbolismo del vortice marino nel Moby Dick di Herman Melville e nell'Inferno di Dante, di Ennio Scannapieco..... pp. 118-28

Abstract: *In pointing out the scarce references to the Maelström legend available in the Herman Melville's Moby Dick, the author shows that the sea whirlpool represented at the romance's end is in part a figure of symbolic and eschatological signification, just as it happens in the XXVI "canto" of the Dante's Inferno.*

Abstract: Nel ridimensionare i riferimenti letterari alla leggenda del Maelström di Norvegia attribuiti da alcune fonti alle pagine del *Moby Dick* di Herman Melville, l'autore suggerisce che la figura del vortice marino con cui si chiude il predetto romanzo rappresenti in realtà – non diversamente da quanto avviene nel canto XXVI dell'*Inferno* di Dante – una delle tante immagini di tipo simbolico-escatologico che emergono di continuo dalla trama di Melville.

Il narratore assente e la fotografia: tra Virginia Woolf e Luigi Ghirri, di Massimo Scotti..... pp. 129-46

Abstract: *In some of her writings, from A Room of One's Own to Anon, Virginia Woolf speaks extensively about the Anonymous Author in English literature, who becomes the fictitious incarnation of orality and the protagonist of her unfinished last work. Anon thus transforms itself into a symbol and at the same time a standard-bearer of an unattainable and inscrutable tradition, from a critical point of view, until it gives in to unveiling, to revelation – even, in some way, to betrayal – that is, to written textual fixation (the last words of*

his “fictional essay” are «Anon is dead»). The photographic work seems to reproduce, in Luigi Ghirri’s theoretical texts, this virtual passage, from a sort of “common vision” of reality (therefore anonymous, collective, anti-subjective) to the impression of images on the plate.

Abstract: In alcuni suoi scritti, da *Una stanza tutta per sé* ad *Anon*, Virginia Woolf parla diffusamente dell’Autore Anonimo nella letteratura inglese che diventa incarnazione fittizia dell’oralità e protagonista della sua ultima opera, rimasta incompiuta. Anon si trasforma così in simbolo e insieme in vessillifero di una tradizione inattuabile e imperscrutabile, dal punto di vista critico, fino a quando non cede allo svelamento, al palesamento – anche, in qualche modo, al tradimento –, cioè alla fissazione testuale scritta (le ultime parole del suo “saggio romanzesco” sono «Anon è morto»). L’opera fotografica parrebbe riprodurre, nei testi teorici di Luigi Ghirri, questo passaggio virtuale, da una sorta di “visione comune” della realtà (quindi anonima, collettiva, antisoggettiva) all’“impressione” di immagini sulla lastra.

Trasformare le scorie: Exfanzia di Valerio Magrelli, di Patricia Peterle..... pp. 147-61

Abstract: Intense flow between reality, thought and writing is perhaps one of the traits that most characterizes Valerio Magrelli’s poetic and nonfiction pages. *Exfanzia*, his latest poetry collection, published in 2022, reconfirms him as one of the most interesting poets on our contemporary scene. The choice of this title, a word to be fair already present in *Condomini di carne* (2003), concentrates an intensity of forces, of saying and seeing, of writing. This essay sets out to explore some of the paths of *Exfanzia* that highlight the richness of perspectives, the variation of language in these pages, with doses of irony, sarcasm and much invective. *Exfanzia* is also a book about old age, which is nourished by writing made up of grains and dust, that is the building blocks that help keep the fire.

Abstract: L’intenso flusso tra realtà, pensiero e scrittura è forse uno dei tratti che più caratterizza le pagine poetiche e saggistiche di Valerio Magrelli. *Exfanzia*, la sua ultima raccolta poetica, pubblicata nel 2022, lo riconferma come uno dei poeti più interessanti del panorama contemporaneo. La scelta di questo titolo, una parola già presente in *Condomini di carne* (2003), concentra un’intensità di forze: di dire e di vedere, di scrivere. Questo saggio si propone di esplorare alcuni percorsi di *Exfanzia* che evidenziano la ricchezza di prospettive, la variazione di linguaggio di queste pagine, e la loro varietà di toni, dall’ironia al sarcasmo all’invettiva. L’*Exfanzia* è anche un libro sulla vecchiaia, che si nutre di una scrittura fatta di granelli e di polvere, cioè dei mattoni che aiutano a mantenere il fuoco acceso.

Recensioni..... p. 163

Marco GATTO, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta* (Carocci 2023), di Rosario Carbone..... pp. 165-73

Henry ARIEMMA, *Dodici cammini cosmici* (puntoacapo 2023), di Alessandro Carrera..... pp. 174-77

Angelo MANITTA, *La Regina di Saba – La Reine de Saba* (Il Convivio 2023), di Carmine Chiodo..... pp. 178-81

Valerio PAPPI, *Irreversibilità* (Rossini 2023), di Giuseppe Ferrara..... pp. 182-83

Nicolás BERNALES, *La geografia dell'esilio* (Ensemble 2023), di Matteo Lefèvre..... pp. 184-88
Francesco DE CRISTOFARO, *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento* (Carocci 2021), di Marianna Scamardella pp. 189-93
Fortunato NOCERA, *Il volo del grifone* (Città del Sole edizioni 2019), di Carmine Chiodo..... pp. 194-98

FILM

C'è ancora domani (2023) di Paola Cortellesi, di Francesco Gualini..... pp. 199-202

Contatti p. 203

Gerenza p. 205

Editoriale

di Maria Panetta

Carlo Emilio Gadda e altri anniversari ineludibili

Contrariamente a chi li considera con un certo sospetto se non dispregio, ritengo che gli anniversari rappresentino un'ottima occasione sia per celebrare personalità ampiamente riconosciute e studiate sia per ricordare figure a torto dimenticate o comunque non adeguatamente valorizzate dalla critica. Per questa ragione ho accolto con piacere la proposta di Sebastiano Triulzi, co-curatore assieme a me di questa seconda parte del fascicolo n. 49 di «Diacritica», di dedicare un monografico a un gigante del Novecento quale Carlo Emilio Gadda, scomparso il 21 maggio 1973, esattamente cinquant'anni fa.

Al primo nucleo di saggi che lo omaggiano, però, si è deciso di affiancare, oltre ad altri studi (su opere che vanno dalla metà dell'Ottocento alla più stretta attualità), anche una serie di contributi collegati fra loro. Quest'anno ricorrono, infatti, anche i cinquecentocinquant'anni dalla nascita di Niccolò Copernico (1473-1543), i quattrocento dall'uscita del *Saggiatore* (1623) di Galileo e – il più celebrato dei tre – i cento anni dalla nascita di Italo Calvino, ricorrenze che hanno fornito lo spunto per una trilogia di saggi dedicati a un tema attualissimo e pressante: quello dei rapporti fra cultura scientifica e cultura umanistica. Per non dimenticare, infine, che ottant'anni sono passati anche dalla nascita di Luigi Ghirri, uno dei geni della fotografia contemporanea, si è pensato di accogliere pure un suggestivo studio che traccia dei paralleli fra il grande fotografo e una prosa incompiuta di Virginia Woolf.

Non ci resta che leggere (e scrivere).

Lecture critiche

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

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

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

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/01: Filosofia teoretica

M-FIL/03: Filosofia morale

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

Fuoco di presenza. La rappresentazione della guerra nel Giornale di guerra e di prigionia di Gadda e nel Deserto dei Tartari di Buzzati

Anselmo Bucci, nell'agosto del 1917, scriveva della sua esperienza di pittore di guerra:

Tutti sanno meglio di noi, che l'abbiamo guardata da vicino, che la guerra è invisibile. È arcinoto che questa guerra plasticamente, graficamente non esiste: è dramma musicale non è spettacolo. Essa non può divenire un pretesto pittorico: le lance e i gonfaloni di Paolo Uccello sono relegati coi pennacchi di Meissonier e le nappine di Detaille nello stesso passato vertiginosamente lontano. Nella raffigurazione di questa guerra dovrà scomparire molto. Scomparirà forse il visibile. L'Invisibile dovremo dipingere¹.

Da pittore, deciso a seguire la guerra e a disegnarla o dipingerla (grazie a lui abbiamo disegni e incisioni di Boccioni fuciliere; Marinetti e Sant'Elia in trincea e degli altri futuristi arruolati), Bucci si era posto il problema dell'invisibilità, del fatto che l'esperienza diretta della guerra non colloca in alcuna prospettiva privilegiata il singolo combattente, se non per la porzione assai parziale e frammentaria di percezione del conflitto. Sia che vi siano nemici sia che non vi siano, il rapporto con il nemico è sempre un rapporto misterioso e irrisolvibile. Già Franz Marc in una lettera del settembre 1914 affrontava nei dettagli questo problema:

Le battaglie, le ferite, tutti i movimenti producono un tale effetto di misticismo, d'irrealtà, come se significassero tutt'altra cosa di ciò che dicono i loro nomi. La guerra è irrealistica come se eccedesse così tanto dall'orizzonte della percezione consentita da non poter essere percepita nella sua rappresentazione².

¹ L. ANGELINI, *Disegni di guerra (Il pittore Anselmo Bucci)*, in «Emporium», Vol. XLVI, 272, agosto 1917, p. 107.

² P. DAGEN, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996, p. 137.

Il problema in Gadda non si pone esteticamente, ma tecnicamente: l'impossibilità logistica di capire e di gestire la battaglia. La memorialistica di guerra di Carlo Emilio Gadda è una reale redazione in presa diretta dell'esperienza del primo conflitto mondiale, una narrazione per uso personale, scrupolosamente veridica. Gadda parte per la guerra (V Reggimento Alpini) senza alcun senso critico, poco più che ventenne, sensibile alla propaganda interventista: è eccitato, fervente, entusiasta, voglioso di eroismo e sacrificio. È stato formato alle virtù della patria, all'obbedienza militare, all'ordine e alla disciplina, al coraggio e all'abnegazione. La guerra è l'utopia dove può dimostrare il proprio idealismo patriottico, anche se presto scoprirà che proprio i principi di eroismo e patriottismo si trovano a essere impraticabili nelle condizioni e nel teatro di guerra in cui si trova a combattere. Dal 24 agosto 1915 al 31 dicembre 1919, tutto quello che accade, tutto quello che vede e comprende (impressioni, riflessioni, critiche ma anche schemi, calcoli strategici, formule, aspetti logistici come trinceramenti e reticolati, posizioni occupate), Gadda lo documenta minuziosamente e diligentemente nel proprio diario.

La nuova edizione proposta da Adelphi a cura di Paola Italia è la prima a presentare il *Giornale di guerra e di prigionia* nella sua versione completa, corredato cioè delle diverse aggiunte che hanno seguito la prima pubblicazione del 1955 ad opera di Sansoni. Nel suo insieme il *Giornale* permette non solo di comprendere appieno l'esperienza vissuta da Gadda, ma di leggersi i germi della produzione futura in termini tematici e stilistici. La realtà della guerra significherà per Gadda l'umiliazione della resa e della prigionia (si ricordi, il 25 ottobre 1917, la disfatta di Caporetto): infatti, il diario di guerra è da un certo punto in poi un diario di prigionia, il memoriale della "mia guerra" diviene un diario delle "mie prigionie".

In verità, Gadda parla di guerra sempre al plurale; la guerra è una realtà duale e le guerre combattute e perse sono due: la guerra interna, quella con sé stesso, riprendendo un'antica modalità di combattimento spirituale; e una guerra esterna, contro il nemico stabilito. Pertanto, si affrontano due combattimenti. Il combattimento interiore è la difesa della propria dignità militare di perfetto soldato

rispetto a commilitoni indegni, inetti, balordi, codardi e “deficienti”; e a comandanti meschini, inadeguati, impreparati, corrotti e debosciati. In questo tipo di lotta sono da elencare anche le tentazioni della propria diserzione emotiva, perciò un vero proprio combattimento con i peccati antimilitareschi: nostalgie di casa, ripugnanze, paure, fobie, rassegnazione, noia, irritazione per la vita di truppa. La sua sconfitta morale è esplicitamente dichiarata; egli si scopre “debole come il più debole degli uomini”, incapace di tradurre in atto le aspirazioni di gloria, ritrovandosi totalmente annullato sul piano spirituale e morale: «Le condizioni spirituali sono terribili: la mia vita morale è finita: non ne parlerò neppure: è inutile»³.

Il fanatismo di Gadda soldato conduce a una spietata registrazione del disordine, dell'improvvisazione e impreparazione di un intero esercito. Pur in mezzo alla battaglia, prima, e poi in prigione, ciò che più rammarica Gadda è l'impossibilità di essere eroi. Le premesse vi erano tutte, cioè una vera guerra in atto cui si partecipa e dei nemici reali, pericolosi, ma il caos che vige, la disorganizzazione, la mancanza di lucidità e di visione fanno sì che divenga impossibile un'azione eroica evidente, chiara e distinta, per eccesso di meschineria, di impaludamento, di ottusità e assenza di responsabilità di ogni singolo soldato e di tutta l'Italia (la “Povera Italia”). Anche l'ambizione della via dell'onore di voler combattere in prima linea per ottenere una “morte utile e bella” è assurdamente impedita da continui disguidi burocratici:

Che porca rabbia, che porchi italiani. Quand'è che i miei luridi compatrioti di tutte le classi, di tutti i ceti, impareranno a tener ordinato il proprio tavolino di lavoro? A non ammonticchiarvi le carte d'ufficio insieme alle lettere della mantenuta, insieme al cestino della merenda, insieme al ritratto della propria nipotina, insieme al giornale, insieme all'ultimo romanzo, all'orario delle Ferrovie, alle ricevute del calzolaio, alla carta per pulirsi il culo, al cappello sgocciolante, alle forbici delle unghie, al portafogli privato, al calendario fantasia? Quand'è che questa razza di maiali, di porci, di esseri capaci soltanto di imbruttire il mondo con il disordine e con la prolissità dei loro atti sconclusionati, provvederà alle attitudini dell'ideatore e del costruttore, sarà capace di dare al seguito delle proprie azioni un legame logico?.... Porci ruffiani, capaci solo di essere servi, e servi infedeli e servi venduti, al diavolo tutti⁴.

³ C. E. GADDA, *Giornale di guerra e prigionia*, in ID., *Saggi, giornali e favole*, vol. II, a cura di Claudio Vela, Giammarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzoni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli, Milano, Garzanti, 1992, p. 669.

⁴ C. E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 142-43.

In questo senso per Gadda l'esercito italiano non solo merita di essere sconfitto ma paradossalmente non viene ammesso alla comprensione della battaglia: mancherà la cognizione della guerra per poter partecipare anche all'epica di una sconfitta. In ciò la pagina di guerra gaddiana rispecchia quell'impossibilità di glorioso conflitto che si ritrova all'interno del *Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati: all'interno della Fortezza Bastiani, Giovanni Drogo e i suoi commilitoni – e molte generazioni di soldati prima di loro – attendono un nemico che non giunge mai, nella vana speranza di uno scontro epico che dia senso alla loro attesa. Non di rado, il testo buzzatiano presenta un giovane Drogo assorto nei propri pensieri e intento a immaginare sanguinose battaglie, poiché alla Fortezza Bastiani l'azione è stata sostituita dal sogno dell'azione. Talvolta persino i sogni vengono ridimensionati, si è disposti anche ad avere un ruolo marginale, purché lo scontro avvenga:

Certe volte si accontentava di molto meno, rinunciava ad essere solo lui l'eroe, rinunciava alla ferita, rinunciava anche al Re che gli diceva bravo. In fondo sarebbe stata una semplice battaglia, una battaglia sola ma sul serio, caricare in grande uniforme ed essere capace di sorridere precipitando verso le facce ermetiche dei nemici. Una battaglia, e dopo forse sarebbe stato contento per tutta la vita⁵.

Gadda e Buzzati giungono però alla rappresentazione del desiderio di conflitto tramite strade ben diverse. Com'è noto, lo scrittore bellunese non attinse da un'esperienza o da un immaginario di tipo bellico, ma dalla sua esperienza di redattore del «Corriere della Sera»: costretto a una routine in cui il susseguirsi di notizie ne annullava quasi il senso, Buzzati sentiva di vivere come in costante attesa di un evento glorioso che meritasse di essere riportato e ricordato nei secoli, e con esso la sua penna. Le giornate che trascorrevano tutte uguali annullavano, a suo dire, la percezione dello scorrere del tempo, e la vita fatta di orari fissi, regole e burocrazia si svuotava di ogni contenuto a favore di forma e formalità. È una vita priva di gloria,

⁵ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, Milano, Rizzoli, 1940, p. 74.

priva di epos. Intervistato da Alberico Sala, Buzzati spiegherà le ragioni che lo hanno spinto a non ambientare il romanzo appunto nella redazione di Via Solferino:

Probabilmente la cosa era possibile. Ma l'ambiente militare, specificatamente quello di una fortezza al confine, mi offriva due grandi vantaggi. Primo, quello di esemplificare il tema della speranza e della vita, che passa inutilmente, con una maggiore evidenza, perché la disciplina e le regole militari erano assai più lineari, rigide e inesorabili di quelle instaurate in una redazione giornalistica. Pensavo, insomma, che in un ambiente militare, la mia storia avrebbe potuto acquistare perfino una forza di allegoria riguardante tutti gli uomini. Secondo motivo, il fatto che la vita militare corrispondeva alla mia natura. Mi era bastato il normale servizio di allievo ufficiale e sottotenente di complemento [...], per sentirmi attratto profondamente, per assimilare, credo, fino in fondo, lo spirito di quel mondo che oggi sembra così screditato⁶.

Rigidità delle regole e affinità a quel contesto, dunque, ma è evidente che la proiezione della monotonia provata nel quotidiano in un ambiente militare rende ancora più frustrante la mancanza di epicità e più trepidante l'attesa del grande evento. Il mancato scontro, l'impossibilità di diventare eroi sono, in questo spazio, assoluti protagonisti. L'evento bellico è infatti destinato a non realizzarsi, ma, se anche questa guerra è invisibile, non è più per via dello straordinario e trascendentale stato d'eccezione, senza contorni, senza proporzioni figurative e punti di fuga del campo di battaglia cui si riferiva Bucci e per il quale sarebbe stata necessaria un'arte astratta e informale e non più una predisposizione illustrativa, né per l'impossibilità tecnica di uno sguardo consapevole e lucido come per il caso di Gadda. Al contrario, Buzzati difese fino ai suoi ultimi giorni, in anni in cui ormai tale opinione era molto impopolare, l'importanza del dato estetico della guerra, anche a seguito della sua esperienza da corrispondente di guerra per la marina militare. Certamente di tale aspetto bisogna tener conto nell'analisi dell'ambientazione del romanzo:

Beh... la bellezza dell'avventura, il rischio, l'azzardo, no? E poi la bellezza di certi spettacoli, che esteticamente sono degli spettacoli meravigliosi. Io ho assistito a delle cose terribili durante la guerra [...].

⁶ D. BUZZATI, Intervista rilasciata ad Alberico Sala, in M. MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981, p. 114.

Ma ho assistito a delle catastrofi, vere e proprie catastrofi, di una bellezza tale che riempivano l'anima di ammirazione, proprio. Ché la bellezza estetica delle cose che si vedono in guerra è una cosa meravigliosa⁷.

Se in Buzzati lo scontro è invisibile, ciò è piuttosto emblema dell'impossibilità – tutta esistenzialista – di trovare qualcosa che giustifichi il proprio passaggio sulla terra. L'interventismo di Gadda è invece attivo e militante, concreto: non vi è desiderio di rappresentazione metaforica o generalizzante. Il suo diario non è pensato per la pagina letteraria, ma come pura e semplice raccolta e descrizione degli eventi vissuti personalmente. L'esperienza della trincea deve avere però, a ragion veduta, eliminato il fascino estetico dello scontro bellico.

Si nota, dunque, nel diario gaddiano e nel capolavoro dello scrittore bellunese un comune desiderio frustrato, un atto mancato che affligge i loro animi, ma che proviene da matrici ben lontane e distinte. Buzzati, pur non esimendosi dallo scrivere articoli di propaganda tra il 1939 e il 1943, non crede realmente nella possibilità dell'atto eroico né mostra verso la guerra l'entusiasmo partecipativo di un Gadda o dei futuristi⁸. Il contesto marziale nel quale Buzzati cala i suoi personaggi è, come visto, simbolico ed estetico, usato per poter ben rappresentare l'insieme di rigide norme che regolano la vita, la noia della monotonia e assieme la bellezza dell'universo marziale.

Tuttavia, anche in Gadda si registra la contraddizione tra un'aspirazione all'ordine chiaro e distinto della strategia, e dell'azione logicamente consequenziale, e la realizzazione aberrata, assurda, caotica di ogni principio conduttore. Per Gadda il desiderio di arruolarsi per andare alla guerra, il sogno della trincea hanno una matrice fortemente letteraria. È l'interesse per gli studi storici (propriamente ginnasiali), per autori come Cesare, Tacito e Svetonio a trasmettergli la sensazione che ci sia stato un momento della conoscenza umana in cui la storiografia non era menzogna né

⁷ D. BUZZATI, *Autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 118.

⁸ Cfr. E. MATTIATO, 'L'indispensabile nemico': *Marinetti-Buzzati, due Strutture Polemologiche a confronto. Con due lettere inedite di Marinetti a Mussolini*, in *Figure de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati*, a cura di C. Vignali-De Poli, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 113-32.

propaganda e in cui la vita umana coincideva totalmente con la vita militare e con la guerra. È come se Gadda stesse cercando una propria battaglia con cui identificarsi ed essere identificato, quali furono Canne, Metauro. Non si tratta della generale aspirazione a un combattimento contro un nemico, ma del desiderio di appartenere a un luogo epico.

È quanto si ritrova anche nel testo buzzatiano: lo scontro con i Tartari è agognato anche e soprattutto per via della loro dimensione mitica. La loro esistenza in quelle terre è avvolta dalla leggenda: più verosimilmente, nessuno è mai passato di lì e nessuno mai vi farà ritorno. Sebbene tempo e luogo dell'ambientazione buzzatiana non siano specificati, si sa di un non meglio definito "esercito del Nord" che confina con l'area adiacente alla Fortezza. Tuttavia, sebbene si colgano tensioni nel rapporto con tali truppe (ad esempio per la questione relativa al collocamento delle linee di confine), lo scontro con loro non è agognato, non è nemmeno preso in considerazione. Sarebbe una questione di burocrazia, regolare amministrazione bellica. Ciò che invece è nell'animo dei soldati della Fortezza Bastiani è il desiderio di uno scontro con un nemico epico, che giustifichi il senso della loro vita, l'appartenenza del loro nome alla storia: in ciò si fanno portavoce di una sorta di memoria collettiva: la battaglia con i Tartari dimostrerebbe che le generazioni passate non hanno atteso invano, che l'esistenza di quell'avamposto era sempre stata giustificata perché il pericolo del ritorno del nemico era concreto. Non solo: anni di fedele attesa hanno ormai conferito un valore sacrale alla speranza dell'arrivo dei Tartari:

Per i Tartari hanno alzato le mura della Fortezza, consumano lassù larghe porzioni di vita, per i Tartari le sentinelle camminano giorno e notte come automi. E chi questa speranza alimenta ogni mattina di nuova fede, chi la conserva nascosta nel fondo, chi non sa neppure di possederla, credendo di averla perduta⁹.

⁹ D. BUZZATI, *Il Deserto dei Tartari*, op. cit., p. 85.

Così quel luogo impervio e desolato, inutile e ormai decaduto – anche nelle stesse gerarchie di assegnazione dei soldati – potrebbe acquisire una gloria mai avuta prima, diventando teatro di uno scontro epico che sarebbe scontro tra leggenda e storia e coinvolgerebbe diverse generazioni passate. I soldati della Fortezza Bastiani sono convinti di appartenere a un “luogo” di guerra, ma solo l’arrivo dei Tartari può dar loro ragione: «I soldati erano fermi come statue, i loro volti militarmente chiusi. No, certo essi non si preparavano ai monotoni turni di guardia; con quegli sguardi da eroi, certo – pareva – andavano ad aspettare il nemico»¹⁰.

Per Gadda anche il lungo, estenuante assedio di Troia è giustificato dal fatto che assediati e assediati percepivano di appartenere a un luogo di guerra. La geografia in questo caso determina la storia dell’evento. La disfatta di Caporetto è un’umiliazione che poteva recare in sé la consolazione di appartenere a una battaglia storica? Purtroppo le velleità eroiche e le fantasie strategiche di Gadda determineranno l’incomprensione dell’occasione di Caporetto, e la vergogna e la beffa di appartenere a una battaglia degradante. Le pagine relative alla frustrazione e all’umiliazione della prigionia sono tra le più struggenti e ben dimostrano il dolore del sogno infranto:

Rispetto al vorticoso, tragico ed esaltante, tempo dell’azione militare, nell’umiliante tedio di miserevoli condizioni di vita, gli appunti del prigioniero Gadda si fanno intensi attorno all’idea di una vergogna immedicabile, almeno a livello personale, non scalfita affatto dalla vittoria «mutilata» della Patria¹¹.

Il *Giornale di guerra e di prigionia* registra l’immobilità, la mancanza di azione, l’inquietudine di non produrre tumulto, la sensazione di non agire per la madrepatria, e l’inedia, il grigiore dell’attesa, ma ciò che angoscia Gadda è il non

¹⁰ Ivi, p. 38.

¹¹ F. PIERANGELI, *I “destini glaciali” e la voce della pietà. Gadda, il Nunzio Pacelli e altri testimoni da Cellelager, campo di prigionia della Grande Guerra*, in *L’ordalia della Grande Guerra. Poeti, interventisti, cappellani di fronte all’“inutile strage” (Gadda, Ungaretti, Rebora e altri)*, a cura di F. Pierangeli, in «Stadium», 2015, Vol. 1.

determinarsi di una battaglia che sia in grado di dare un nome alla sua guerra. Questo principio resta “sfigurato” tra gli sfoghi diaristici: il dispetto per i commilitoni pavidi, per la disorganizzazione e l'improvvisazione, l'irritazione per l'altezzosità e l'ignoranza e l'insipienza degli ufficiali, imparagonabile all'ammirazione letteraria per l'intelligenza bellica di Cesare, per la sua capacità sistematica di ragionare e agire. È la conoscenza meccanica e strategica della realtà a determinare la discrepanza tra condottieri. Tutto questo inerisce alla mitologia dei condottieri. La disfatta di Caporetto confermerà il giudizio di Gadda nei confronti dei ranghi militari, ma non gli permetterà di accedere alla grazia storica di appartenere a una battaglia, e non più a un esercito o a una nazione. Il taccuino e il memoriale di Caporetto registrano l'ordine scioccante della ritirata, l'angoscia della prigionia. Il toponimo “Caporetto” compare di rado nei testi di guerra di Gadda e con il tempo scompare definitivamente dai suoi scritti, se non come generico rimando, ma fondamentale ne viene dannata la memoria.

Analogamente, nel capolavoro buzzatiano, sembra che il nome dei Tartari sia stato bandito. Le illusioni dei più giovani vengono scoraggiate e messe a tacere da chi ha più anni ed esperienza, e garantisce che i Tartari non arriveranno (pur tradendo il desiderio di sbagliarsi):

Era bastato uno sparo, un modesto colpo di fucile, e la Fortezza si era svegliata. Per anni c'era stato silenzio – e loro sempre tesi al nord per udire la voce della guerra sopraggiungente – troppo lungo silenzio. Adesso un fucile aveva sparato – con la sua carica di polvere prescritta e la pallottola di piombo di trentadue grammi – e gli uomini si erano guardati a vicenda come se fosse stato quello il segnale. Certo anche questa sera nessuno, tranne qualche soldato, pronuncia il nome ch'è nel cuore di tutti. Gli ufficiali preferiscono tacerlo perché proprio quella è la speranza. [...] Ma nessuno ha il coraggio di parlarne; sembrerebbe di malaugurio, soprattutto parrebbe di confessare i propri pensieri più cari e i soldati di questo hanno vergogna¹².

¹² D. BUZZATI, *Il Deserto dei Tartari*, op. cit., p. 86.

In assenza del nemico, l'unico elemento che consente di attribuire allo spazio buzzatiano una parvenza di aspetto marziale è la forma: il rispetto maniacale del regolamento, dei turni, delle gerarchie. Un esempio emblematico è il celebre passo in cui il soldato Lazzari viene freddato da un suo amico e commilitone perché, di fronte alla porta della Fortezza, non ha pronunciato la parola d'ordine per entrare. La logica spaziale gioca in questo caso un ruolo chiave: la sentinella si trova all'interno delle mura della fortezza, calato quindi nel chiuso universo marziale dove vige il rispetto rigoroso del regolamento. Non pronuncia, infatti, parola che non sia del vocabolario marziale, fedele al suo ruolo. L'ingenuo soldato Lazzari, invece, tenta di instaurare una conversazione di natura non formale, invitando l'amico a riconoscerlo e a farlo entrare a discapito delle regole. La sua collocazione fuori dalla fortezza, dovuta per altro a una precedente infrazione del regolamento, lo umanizza, ne smorza l'appartenenza all'universo militare. La pena capitale non può che essere la punizione che gli spetta: in assenza di un nemico da combattere, l'unico elemento a giustificare l'esistenza stessa dei soldati della Fortezza Bastiani è la loro obbedienza al regolamento. Si tratta dell'exasperazione del concetto di rigidità formale, di «una dilatazione a punti improbabili o impossibili dei paradigmi di realtà fisici e culturali»¹³ tipica nell'opera buzzatiana, che fa oscillare verso l'assurdo la storia narrata.

Nel diario di Gadda questo rigido ordine è carente: viene continuamente invocato, a tratti rimpianto, nella certezza che la vita militare esiga ordine esterno e ordine (rettitudine e forza) interiore. Nota Luigi Matt che tale aspetto è uno di quelli che permette di individuare, nel *Giornale*, un aspetto della poetica gaddiana che diventerà una costante nella sua narrativa, seppure in pagine scritte di getto e senza la maniacale revisione che gli sarà propria:

¹³ M. REZA, *Oltre il confine: la dilatazione dei paradigmi di realtà nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XLIV, 3, 2015, pp. 127-40.

Ritornano continuamente le manifestazioni di un disagio esistenziale causato dall'ipersensibilità verso tutto ciò che nel mondo non gira per il verso giusto: la dialettica tra l'imperativo categorico dell'ordine e la constatazione dell'onnipresenza del caos crea un ricorrente stato di collera (ma non la collera liberatoria di un certo tipo di iracondi, bensì quella frustrante di chi sconta, soffrendo, ogni ingiustizia vera o percepita). Si palesa con grande evidenza quel senso di inadeguatezza da cui l'autore non potrà mai liberarsi¹⁴.

Ora il paradosso che ne scaturisce è il seguente: in Buzzati la perfezione del protocollo militare è il riflesso, fino al manierismo, dell'assenza di un nemico esterno. È come se un nemico, una guerra procedessero dal caos. Lo svilupparsi di un conflitto bellico è l'emanazione di uno stato di cose caotico, in subbuglio, informale. Come intuisce Gadda, «la guerra è cozzo di energie spirituali non materiali»¹⁵. Ora, quanto più la situazione di un esercito moderno è compromessa dall'ignavia, dalla confusione, dall'inadeguatezza tanto più crescerà la guerra. I difetti morali dell'esercito, in termini squisitamente militari, ne causano la disfatta, ma, se la guerra è cozzo di energie spirituali, sono proprio i difetti morali degli eserciti ad alimentarla.

Ordine e disciplina, per Buzzati, sono le forze spirituali che per paradosso non consentono il generarsi di una guerra, perché la guerra si nutre di caos. L'esercito di Buzzati esclude un nemico con la sua stessa presenza rigorosa, con il suo ineccepibile protocollo di vigilanza. Gadda accenna a un "fuoco di presenza" che non serve a combattere ma a far sì che il nemico non sia molesto. Questo fuoco di presenza arriva in Buzzati non solo a rendere innocuo il nemico, ma ad annullare il nemico fino alla sua assenza. Alla fine la sconfitta di Drogo sarà forse solo parziale, per quel sorriso riuscito a sferzare di fronte alla morte imminente che sancisce l'accettazione del proprio destino, ma ciò non basta a colmare la lacuna di un sogno di eroismo perseguito invano. La vita di Drogo mancherà l'incontro con il proprio destino e l'attinenza alle norme marziali, com'è stato notato, non è sufficiente a fare di lui un soldato:

¹⁴ L. MATT, *La prima (grande) opera di Gadda. Sulla nuova edizione del Giornale di Guerra e di prigionia (Adelphi, 2023)*, in «Percorsi» Treccani, 11 aprile 2023; cfr. l'URL: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_454.html (ultima consultazione: 31 luglio 2023).

¹⁵ C. E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, Milano, Garzanti, 1999, p. 290.

Giovanni è stato un soldato inesistente lungo tutto il romanzo, un soldato impossibilitato ad assolvere la sua funzione di soldato, seppure obbediente alle regole che scandiscono la sua vita, poiché è teso verso un fine eroico che non può più esistere. [...] In quest’ottica *Il deserto dei Tartari*, facendo del soldato un automa, essere umano svuotato e robotico, sottoposto a rigido controllo e autocontrollo e teso verso un futuro “mitico” ed inattuabile, inverte una tendenza letteraria che vedeva nel soldato un simbolo di forza virile e di conquista¹⁶.

Non solo l’atto eroico non si compie, ma emerge dal romanzo una forte critica alla figura dell’eroe militare. L’effetto dell’adempimento alle regole della vita da soldato è quello di una sostanziale de-umanizzazione, di uno straniamento che svuota di ogni empatia. Come nella già citata scena dell’uccisione del soldato Lazzari da parte del commilitone, a prevalere è l’uniforme, non il suo “contenuto”:

Ma la sentinella non era più il Moretto, era semplicemente un soldato con la faccia dura che adesso alzava il fucile, mirando contro l’amico. [...] Ma la sentinella non era più il Moretto con cui tutti i camerati scherzavano liberamente, era soltanto una sentinella della Fortezza, in uniforme di panno azzurro scuro con la bandoliera di mascarizzo, assolutamente identica a tutte le altre nella notte, una sentinella qualsiasi che aveva mirato ed ora premeva il grilletto¹⁷.

Cosa resta, dunque, del mancato destino del soldato Gadda e del tenente Drogo? Entrambi hanno atteso l’arrivo di una possibilità di gloria, ma senza riuscire ad adempiere al loro compito. Gadda per la debolezza sua e soprattutto dei suoi superiori, che non si sono mostrati in grado di organizzare in maniera ordinata ed efficiente un esercito in battaglia; Drogo perché “attaccato” a una chimera e perché, nell’attesa che la leggenda divenisse storia, si è inabissato nel torpore delle abitudini, consolato nella familiare monotonia dei turni, illuso di essere un militare dalla sua uniforme e dalla sua obbedienza al regolamento. D’altra parte, notava già Panafieu, non vi è eroismo nell’adagiarsi in un’attesa caratterizzata da abitudini e semplici

¹⁶ D. VITAGLIANO, “*Il soldato inesistente*” ne *Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati*, in «Italiès», 19, *L’image du soldat au XX siècle*, 2005, p. 312.

¹⁷ D. BUZZATI, *Il Deserto dei Tartari*, op. cit., p. 95.

formalità da adempiere¹⁸. L'esperienza di entrambi, dunque, è una delusione che si esaurisce nel vuoto. Così infatti Gadda:

L'intelligenza mi vale soltanto per considerare e soffrire; gli slanci del sogno, l'amore della patria e del rischio, la passione della guerra mi hanno condotto ad una sofferenza mostruosa, a una difformità spirituale che non può avere riscontri. Sentii in quel momento, con l'intensità di un'asceta, il vuoto, l'orribile vuoto della mia vita, la sua brevità, la sua fine. Che cosa avrò fatto per gli uomini, che cosa per il mio paese? Niente, niente¹⁹.

Giacomo De Fusco

Parole-chiave: Buzzati, eroe, Gadda, guerra, illusione.

¹⁸ Y. PANAFIEU, *L'intemporalité et l'histoire dans Le désert des Tartares*, in *Lectures de Le désert des Tartares: thème, la fuite du temps*, Paris, Belin, 1981, p. 43.

¹⁹ C. E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, op. cit., p. 819.

Tesori gaddiani: i comodini da notte

«La polemica, per quanto mi consta, è in me il muro di cinta del territorio, delimitante il mio possesso, che io rabbiosamente contendo all'intrusione altrui, cioè alla moda e alle ideologie»

(C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini*)

Le ipotiposi che l'Ingegnere Gadda offre al proprio lettore sono numerose, e numerosissimi sono i fili tematici che le legano fra loro in una rete inestricabile di articolazione semantica. Tra queste, un posto d'onore è riservato ai, privatissimi, comodini da notte, che segnano, con la loro reiterata epifania, svariati momenti testuali concettualmente fondamentali all'interno del sistema testuale gaddiano.

Essi rappresentano per sineddoche la valenza ambigua della stessa proprietà privata, che per il borghesissimo antiborghese Carlo Emilio contiene in sé il paradosso della difesa del sostanzioso "mio" proprio in contropartita all'attacco contro l'ontologicamente inconsistente, se non pure inesistente, "io". In una dialettica modernamente marxista non meno che freudiana tra essere e avere, di fronte cioè all'inconsistenza dell'essere-monade, viene a essere difeso, ma al contempo inevitabilmente deriso e criticato, il diritto all'avere quale sostituto nevrotico del proprio essere patologico. E si rivendica polemicamente che sia l'arbitrio di ciascuno a decretare cosa si voglia possedere, fuori, se non contro, le convenzioni di ogni moda o ideologia collettive: «La polemica, per quanto mi consta, è in me il muro di cinta del territorio, delimitante il mio possesso, che io rabbiosamente contendo all'intrusione altrui, cioè alla moda e alle ideologie»¹.

¹ C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario. 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988, p. 14.

“Ho quindi sono”: sembrerebbe suggerire il Gadda Ingegnere, che difende le sue scarpe nuove dagli sguardi cupidi di chi solo invidia e disprezza la loro colpevole, socialmente colpevole e socialisticamente riprovevole, lucentezza, senza però che minimamente si considerino le ore di lavoro, di fatica e di mestiere, nel senso gaddianamente più elevato e allora, sì, socialmente encomiabile, che sono state necessarie per comprare quel bel paio di scarpe nuove fieramente calzate dall’io borghese e soddisfatto.

Ed ecco, allora, subito emergere l’ambiguità di quel possedere, diritto inalienabile di ciascuno, sembra sostenere perentoriamente il liberale Gadda, contro gli sguardi critici, ingiustamente e superficialmente critici, in realtà acritici, ignoranti, nel senso etimologico, di socialisti improvvisati, manichei di turno. Diritto acquisito, non però premessa e fine dell’essere e dell’agire: o addirittura aspirazione all’apparire, far sembrare di avere per poter essere, e appartenere, spesso, nei suoi racconti, a quella della borghesia brianzola, o più in generale lombarda, ma poi anche romana o, semplicemente, provincialmente italiana: magari costruendo una villa costosissima quanto inutile e di certo inadeguata al proprio dolorante portafogli.

I comodini da notte, plausibilmente custoditi da proporzionate villone, presi qui come *exemplum* della libertà di autodeterminazione e di scelta individuale, risultano avere, cosa in cui Gadda riesce benissimo, alternativamente e talvolta simultaneamente, un significato e una funzione metonimica e un significato o funzione metaforici di oggetto privato per antonomasia, intimo, in virtù del luogo in cui si trovano, solitamente nella stanza da letto, nonché della funzione pratica che svolgono: ossia quella di conservare il vaso da notte con relativi prodotti fisiologici notturni. L’attenzione per il possesso, e per la conservazione del posseduto, scivola quasi per caso proprio sulla proprietà biologica e perciò più inalienabile di tutte: quella degli escrementi; a ribadire, ironicamente, la natura effimera di ogni possesso, la privatezza assoluta di ogni proprietà, nonché, in fondo, anche l’essenza negativa del desiderio, che si fa subito mania, di possedere, che ben si manifesta nelle sue

estreme forme di egoismo tirchio, nell'incapacità di elargire, di donare, perfino di liberarsi: finanche di liberare i propri intestini.

Si giunge quindi, come spesso in Gadda, a una pessimistica e disperata *vanitas vanitatum*, concretizzata in elenchi talvolta articolati in cataloghi, declinata talvolta ironicamente in direzione scatologica:

«Io, tu... Quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana... da deputato al Congresso,... io, tu... in una tirchia e rattrappita persona, quando la giusta ira si appesantisce in una pancia... nella mia per esempio... che ha per suo fine e destino unico, nell'universo, di insaccare tonnellate di bismuto, a cinque pesos il decagrammo... giù, giù, nel duodeno... bismuto a palate... attendendo... un giorno dopo l'altro, fino alla fine degli anni...»².

Ecco, allora, che, accanto all'odio per i poveri *peones* agli occhi del figlio eletti ingiustamente dalla madre della *Cognizione* come destinatari di elargizioni materiali di beni di sua propria proprietà privata, e quindi fraudolenti sottrattori del suo stesso affetto materno, subdoli ladri di attenzioni privatissime del sofferente io – e qui s'incontra la presentazione più dolorosa e lirica dell'attaccamento alla proprietà privata –, incontriamo il protagonista del racconto *Accoppiamenti giudiziosi*, eponimo della raccolta tarda del 1963. Il denaro, come fine piuttosto che come puro mezzo dell'avere, sta al centro del racconto: e proprio per quell'inversione funzionale che l'ha reso da mezzo, fine, passa, nel racconto, dal ruolo di oggetto a quello di soggetto. Tramite il gioco straniante dello sguardo sul reale di un «forte bimbo lombardo della seconda metà del secolo (decimonono)»³ e attraverso un più o meno implicito gioco di parallelismi, torna in questo racconto proprio l'immagine scatologica di cacca-denaro che s'era incontrata insieme all'Ateuco nell'ironico falso sillogismo dell'*Adalgisa*.

² C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Garzanti, 1988, pp. 637-38.

³ C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Garzanti, 1989, p. 902.

Il ricchissimo zio protagonista del racconto *Accoppiamenti giudiziosi*, da parte sua, ossia lo zio Beniamino Venarvagli⁴, elargisce abbondantemente «pipì dal fianco sinistro, e pupù dal fianco destro»⁵, mentre pone netto il diniego a elargire alcunché dal borsellino: «il borsino di Beniamino Venarvagli faceva onore al tentennamento del capo, tendeva cioè a richiudersi precipitosamente al primo stimolo»⁶. E nello stesso racconto anche l'«insigne stitichezza» dell'Adelaide Carpioni viene fatta equivalere a un'«inclinazione tesaurizzante» non del solo intestino crasso quanto piuttosto delle «proprie grinfie sennate»⁷.

I prodotti fisiologici, in quanto possedimento interiore, sono nucleo ontologico del privato, come tutte le scatole cinesi che li conservano e li preservano dallo sguardo estraneo e indagatore, giudicante, quando non anche bramoso, degli altri: il pitale, *in primis*, quindi il comodino e con esso la casa tutta.

Proprio rispetto a questa polemica sulla proprietà privata, sul possesso e sulla libertà dell'avere, e di scegliere cosa possedere, e cosa essere, ancora una volta pare evidente l'importanza dei soprannominati comodini da notte: tanto che nella sua dichiarazione di poetica *Tendo al mio fine* vengono nuovamente nominati, aprendo il dibattito contro i «laureati scrittori d'Italia»: essi sono digiuni «di sillabe e di patate», ignoranti, immorali e privi della consapevolezza che la fame sofferta in guerra ha

⁴ Analogo “impianto idraulico” ha un altro personaggio gaddiano nel racconto *Villa in Brianza*, edito in “I quaderni dell'Ingegnere”, 1, Napoli, Ricciardi, 2001, contenuto manoscritto in un quaderno del Fondo Roscioni, datato 9 gennaio [19]29: «Baffi [...] barbone, tremolante anche lui, che pareva dire sì sì»: ivi, p. 17. Il vecchio ricco e senza eredi degli *Accoppiamenti giudiziosi*, io narcisista proiettato nel suo avere, è ossessionato da cinque P, quelle della «propria privata privatissima personale proprietà»; queste *cinque P* richiamano alla memoria il misterioso gioco di parole sulla lettera P nella leggenda medioevale della Papessa Giovanna, nella versione «*pater patrum pecunia propria posuit*». L'assonanza è abbastanza forte da mettere in allerta e autorizza a fare questo eteroclitico collegamento pensando fra l'altro a quelli che Roscioni chiama gli «esempi di scrittura enigmatica, [...] messaggi cifrati, o i più acrobatici virtuosismi della scrittura», in G. C. ROSCIONI, *Terre emerse: il problema degli indici di Gadda*, in *Le lingue di Gadda*, Atti del Convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993, a cura di M. A. Terzoli, Roma, Salerno Ed., 1995, p. 23. Si legga in proposito l'*Introduzione* di C. CECHELLI ad A. BIANCHI-GIOVINI, *La Papessa Giovanna*, Roma, Bottega dell'Antiquario, 1944, p. 15. Questa versione, fra l'altro, riporta proprio cinque P, e non sei o sette come in altre tradizioni, e sostituisce al ricorrente «*partum*» la «*pecunia*». La leggenda della Papessa si colloca proprio nei vicoli del Celio a ridosso di via Merulana, accanto a San Clemente: la Roma che Gadda, ancora in una tarda intervista, dichiarava di preferire. Che egli potesse conoscere, dunque, tale leggenda sembra per lo meno probabile.

⁵ C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, vol. II cit., p. 894.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 896.

dato a chi scrive; essi lo hanno collocato su «sfiancate seggiole» ed egli vuole da essi ben differenziarsi proprio in quanto «di tutti gli scrittori della Italia antichi e moderni è quello che più possiede di comodini da notte»⁸.

Quello della libertà di proprietà era, d'altro canto, un nodo cruciale nella psicologia gaddiana e, di conseguenza, è tema largamente sondato e articolato nei suoi scritti; si pensi certo ancora a *La cognizione del dolore*, ma anche e soprattutto alla novella *La casa*, che risale all'inizio degli anni Trenta, se la si può riconoscere in quanto scrive Gadda nel 1931 a Tecchi: «una novella fantasioso-ironica (“La casa solitaria”))»⁹. Gli stessi comodini, o tavolini, ritornano ancora, assieme al “cesso”, definito «il superbo mio trono»¹⁰, appunto nella fantastica residenza romana di questo racconto incompiuto scritto probabilmente tra il 1934 e il 1935, come risulta da una lettera a Carocci del 31 gennaio 1935 in cui gli propone «una specie di breve novella in cui descrivo un immaginario castello di mia proprietà con me dentro: la mia casa ideale»¹¹:

«Io poi in una mia casa di campagna, posseggo ventitré comodini completi di accessori (se pure con qualche modanatura scollata sugli angoli), mi spiego? E pure vado in giro a testa alta, con l'animo sereno, senza temere gli architetti razionalisti, né le strombazzate dei futuristi tromboni»¹².

I comodini da notte, con tutto il loro contenuto, materiale e metaforico, s'impongono al lettore come baluardo contro una letteratura troppo incline ad

⁸ C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, vol. I cit., p. 122.

⁹ C. E. GADDA, *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, a cura di M. Carlino, Milano, Garzanti, 1984, p. 110. Il testo troverà poi posto nel volume *Novella seconda*, nel tardo 1971.

¹⁰ C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, vol. II cit., p. 1117.

¹¹ C. E. GADDA, *Lettere a «Solaria»*, a cura di G. Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979. La polemica di Gadda con i “laureati scrittori d'Italia” trova sviluppo, all'interno del *Castello di Udine*, nella III parte, ma affiora ironicamente anche in altri testi, fra l'altro anche inaspettatamente all'interno della medesima raccolta del 1934 nel racconto *La fidanzata di Elio*. Tale polemica acquista toni ironici e allusivi al mondo dei letterati e alla dialettica tra tradizione e avanguardia; una lettura in questa direzione della metafora della casa-comodino come territorio privato e spazio di libertà dell'autore sembra essere incoraggiata da un brano di poco successivo in cui Gadda afferma: «tutto, in casa mia, è fatto in senso duramente classico, è perfetto»: C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, vol. II cit., p. 1122.

¹² Ivi, p. 1118.

adattarsi alle mode e alle ideologie, artistiche o politiche che siano: sono il pragma necessario a ogni teorema, sono il classico fuori da ogni tempo corruttore, sono il vessillo della libertà dell'arte, del poeta, il contributo della tecnica alle belle lettere, quasi a ribadire che «non basta l'architetto a far case: c'è la bravura del muratore, perché sian belle case»¹³.

Ricompare così in forma di stipo, «mezzo armadiuccio e mezzo comodino»¹⁴, nella scena della perquisizione dell'abitazione di Camilla Mattonari, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: «Il brigadiere aveva riadocchiato lo stipo [...] Tirò lo sportello, s'avvide che era provveduto di una serratura, cosa incredibile per un comodino da notte: era un comodino *sui generis*»¹⁵. Proprio la peculiarità di questo «mobiluccio» lo rende “incredibile” perché con la propria serratura manifesta inopinatamente ciò che non dovrebbe essere manifestato: l'idea che un comodino da notte possa contenere qualcosa di desiderabile, di valore, proprio dentro al contenuto-contenitore più umile, il pitale, in cui il Brigadiere rinviene, infatti, una cornucopia di pietre preziose rubate.

Per concludere, uno di questi mobiletti resta tragicamente unico testimone della scena finale della *Cognizione del dolore* in cui ogni intimità privata è stata violata, e con essa la vita: è sullo spigolo di un tavolino da notte che sembra fosse stato «sbattuto il capo»¹⁶ della madre morente sul cui volto tumefatto «parve a tutti di leggere la parola terribile della morte e la sovrana coscienza dell'impossibilità di dire: Io»¹⁷.

Ida De Michelis

¹³ C. E. GADDA, *Le belle lettere e i contributi delle tecniche*, in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, p. 475.

¹⁴ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II cit., p. 226.

¹⁵ Ivi, p. 227.

¹⁶ C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I cit., p. 754.

¹⁷ Ivi, p. 755.

Gadda in TV

Sono pochissime, solo quattro, le interviste televisive rilasciate da Carlo Emilio Gadda¹:

- 1) in «Arti e scienze»: *Il seguito del “Pasticciaccio”* di Alberto Ciattini, del 4 settembre 1962. La titolazione del servizio televisivo, *Il seguito del “Pasticciaccio*, è legata al fatto che Gadda annuncia che del *Pasticciaccio* ha già praticamente pronto per la stampa il prosieguo, una seconda parte, dal titolo, *après Dumas, Venti giorni dopo*. È già scritta, conferma, ma è da vedere se la “tematica imbarazzante” ne permetterà presto la pubblicazione (a quale tematica imbarazzante si riferisca, non avendosi poi alcuna altra notizia di tale prosieguo e probabilmente trattandosi di progetto tutto ancora solo in mente, non è dato sapere);
- 2) in «L’Approdo», settimanale di lettere e arti: *Il prix international de littérature 1963 alla Cognizione del dolore*, dell’11 maggio 1963;
- 3) in «L’Approdo», settimanale di lettere e arti: *Via Blumentsthal 19*, del 23 aprile 1969;
- 4) in «Gli scrittori raccontano»: *Sulla scena della vita: Carlo Emilio Gadda*, di Ludovica Ripa di Meana e Giancarlo Roscioni del 1971, ma trasmessa il 5 maggio 1972.

Non solo pochissime e brevi, ma ingessate spesso nella richiesta da parte dell’intervistato di leggere risposte già stilate, dunque di inscenare una finzione visibile e improbabile: l’intervistatore fa le domande e l’intervistato legge delle risposte direttamente da fogli sotto gli occhi e tenuti in mano, senza neppure lo scrupolo di fingere della spontaneità tramite un gobbo o un suggeritore. E ciò non tanto e solo, come si penserebbe, per invincibile impaccio o timidezza, ma per

¹ Cfr. *Quattro interviste televisive a Gadda*, a cura di Giulio Ungarelli, Torino, Nuova ERI/Video RAI, 1993.

controllare il fattore e il demone incontrollabile dell'oralità e i capricci dell'umore (non a caso le interviste sono piene di lapsus e correzioni o gesti traditori). Le risposte scritte nelle interviste servono ad arginare gli scherzi e i dispetti della nevrastenia nel parlare a braccio e il borbottare o lasciarsi scappare colpi di tosse o strabuzzo d'occhi (l'oralità è imprudente e spesso c'è lì il corpo fuori controllo a tradire e smentire e deridere il dettato).

Fanno eccezione la prima e l'ultima intervista, soprattutto l'ultima: intervista estrema e senza più scrupoli o timori o altro, ancora nella casa e studio di via Leonardo Blumenstihl, 19. Piano secondo. Interno 13. Dunque pochissime interviste e controllate, ma pur con questo disseminate di folgorazioni.

Intanto la passeggiata a piedi, appena accennata, come appare all'inizio del servizio televisivo del 1962, con Gadda assieme al suo intervistatore ripresi un attimo mentre camminano per via Merulana. Si indica una camminata, percorso o breve pellegrinaggio, che va dalla Basilica di Santa Maria Maggiore per tutta via Merulana e Labicana fino a Sant'Antonio da Padova, San Clemente e ai Quattro Santi Coronati: questo il punto più alto, cima architettonica, che sta a monte del romanzo come segnale paleocristiano e romanico: in questa cima avviene l'intervista e sotto l'arco d'ingresso della certosa o roccaforte della chiesa e convento si mette all'ombra, per rispondere alle domande, Gadda. Il *Pasticciaccio*, è detto chiaramente, nasce da un innamoramento edilizio e urbanistico per la zona e ha custodito il suo segreto in quel fortillio romanico, nella severità e in allontanamento dal mondo (e dunque, per apparenza, niente di più lontano dal maledetto palazzo di brilocchi e pescecani di cui tratterà).

La camminata dà un'indicazione fondamentale: perché è sul posto o nella consultazione di una mappa stradale della zona che appaiono l'albero genealogico del *Pasticciaccio* e la sua posizione: l'araldica del libro e il perché del suo allocarsi in via Merulana; meglio, si capisce cos'è, e dove pretende di essere, il pasticciaccio brutto nella via Merulana. È sufficiente bighellonare, sbirciare le vie limitrofe, passeggiare e percorrerla sui passi indicati da Gadda per comprendere.

Il pasticciaccio brutto de via Merulana è anche e soprattutto il romanzo, il libro, in carne e ossa nella metafora toponomastica del racconto, che ha osato comporre l'ingegner Carlo Emilio Gadda: pasticcio linguistico, letteratura irrispettosa della tradizione, cedimento a modelli pieni di bruttezze e meticciami e risultanze bastarde e disdori, che si stende in mezzo a tutta la grande letteratura d'Italia; interseca le grandi scritture itale, mettendosi di traverso, entrando a gamba tesa, scorrendo con la sfacciataggine del vialone. Cioè, proprio a livello topografico via Merulana si stende tra largo Giacomo Leopardi e viale Alessandro Manzoni (via Labicana vi si getta e vi precipita in viale Manzoni), con in mezzo via Galilei e via Machiavelli (per non voler toccare via Michelangelo e le fantastiche traverse d'Ariosto e di Tasso che, con via Alfieri, addirittura immettono su Piazza Dante): praticamente tutto il sistema di riferimento e di rispetti ed emulazioni di Gadda fino alla foce e al gran mare del Manzoni, culto e venerazione di tutta una vita.

La via Merulana, così estranea e di traverso in realtà nella mappatura del Parnaso stradale delle belle lettere a Roma, fa da asta allo sbandieramento di largo Leopardi e di via Machiavelli e via Galilei e viale Manzoni, "con rispetto parlando", come direbbe Gadda. Oppure, come un fiume in piena, si alimenta dei sopraddetti affluenti. Via Merulana e le vie adiacenti costituiscono uno straordinario stemma araldico o mappa delle ammirazioni gaddiane e della sua prestigiosa e inopinata collocazione nella storia onorevole della letteratura.

Con falsa modestia, con il "dovuto rispetto", essendo un pasticcio di lingue, babelico, plurale, sparlato e dialettale e tutto maleodorante di realtà, non può che apparire un pasticcio di carni e verdure in mezzo al florilegio e all'antologia delle Muse. Ma pur sempre amatissime Muse, come le mai interrotte letture attestano, tanto che il libro di Gadda e la sua posizione centrale e di riferimento e raccoglimento di tutte le acque di scolo della letteratura e di affluenza e d'incontro delle migliori sorgenti gli meritano l'appellativo di "capolavoro": di traverso alle patrie lettere come la via di Gadda, la sua via, sempre parlando con il "dovuto rispetto".

Pensare al *Pasticciaccio* significa, allora, anche pensare a tutta la Letteratura e allo straordinario ingombro del libro, alla sua locazione nella città delle Lettere. Il *Pasticciaccio* si incunea nel nervo scoperto della letteratura, entra a gamba tesa.

Domande di rito in tutte le interviste riguardano i piaceri del lettore Gadda, le ammirazioni letterarie, con sosta obbligata nei *Promessi sposi*. Dunque, veniamo a sapere della preferenza per i *Fratelli Karamazov*; del peso che sempre più va assumendo l'*Amleto* di Shakespeare, libro insondabile e inesauribile viene detto nell'ultima intervista con la volontà di rileggerlo e ritradurlo come uno scolaro; dello spostamento di preferenza storiografica sempre più, andando avanti con gli anni, da Cesare e Livio a Tacito (ultimo territorio storiografico superstite, inesorabilmente, per accumulo di amarezza e disincanto). Così come, nella lettura di Dante, della sempre maggiore preferenza accordata al *Purgatorio*, e infine a Manzoni e ai *Promessi sposi*, con non più solo della simpatia e della comprensione per Don Abbondio, ma addirittura dell'identificazione: rappresentante assoluto, e giustificato, contro la morale illustre. Se Gadda aveva sempre ritenuto la fifa di Don Abbondio "ragionevolissima", ora essa diviene addirittura segno contro le vessazioni e le pretese della morale illustre.

In realtà, tutto questo elenco di letture e riletture ha proprio come legame quello di contemplare testi che attentano alla morale illustre sia come "materia" sia come "parabola": Amleto e la sua inadeguatezza alle idiozie e ai crimini della reggenza o alle ragioni d'onore della vendetta e delle faide (la povera Ofelia è detta da Gadda una povera oca sottomessa alle coercizioni del padre); tutto il racconto di miseria e piccineria del potere e dei potenti in Tacito; la dimensione purgatoriale dell'anima e della sorte di peccatori comunque perdonati, senza l'intransigenza e l'assunto d'abisso di un giudizio come quello d'Inferno. Ma, come detto, soprattutto Don Abbondio in mezzo alle pretese e aspirazioni, più o meno esaltate, di un Federico Borromeo e agli slanci e alle caldane di un Innominato e di un Fra Cristoforo come anche alle angherie e alle impunità di tanti, tutti, i prepotenti della terra da cui tocca pur difendersi, se si vuol vivere. La morale illustre è stata uno dei

nutrimenti costitutivi dell'educazione e del credo di Gadda, dei mangimi della sua anima, a iniziare anche dal mito della patria e del popolo italiano e di una propria eroica guerra da farsi, e precipitata in breve tempo nel fango, nella disorganizzazione, nella cialtroneria, nella furberia italianesca e nella micidiale incompetenza delle gerarchie militari, per passare all'entusiasmo fascista, all'abbaglio di magnifiche sorti di terra e di imperio (al ripristino dei commentari della Storia). Non ci sono antidoti alle fessissime idee, se non si familiarizza con la disonorabilità, con le ragioni della viltà e dell'incoerenza, della dolcitudine di vivere, del sospetto per ogni ideale e slancio, dell'ingenerosità di ogni vittoria.

Davanti alla richiesta dell'intervistatore sulla propria carriera scolastica, è lo stesso Gadda a ricordare una Licenza liceale che gli fa onore, per subito correggersi: "per chi crede nell'onore". In questa direzione tra le cose più commoventi e delicate c'è, nell'intervista del 1963 per l'uscita della *Cognizione del dolore*, lo scusarsi con i lettori (e i lettori e l'umanità sono di Don Abbondio), che devono pur vivere, per l'aver dato alle stampe un testo con una materia così dura e inconsolabile. Dichiarò dolente nell'intervista Gadda, leggendo:

Il titolo *La cognizione del dolore* è da interpretare alla lettera: cognizione è anche il procedimento conoscitivo, il graduale avvicinamento ad una determinata nozione. Questo procedimento può essere lento, penoso, amaro; può comportare il passaggio attraverso esperienze strazianti della realtà. La morte di un giovane fratello caduto in guerra può distruggere la nostra vita, si ricordino i versi disperati di Catullo. Moralmente il titolo è troppo lontano da ogni forma di gioia e di illusione che mi possa valere il consenso di chi deve pur vivere: di ciò chiedo perdono a coloro che vivono e che ancora vivranno.

È significativo, allora, che nella disamina delle preferenze letterarie Gadda, senza ombra di dubbio, arrivi a indicare il modello di tutto il suo scrivere, il referente principe in Louis-Ferdinand Céline, nessun altro.

L'ultima intervista poi è la più amara, disperata, già dentro la tenebra, piena di lapsus, correzioni, giustificazioni, martoriata da allocuzioni di scusa e richiesta di perdono per ciò che va dicendo: intervista senza gobbo e senza controlli e prudenze e

ormai con la libertà, o meglio la mortale stanchezza, della vecchiaia, fino a maldicenze senza più galatei o scrupoli da educanda, se non, a ogni ingiuria o furia e inclemenza di giudizio verso amici e colleghi, l'intercalare dell'espressione "con rispetto parlando" o "con il dovuto rispetto", che si tratti del narcisismo ridicolo di Ungaretti o dell'instancabile chiacchierare di Palazzeschi o della pochezza della scrittura di un Landolfi o della severità della madre che ha rovinato, al figlio, l'intera esistenza.

L'intervista è piena di movimenti correttivi o colpi di coda riparatori: ad esempio, l'attribuire, senza infingimenti o circonlocuzione, alla madre la dannazione della propria esistenza, la colpa di avergliela (a loro figli) avvelenata tutta fino alla radice, con la sua severità e il senso della reputazione, salvo appellarla «la poverina», e dirla salvatrice e santa mamma per sacrifici e spirito materno di dedizione. Ancora, in queste ultime dichiarazioni, ritornano decise le accuse per le vessazioni familiari subite in nome della rispettabilità, a cominciare da quello che Gadda chiama essere stato il «male murario», la maledetta villa a Longone voluta dal padre, a costo di tutti i sacrifici possibili, per la gente e i parenti, per sfida col fratello, per ostentazione, per narcisismo, trofeo borghese, e proseguita, nell'erezione, dopo la morte del padre, tra debiti e ipoteche, dalla madre, per una questione di onore e memoria e condivisione, impresa scellerata che ha mortificato tutte le vite dei figli, così come la pretesa di una carriera da ingegnere per stare alla pari con il prestigio di certi parenti.

«Mi si polverizza la memoria», esclama Gadda, di fronte al pensiero della madre, dopo aver confessato che si tratta della persona più importante della sua vita, in assoluto: anche se è stato un amore non corrisposto perché lei era innamorata dell'altro figlio più bello e più giovane e più tutto (e morto eroicamente); e anche se, è ripetuto, gli ha avvelenato la vita con l'idiozia dell'onorabilità e della carriera ingegneresca come il cugino "fortunato", schiava di tutte le convenzioni borghesi, boicottandogli la vocazione letteraria o anche solo rinfacciandogli mancanza di gaiezza. Tutto sacrificato a ciò che potrebbe dire la gente, per gli occhi degli altri.

Non ci si libera dalla famiglia. Si scontano le colpe della famiglia, e i boicottaggi della famiglia. Non ci si salva dalla famiglia. Neppure da morti, anzi soprattutto da morti. Mai più appropriata profezia o minaccia vale per Carlo Emilio Gadda che, da morto, è riuscito finalmente a liberarsi della famiglia, non senza il dovuto, inaudito, dall'oltretomba, obolo da versare a burocrazie terrene e onorabilità familiari e rancori e battaglie legali per il decoro e l'onore familiare e milanese e lombardo offesi: infatti, solo nel 2000, il 3 novembre del 2000, la volontà di Gadda viene esaudita, quella di essere sepolto al Cimitero acattolico di Testaccio, a Roma, nell'estremo confine, fuori della città benedetta, in giardino straniero: il corpo è finalmente traslato, presso la Zona Vecchia al n° 15.08, dopo lunghissima (16 anni) battaglia burocratica e resistenze e dolori di familiari e rivendicazioni cittadine milanesi e ritardi, rinvii, sospetti, infinite verifiche delle legittimità testamentarie e di volontà e coscienza e consapevolezza del morituro e dei testimoni.

In realtà, la sepoltura attuale di Gadda nel cimitero acattolico di Roma assume il valore di un atto ingiurioso, del più ingiurioso degli atti verso le rivendicazioni e le pretese di sangue e le convenzioni e la rispettabilità della famiglia. Ennesimo figlio che giace e sceglie di giacere lontano dalla cappella sacrosanta di famiglia, voltando le spalle in sepoltura solitaria e d'esilio, o meglio ancora in compagnia promiscua di compagni eletti da lui, peggio di un traditore e assassino e ingrato e figliuolo improdigo.

Così Giacomo Leopardi, dopo convivenza con Antonio Ranieri, che muore ed è sepolto a Napoli, offesa per tutto il casato che non si fa scrupolo di accusare Ranieri di circonvenzione, di sospetta e astuta manovra di sottrazione o, peggio ancora, di sequestro, per togliere e allontanare un figlio, non disubbidiente, il migliore dei figli, dalle braccia paterne e materne e dei fratelli (in realtà, tuttora gli eredi Leopardi non fingono di ignorare l'affronto, l'oltraggio, lo sgarbo, e di Recanati hanno fatto e continuano a fare il nido naturale e agognato e accogliente per l'ultimo e definitivo riposo, la culla ripristinata per il genio di famiglia, per l'orgoglio dei genitori e del paese: Recanati smemorata gestisce la memoria di Leopardi come se lo avesse in

seno, come se fosse tra le sua braccia tornato amorevole alla famiglia. Si tratta, invece, di scappato di casa).

A Longone al Segrino giacciono il papà e la mamma e la sorella e il fratello (quello così tragicamente e prematuramente strappato all'affetto dei suoi) di Carlo Emilio Gadda: l'intera famiglia tranne lui; famiglia insieme ricostituita, pascolianamente consolata direbbesi, se non fosse per il dispetto di Carlo Emilio, relegatosi a Roma, in tomba non battezzata e cimitero sconsecrato, nelle latebre e nelle luci abbacinanti di suolo meridionale, estraneo suolo, offesa per l'intera terra di Lombardia. Gadda appartiene ai figli disubbidienti e vendicativi fino all'estremo della ferocia.

«La Repubblica» così riportava, il giorno dopo, 3 novembre 2000, l'evento, non senza involontaria e gaddesca comicità: *Gadda nel cimitero acattolico finita la querelle con Milano*. Una lapide sobria, così com'è sobria la dedica di Mario Luzi incisa sul travertino: «Qui, nel cuore antico e sempre vivo di sogni e utopie Roma dà asilo alle spoglie di Carlo Emilio Gadda, geniale e studioso artista dalle forti passioni morali e civili, signore della prosa». «Ieri a Testaccio, nel cimitero acattolico per stranieri dove Gadda cercava ispirazione sulla tomba di Shelley, si è chiusa la querelle tra Roma e Milano sulle spoglie dell'autore di “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana”. Palazzo Marino voleva seppellire il “gran lombardo” nel cimitero monumentale dove riposa, tra l'altro, Manzoni. Ma alla fine, forti delle ultime volontà, si è deciso per l'acattolico. Con il pieno accordo di tutti, tanto che ieri ha partecipato alla cerimonia anche un “inviato” del sindaco Albertini. “Gadda – ha detto Francesco Rutelli – è stato uno degli artefici funambolici e sorprendenti di una nuova stagione della lingua italiana. Personaggi come Gadda e Pasolini, ma anche come Moravia e tanti altri oggi ci mancano”».

Giuseppe Garrera

«Vengon di Lecco nuvole pesanti»

Due quartine di una trilogia giovanile di Gadda poeta

Tra le produzioni certo minori del Gadda giovane, o piuttosto adolescente, restano alcune poesie di metrica tradizionale e gusto arcaicizzante che si potrebbero considerare, anche per contiguità cronologica, un'incipitale minima trilogia del poeta esordiente. Il valore in sé modesto dei versi non ne giustifica il quasi completo oblio della critica, se non altro per il riscontro di alcune tematiche poi rilevanti nel Gadda maturo prosatore. Della prima poesia in particolare, un sonetto, ci si è occupati di recente¹, mentre della terza, un capitolo incompiuto in terza rima, si ha intenzione di occuparsi prossimamente nello specifico. Questa sezione pone l'attenzione sul secondo brano, un paio di quartine (forse spurie), fornendo alcuni elementi di analisi formale e storico-critica.

Testi

Si danno di seguito i testi definitivi della trilogia secondo l'edizione critica di Maria Antonietta Terzoli² per un'utile sinossi.

I (1910/1912)

Poi che sfuggendo ai tepidi tramonti
Vani declive in nebbia la pianura
Per i boschi e i pascoli de' monti
Senza grido né suono il dì s'oscura

Mute guardano l'erme in su le fronti

¹ Cfr. P. P. PAVAROTTI, *Dei pomari e delle ville: annotazioni su Gadda poeta e il suo primo sonetto*, in «Kepos», IV, 1-2021, pp. 104-29.

² Questo contributo si basa sulla preziosa e insostituibile edizione critica di Maria Antonietta Terzoli, verso cui il debito è destinato a restare sottostimato (C. GADDA, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1993).

De le ville il fornir de l'aratura
E lunghi fuochi accender gli orizzonti
Donde ogni volo ai mesti di si fura

Nel pomario che al colle il pendio tardo
Sparse già tutto di sue fronde molli
Poi che il greve suo dono ebbe diviso

Del vespro dolce ne le luci io guardo
I pomari deserti i tristi colli
Salutare il vostro ultimo sorriso

II (1909/1912)

Vengon di Lecco nuvole pesanti
Oscurandosi il di roggio, affannoso
E mentre de' villan sperdonsi i canti
Coglieli il primo soffio impetuoso

La pioggia manda il suo profumo avanti,
Che s'affretti il rozzon lento, affannoso
Per le valli ed i pascoli sonanti
Anzi la notte le mandrie avran riposo

III (1909/1912)

Non da le rive spiccasi il rupestro [Grigna: chiosa]
Ma lungi assai ergesi dalle rene
Oltre un sito orrido ed alpestro.
[...]
A lui si vien per duplice convalle
[...]
Prima passar con lunghissimo calle
[...]
Poi che corso buon tratto ebbimo il monte
A mezza costa per castani e forre
Un ermo bianco vidimi di fronte
Che per ispide rupi alza la torre
E battendolo il sol morendo arrossa
La roccia e il muro che sovr'essa corre.

Sotto la valle, d'alto suon commossa
Del suo torrente, ombrandosi per sera
Chiama al riposo in sua silvestre fossa

Ma le pinete nella notte nera
Croschiano lungi per forre e per gole
Ululando si addentra la bufera

Trasmisione

Della prima poesia di Gadda si hanno tre versioni con minime varianti³: quella a testo, che corrisponde all'unica pubblicata (su «Epoca»), una ricavata da una lettera a Contini⁴ del 1946 e una dettata all'amico critico e scrittore Carlo Roscioni⁵ nel 1970. Quest'ultima risale a un incontro tra i due scrittori in occasione della XXXV Biennale di Venezia, in cui il primo dettò al secondo tutte le tre poesie su un cartoncino d'invito (mm. 190x200) conservato nell'archivio Roscioni e recante sul margine sinistro l'indicazione: «Poesie di Gadda scritte sotto dettatura (1970) probab. degli anni del liceo». Della seconda⁶ e terza⁷ poesia non esistono altre versioni e le minime correzioni presenti sul cartoncino non sono state ritenute degne di menzione dall'editrice, a parte la chiosa topografica segnalata a testo: “Grigna” sta per Grignone (già Monte Coden). Si tratta del nome del rilievo di 2410 metri tra il lago di Como (ramo di Lecco) a ovest e la Valsassina a est, con vista del Resegone manzoniano a sud, probabile meta del Gadda camminatore provetto, già prima del servizio alpino (*Non da le rive*, v. 6: «Poi che corso buon tratto ebbimo il monte»).

Fonti

Alcune tessere lessicali sono già state individuate perspicuamente e ricalcano quelle segnalate per il primo sonetto (*Poesie*, pp. 60 e sgg.). Il qualificativo «affannoso» (v. 2) riferito al giorno al tramonto risale probabilmente al Carducci di *Rime Nuove* (libro III) «e impreca al giorno, che affannoso cala» (*Rosa e fanciulla*, v. 11). Anche «roggio» come rosso di sera o come cromatismo agreste ricorre nel resto

³ C. E. GADDA, *Poesie*, op. cit., p. 3 (testo), pp. 59-60 (commento), pp. 103-104 (note filologiche). Si rinvia all'Introduzione di questa edizione e al saggio M. A. TERZOLI, *Alle sponde del tempo consunto*, Pavia, Effigie, 2009, pp. 56-80, per i raffronti e i cospicui debiti con la raccolta poetica di Ugo BETTI (1892-1953; scrittore e giudice di cui Gadda fu amico al fronte e censore in congedo), *Il re pensieroso*, Milano, Treves, 1922.

⁴ G. CONTINI & C. E. GADDA, *Carteggio 1934-1963. Con 63 lettere inedite*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Milano, Garzanti, 2009, pp. 229-31: «A tergo ti scrivo un mio sonetto (ridicolo) del 1912, alla fine del liceo: ottobre. Scritto a Longone al Segrino, per gentilissima [...] A Mina» (Firenze, 27/1/1946).

⁵ C. E. GADDA, *Poesie*, op. cit., p. 104. In calce al sonetto: «prima della I guerra mondiale».

⁶ Ivi, pp. 4 (testo), 60 e sgg. (commento), 104 (note filologiche).

⁷ Ivi, pp. 5 (testo), 61 e sgg. (commento), 104 e sgg. (note filologiche).

della triade poetica d'inizio secolo. Pascoli in *Myrica* scrive (sezione *Ultima passeggiata*): «Al campo, dove roggio nel filare» (*Arano*, v. 1). In d'Annunzio ricorre undici volte tra prosa e poesia, tra cui (*Elettra*): «calmo guardò pei fiumi il campo roggio» (*La notte di Caprera*, XII, v. 358). Nella seconda quartina (v. 6) due elementi rimandano ai trascorsi liceali di Gadda⁸: «rozzon» e la dittologia «lento, affannoso». Il primo si legge in Ariosto: «o ch'io son di natura un rozzon lento» (*Satira* III, v. 6); poi «rozzon normanno» nella stessa sezione di *Myrica* (*Il cane*, v. 5). La seconda si ritrova nell'altro cinquecentesco Annibal Caro: «[traeva sospiri talora impetuosi e rotti] talora lenti e affannosi» (*Gli amori pastorali di Dafni e di Cloe. Ragionamento primo*). Infine l'espressione «per le valli e pascoli sonanti» (v. 7), ripresa del primo sonetto («per i boschi e pascoli de' monti»), pare rimontare a Virgilio in tre passi: *silvas saltusque* (*Georgiche* III, 40), che si ritrova simile *in saltus [...] atque in pascua* (*Georgiche* III, 323) e invertito in *saltus silvasque* (*Georgiche* IV, 53)⁹.

Struttura

Lo schema rimario delle due quartine è ABAB ABAB con rima identica B¹-B² (affannoso), poi frequente in Gadda (*Poesie*, XIV). I rimanti sono tra loro in relazione eterogenea: antinomica («pesanti-avanti / impetuoso-riposo»), omologa («canti-sonanti»). Quanto agli accenti ritmici dei piedi d'attacco, vige una varietà forse inattesa: il v. 1 è trocheo («vengon»: -^), i vv. 2 e 8 solo peoni terzi («oscurandosi»: ^^^-^), i vv. 3 e 5 anfibrachi («e mentre / la pioggia»: ^-^), il v. 4 dattilo («coglieli» -^^), i vv. 6 e sgg. sono anapesti («che s'affretti / per le valli»: ^^-[^]). Ne derivano endecasillabi piani di quattro accenti ritmici principali tranne il v. 7 (di tre), con

⁸ Commentando il primo sonetto, Gadda racconta: «Dante e l'Ariosto i miei amori [...] Arieggia vagamente un ipotetico impasto Carducci-Petrarca. «Pomario» fu parola, allora, dannunziana: (Carducci e molto D'Annunzio a memoria)» (in «Epoca», 12 settembre 1954, citato in C. E. GADDA, *Poesie*, op. cit., p. 103). Così Dante: «lo sol, che dietro fiammeggiava roggio» (*Pg* III, 16; cfr. *Par* XIV, 87).

⁹ «Più tardi Orazio e Virgilio. Di Orazio ho molte liriche a memoria, come del resto di tanti lirici» (in «Epoca», art. cit. in C. E. GADDA, *Poesie*, op. cit., p. 103). Sulle prime prove poetiche si veda anche G. PATRIZI, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 191 e sgg.

possibilità di una lettura a tre accenti del v. 4, il più tribolato, e (più difficilmente) del v. 6.

Numerose e diffuse le allitterazioni nasali, meno insistenti le sibilanti, rare quelle liquide (ma significative: «coglieli il primo / per le valli»). In entrambe le quartine compaiono simmetricamente (vv. 1 e 3 / vv. 5 e 8) due forme apocopate e allitteranti in coppie alternate di predicato-sostantivo con gusto arcaicizzante: «vengon-villan / rozzon-avran». Allitterano in particolare i due termini più desueti nel rispettivo secondo verso di ogni quartina: «roggio-rozzon».

Allargando lo sguardo, si rileva come pregevolmente si possa leggere con immediata coerenza ogni verso della seconda quartina di seguito al corrispondente nella prima:

1 e 5) «vengon di Lecco nuvole pesanti / la pioggia manda il suo profumo»

2 e 6) «oscurandosi il dí roggio, affannoso / che s'affretti il rozzon lento, affannoso»

3 e 7) «e mentre de' villan sperdonsi i canti / per le valli ed i pascoli sonanti»

4 e 8) «coglieli il primo soffio impetuoso / anzi la notte avran riposo»

La combinazione di tutti questi elementi fonici e sintattici genera due quartine di ritmo diverso. La prima ha un andamento alternato, scorrevole (vv. 1 e 3) e claudicante (vv. 2 e 4 con dialefe); la seconda alterna i primi due ritmi (vv. 5 e sgg.), ma termina di slancio con gli ultimi due versi¹⁰.

Tropi

Tra le figure retoriche più rilevanti si contano due ipallagi («dí-affannoso» per la fatica del villano / valli e pascoli – sonanti» per il riverbero del vento), un iperbato («de' villan [...] canti»), un allotropo («sperdonsi» per disperdonsi), un'apostrofe

¹⁰ La metrica del primo sonetto è stata analizzata in P. P. PAVAROTTI, *Dei pomari e delle ville...*, art. cit., pp. 5-6, e non si discosta in fondo dalle conclusioni della Terzoli: «non segnala particolari tensioni in sede di rima» (C. E. GADDA, *Poesie*, op. cit., p. XIV). Per le sue caratteristiche (capitolo incompiuto in terza rima) non si ritiene opportuno trattare qui la terza poesia.

(«che s'affretti), una prosopopea («la pioggia manda»), una dittologia («lento, affannoso»), un aulicismo latineggiante («anzi notte»; cfr. 'commossa'↓)¹¹. Un dispositivo figurale di parola e di pensiero non eccessivamente elaborato eppure non disprezzabile. Del resto, fatta salva la maggior lunghezza e la comune tendenza a personificare il paesaggio (*Vengon di Lecco*, v. 5: «mute guardano l'erme» / *Non da le rive spiccasi il rupestro*, v. 18: «ululando s'addentra la bufera»), anche le altre due poesie presentano un apparato retorico cospicuo ma non abbandonano un registro narrativo piuttosto piano, colorito da usi lessicali arcaicizzanti (*Poi che fuggendo*, v. 5: «erme»; v. 6: «fornir»; v. 8: «fura»; v. 9: «pomario» / *Non da le rive*, v. 2: «rene»; ivi, v. 13: «commossa») o negli allotropi (*Poi che fuggendo*, vv. 1 e sgg.: «tepidi / vani declive»; *Non da le rive*, v. 1: «rupestro»; ivi, v. 3: «alpestro»).

Commento

Si offrono in questa seconda sezione alcuni spunti di lettura stilistica e tematica, per poi spingersi a rilevare la ricezione di questi materiali nel prosieguo dell'opera gaddiana.

Paesaggi

Il punto di vista del poeta è simile al sonetto per come espresso da Gadda:

L'enunciato comporta una visualizzazione: il poeta è, idealmente, sopra un'altura o un poggio o una costa donde veda la pianura discendente verso Milano: per esempio Invernigo. Così può accadere che la pianura discenda verso le nebbie mentre il cielo, sopra la Ca' Merlata poniamo, si accende nei fuochi della sera¹².

¹¹ Risuona un passo del *Diario*: «1 volta sola, a sera: il caffè ante lucem, per ragioni di fuoco» (C. E. GADDA, *Racconto italiano di un ignoto del Novecento*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Scritti vari e postumi*, a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2008, vol. V, p. 566). Quindi nei *Miti del somaro*: «il prurito [...] di dover vivere a tutti i costi una vita commossa» (*La consapevole scienza*, in C. E. GADDA, *Racconto italiano di un ignoto del Novecento*, vol. V, op. cit., p. 914). Potrebbe valere anche per queste quartine l'autocommento di Gadda al sonetto: «non è scemo del tutto» (in «Epoca», citato in C. E. GADDA, *Poesie*, op. cit., p. 103).

¹² Da «Epoca» (in C. E. GADDA, *Poesie*, op. cit., pp. 59 e 103). Sempre con riferimento al primo sonetto *Poi*

Il periodo adolescente è ricordato sempre con qualche nostalgia. Nel mio caso, tale nostalgia si colora di tonalità romantico-paesistiche profonde, e determinanti il carattere. Il paesaggio e le sue alberature mi hanno affascinato¹³.

A queste parole di autocommento basta cambiare alcune località, che qui diventano esplicite almeno nella dizione del capoluogo, ma la geografia e le atmosfere brianzole non mutano: Invernigo sta a Milano come le valli e la Grigna stanno a Lecco. A mutare è lo sviluppo dell'aspetto climatico nelle due poesie. Nel sonetto, dall'inizio coi «tiepidi tramonti» alla fine con «ultimo sorriso» (e il prolettico «dolce»)¹⁴, si alternano scene «mute, nebbia [...] senza grido né suono», per concludersi tra «pomari deserti e tristi colli». Nella prima poesia «il dí si oscura» e nella seconda «nuvole pesanti» minacciano pioggia copiosa, annunciata da «soffio impetuoso». Eppure non vi mancano particolari espressivi a ingentilire l'iniziale lontanante sequenza («di Lecco»), giocando su elementi sonori e spaziali («sperdonsi i canti, il suo profumo, pascoli sonanti»), per chiudere sull'immagine quieta della sera. Se nel sonetto la dolcezza della sera a malapena compensa la desolante scena dei saluti finali, qui la pioggia incombente non pregiudica il riposo notturno delle mandrie¹⁵.

Il terzo brano si distingue dai primi due per la caratteristica verticalità dantesca, o meglio piramidalità, pur restando ben identificabile la predilezione montana e agreste dell'autore, e non discostandosi il passo dall'alta Brianza prealpina. L'iniziale riferimento al lago (vv. 1-2: «rive, rene») si eleva subito alle vette (vv. 1 e 3: «rupestro, alpestro») e poi riposa nel «prima passar con lunghissima calle» (v. 6).

che fuggendo: «La breve lirica fu erogata di getto e messa su carta senza ripentimenti, senza, ahimè!, varianti: a Longone, in Brianza, nella nostra casa di campagna».

¹³ Intervista Rai in via Merulana, non datata ma posteriore al *Pasticciaccio* (cfr. l'URL <https://youtu.be/L3IGFpdo0t4>; ultima consultazione: 15 agosto 2023).

¹⁴ Così intende Gadda nell'autocommento (C. E. GADDA, *Poesie*, op. cit., p. 103). Sul finir del giorno del contadino si legga *Certezza* (in C. E. GADDA, *Romanzi e Racconti I* [1989], a cura di Dante Isella, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 2007, vol. I, p. 39).

¹⁵ «Il motivo conduttore delle prime poesie (e in realtà un po' di tutta la raccolta) è lo spazio della natura osservato come teatro di eventi che disegnano un universo ora di pacata ora di drammatica mestizia» (G. PATRIZI, *Gadda*, op. cit., p. 191).

Ridiscende a tappe, prima nell'inatteso ermo bianco poi «*la valle*» (v. 13), colpita dal suono della corrente (v. 14). Quindi il torrente stesso, esito al declivio della valle che va «ombrandosi» (v. 14 → *Vengon di Lecco*, v. 2: «oscurandosi»; *Poi che fuggendo*, v. 4: «s'oscura»). Infine un'impennata sonora, minerale e vegetale, precipita la scena (vv. 17-18): «crociano lungi per forre e gole / ululando si addentra la bufera» (lupi ≠ buoi).

Soltanto nella primavera del 2023 è stata pubblicata la nuova edizione critica del *Giornale di Guerra e di Prigionia* completo di sei taccuini ignoti fino al 2019 e finora inediti, di proprietà degli eredi Bonsanti e acquisiti dalla Biblioteca Centrale di Roma a un'asta bandita da Finarte. In uno di questi si legge un capoverso dedicato alla poesia in esame.

Contro le ragioni dell'egoismo, sopra accennate, c'è anche in me il solito sentimento che chiamerò «brivido piacevole ante tempestatem». L'aspettazione della burrasca non mi turba di sgomento, il vento freddo che scende dal monte mi piace, mi fa gradevolmente accapponare la pelle. Vecchio elemento della mia struttura morale: ricordare la mia adolescenza, il pre-guerra, il mio vecchio sonetto: «Vengon di Lecco núvole pesanti», scritto in un momento di grande sincerità (Cellelager, 15 dicembre 1918)¹⁶.

Come si chiosava nelle pagine precedenti relativamente alle Prealpi lombarde, ancora durante l'ultima fase della prigionia tedesca di Gadda il ricordo del paesaggio alpestre è riconosciuto motore dell'attività poetica dallo stesso autore soldato. Queste annotazioni non contraddicono il commento, ma lo approfondiscono e arricchiscono di una tonalità, evidentemente retrospettiva, morale e temperamentale. Richiamando con l'usato *latinorum* ginnasiale quel brivido dell'azione, così attesa come salvifica per il tenente Gadda e nei fatti per gran parte sfumata¹⁷.

¹⁶ Taccuino DP3, *Vita notata. Storia*, ROMA, Biblioteca Nazionale Centrale, Raccolta '900, catalogo: A.R.C.59.Gadda.I.1/7; inventario: A2963023, c. 45v, ora in C. E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, nuova edizione, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2023, p. 467.

¹⁷ P. ITALIA, *Note al testo*, in C. E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, nuova edizione, op. cit., p. 557.

Pascoli

Un riscontro, di tale ampiezza insperato, con due episodi di *Myrica* sulle concordanze pascoliane (*Il cane, La vite e il cavolo*) induce all'approfondimento delle corrispondenze rielaborate qui sotto in forma di sinossi attorno alle quartine gaddiane. Si tratta rispettivamente di due terzine + una quartina dalla sezione *Ultima passeggiata* e un sonetto dalla sezione *Le gioie del poeta*.

Da G. PASCOLI, *Il cane*, vv. 1-6

Noi, mentre il mondo va per la sua strada,
noi ci rodiamo, e in cuor doppio è l'affanno,
e perché vada, e perché lento vada

Tal quando passa il grave carro avanti
del casolare, che il rozzon normanno
stampa il suolo con zoccoli sonanti

Da C. E. GADDA, *II (1909/1912)*

Vengon di Lecco nuvole pesanti
Oscurandosi il di roggio, affannoso
E mentre de' villan sperdonsi i canti
Coglieli il primo soffio impetuoso

La pioggia manda il suo profumo avanti,
Che s'affretti il rozzon lento, affannoso
Per le valli ed i pascoli sonanti
Anzi la notte le mandrie avran riposo

Da G. PASCOLI, *La vite e il cavolo*, vv. 12 e sgg.

E il core allegra al pio villan, che d'esso
Trova odorato il tiepido abituro
mentre a' fumanti buoi libera il collo

Si guardino le terzine riprese quasi a calco da Gadda nella seconda quartina – affanno, lento, avanti, rozzon, sonanti → affannoso, avanti, rozzon, lento, sonanti – che pare completarsi nella terzina che chiude il sonetto a fianco: villan, odorato, buoi, libera → villan, profumo, mandrie, riposo.

Pur muovendo da un tema piuttosto diverso come il cane e la sua esistenza a fianco degli uomini (libertà e compagnia)¹⁸, e da un altro invece non lontano come le modeste gioie del contadino (cavolo bollito e tepore domestico), Gadda trae incontestabilmente dal poeta di Castelvecchio alcune delle tessere utili a informare lessico e immagini delle sue quartine. Anche il punto di mira dinamico e sonoro non è molto dissimile perché, mentre Pascoli guarda con simpatia cane, cavallo e contadino (per riduzione metonimica del carro) con lo scalpiccio delle «ruote per la sua strada», Gadda guarda allo stesso modo contadini («villan» plurale < «coglie-li»), cavallo e buoi col sibilo umido¹⁹ «per le valli ed i pascoli». Vi sono certo tensioni fra gli omologhi, come «odorato e profumo», laddove il primo (*apax* in Gadda) è unicamente positivo mentre il secondo è minaccioso; come «carro dilungato lento lento e rozzon lento, affannoso», laddove il primo non cambia marcia mentre il secondo è invitato ad affrettarsi. Sono proprio tali tensioni che il più reattivo atteggiamento gaddiano produce, benché originate in parte dal medesimo lutto, quello di un padre e poi di fratelli morti troppo presto (il calesse fatale a Ruggero Pascoli, l'odiata villa in Brianza di Francesco Gadda), con la perdita di *status* e il notorio *imprinting* di figure femminili castranti (le sorelle Ida e Maria Pascoli, la sorella Clara Gadda e la madre Adele Lehr).

Questa denominazione d'origine entra in modo discreto e geniale nel discorrere gaddiano, insinuandosi nel penultimo verso della poesia come la *Purloined letter* di Poe, col suo tipico gusto per l'invenzione e il *calembour*, ovvero semplicemente come (*P*)*ascoli*. Da ciò si comprende come i vertici della sperimentazione linguistica si raggiungeranno nei molteplici generi e registri della sua produzione, dalla poesia adolescenziale e matura (*Autunno*) alla prosa d'arte (*Rosai*, *De Pisis*), dalla

¹⁸ Sovviene per la scena pascoliana del cane di campagna il BORGES della maturità (1969): «*la misteriosa devoción de los perros*» (J. L. BORGES, *Juan 1, 14*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. II, Milano, Mondadori, 2005, p. 261).

¹⁹ «Le riviere sonanti grondavano giù dai muraglioni [...] dove ci sono le stalle con i buoi» (C. E. GADDA, *Cahiers II*, in ID., *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, op. cit., p. 403). Nel *Castello di Udine* (1934) si legge: «nel croscio solitario della pioggia» (*Sibili dentro la valle* in C. E. GADDA, *Romanzi e Racconti I*, op. cit., p. 265) → C. E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di D. Isella e M. A. Terzoli, vol. IV, Milano, Garzanti, 2008, pp. 784 e sgg.).

divulgazione storica e scientifica (*I Luigi di Francia, Pagine di divulgazione tecnica*) al romanzo multivernacolare (*Il Pasticciaccio*), dalla critica (*Foscolo*) al cinema (*Il palazzo degli ori*), dal drammatico (*La cognizione*) al comico (*A tavola, In ufficio*), dalla narrazione autobiografica (*Diario di guerra*) all'invettiva (*Eros e Priapo*), fino alla corrispondenza professionale (*Ammonia Casale*).

Cahiers

Nei materiali preparatori del sempre fecondo *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (incompiuto del 1925)²⁰, in particolare nel secondo dei *Cahiers d'Études*, si leggono due passi contigui e una dichiarazione autocritica che rimandano ai paesaggi analizzati poc'anzi.

Le ville in Brianza, i poderi meridiani, i vecchi castelli! Non c'è più nulla! Meglio così. Passavo ragazzo... di prima mattina... sul ponte della Malastrada... con il mio cavallino... con un calesse... con il Giacomo che guidava... Povero vecchio!...» Il ragazzo si arrestò. Passava fanciullo sul ponte della Malastrada: la luna dell'alba vaniva nell'opale meraviglioso, presago di un gaudio fervido, di una chiara esultanza. Ville, case, uomini, buoi: e le foglie gemmanti dalla [per quella] freschezza²¹.

Difficile tradurre in prosa i miei vecchi versi²².

Il panorama socio-economico è desolante²³ e passa in rassegna – «elenca» avrebbe poi scritto Gadda nella *Cognizione* – ciò che Grifonetto, *alter ego* dell'autore, ha perduto e rimanda alla scena delle quartine adolescenziali, compreso il preziosismo dell'allotropo verbale («vaniva» → *Poi che fuggendo*, v. 2: «vaní»). La

²⁰ Per la tormentata vicenda testuale si rimanda alle preziose note di Dante Isella (C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, op. cit., pp. 1267-78).

²¹ C. E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, op. cit., p. 568.

²² Ivi, p. 577.

²³ Il nesso tra rovescio delle sorti, aggressività e status in Gadda è stato indagato con riferimento al contesto geografico e politico (A. R. DICUONZO, *L'acheronte della mala suerte. Sociostoria del dolore nella «Cognizione» gaddiana*, in «Intersezioni», XXXIII, I-2013, pp. 81-112). Nell'opera ricorre pure «sonanti» (C. E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, op. cit., p. 403), come i «sonanti pini» della *Meccanica* (C. E. GADDA, *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti II*, a cura di D. Isella, vol. II, Milano, Garzanti, 2011, p. 529).

famigerata villa, i campi a solatio, vestigia medievali²⁴, poi un diminutivo animale e un cimelio che paiono ricopiati dal poeta di Castelvecchio: tutto riprende il lucido delirio reazionario della pagina precedente. Eppure la natura riserva ancora qualcosa per cui lottare, uno spettacolo astronomico che ridisegna i confini psicologici dello spettacolo agreste²⁵. Contadini e buoi, come la vegetazione, sono per un attimo trasfigurati da tanta bellezza, prima della tragica risoluzione finale.

Pasticciaccio e Cognizione

In questa sede si vogliono rilevare i recuperi dei lessemi più caratteristici delle quartine in esame nelle due opere narrative più importanti della piena maturità (1957, 1963). I termini trascelti (participio gaddiano, *if any*) sono – consci di una scelta con inevitabili margini arbitrari – espressi in ordine alfabetico. Mentre per gli antichismi allitteranti «roggio» e «rozzon» non vi sono occorrenze, ve ne sono per il participio allotropo «sperso/e».

In *Quer Pasticciaccio brutto di via Merulana* (redazione definitiva, fine capitolo IX) si legge: «nereggiò l'ala d'un tuffolo, o d'una spersa ghiandaia»²⁶; anche qui in ambito campestre, lungo il tragitto Roma-Velletri («[un calesse...] verso Tor di Gheppio e poi verso Casale Abbrusciato»). Il volo d'uccello richiama quello del primo sonetto (*Poi che fuggendo*, v. 8) nella crescente desolazione («le case dei viventi, mute nella lontananza dei coltivi»).

²⁴ «Avevano avuto ville in Brianza, campi e terre hanno avuto. Hanno avuto una fede, una certezza, una prepotenza addosso [...] lo stemma che sui (sull'arco dei) vecchi castelli soleva dire: "State attenti, carogne" e fino il vento e fin la tempesta solevano (parevano) fermarsi davanti mogi» (C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, op. cit., p. 567). Con rimando alle infantili fantasie nobiliari di un gioco inventato col fratello Enrico e il nipote Carlo Fornasini a Longone negli anni 1906-1907. Il Ducato di Sant'Aquila (Carolus Emilius III) aveva stemma araldico e motto: «*Justitiam sequamur, nos sequetur victoria*» (G. C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 72-78).

²⁵ Nel contesto letterario assai diverso della *Meditazione Milanese* (I, XVII), con analogo riferimento astronomico: «Quando un sistema si 'rilassa' ciò significa che dei miliardi di miliardi di relazioni in esso convergenti, in lui nucleatasi, alcune si scindono, si sperdono, più non intervengono in esso [...] Le infinite relazioni si scindono, come vecchie stelle si frantumano e i loro residui si sperdono nello spazio infinito e vengono assorbiti da altri nuclei stellari» (*Il cosiddetto bene* in C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, op. cit., p. 758). Notare l'ulteriore allotropo «nucleatosi». Anche qui ricorre «sonanti» (ivi, 893).

²⁶ C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, II, op. cit., p. 268.

Nella *Cognizione del dolore* (redazione 1970, parte I, cap. IV) si trova: «non credo nel vigile... che trasvola... come un'ombra... a infilare il bigliettino dentro la serratura... del cancello; che ha duecentocinquanta ville, e relativi boschi, da biciclettagli accanto, nel buio... sperse in tre o quattro comuni»²⁷. Il contesto si ricava dal dialogo tra il medico Felipe Higuera e il paziente-protagonista Gonzalo, una lunga tirata contro il sistema sociale, tributario e di sicurezza del Maradagál.

Sempre nella *Cognizione del dolore* (parte II, capitolo VI) leggiamo: «carri scoperti con passerella centrale che il gaucho dai malinconici occhi, sovrintendendo percorre. Tale gli appariva fortuna nel Sud America. Tempestoso mare addosso le zattere sbatacchiate delle genti sperse, slavate»²⁸. Al principio dell'ennesima tirata contro il mondo circostante, dell'ennesimo *mala tempora* di liceale memoria (liceo Uguirre, Lukones < liceo Parini, Milano), Gadda, memore dell'esperienza professionale in Argentina, getta uno sguardo al caotico aggregato antropologico sudamericano, tenendo un occhio alla tradizione della pampa.

Il lemma “villan”, nell'accezione intesa nella poesia, ricorre un paio di volte nel *Pasticciaccio*. La prima al plurale, come nella seconda quartina ma nella forma piana; la seconda come riproduzione del noto proverbio nell'identica forma apocopata ma di numero singolare.

In *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana* (capitolo VI) si legge: «a vincere, ne' cuori dubbiosi, ne' villani incaponiti, il timor contraria, il timor della privata vendetta»²⁹. L'ambiente è quello del commissariato romano in cui alcuni agenti puntano a scardinare la reticenza di possibili testimoni non proprio signorili e

²⁷ C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, I, op. cit., p. 653.

²⁸ Ivi, p. 692. Un identico *Ur-text* di questo passo si trova nel secondo racconto dell'*Adalgisa* (edizione col titolo *I sogni e la folgore*) *Navi approdano al Parapagál* (C. E. GADDA, *Romanzi e Racconti*, II, op. cit., p. 429). Ancora in *Adalgisa* si legge: «come di vaccina che si sia spersa nei laberinti e nei romitaggi del monte: strappata da un rotolare di tuoni alle consuetudini del pascolo, alla sodalità della mandra. E c'era, cosa incredibile, del rossore» (*Quando il Girolamo ha smesso*, in C. E. GADDA, *Romanzi e Racconti*, I, op. cit., p. 322). Tanto per restare in continuità vespertina con la trilogia poetica giovanile: «fuochi accender, roggio, arrossa». L'atmosfera cupa torna nel *Castello di Udine*: «la mala tromba, quando muggirà di sopra dai nùvoli neri [...] con sibili dentro le buie valli» (*Sibili dentro le valli*: ivi, pp. 267 e 274).

²⁹ C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, II, op. cit., p. 143.

ben disposti nei confronti della pubblica sicurezza, impauriti dalle possibili rappresaglie.

Nel capitolo VIII si trova: «abilita il destinatario entrato in coma, carta canta villan dorme, vien fulgurato a esercitare quell'arte assonnata, quel mestieruccio zoppo che aveva tocche tocche esercitato fin là, fino all'Olio»³⁰. Disceso dal commissariato di Marino, accompagnato da una lirica veduta della capitale sullo sfondo di Tivoli, del Soratte, degli Equi, del Velino, sintetizzata «in un mattutino di Scialoia», il brigadiere Pestalozzi si dirige in città e riflette sulle lungaggini delle pratiche burocratiche, spesso sbrogliabili postume. Il proverbio emerge, dunque, da una lunga virtuosistica descrizione giocata fra cromatismi e gergo locale. Nella *Cognizione* il termine ricorre in accezioni spregiative e soltanto col vezzeggiativo “villanello” in quella intesa nella poesia: a questa, dunque, ci si limita nella rassegna degli usi.

Si legga ancora *La cognizione del dolore* (parte II, capitolo VII):

lo villanello, a cui la robba manca Tale è infatti, pensò, è la funzione sociale dello hildago, e tanto più del marchese, al cui nome venga intitolata, nei registri del catasta maragadalese, la proprietà di una villa serruchonese: insaccare le pudenda del villico nei propri ex-pantaloni, pagando a di lui conto le tasse, dopo averlo intensamente amato³¹.

Gonzalo inveisce sarcasticamente contro il fattore importuno che si aggira per la villa sporcando dovunque, mentre riceve dalla generosa madre i vestiti buoni dismessi dai figli. Continua la sua speciale “filosofia della villa” (platonica *Idea-Villa*) come ricettacolo delle sventure economiche e tributarie causate dall'incauto padre. Non si può, infine, eludere che le citazioni già ritenute pertinenti come echi narrativi del primo sonetto “contornano” quest'ultima, vicina alla seconda poesia gaddiana³².

³⁰ Ivi, p. 191.

³¹ Ivi, vol. I. p. 707.

³² Cfr. P. P. PAVAROTTI, *Dei pomari e delle ville...*, art. cit., pp. 117-122. Si aggiunga a proposito la *Casa*

Conclusioni

L'attenzione critica verso la poesia di Carlo Emilio Gadda «signore della prosa», come recita l'epigrafe al cimitero acattolico del Verano, è stata decisamente modesta, se si eccettuano la magistrale lettura di *Autunno* da parte di Guglielmo Gorni (1973)³³ e naturalmente il lavoro della curatrice dell'edizione critica utilizzata, Maria Antonietta Terzoli. Manca una monografia di riferimento e mancano strumenti specifici di cui godono altri poeti come le concordanze e i rimari.

Se la qualità intrinseca della sua produzione lirica risulta in gran parte non eccelsa, non sono esclusi versi degni di memoria e di analisi e, nel complesso, la silloge mostra consapevolezza linguistica e retorica e un'ampia gamma di riferimenti culturali. Soprattutto lo studio della sua poesia è fecondo di rimandi alla produzione narrativa posteriore, cosa che dovrebbe interessare ogni specialista gaddiano, tanto più che esistono utili strumenti informatici online (senza distinzione di genere letterario) elaborati dall'Istituto di Linguistica Computazionale Antonio Zampolli di Pisa.

In questo contributo ci si è concentrati soprattutto sull'analisi della seconda poesia, offrendo alcuni spunti di lettura, senza trascurare il contesto rappresentato dalle altre due poesie citate: come si è tentato di dimostrare, i rimandi interni, infatti, autorizzano a considerare le tre composizioni come parti di una primitiva trilogia liceale.

Si è rilevato come in questi campi le due quartine adolescenziali non siano del tutto scevre da qualità artistiche e dall'uso consapevole degli strumenti linguistici tipici della poesia in rima. Registrati i debiti maggiori verso le figure letterarie più significative del periodo e della formazione liceale dell'autore, si è ulteriormente verificato quello con Pascoli, fino a trovarne un probabile *Ur-text* formato dalla combinazione di due testi di simile metrica nella prediletta raccolta *Myrica*: il

Merlata della Madonna dei Filosofi (C. E. GADDA, *Romanzi e Racconti I*, op. cit., p. 101).

³³ G. GORNI, *Lettura di 'Autunno'* (*Dalla 'Cognizione' di Carlo Emilio Gadda*), in «Strumenti critici», XXI-XXII, 1973, pp. 291-325.

cantore di Barga emerge, dunque, sempre più come un modello compositivo determinante per Gadda.

La seconda parte del contributo è dedicata al rilevamento della fortuna di alcuni lessemi rari all'interno della produzione narrativa successiva. In particolare, sono stati verificati come *apax* l'aggettivo "roggio", facilmente dannunziano, e il sostantivo "rozzon", dapprima ariostesco ma non meno pascoliano quanto al recupero, riguardo al qualificativo allotropo "sperso" e al sostantivo "villano", in alcuni *loci* di opere maggiori quali *Pasticciaccio* e *Cognizione* o di rilevante interesse filologico quale il *Racconto italiano di ignoto del Novecento*.

Non si è rinunciato a fornire in nota ulteriori riscontri relativi alla produzione novellistica (*Madonna dei Filosofi*, *Il castello di Udine*, *L'Adalgisa*, *La Meccanica*) e non solo (*Meditazione Milanese*), anche rispetto ad altri termini caratteristici della poesia in esame (come "sonanti"), o più in generale all'atmosfera paesaggistica tipica della trilogia. Quest'ultima, eredità biografica precocemente fissatasi, si conferma infatti come l'immaginario dominante nella figurazione letteraria di Gadda poeta, studente e soldato.

Il cinquantesimo anniversario della sua morte potrebbe rivelarsi l'occasione propizia per un risveglio degli studi sulla poesia, il cui *corpus* complessivo ammonta a venticinque composizioni secondo il "canone Terzoli", cui va la gratitudine per molti recuperi "archeologici" negli archivi gaddiani.

Pier Paolo Pavarotti

Bibliografia essenziale di riferimento

Di C. E. GADDA:

C. E. GADDA, *Parlano del loro primo scritto alcuni fra i più noti autori di oggi*, in «Epoca», anno V, n. 206, 12 settembre 1954, pp. 6-7;

ID., *Poesie*, edizione critica di M. A. Terzoli, Torino, Einaudi, 1993;

ID., *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti I* [1989], a cura di D. Isella ed E. Manzotti, Milano, Garzanti, 2007;

ID., *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi Giornali Favole e altri scritti I* [1991], a cura di Dante Isella, vol. III, Milano, Garzanti, 2008;

ID., *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi Giornali Favole e altri scritti II* [1992], a cura di D. Isella, M. A. Terzoli, vol. IV, Milano, Garzanti, 2008;

- ID. *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Scritti vari e postumi*, a cura di D. Isella, vol. V, Milano, Garzanti, 2008;
ID., *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti II* [1989], a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2011;
ID., *Giornale di guerra e di prigionia*, nuova edizione, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2023;
G. CONTINI-C. E. GADDA, *Carteggio 1934-1963. Con 63 lettere inedite*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Milano, Garzanti, 2009.

Su C. E. Gadda:

- G. CARDUCCI, *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1906;
U. BETTI, *Il re penseroso*, Milano, Treves, 1922;
G. GORNI, *Lettura di 'Autunno' (Dalla 'Cognizione' di Carlo Emilio Gadda)*, in «Strumenti critici», XXI-XXII, 1973, pp. 291-325;
A. CARO, *Gli amori pastorali di Dafni e di Cloe. Ragionamento primo*, in ID., *Opere*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, UTET, 1974;
G. PASCOLI, *Myrica*, edizione critica a cura di G. Nava, voll. 2, Firenze, Sansoni, 1974;
L. ARIOSTO, *Satire*, edizione critica e commentata a cura di Carlo Segre, Torino, Einaudi, 1987;
G. C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997;
C. FAGIOLI, *Una «chiave antilirica» di interpretazione. La poesia «Autunno» nella «Cognizione del dolore»*, in «Allegoria» XIV, 40-41, 2002, pp. 21-52;
J. L. BORGES, *Juan I, 14*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. II, Milano, Mondadori, 2005;
D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, testo di Giorgio Petrocchi, commento di Giuseppe Villaroel (1964), a cura di Guido Davico Bonino, Carla Poma, Milano, Mondadori, 2008;
M. A. TERZOLI, *Alle sponde del tempo consunto*, Pavia, Effigie, 2009;
G. D'ANNUNZIO, *Elettra*, edizione critica a cura di Sara Comparo, Venezia, Cà Foscari, 2013;
A. R. DICUONZO, *L'acheronte della mala suerte. Sociostoria del dolore nella «Cognizione» gaddiana*, in «Intersezioni», XXXIII, I-2013, pp. 81-112;
VIRGILIO, *Tutte le opere*, a cura di Guido Paduano, Milano, Bompiani, 2016;
G. PATRIZI, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2017;
P. P. PAVAROTTI, *Dei pomari e delle ville: annotazioni su Gadda poeta e il suo primo sonetto*, in «Kepos», IV, 1-2021, pp. 104-29.

Alla ricerca della parola compiuta: barocchismo, memoria e Spagna nell'opera di Carlo Emilio Gadda e Vincenzo Consolo

Introduzione

La significativa forza espressiva e comunicativa della parola nella sua forma essenziale di unità minima del discorso nella quale si racchiude il segno ancestrale, l'identità letteraria e culturale diventa l'oggetto predominante dell'opera di Carlo Emilio Gadda. Il potere, la fluidità e la versatilità delle parole sono caratteristiche essenziali in tutte le forme di comunicazione: «*Parola* appartiene, con ogni evidenza alle parole fondamentali. In questo caso anzi, è doppiamente tale: non solo per la frequenza d'uso, ma anche il significato che esprime, riferendosi a ciò che contrassegna tipicamente l'essere umano rispetto agli altri animali, il dono della parola, come si dice in prospettiva religiosa»¹.

La rilevanza del dinamismo espressivo delle parole è un tratto distintivo della loro forma originaria: il costante movimento evolutivo del linguaggio popolare, manifestato nella caleidoscopica energia comunicativa dei dialetti, prende forma nell'opera dello scrittore lombardo e in quella del siciliano Consolo, che interpretano e reinterpretano il linguaggio popolare nel suo autentico segno linguistico tendente al suono puro, alla musicalità. La lingua colta, quella popolare e quella dialettale si mescolano nella produzione letteraria dei due: tutto ciò si fonde in una scrittura magmatica e corrosiva che è capace di incidere un segno indelebile nella coscienza letteraria.

La ricerca dell'autentico segno letterario si palesa, così, nell'opera gaddiana e consoliana, in un dialogo continuo con il passato, in una scrittura che sperimenta, che si lascia contaminare sociolinguisticamente nei suoi diversi strati, nell'apparente riscrittura, nelle tracce evidenti di trasformazioni di significati ancestrali lasciati dal

¹ L. SERIANNI, *Parola*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 20-21.

segno. Una letteratura che affronta gli aspetti sacri, culturali e religiosi dell'origine, tendendo a imitare il pensiero concettuale archetipico che si perde nel mito. Una lingua che, attraverso le sue componenti tematiche e culturali, diventa parte integrante dell'identità, partecipando alla sua costruzione. Come accennato, diverse varianti linguistiche nelle loro accezioni diatopiche e diastratiche principalmente, ma anche diacroniche, alle quali si mescolano un insieme di sottocodici, di lingue e stili diversi, costituiscono la costellazione creativa degli scrittori, divenendo *pastiche*.

Nel caso specifico di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, la trascrizione del parlato in letterario e scritto costituisce un altro livello strutturale del linguaggio, che influisce sulla verosimiglianza stessa dei personaggi. Le stratificazioni e le complessità che sottendono al suo sviluppo storico-linguistico hanno nella parola colloquiale un veicolo di emozioni, motivi e temi. In generale, la letteratura che indagheremo nello specifico vede l'elemento popolare e orale predominante o almeno presente, in un senso ampio di rivitalizzazione e rigenerazione tematico-espressiva che caratterizza una parte importante, se non esclusiva, dello stile narrativo degli autori in questione. Una delle caratteristiche che gli scrittori riprendono dall'oralità è l'archetipo tematico che deriva dal folklore.

Si può affermare, senza dubbio, che Gadda è stato l'iniziatore di un cambiamento nel modo di percepire la realtà che lo circondava, così come in seguito lo è stato Consolo, catalizzando quella che, alla fine degli anni Cinquanta e al principio degli anni Sessanta, si stava manifestando come un'urgente esigenza espressiva che implicava uno iato con "la nuova lingua italiana, tecnologico-aziendale-democristiana", come ebbe a definirla Vincenzo Consolo.

Barocchismo, memoria e Spagna in Carlo Emilio Gadda

Gadda, in forma embrionale o quantomeno non del tutto finita, offre un manifesto della sua maniera di concepire la letteratura in generale e la scrittura in

particolare nella sua *Meditazione milanese*, iniziata nel 1928 e che, nonostante diverse revisioni, non riuscì a vedere la luce nella sua forma compiuta.

Nel testo, lo scrittore lombardo percepisce la realtà come un agglomerato magmatico nel quale i vari “sistemi” che la compongono sono legati da un vincolo di interdipendenza in costante mutamento. Questi cosiddetti sistemi rappresentano la rete di relazioni perennemente mutanti che caratterizzano la nostra società, questa articolata e multiforme massa che si espande, si dilata e si propaga in forma labirintica, divenendo custode di un codice indecifrabile. Così, il suo modo di vedere la realtà si allontana sostanzialmente da una visione monofocale, unica, sola e forzatamente oggettiva per generare un’opera letteraria che ha la capacità di vedere il mondo attraverso un caleidoscopio, di ritrarne la complessa gamma di colori in tutte le sfumature e gradazioni sociali, affettive ecc.

Questa sua maniera di vedere il mondo come un conglomerato multiforme, la cui struttura non segue un’oggettiva linearità ma cerca di aderire alla vera consistenza dell’anima, alla più autentica essenza dell’essere umano, lo spinge a investigare la società in una sua maniera peculiare, speculativa. Digressioni filosofiche, biografia, osservazione empirica del mondo formano indubbiamente i diversi tasselli che compongono la sua esperienza creativa. Oltre a un mosaico di personaggi, ognuno con la sua caratteristica linguistica, che nascono dall’osservazione e dall’ascolto delle tante voci che compongono la collettività: un coro, una polifonia che è anche intima e personale.

Chiari sono i riferimenti biografici in diverse opere dello scrittore lombardo: ad esempio nella *Cognizione del dolore*, redatta dopo la morte della madre nel 1936, comparsa su rivista tra il 1938 e il 1941, e pubblicata integralmente nel 1963. Il ricorso alla narrazione biografica e alla memoria cerca di scardinare, in un certo modo, la rigida sequenza temporale. Nell’autore si palesa la necessità di connettersi con il passato interloquendo con esso, cercando, quasi come se fosse una terapia, di riportare alla mente i ricordi. La scrittura lo aiuta a rivivere i momenti tragici della propria vita e a rielaborarli, o perlomeno a cercare di superarli. Così, il difficile

rapporto con la madre, la morte del fratello, la sua esperienza argentina, quella della guerra impregnano le pagine della sua opera «di quel particolare modo di avvicinare la realtà che di fatto incombe su tutto l'insieme dei testi gaddiani, caratterizzati come sono dalla necessità di riattivare la comunicazione con il passato dello scrittore-combattente»².

Gadda prende le distanze dal Neorealismo dal punto di vista sia estetico sia teorico, non crede vi sia un'unica realtà oggettiva che possa raccontare il “groviglio” del vivere. La sua lingua nasce, quindi, come frutto di una speculazione teorica e tende impetuosamente verso l'azzardo linguistico, alla sperimentazione neoavanguardista, all'espressionismo come lo ebbe a definire Contini, giacché solo in questo modo si riesce a rappresentare la complessità e la polifonia del mondo. Esso viene, così, descritto attraverso una lingua che mette insieme una complessità espressiva e stilistica variegata, che si compone di dialettismi, espressioni di uso comune, argot, cultismi, neologismi, latinismi, parole appartenenti ad altre lingue come lo spagnolo, che si fondono in una mistura originale. Quindi, una combinazione di vari stili e linguaggi che insieme creano un grottesco schernimento del reale, una sua parodia, una visione dissonante che «allude a una promiscuità e a un disordine più generali, quasi istituzionalmente legati al meccanismo del mondo»³. Data la natura multiforme della realtà, ne consegue che anche il linguaggio non può essere univoco e, di conseguenza, per riflettere il suo caos, è necessario che anche la lingua sia multiforme e che possa insinuarsi nelle fenditure, in squarci del canone linguistico-letterario che consentano di accedere a spazi più ampi, alla ricerca di una nuova e primigenia espressività. Pertanto, questo collage linguistico non è un mero *divertissement* intellettualistico, ma riflette fedelmente la realtà che rappresenta e allo stesso modo la ridisegna, dandole una nuova forma, rendendola accessibile, fornendo ai lettori autentiche chiavi di lettura.

² M. BERTONE, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C. E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 70.

³ C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita* [1969], Torino, Einaudi, 1995, p. 83.

Quello che andiamo affermando viene avvalorato da Marazzini che, analizzando le opere di Gadda, scrive:

Nella sua pagina si affollano i più vari elementi. Non c'è solo dialetto, ma una varietà: lombardo nell'*Adalgisa* e nella *Cognizione del dolore*, fiorentino nelle *Favole* e in *Eros e Priapo*, romanesco e molisano, con qualche battuta in veneto, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. È il 'multilinguismo' o pastiche gaddiano: attraverso un processo di straniamento, materiali eterogenei convergono nella pagina dello scrittore, con esiti espressionistici⁴.

Un grande ascendente ha nella sua formazione letteraria la lettura dei classici della letteratura spagnola e iberoamericana, una tradizione letteraria che Gadda inizia a conoscere nella sua giovinezza durante la sua permanenza in Argentina fra gli anni 1922 e 1924, passione che continuerà a coltivare e che lo porterà a tradurre alcuni autori spagnoli. Nel 1941, infatti, si occupa di due traduzioni, dal *Sueño* di Quevedo e da *El mundo por dentro* e *Peregrinación sabia* di Salas Barbadillo, per il volume *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti*, uscito a cura di Carlo Bo ed edito da Bompiani. Traduzioni in cui la spiccata originalità dello scrittore capta l'attenzione di Contini che scrive, in *Emilio Gadda traduttore espressionista*, che a convincerlo a occuparsi del suddetto volume sono state proprio le traduzioni di Gadda che, a suo dire, escono fuori dal grigiore linguistico in un'edizione assai ricca, i cui colori rappresentano quasi un nuovo canone, una sorta di caso-limite di grande interesse teorico, tale da non avere precedenti nella storia della traduzione⁵.

Circa un decennio più tardi, ritroviamo Gadda nuovamente ricoprire le vesti di traduttore di Juan Ruiz de Alarcón (i testi saranno utilizzati per un programma radio della Rai). Per quanto riguarda l'apprendimento dello spagnolo, nei suoi anni argentini in una lettera alla sorella afferma di essere molto contento del suo livello di conoscenza della lingua, nonostante nel luogo di lavoro, la *Compañía General de*

⁴ C. MARAZZINI, *Breve storia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 205-206.

⁵ G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 303.

Fósforos, si parli sempre italiano⁶. La conoscenza dello spagnolo lo aiuterà a leggere i classici spagnoli nella loro forma originale, ad apprezzarne la musicalità e a indagare la lingua del *Siglo de Oro*, del barocco, una lingua altra, che sarà imprescindibile per la sua formazione letteraria e per la costruzione della sua architettura linguistica così ricca e articolata: lingua che ritroveremo, per esempio, scorrendo le pagine del suo romanzo *La cognizione del dolore*.

La scrittura gaddiana, infatti, si impregna di un elegante barocchismo, verosimilmente assimilato nel corso dello studio della lingua spagnola e rafforzatosi durante la sua opera di traduttore, che lo ha portato a stretto contatto con il barocco spagnolo del *Siglo de oro*: Quevedo, Salas Barbadillo, Alarcón gli forniscono quegli strumenti stilistici che gli consentono di giungere a una concreta approssimazione a quello che per l'autore è la realtà. La satira, la fiaba, l'ironia, i personaggi presenti nel barocco spagnolo⁷, che costituiscono un gioco di ombre, un chiaroscuro, si riverberano prepotentemente nell'opera dello scrittore lombardo. Il disincanto novecentesco di Gadda si interseca con il *desengaño* barocco, plasmando la sua opera⁸.

Dombroski⁹ legge il disinganno gaddiano come risultato della tragica avventura che ha visto lo scrittore volontario protagonista del primo conflitto mondiale. Nel *Giornale di guerra e di prigionia*, in cui la sua esperienza bellica viene raccontata, si percepisce quell'amara presa di coscienza che contrappone il suo universo morale al mondo. Si può sostenere che i termini "barocco" e "disincanto" siano spesso essenzialmente sinonimi: nel vasto regno della letteratura barocca, la disillusione è, infatti, parte integrante della prospettiva barocca, che è in gran parte caratterizzata da uno stato di crisi e pessimismo. C'è un senso prevalente di pericolo e instabilità, un sentimento pervasivo di smarrimento che spinge a rifiutare o a criticare

⁶ C. E. GADDA, *Lettere alla sorella (1920-1924)*, a cura di G. Colombo, Milano, Rosellina Archinto, 1987, p. 62.

⁷ J. A. MARVALL, *La cultura del Barocco*, Baccelona, Ariel, 1975, pp. 27-51.

⁸ G. SORIGA, *Lo stupendo idioma: Carlo Emilio Gadda: le traduzioni, gli anni in Argentina e lo spagnolo della Cognizione del dolore*, Roma, Università di Roma Tre (Tesi Dottorale), 2009; cfr. l'URL: <http://hdl.handle.net/2307/2124> (ultima consultazione: 1/06/2023), p. 157.

⁹ Cfr. R. S. DOMBROSKI, *Gadda e il barocco*, trad. di A. R. Dicuonzo, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

aspramente il mondo: la futilità della vita, l'impermanenza di tutte le cose del mondo, lo scetticismo, temi che in sé racchiudono il conflitto tra realtà e apparenza.

Del barocco Gadda condivide il senso intimo, il cammino doloroso alla ricerca di una verità che si nasconde e si svela ai nostri occhi, l'eterno conflitto fra ciò che è e ciò che pensiamo sia. De Robertis fu il primo a intuire che la ricchezza del lessico "riccioluto" a cui si aggiunge la delicata esuberanza linguistica rivelavano la propensione barocca di Gadda. Nel recensire il *Castello di Udine* scrisse, infatti:

Carlo Emilio Gadda, tra le sue prose ricche, troppo ricche (il suo «barocco riccioluto, ricchissimo e fragile»), tra le complicate trascrizioni di motivi tolti quasi a pretesto per il suo lavoro di artista («tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose ed obbiett»), ha pur raccolto in questo stesso volume un libretto di guerra asciutto quant'era possibile alle sue esuberanti e irregolari qualità di scrittore, e sottilmente venato di canto, tra grigio e violetto, se vogliamo esprimerci con i mezzi della pittura, che ai libri di guerra finora apparsi aggiunge certo qualcosa, qualcosa di nuovo e, direi, d'inaspettato¹⁰.

Lo stesso autore, in una certa maniera, teorizza che la chiave non sta solo nel decifrare gli strati intricati o l'essenza grottesca dell'impasto narrativo e linguistico, ma anche nel riconoscere la deliberata coscienza con cui lo scrittore espone l'assurdità del mondo o la natura priva di senso della cosiddetta narrativa, che potrebbe essere descritta più appropriatamente come una farsa interpretata da attori intellettualmente disarmati, una contrapposizione concettuale fra la narrazione (vale a dire il racconto del mondo) e la scrittura, considerata in quella che dovrebbe essere la sua funzione basilare o esclusiva: sondare il mondo e cercare una lettura autentica dell'esistenza. In questa concezione, la storiografia, intesa come riflesso, ritratto o ricostruzione mentale di questa "storia", si avvale spesso di due strumenti privilegiati quali il silenzio incerto e la candida struttura della falsità e di fatto "tace e sottace", riferendo solo quello che le fa comodo riferire.

¹⁰ G. DE ROBERTIS, *Il Castello di Udine*, in «Pan 2», n. 9, 1934, pp. 142-44; poi in ID., *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 142.

Gadda rompe questo sistema, lo decostruisce, lo atomizza attraverso il linguaggio per poi ricostruirlo in un insieme “disordinato”, dandogli una struttura vera. Così, per Gadda, il barocco è il mondo stesso come meccanismo complesso, pieno di stravaganze, nebulosamente intricato e, come scrittore, egli non può far altro che dipingerlo, soprattutto attraverso uno stile che in qualche modo ne condivide gli ingarbugliati dispositivi, in modo, poi, da cercare di scardinarlo, di strapparne i più intimi segreti, incontrandone nel grottesco e nella complessità sistemica l’essenza fenomenologica. Il barocco si tramuta in una primaria esigenza comunicativa, in un’affannosa ricerca della parola precisa che sappia individuare il vero significato, che sappia restituire la vera forza vitale al linguaggio. Non è, quindi, decorazione artificiosa o ricerca esasperata del gioco intellettuale, del virtuosismo lessicale, bensì esigenza primaria dell’io di cercare sé stesso, un ordine, una chiave che possa aprire le porte dell’intendimento della complessità del cosmo. Gadda non accetterà mai di essere definito uno scrittore barocco ma, nella *Cognizione del dolore*, nella prosa concepita come introduttiva dal titolo *L’editore chiede venia del recupero chiamando in causa l’autore*, ci offre questa illuminante definizione del proprio barocco:

Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata «comunemente» dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell’autore, ma legati alla natura e alla storia: la grinta dello smargiasso, ancorché trombato, o il verso «che più superba altezza» non ponno addebitarsi a volontà prava e «baroccheggiante» dell’autore, sì a reale e storica bambolaggine di secondi o di terzi, del loro contegno, o dei loro settenari: talché il grido-parola d’ordine «barocco è il G.!» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine»¹¹.

Il barocco è cruciale per comprendere le opere letterarie di Gadda e, indiscutibilmente, concordiamo con Dombroski. Nello scrittore lombardo, infatti, l’ossessione per la laboriosità lessico-sintattica, la tendenza alla stravagante

¹¹ C. E. GADDA, *Opere*, vol. I, *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, p. 760.

divagazione, unita alla volontà di alterare e traviare, creano una struttura testuale palinsestica in cui risulta evidente l'intenzione di stabilire una rete di connessioni diacroniche e sincroniche. Gadda ottiene questo risultato attraverso la frammentazione della narrazione, l'uso di increspature descrittive che, come afferma Magris (1984), offrono la capacità di percepire la vita nella sua interezza, l'universalità che traspare nel dettaglio e lo collega al tutto, all'unità universale¹². La disarticolazione della totalità, assieme all'eclissi del grande stile, parallelamente implica, come condizione di possibilità, la rottura dell'identità e dell'unità del soggetto¹³, assicurando l'opportunità di avere una visione altra. Pertanto, la rottura del nucleo centrale della narrazione in una varietà di mini narrazioni permette di immergersi in questo prisma narrativo attraverso il quale possiamo sperimentare le diverse prospettive, acquisendo una visione personale¹⁴.

Barocchismo, memoria e Spagna in Vincenzo Consolo

Quando parliamo di sperimentalismo espressivo, abbiamo ben chiaro che i pionieri di questa tendenza letteraria sono stati senza dubbio Carlo Emilio Gadda e Pierpaolo Pasolini con i loro capolavori *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) e *Ragazzi di Vita* (1955). In tal senso, la scrittura di Gadda è esemplare in quanto apre una strada che inaugura un percorso letterario verso il quale convergeranno le opere di diversi scrittori. Tra tutti, Vincenzo Consolo con *La ferita dell'aprile* (1963) e Luigi Meneghello con il suo *Libera nos a malo* (1963). È senza dubbio possibile sostenere che, nel corso della sua opera¹⁵, Consolo abbia mostrato un peculiare uso del linguaggio, sperimentale e funzionale, che identifica il suo stile e

¹² C. MAGRIS, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1983.

¹³ Cfr. J. PEÑA VIAL, *Poética del tiempo: ética y estética de la narración*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002, p. 43.

¹⁴ Cfr. L. MATT, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Glossario romanesco, Roma, Aracne, 2012, p. 23.

¹⁵ Cfr. V. CONSOLO, *L'opera completa*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Turchetta e uno scritto di C. Segre, Milano, Mondadori, 2015.

la sua letteratura, al tempo stesso frutto vigoroso di una speculazione teorica in perenne evoluzione, poiché percorre le tappe di tutta la sua carriera, come è evidente nel suo celebre articolo *La métrica della memoria*¹⁶. Il linguaggio utilizzato dal romanziere si struttura su un doppio asse, solo apparentemente dicotomico, tra lingua e dialetto, dove entrambi gli elementi, apparentemente contrapposti, si sostengono e allo stesso tempo si fondono armoniosamente, integrandosi per completarsi. Attraverso i suoi romanzi, in cui la storia è una metafora condensata, non ci parla solo della Sicilia, attraverso le forme e le memorie dialettali, ma anche – in forma di sineddoche e mitica – dell’Italia.

I suoi romanzi non sono solo un recupero storico e mnemonico, ma anche un recupero del linguaggio. Il recupero di parole perdute, dimenticate nel tempo. Il suo lavoro di ricerca linguistica lo spinge, infatti, a cercare vestigia che sono al di là della lingua italiana conosciuta, o al di là dello spazio temporale legato al presente; strati di lingue che lo stesso scrittore definisce “sepolte”: lingue antiche, ancestrali, materne, parlate nella sua terra nel corso dei secoli. Consolo, come il poeta ed etnologo Antonino Uccello, personaggio simbolo delle *Pietre di Pantalica*, che raccoglie gli oggetti perduti del mondo contadino per conservarli in un suo museo, raccoglie e riunisce le parole perdute per conservarle nelle sue narrazioni e preservarle così dall’oblio. Questa è una caratteristica che contribuisce alla ricchezza connotativa di quella che è stata definita la “plurivocità” consoliana.

L’agognato recupero della memoria comprende e diventa inevitabilmente un recupero della lingua. Ciò risponde a uno scopo primario della letteratura: «Credo che questa sia lo scopo della letteratura, perché la letteratura non può essere che memoria»¹⁷; Consolo ritiene che la lingua scritta, che rappresenta il suo modo di comunicare, di esprimersi e di rapportarsi al mondo, debba corrispondere a un recupero mnemonico e quindi alla purezza del linguaggio. Nello specifico, la parola

¹⁶ Esistono diverse versioni di questo articolo, ma, secondo il parere di diversi specialisti qualificati, la più completa è quella contenuta in *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, a cura di G. Adamo, vol. 18, San Cesario di Lecce (LE), Manni Editori, 2006.

¹⁷ *Ibidem*.

“barocca” è l’oggetto privilegiato della sua ricerca, una parola antica di un tempo secolare precedente che lo scrittore cerca di riportare al suo referente originario, all’oggetto, restituendogli la sua funzione, la sua realtà autentica¹⁸.

Di conseguenza, il suo linguaggio si contrappone a quello dei media, che soggiogano: un lessico che si impone in modo prepotente e dominante, impoverendo la lingua, appiattendola sempre più verso il basso e schiacciandola a un livello infimo di omologazione. Consolo ha più volte condannato questa standardizzazione del lessico, che innegabilmente porta all’incomunicabilità, all’incapacità di dire e di capire, a una sorta di “afasia”, diventando al tempo stesso una difficoltà individuale, un disagio ineffabile e una paralisi indescrivibile. Lo scrittore è, quindi, lucidamente consapevole della rottura della dialogicità prodotta dal sistema stesso, a cui contrappone il suo codice alternativo di comunicazione. E lo fa in modo tale da guardare alle origini per opporsi alla superficialità della lingua dominante, “paterna”, e per poter riscrivere il presente raccontandolo attraverso una scrittura sofisticata e tecnicamente complessa. Le sue parole e il suo stile denunciano e si oppongono all’omologazione linguistica dell’italiano contemporaneo che, a suo avviso, è diventato una lingua spaventosa, rozza e saccheggiata¹⁹. È importante sottolineare come Vincenzo Consolo sia arrivato a fissare il proprio stile: ci sono stati due mentori, due amici che lo hanno ispirato. Questi due scrittori e intellettuali di fama erano due figure stilisticamente antitetiche alle quali Consolo ha dedicato due capitoli, i racconti centrali, delle *Pietre di Pantalica: Le Chesterfield*, dove si cristallizza la figura di Leonardo Sciascia, e *Il barone magico*, una sorprendente immagine di Lucio Piccolo.

La scrittura di Sciascia è caratterizzata da una forma razionalista, chiara e trasparente che segue, in un certo senso, la via “francese” dell’Illuminismo, in antitesi alla cupa visione del mondo dell’epoca fascista; mentre Lucio Piccolo gli apre la

¹⁸ D. O’ CONNELL, «*Il dovere del racconto*», intervista a Vincenzo Consolo, in «The Italianist», 24, 2, 2004, p. 241.

¹⁹ D. STAZZONE, *I «racconti» di Vincenzo Consolo tra scrittura e narrazione*, in «Sinestesie online», 2013, p. 79; cfr. l’URL: <http://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2018/03/dicembre2013-12.pdf> (ultima consultazione: 31/07/2023).

strada alla metafora, all'onirismo, alla poesia e, soprattutto, alla letteratura spagnola, facendogli scoprire il cultismo di Góngora, il misticismo di San Juan de la Cruz, il romanzo di Cervantes e, in generale, tutta la letteratura del Secolo d'Oro²⁰.

La generazione di Consolo è testimone degli ultimi momenti del regime fascista, la cui fine – secondo lo scrittore – non portò a un soffio della sperata democrazia, ma condusse l'Italia a subire il regime democristiano. Amaramente quella generazione, nel suo pensiero, dovette rendersi conto che non era nata una nuova società e che tutto era rimasto cristallizzato, come se quell'epoca dolorosa non avesse mai lasciato spazio a una società veramente civile, alla quale lo scrittore avrebbe potuto ricorrere. Tutto ciò, così come lo ha vissuto, non si è mai realizzato, per cui Consolo rifiuta il razionalismo “francese” in ogni sua forma; la sua scelta è soprattutto espressiva e, di conseguenza, il suo percorso letterario lo porta in Spagna²¹. È, infatti, la letteratura spagnola a dare le maggiori coordinate stilistiche alla sua scrittura: la dolce e simbolica follia chisciottesca e la metaforizzazione dell'intero libro, così come il viaggio attraverso la poesia del Secolo d'Oro, oltre alla letteratura del suo tempo con il boom degli scrittori ispano-americani assieme ai romanzieri del dopoguerra spagnolo:

La Spagna, appunto, partendo dalla dolce follia, dalla follia simbolica, dalla follia metaforica del cavaliere errante del Don Quijote, e quindi attraversando tutti i poeti del Siglo de Oro, e quindi anche la letteratura spagnola che Vittorini ci indicava in quegli anni, scrittori non solo sudamericani come Rulfo, o scrittori spagnoli come Cela, o come Ferlosio, tanti altri scrittori del secondo dopoguerra che avevano vissuto il periodo del franchismo. Pertanto, la mia formazione, sia in termini di contenuti che di stile, è spagnola²².

In questo modo, la Spagna e l'ispanismo hanno dato il tono in termini di contenuto e stile. Ma, allo stesso tempo, il suo lavoro è influenzato dalla razionalità espressiva di

²⁰ S. PERRELLA, *Cervantino contro i padri illuministi*, in «Il Manifesto Alias Domenica», 30/08/2015; cfr. l'URL: <https://ilmanifesto.it/cervantino-contro-i-padri-illuministi-consolo-e-la-spagna> (ultima consultazione: 31/07/2023).

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

Sciascia²³. Risulta così evidente che questi significativi “precettori” hanno contribuito all’elaborazione della sua raffinata espressione letteraria che, al tempo stesso, racchiude barocco e sperimentalismo, che lo stesso scrittore ha ben definito riassumendola come «un movimento continuo dalla natura alla cultura, dal mito alla storia, dalla fantasia alla ragione e dalla poesia alla prosa»²⁴. Un volto creativo, quindi, caratterizzato da un movimento perpetuo, da un passaggio tra natura e cultura, da uno slittamento dal mito alla storia e, quindi, da un incessante equilibrio tra fantasia e ragione che culmina nella sua lirica narrativa che è, di fatto, il frutto dello straordinario connubio tra poesia e prosa, dove il poetico tende a predominare. Il primo movimento della sua traiettoria e della sua creatività è stato, quindi, verso la zona “occidentale”, che lo scrittore definisce come una letteratura razionale, comunicativa e storica. Poi, con il passare degli anni, si articola uno spostamento in direzione opposta e, pur rimanendo profondamente costante il legame con i problemi della storia, l’asse della sua scrittura si sposta verso la zona “orientale”, regno che Consolo identifica con l’immaginario mito-poetico²⁵.

La metamorfosi letteraria mitico-poetica che si verifica nella scrittura di Consolo diventa più visibile e integrale come un’adesione che replica il mondo di oggi, poiché, in una certa misura, la scrittura è diventata una referenzialità sterile che corrisponde alla diffusione inespressiva dei media. Per questo Consolo mette presto in atto una forma ibrida di romanzo, che diventa ancora più sintetica in quanto tende alla poesia per recuperare il proprio ruolo, quello comunicativo originario. Una forma di ritorno alle origini che recupera l’energia della parola tornando al ritmo e riconquistando così la sonorità, e allo stesso tempo ristrutturata il poema narrativo moderno incorporandolo nell’epica, cioè nelle origini della letteratura²⁶. Consolo concepisce la scrittura come un lavoro di approfondimento responsabile che lo porta a riflettere sulla propria funzione: «Io ho concepito la letteratura come un impegno

²³ *Entrevista a Vincenzo Consolo* por Jean Fracchiolla, in *La pasión por la lengua: Vincenzo Consolo (homenaje por sus 75 años)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008, pp. 167-68: 167.

²⁴ V. CONSOLO, *Fuga dall’Etna: la Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Roma, Donzelli, 1993, p. 26.

²⁵ D. O’ CONNELL, *Il dovere del racconto* cit., p. 241.

²⁶ *Ibidem*.

serio sin dai miei primi passi, cercando di capire che cosa volevo fare e dove volevo andare»²⁷.

Nel suo primo romanzo, *La ferita dell'aprile*, inizia a delineare il suo originale modo di scrivere: una scrittura che va al recupero degli stili e di un glossario autentico e puro, e per questo si avvale delle forme più primordiali che derivano dalla cultura popolare e dalla sua lingua nativa. Una lingua, dunque, modulata su un metro poetico libero, senza essere compressa in alcun groviglio narrativo; una lingua che è parte attiva nella costituzione strutturale del romanzo con i suoi cambi di registro, i dialettismi, i cultismi e gli elementi della tradizione orale come la canzone o i proverbi che si inseriscono nell'opera dandogli ritmo, coesione ed espressività.

Come giustamente sottolinea La Penna, nella *Ferita dell'aprile* la lingua di Consolo si riempie di oralità con espressioni come: *Duuuhhh, Ahi oh, uh, zaf, hop hop, Mah* ecc. e con interazioni al limite del dialettale; e recupera uno spazio primordiale e intimo di comunicazione²⁸. Allo stesso modo, nel romanzo troviamo una parte fondamentale del repertorio legato all'oralità, e nello specifico alle canzoni: «nel suo tessuto vocale ospita ad esempio un alto numero di “registrazioni” della parola cantata (sicuramente il più alto di tutta la produzione romanzesca dell'autore): dal latino e dal greco dei canti liturgici dei preti e dei ragazzini, ai canti patriottici e di protesta, popolari e religiosi, alle conte infantili»²⁹. Questi testi, quindi, completano la morfologia orale del romanzo, dandogli ancora più ritmo e uno sfondo evocativo rilevante; fra gli altri riferimenti canori, troviamo la diffusa canzone popolare *Si maritau Rosa*: «s'è maritata Rosa Sarina e Peppinella, col canto e controcanto, ed io che sono bella mi voglio maritar»³⁰.

²⁷ *Entrevista a Vincenzo Consolo* per Jean Fracchiolla, op. cit., p. 167.

²⁸ D. LA PENNA, *Enunciazione, simulazione di parlato e norma scritta. Ricognizioni tematiche e linguistico-stilistiche su La ferita dell'aprile di Vincenzo Consolo*, in *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, op. cit., p. 29.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ V. CONSOLO, *La ferita dell'Aprile*, Milano, Mondadori, 1963; Torino, Einaudi, 1977, e dal 1989 Milano, Mondadori, I ristampa 2013, p. 88.

Un altro fattore importante da notare è il suo profondo interesse per il dialetto gallo-italico di San Fratello, un piccolo paese in provincia di Messina, nell'antica Val Demone. Lo scrittore messinese riesuma una lingua praticamente morta e la trasforma in una metafora della Sicilia e dell'indole siciliana. L'uso ingegnoso di questa lingua ne fa un motto distintivo dell'alterità, della differenza e anche della metafora dello straniero. Inoltre, adoperando questa lingua sepolta, che vive solo in piccole comunità, Consolo trasmette un segno di protesta e di rabbia sociale contro il sistema-nazione che isola, esclude e dimentica questi autentici tesori del patrimonio linguistico e culturale, risultando chimerico e, di fronte a ciò, metafora viva di un mondo che segrega. Il dialetto diventa via via sempre più rilevante in tutto il suo itinerario letterario, come se Consolo volesse sottolineare la crescente difficoltà di comunicazione, il senso di estraneità e di impotenza dello scrittore, e l'inadeguatezza della scrittura a trasformare in meglio la realtà.

D'altra parte, il *Sanfratellano* continuò a usarlo nei "cunti" e soprattutto nel racconto teatrale *Lunaria*, in cui viene presentata come una lingua primordiale, naturale, pura e incontaminata; ma trova il suo apice nelle *Pietre di Pantalica* e, in particolare, nei *Linguaggi del bosco*. In questo racconto, Consolo inizia un'intensa sperimentazione sul linguaggio ricercando negli elementi della natura espressioni spontanee, cioè forme simboliche che rimandano all'origine del linguaggio stesso, fatto di suoni e voci ancestrali, idee che riprende da Leopardi e che descrive narrativamente, gradualmente, in una sorta di storia della costituzione del codice linguistico umano attraverso la protagonista Amalia: «Nei Linguaggi del bosco vado ancora più indietro, parto dai linguaggi della natura, dai segni della natura, per arrivare poi, mano mano, al linguaggio umano attraverso la ragazzina Amalia [...]. E, poi, ho cercato di spiegare da dove sorgono i linguaggi. Sorgono dalla natura»³¹.

La sperimentazione linguistica consoliana è un elemento fondamentale della sua poetica e determina il suo stile, plasmandone la scrittura. Gli elementi costitutivi della sua opera appartengono alla tradizione letteraria e fanno sì che essa venga

³¹ D. O' CONNELL, *Il dovere del racconto* cit., p. 241.

identificata, seppur semplicisticamente, con il “barocco”. La sua scrittura converge verso forme sperimentali, ma è anche una ricerca incessante della parola primordiale, pura, incontaminata, in cui si mescolano i codici più diversi: italiano, dialetti, greco, latino, francese e spagnolo. «Un romanzo “plurivocale” e una nuova sacralizzazione della parola che porta con sé risonanze di luce e di verità: una verginità non corrotta né oltraggiata»³².

Conclusioni

Analizzando l’opera di Gadda e Consolo, ci rendiamo conto di quanto sia forte in loro la volontà di restituire alle parole il loro vero significato grazie al paradosso, alla parodia, al grottesco, alla deformazione, alla perversione ecc., attitudini, queste, della letteratura barocca che negli autori in questione si fondono con una visione letteraria esteticamente moderna e culminano nel cosiddetto neobarocco.

Come abbiamo visto, il “barocco” fu acquisito da entrambi attraverso la mediazione della letteratura spagnola, la «meravigliosa lingua di Cervantes» (come ebbe a definirla Gadda) e, in particolare, del periodo letterario del *Siglo de oro*: tramite autori barocchi di lingua spagnola conosciuti in forma ravvicinata attraverso il soggiorno in Argentina e l’opera di traduzione, per ciò che riguarda Gadda, e grazie al mentore Lucio Piccolo, per quanto concerne Consolo. Comprensibilmente, tutto questo patrimonio letterario passò attraverso il filtro della lingua manzoniana, originando la loro singolare creatività.

Come in un puzzle, ogni parola deve essere collocata nel giusto posto affinché possa adempiere autenticamente alla sua funzione primaria; per questo diventa sostanziale la ricerca ingegnosa di un lessico che può apparire artificioso, aggrovigliato, dissonante, ma che, al contrario, è una necessità espressiva che nulla ha a che fare con la decorazione artificiosa, l’ornamento inutile o l’orpello. Questa

³² D. CALCATERRA, *Vincenzo Consolo: le parole, il tono, la cadenza*, Catania, Prova d’autore, 2007, p. 169.

ricerca porta i due autori a intraprendere un viaggio sia nella propria memoria sia nella memoria italiana, attraversando la storia nel tentativo di correggerla e di limitarne le storture. «Barocco è il mondo»: solo in questo modo si può cercare di rappresentare il caos, il mondo e la storia, cogliendone tutte le sfumature e fornendone allo stesso tempo una chiave di lettura.

Salvatore Cristian Troisi

Parole-chiave: Consolo, Gadda, Letteratura comparata, Neobarocco.

Keywords: Comparative Literature, Consolo, Gadda, Neo-Baroque.

***Scienza e finzione letteraria nella Francia di Luigi XIV:
gli Entretiens sur la pluralité des mondes di Bernard Le Bovier de
Fontenelle, il Monde di Descartes e la Rivoluzione copernicana***

Le celebrazioni nel 2023 del 550° anniversario della nascita di Copernico hanno offerto agli studiosi un'importante occasione per ulteriori riflessioni sul significato del *De revolutionibus orbium caelestium*, stampato lo stesso anno della morte dell'autore, il 1543, opera astronomica che ha segnato uno spartiacque nella cultura occidentale. È a partire dalla pubblicazione del capolavoro di Copernico che infatti per convenzione si data l'avvio in Europa della "Rivoluzione scientifica", un complesso movimento di idee e di pratiche di ricerca destinato a mutare profondamente l'assetto e i contenuti in ogni ambito del sapere, tanto in quello scientifico quanto in quello artistico e letterario.

Nonostante le origini e il significato della Rivoluzione scientifica siano stati e continuano a essere oggetto di contrapposte interpretazioni epistemologiche e storiografiche (discontinuità vs continuità, storia interna vs storia esterna ecc.)¹, l'idea di un'epocale frattura tra la scienza moderna da un lato e la tradizione scientifica antico-medievale e rinascimentale dall'altro fu promossa inizialmente da molti "filosofi naturali" che ne furono protagonisti, che assunsero, nei confronti dell'antichità, una posizione in contrasto con quella degli umanisti, negando il carattere esemplare dell'enciclopedia classica delle conoscenze e soprattutto la superiorità delle fonti antiche in campo scientifico.

Nella sua opera prima, il *Discours de la méthode* (1637), un Descartes già maturo² rigettò *in toto* l'edificio del sapere ricevuto, tanto quello antico quanto quello

¹ Per un'analisi della questione, rinvio al saggio contenuto in questo stesso numero della rivista N. ALLOCCA, *Galileo, Copernico e la Rivoluzione scientifica: considerazioni a margine del 400° centenario della pubblicazione del Saggiatore*.

² R. DESCARTES (1596-1650) diede alle stampe quarantunenne il *Discours de la méthode*, dopo aver

scolastico, perché giudicato ametodico accumulò di nozioni disparate, incerte e incapaci di innovazione, fondato «solo sulla sabbia e sul fango»³. L'insistenza sul tema della novità epocale permeò, d'altronde, larga parte della cultura Europea del Seicento, come attesta l'impiego del termine *novus* nel titolo di tanti volumi di carattere scientifico o metodologico⁴. La cultura medievale rinascimentale aveva fatto variamente ricorso alla contrapposizione fra *antiqui e moderni*, ma la disputa sul reale progresso delle conoscenze nel corso della storia conobbe il suo culmine a cavallo tra Seicento e Settecento, dopo che la battaglia copernicana di Galileo aveva Oltralpe segnato vittorie che sembravano definitive. La vibrante “*Querelle des Anciens et des Modernes*” appassionò la *République des Lettres* transalpina sotto il regno di Luigi XIV⁵, e consegnò alla cultura illuminista la convinzione, sposata dall'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* di Diderot e D'Alembert, della superiorità della cultura moderna su quella antica nonché l'idea che lo sviluppo post-copernicano della scienza e della tecnica fosse all'origine, e nel contempo il prodotto, di una radicale rivoluzione di pensiero, progressiva e irreversibile.

Nel *Discours préliminaire* e nella voce *Expérimental* dell'*Encyclopédie*, testi che avrebbero avuto grande influenza sulla formazione dell'immagine condivisa della nascita della Modernità, D'Alembert fece iniziare la nuova concezione della natura e della scienza con Bacone e Descartes, considerati capifila rispettivamente dell'empirismo e del razionalismo secentesco. Descritti come personalità geniali, capaci di procedere a una *tabula rasa* della mentalità scientifica tradizionale, Bacone

abbandonato il progetto di pubblicare come tale *Le Monde ou Traité de la Lumière* (con l'annessa sezione di fisiologia meccanicistica, *L'Homme*) a seguito della condanna galileiana del 1633, su cui tornerò più avanti in questo saggio. Descartes lasciò incomplete o nel cassetto diverse opere giovanili di ferma impronta antiscolastica, come lo *Studium bonae mentis*, di cui restano solo degli estratti, le *Regulae ad directionem ingenii* e probabilmente anche parte, se non tutta, *La Recherche de la Vérité*.

³ R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, trad. it. di M. Savini, *Discorso sul metodo*, in ID., *Opere 1637-1639*, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, 2009, p. 33.

⁴ Cfr. ad es. J. KEPLER, *Astronomia nova* (1609); F. BACON, *Novum Organum* (1620); G. GALILEI, *Discorsi intorno a due nuove scienze* (1638).

⁵ Cfr. M. FUMAROLI, *Les Abeilles et les Araignées*, in A. M. LECOQ, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 7-218, trad. it. *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei moderni*, Milano, Adelphi, 2005.

e Descartes, si legge in D'Alembert, ebbero il coraggio di ergersi contro la «potenza dispotica e arbitraria» della Scolastica, radicata non solo nell'aristotelismo, ma recante in sé pregiudizi universalmente accolti dal "senso comune", sedimenti irriflessi di pensiero arcaico risalenti agli albori della cultura occidentale, che, come una benda perennemente posta sugli occhi, rendeva ciechi e impotenti all'azione. Bacone, innanzitutto:

Così l'abuso dell'autorità spirituale congiunta a quella temporale obbligava la ragione al silenzio, e poco mancò che si negasse al genere umano il diritto di pensare. Mentre avversari ignoranti o malevoli combattevano apertamente la filosofia, essa cercò rifugio, per così dire, nelle opere di alcuni grandi: i quali, senza nutrire la pericolosa ambizione di far cadere la benda dagli occhi dei loro contemporanei, preparavano da lungi nell'ombra la luce che a poco a poco, per gradi insensibili, avrebbe illuminato il mondo. A capo di questi illustri personaggi dobbiamo porre l'immortale cancelliere d'Inghilterra, Francesco Bacone: le sue opere così giustamente stimate, e tuttavia più stimate che conosciute, meritano d'essere più lette che lodate. Chi consideri le sane e ampie vedute di quel grande, la molteplicità dei suoi interessi, l'ardire del suo stile, che ovunque fonde le immagini più sublimi con la più rigorosa esattezza, si sente indotto a stimarlo il più grande, il più universale, il più eloquente dei filosofi. Bacone, nato nel seno della notte più fonda, sentì che la filosofia ancora non esisteva, benché molti indubbiamente si illudesse di eccellervi. Più un'epoca è rozza, più crede di possedere tutto lo scibile. Egli iniziò con l'abbracciare da un punto di vista generale i diversi oggetti di tutte le scienze naturali; le ripartì in diversi rami, che numerò nel modo più esatto possibile; passò in rassegna le conoscenze già acquisite sopra ciascuno di tali oggetti; fece poi il catalogo immenso di quanto restava da scoprire. [...] Nemico dei sistemi, considera la filosofia null'altro che quella parte delle nostre conoscenze che deve contribuire a renderci migliori o più felici: sembra che voglia limitarla a scienza delle cose utili, e ovunque raccomanda lo studio della natura⁶.

E poi Descartes:

Al cancelliere Bacone successe l'illustre Descartes. Quest'uomo raro, la cui fortuna ha subito tante variazioni in meno di un secolo, aveva tutti i requisiti necessari per mutare il volto della filosofia: forte immaginazione, intelletto consequenziario, conoscenze attinte più in se stesso che nei libri, molto coraggio per combattere i pregiudizi più universalmente accolti, indipendenza tale che gli consentiva di non risparmiarli. [...] Sarebbe bastato il suo metodo a renderlo immortale; la sua diottrica è la più grande e bella applicazione che sia mai stata fatta della geometria alla fisica; infine, nelle sue opere, anche oggi in quelle meno lette, si vede brillantemente il genio creatore. Chi giudichi imparzialmente quei vortici, diventati ormai ridicoli, riconoscerà, oso dire, che non era possibile immaginare cosa migliore; le osservazioni astronomiche che ne hanno fatto giustizia erano ancora imperfette, o non abbastanza salde; non vi era ipotesi più naturale di quella

⁶ J. LE ROND D'ALEMBERT, *Discorso preliminare*, in *Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e D'Alembert*, traduzione e cura di P. Casini, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 37.

d'un fluido che trasporti i pianeti. [...] Riconosciamo insomma che Descartes, trovandosi a dover creare una fisica del tutto nuova, non avrebbe potuto crearla migliore: che è stato necessario, per così dire, passare attraverso i vortici per giungere all'autentico sistema del mondo; e che se si ingannò circa le leggi del moto, fu almeno il primo a intuirle. [...] Descartes ebbe almeno il coraggio di indicare agli spiriti sani come scuotere il giogo della scolastica, dell'opinione, dell'autorità, in una parola dei pregiudizi e della barbarie; e, grazie alla sua rivolta, della quale oggi raccogliamo i frutti, rese alla filosofia un servizio forse più notevole di tutti quelli resile dai suoi illustri successori. Lo si può considerare come un capo di cospiratori [...]⁷.

Di una netta cesura tra antico e moderno era certamente del tutto persuaso il nipote del grande tragediografo Pierre Corneille, Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757), che spaziò da protagonista nei più diversi ambiti della cultura d'Oltralpe a cavallo tra Seicento e Settecento, nel campo letterario (autore di commedie, tragedie e pastorali) come in quello filosofico-scientifico (fu per oltre mezzo secolo Segretario dell'*Académie Royale des Sciences* di Parigi, prendendo posizione su questioni fisiche, cosmologiche e matematiche, oltretutto intervenendo nei dibattiti filosofici concernenti il cartesianesimo e il malebranchismo)⁸. L'appena trentenne Fontenelle si lanciò nella *Querelle des Anciens et des Modernes* con diversi testi di immediato e duraturo successo: a parte le riflessioni consegnate alla *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), i celebri *Nouveaux dialogues des morts* (1683-1684), i quali, a imitazione dei Dialoghi dei morti di Luciano, mettevano a confronto sotto forma di finzione narrativa personaggi storici in argute discussioni spesso agonistiche e paradossali; l'acclamata *Histoire des oracles* (1687), che smascherava con brillante ironia i pregiudizi della credulità popolare, la superstizione e l'oscurantismo teologico, tratteggiando una storia naturale degli "errori" dello spirito umano; gli altrettanto fortunati *Entretiens sur la pluralité des mondes*, pubblicati l'anno precedente (1686), opera letteraria di divulgazione astronomica che conobbe ben 33 edizioni durante la quasi centenaria vita dell'autore. È quest'ultima che prenderò qui brevemente in esame in rapporto alla figura di Copernico,

⁷ Ivi, pp. 40-41.

⁸ Per un quadro d'insieme dell'opera filosofico-scientifica dell'autore degli *Entretiens sur la pluralité des mondes* rinvio a S. MAZAURIC, *Fontenelle et l'invention de l'histoire des sciences à l'aube des Lumières*, Paris, Fayard, 2007. Sugli *Entretiens* cfr. I. MULLET, *Fontenelle ou la machine perspectiviste*, Paris, Champion, 2011.

commentando alcuni brani di grande interesse che hanno avuto speciale risonanza nella cultura italiana, in particolare in Giacomo Leopardi.

Se ne *L'Autre Monde ou Les États et Empires de la Lune* e nell'*Histoire comique des États et Empires du Soleil* di Cyrano de Bergerac (1619-1655), usciti postumi rispettivamente nel 1657 e nel 1662⁹, si era data voce alle tesi antiscolastiche del *libertinage érudit*, nutrito di materialismo atomistico epicureo-lucreziano e di naturalismo italiano cinquecentesco, negli *Entretiens sur la pluralité des mondes* Fontenelle abbracciava al contrario la causa della fisica e della cosmologia di Descartes, allora al centro di un più canonico ma animatissimo dibattito epistemologico, che avrebbe visto di lì a breve accanitamente contrapposti sostenitori transalpini della teoria cartesiana dei vortici e la nuova generazione dei fisici (e dei metafisici) dell'attrazione gravitazionale di matrice newtoniana. I *Principia mathematica philosophiae naturalis* di Newton vedranno infatti la luce nel 1687, l'anno successivo alla pubblicazione degli *Entretiens sur la pluralité des mondes* di Fontenelle, e segneranno una decisiva svolta epistemologica, benché a sua volta assai problematica. Scriverà Voltaire nel 1734 nelle *Lettres philosophiques* con ironico piglio *à la Fontenelle*: «Un francese che capiti a Londra trova che le cose sono molto cambiate nella filosofia come in tutto il resto. Ha lasciato il mondo pieno, e lo trova vuoto. A Parigi, l'universo lo si vede composto di vortici di materia sottile; a Londra, nulla si vede di tutto questo. [...] Presso i cartesiani, tutto avviene per effetto di un impulso incomprendibile; per Newton, invece, in forza di un'attrazione di cui non si conosce meglio la causa»¹⁰.

La natura, afferma Fontenelle in *Entretiens sur la pluralité des mondes*, è «come un grandioso spettacolo, simile a quello dell'Opera»¹¹, che si svolge in un

⁹ CYRANO DE BERGERAC, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil. Avec le Fragment de Physique*, édition critique, textes établis et commentés par M. Alcover, Paris, Honoré Champion, 2000.

¹⁰ VOLTAIRE, *Lettere filosofiche*, Lett. X, *Descartes e Newton*, trad. it. in ID., *Scritti filosofici*, a cura di P. Serini, Bari, Laterza, 1972, p. 51.

¹¹ B. DE FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Veuve Blageard, 1686, trad. it. di E. Cocanari, *Conversazioni sulla pluralità dei mondi*, a cura di C. Rosso, Roma, Theoria, 1984: Sera Prima, *Come la Terra sia un pianeta che gira su se stesso e intorno al Sole*, p. 40.

complesso al cui interno è nascosto l'insieme degli apparati meccanici utili alla messa in scena, che nel teatro moderno e «all'italiana», allora di gran successo in Europa, era posto “dietro” l'arco scenico. L'intera filosofia, sostiene Fontenelle, «è fondata solo su due cose: cioè sul fatto che il nostro spirito è curioso e la nostra vista cattiva»¹². I sensi ingannano, e in particolare quello che sembra il più affidabile di tutti, la vista, che ci mostra il Sole e le stelle in movimento, in realtà esito di un effetto ottico-prospettico dovuto all'impercettibile moto orbitale della Terra. Descartes ha fornito gli strumenti concettuali per osservare la natura «dalla parte posteriore del teatro dell'Opera», ovvero dalla parte del sistema dei meccanismi che sfuggono alla visione diretta degli spettatori. Come a teatro, gli antichi, anche i più grandi, i Pitagora, i Platone o gli Aristotele, tutti sono stati ingannati dal «*faux merveilleux*» prodotto dall'azione combinata delle invisibili macchine in azione della natura. Su scala macroscopica e microscopica nell'universo nulla avviene di diverso rispetto a quanto si può osservare nel funzionamento di un congegno a orologeria, recita Fontenelle richiamandosi a Descartes: «tutto vi si realizza per mezzo di movimenti regolati che dipendono dalla sistemazione delle parti»¹³. In un brano di rara efficacia polemica, che è opportuno riportare qui per intero, così scrive Fontenelle, riferendosi alle azioni degli ingranaggi dei sofisticati dispositivi utilizzati nella spettacolare opera lirica di Philippe Quinault *Phaéton*, andata in scena a Parigi nel 1683, musicata e diretta dal grande compositore italiano naturalizzato francese Jean-Baptiste Lully:

¹² Ivi, p. 39.

¹³ Ivi, p. 41, cfr. R. DESCARTES, *Principia Philosophiae*, Amsterdam, Elzevier, 1644, P. IV, § 103: «non riconosco alcun altro discrimine fra di esse e i corpi naturali tranne che le operazioni degli oggetti artificiali, per lo più, sono realizzate da strumenti abbastanza grandi da poter essere percepiti facilmente con il senso, dato che ciò è necessario perché possano essere fabbricati dagli uomini. Al contrario, invece, gli effetti naturali dipendono quasi sempre da certi organi talmente minuti da sfuggire ad ogni senso. E di certo non c'è alcuna ragione in meccanica che non appartenga anche alla fisica, di cui essa è parte o specie, e non è meno naturale per un orologio, composto da queste o quelle ruote, indicare le ore, che per un albero originatosi da questo o quel seme produrre determinati frutti. Per questo motivo, come coloro che hanno pratica nell'esaminare gli automi, quando conoscono l'uso di una qualche macchina e guardano alcune delle sue parti, congetturano facilmente a partire da ciò in che modo siano fatte le altre che non vedono, allo stesso modo mi sono sforzato di investigare a partire dagli effetti e dalle parti sensibili dei corpi naturali quali siano le loro cause e particelle insensibili» (trad. it. in R. DESCARTES, *Opere 1637-1649*, a cura di G. Belgioioso, op. cit., p. 2207).

Dal vostro posto all'Opera, voi non vedrete il Teatro come realmente è: le decorazioni e le macchine sono state predisposte per fare un bell'effetto da lontano, mentre le ruote e i contrappesi che producono tutti i movimenti sono stati nascosti alla vostra vista. Così voi non vi preoccupate eccessivamente di indovinare come avviene tutto questo. Probabilmente nascosto nella platea c'è un macchinista che si occupa di un certo volo che gli è sembrato straordinario e che vuole assolutamente spiegarsi com'è stato eseguito. Quel macchinista è abbastanza simile a un filosofo. Ma le difficoltà per i filosofi sono maggiori, perché nelle macchine che la natura offre ai nostri sguardi le corde sono nascoste perfettamente, così bene che si è cercato a lungo di indovinare che cosa provocava i movimenti dell'universo. Per esempio, figuratevi tutti i vecchi saggi al teatro dell'Opera, quei Pitagora, quei Platone, quegli Aristotele e tutta la gente il cui nome oggi fa tanto scalpore; supponiamo che assistessero al volo di Fetonte portato via dai venti, che non potessero scoprire le corde e che non sapessero come era disposta la parte posteriore del teatro. Uno di loro avrebbe detto: *Fetonte è fatto di alcuni numeri che lo fanno salire*. L'altro: *Fetonte ha una certa simpatia per la parte alta del teatro, e non si sente a suo agio se non vi si trova*. L'altro: *Fetonte non è fatto per volare, ma preferisce volare piuttosto che lasciar vuota la sommità del teatro*; e cento altre fantasie che non so come non hanno fatto perdere la reputazione a tutta l'antichità. Finalmente sono venuti Descartes e altri moderni che hanno detto: *Fetonte sale, perché è tirato da alcune corde, e perché un contrappeso più pesante di lui scende*. Così non si crede più che un corpo si possa muovere se non è tirato, o piuttosto spinto da un altro corpo; non si crede più che possa salire o scendere, se non per effetto di un contrappeso o di una molla; e coloro che vedessero la natura come realmente è, non vedrebbero altro che la parte posteriore del teatro dell'Opera¹⁴.

Le sei conversazioni sotto un estivo cielo stellato, che compongono la cornice letteraria degli *Entretiens sur la pluralité des mondes*, si svolgono in un parco tra lo scrittore e una giovane Marchesa, digiuna di astronomia. Indirizzandosi espressamente a lettori non esperti, all'*élite* mondana delle dame e dei gentiluomini curiosi, Fontenelle inaugurava quella che oggi viene definita "alta divulgazione", con l'intento di informare il pubblico colto sull'attualità scientifica, e di orientarne il giudizio nell'aperta battaglia in favore del moderno. Nel mescolare «il vero e il falso», scienza e racconto, senza però confonderli¹⁵, gli *Entretiens* si fanno esplorazione del "nuovo" universo, e dei suoi possibili abitanti, quello post-copernicano, assai diverso – dichiara Fontenelle – da quello geocentrico.

Sulla scoperta di un «Nuovo Mondo» astronomico geocinetico aveva fortemente insistito Descartes sin dai suoi primi lavori scientifici. In un'opera pubblicata postuma nel 1664, *Le Monde ou Traité de la lumière*, ma composta tra il

¹⁴ FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, trad. it. cit., pp. 40-41.

¹⁵ «Sugli abitanti dei mondi non ho voluto immaginare nella che fosse impossibile e chimerico. Ho cercato di dire tutto quello che se ne poteva ragionevolmente pensare, e anche le visioni che ho aggiunto hanno qualche reale fondamento. Il vero e il falso vi si trovano mischiati, ma è sempre facile distinguerli»: ivi, *Prefazione*, p. 32.

1630 il 1633, Descartes aveva invitato il lettore, dopo averlo messo in guardia che nulla prova che esista un rapporto di somiglianza tra la percezione visiva e ciò che negli oggetti la causa, a immaginare un viaggio interstellare nell'universo della fisica meccanicistica, a uscire con il pensiero fuori da «questo Mondo», il mondo dell'esperienza comune e della conoscenza sensibile ingenua, su cui si radica la fisica della Scuola, per «andarne a vedere un altro del tutto nuovo, che farò nascere in sua presenza negli spazi immaginari»¹⁶. Il mondo fisico «del tutto nuovo», che Descartes si prende la libertà di generare e di descrivere sotto forma di favola («*dans l'invention d'une Fable*»¹⁷), negli «spazi immaginari» lasciati liberi dalla cosmologia scolastica, è un mondo che reclama la trasparenza concettuale della geometria. La materia di cui è composto ha natura esclusivamente metrico-spaziale¹⁸, le sue leggi sono regolate da quella «semplicissima» della conservazione della quantità di moto¹⁹. Non è ammessa alcuna distinzione ontologica tra spazio e materia, ed è quindi negato il vuoto: da un lato, lo spazio ha senso solo in riferimento ai corpi, i quali, a loro volta, non sono che modulazioni della medesima estensione dell'estensione spaziale; dall'altro lato, l'identificazione cartesiana tra materia e continuità metrica dello spazio euclideo dischiude la possibilità d'illimitata analisi geometrico-meccanica dell'infinita varietà dei fenomeni fisici, riducendo la gravità, o meglio la gravitazione celeste, sulla cui natura si erano diversamente interrogati lo stesso Copernico, Keplero e Galileo, all'estensione tridimensionale e al moto.

¹⁶ R. DESCARTES, *Opere postume 1650-2009*, a cura di G. Belgioioso, op. cit., p. 249. L'espressione «spazi immaginari» si riferisce agli spazi situati al di là delle stelle fisse secondo alcune teorie elaborate dalla cosmologia scolastica (cfr. E. GRANT, *Much Ado About Nothing. Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981).

¹⁷ «Qui mi restano da spiegare ancora molte cose e sarei ben contento di aggiungere alcuni argomenti che rendano più verosimili le mie opinioni. Ma affinché la lunghezza di questo discorso vi riesca meno noiosa, voglio includerne una parte nell'invenzione di una favola per mezzo della quale spero che la verità non manchi di manifestarsi a sufficienza e non sia meno gradevole a vedersi che se la esponessi nella sua nudità»: R. DESCARTES, *Opere postume 1650-2009*, op. cit., p. 249. Sulla centralità del tema della *fable* nel pensiero filosofico-scientifico di Descartes e più in generale della cultura dell'età barocca cfr. J.-P. CAVAILLÉ, *Descartes. La Fable du Monde*, Paris, Vrin, 1991.

¹⁸ «Ora, dal momento che ci prendiamo la libertà di fingere questa materia in base alla nostra fantasia, attribuiamo, se volete, una natura nella quale non vi sia assolutamente nulla che ciascuno non possa conoscere il più possibile perfettamente [...]. Concepiamola invece come un vero corpo perfettamente solido che riempie ugualmente tutte le lunghezze, larghezza e profondità di questo grande spazio nel mezzo del quale abbiamo fermato il nostro pensiero [...]»: R. DESCARTES, *Opere postume 1650-2009*, op. cit., p. 251.

¹⁹ Ivi, p. 259.

Le leggi geometrico-meccaniche che governano il mondo artificiale descritto nel *Monde*, il mondo generato dall'immaginazione regolata dall'evidenza razionale e matematica, valgono per Descartes come leggi di ogni mondo possibile, incluse quelle del «vecchio mondo», il «vero» mondo dell'esperienza quotidiana e comune²⁰. Si assiste qui a un ribaltamento tra possibile e reale, finzione e realtà, che colpì molti dei contemporanei di Descartes come rivendicazione di quest'ultimo del postulato dell'unità materiale dell'universo e dell'universalità delle leggi della natura.



Jan Baptist WEENIX, *Ritratto di Descartes*, 1647, Centraal Museum, Utrecht.

²⁰ «Dio, infatti, ha stabilito queste leggi in un modo così mirabile, che, pur supponendo che non crei nulla di più di quel che ho detto e persino che in ciò non istituisca alcun ordine né proporzione, ma lo componga come un caos, il più confuso e il più imbrogliato che vorrei ti possano descrivere, esse sono tuttavia sufficienti a far sì che le parti di questo caos si districhino da sole e si dispongano in un così buon ordine da assumere la forma di un mondo perfettissimo, e nel quale si possano vedere non soltanto la luce, ma anche tutte le altre cose, sia generali sia particolari, che si vedono nel vero mondo»: *ivi*, p. 253. «E il mio proposito non è dispiegare le cose [...] che sono effettivamente nel vero mondo, ma solo di fingerne uno a piacere, nel quale non vi sia nulla che elementi più grossolane non siano capaci di concepire e che possa tuttavia essere creato proprio come lavoro finito. Se vi mettessi la pur minima cosa oscura, potrebbe accadere che in questa oscurità si celasse qualche contraddizione di cui non mi fossi accorto, in tal modo supporrei senza pensarci una cosa impossibile. Invece, dal momento che posso distintamente immaginare tutto ciò che vi pongo, e certo che, se anche non vi è nulla che sia tale nel vecchio mondo, Dio può tuttavia crearlo in uno nuovo: è certo, infatti, che Egli può creare tutte le cose che possiamo immaginare»: *ivi*, p. 255.

Mundus est fabula: nell'enigmatico ritratto dipinto intorno al 1647 da Jan Baptist Weenix (cfr. la figura alla pagina precedente), Descartes ha tra le mani un libro, probabilmente i *Principia philosophie*, pubblicati nel 1644. Nell'epigrafe del libro aperto raffigurato nel ritratto si legge «Il mondo è una favola». E, proprio come se si trattasse di un *roman*, Descartes, nella *Lettre-Préface* del 1647 alla traduzione francese dei *Principia*, prega esplicitamente il lettore di leggere una prima volta la propria opera senza soffermarsi sulle difficoltà di comprensione che vi si possono riscontrare, al fine di guadagnarne uno sguardo sinottico e di “familiarizzare” con il suo contenuto; di favorire una seconda e terza lettura, capaci di annullare o ridurre l'effetto straniante, quasi allucinatorio od onirico, dell'impianto radicalmente geometrico-meccanico che unifica il mondo della nuova fisica²¹. Ripreso nei *Principia*, come già nel *Discours de la méthode*, il tema della *fable* della costituzione geometrico-meccanica del mondo permea tutta l'opera fisica di Descartes, a prescindere dal suo progressivo smarcarsi dalle posizioni strettamente copernicane a seguito della condanna nel 1633 di Galileo, costretto all'abiura dopo la pubblicazione, l'anno precedente, del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*. La condanna galileiana da parte del Santo Uffizio, che proibiva di sostenere il movimento della Terra anche solo a titolo di ipotesi, come è noto, sconvolse Descartes al punto quasi da costringerlo a «bruciare» il manoscritto del *Monde*. Così si legge in una lettera dai toni drammatici inviata a Mersenne a fine novembre del 1633:

In effetti, mi ero proposto di inviarvi il mio *Mondo* per queste festività; lei non più di quindici giorni fa era ancora assolutamente deciso a inviarne almeno una parte, se non fosse stato possibile trascriverlo interamente in questo lasso di tempo. Ma vi dirò che avendo fatto cercare in questi giorni a Leida e Amsterdam se ci fosse il *Sistema del mondo* di Galilei, giacché mi sembrava di aver sentito che era stato stampato in Italia l'anno scorso, mi si è fatto sapere che era vero che era stato stampato, ma che tutti gli esemplari sono stati bruciati a Roma contemporaneamente, e lui condannato a qualche ammenda; ciò mi ha sconcertato a tal punto, che mi sono quasi deciso a bruciare tutte le mie carte o, almeno, a non lasciarle vedere a nessuno. Infatti, non sono riuscito a immaginare per quale motivo egli, che è italiano e, come mi

²¹ Cfr. N. ALLOCCA, *L'incertezza dei sogni. Caillos e l'“argomento del sogno” di Descartes*, in *Desiderio e filosofia*, a cura di M. D'Abbiero, Milano, Guerini, 2003, pp. 11-37.

sento, pure ben voluto dal Papa, abbia potuto essere incriminato se non perché avrà senz'altro voluto stabilire il movimento della Terra, che so bene essere stato censurato altre volte da qualche Cardinale. Pensavo però di aver sentito dire che da allora non si smetteva di insegnarlo pubblicamente, anche a Roma. Ora, confesso che, se è falso, lo sono anche tutti i fondamenti della mia filosofia: esso viene, infatti, dimostrato in modo evidente per mezzo di <tali fondamenti> ed è talmente legato con tutte le parti nel mio trattato, che non potrei scorporare senza rendere mancante tutto il resto. Ma siccome, per niente al mondo, vorrei che da me uscisse un discorso in cui si trovasse la minima parola che fosse disapprovata dalla Chiesa, preferisco allora sopprimere il mio trattato piuttosto che farlo uscire storpiato²².

Tra il 1634 e il 1637 Descartes torna spesso nell'epistolario sui motivi della rinuncia a pubblicare il *Monde*, e sull'eventualità di staccarne parti già autonome e compiute in vista della pubblicazione dei propri lavori scientifici senza alcun riferimento diretto al copernicanesimo, come accadrà di lì a breve con la redazione del *Discours de la méthode* e dei saggi annessi, primi tra tutti la *Dioptrique* e le *Météores*. Quando nel 1644 passerà in rassegna, nella terza parte dei *Principia Philosophiae*, le ipotesi astronomiche allora in competizione – il geocentrismo tolemaico, l'eliocentrismo copernicano e il sistema misto di Tycho Brahe –, Descartes, pur concordando con i sistemi non geocentrici, sosterrà che la Terra propriamente parlando non si muove, ma è trascinata dalla materia sottile del proprio cielo, di cui asseconda immobile i movimenti, «come una nave, quando non è spinta da nessun vento né remo e non è bloccata da nessuna àncora, sta ferma in mare, sebbene forse l'enorme mole dell'acqua, fluendo con una corrente nascosta, la porti con sé»²³.

Descartes rinunciò a pubblicare il *Monde* perché assai preoccupato delle conseguenze della condanna del Santo Uffizio di Galileo, il cui nome non è mai menzionato nei *Principia Philosophiae*. È viceversa nella celebrazione della rivoluzione copernicana che Fontenelle, cinquant'anni dopo la pubblicazione del *Discours de la méthode*, iscrive convintamente la cornice teorico-argomentativa degli

²² R. DESCARTES, *Tutte le lettere 1619-1650*, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, 2009, pp. 249-51. In questi termini scrive Descartes ancora a Mersenne, nel febbraio 1634: «[...] ho voluto sopprimere interamente il trattato che avevo fatto, e perdere quasi tutto il mio lavoro di quattro anni, per professare un'obbedienza totale alla Chiesa, che ha proibito l'opinione del movimento della Terra»: ivi, p. 259.

²³ R. DESCARTES, *Opere 1637-1649*, op. cit., p. 1849.

Entretiens. Dopo aver illustrato in sintesi i principi della cosmologia di tradizione aristotelico-tolemaica, con il suo «imbrogliato» sistema di cerchi dei moti planetari nello spazio celeste (considerato solido e cristallino, ovvero la regione dell'etere o quinto elemento puro e incorruttibile, contrapposta a quella sublunare dei quattro elementi in continuo mutamento), che ha forgiato l'immagine premoderna del cosmo, in questi termini Fontenelle introduce la figura di Copernico:

Immaginate un tedesco, di nome Copernico, che fa man bassa di tutti i vari cerchi e di tutti i cieli solidi dell'antichità. Distrugge i primi e fa pezzi gli altri. In preda a un nobile furore di astronomo, prende la terra e la spedisce lontano dal centro dell'universo dove era stata collocata, e in quel centro piazza il Sole, al quale questo onore era molto più meritatamente dovuto. Così i pianeti non girano più intorno alla Terra, né la rinchiodano in mezzo al cerchio che descrivono. Se ci illuminano è, in un certo senso, per caso, e perché ci troviamo sulla loro strada. Tutto adesso gira intorno al Sole, gli gira intorno anche la Terra, e per punirla del suo lungo riposo Copernico le affida l'incarico di tutti i possibili movimenti che essa attribuiva ai cieli e ai pianeti. Insomma, di tutto l'equipaggio celeste che accompagnava e circondava questa piccola Terra è rimasta solo la Luna a girare ancora intorno a lei²⁴.

In preda a un nobile furore di astronomo: il «tedesco»²⁵ Copernico, secondo Fontenelle, ha saputo sbarazzarsi degli insoliti rompicapi che avevano imprigionato in un “cul de sac” la tradizione astronomica nella spiegazione delle apparenti irregolarità dei moti planetari, incardinando il proprio sistema sul principio razionale della semplicità, dell'ordine e dell'economia della natura.

Tuttavia, il «furore astronomico» che ha ispirato Copernico nel taglio del “nodo gordiano” geocentrico generava una catena di paradossi a prima vista ben più disperanti. L'«audace» sistema copernicano è, sì, «uniforme, piacevole, privo di preconcetti»²⁶, ma esso stesso è fonte di paradossi e “controsensi”, implicanti un radicale mutamento di prospettiva: il riconoscimento della natura illusoria della percezione del moto del Sole e delle stelle nella volta celeste, nonché della perdita di

²⁴ B. DE FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, op. cit., Sera Prima, p. 46.

²⁵ Copernico, che nacque in realtà nella città polacca di Toruń, a lungo contesa tra il Regno di Polonia, la Confederazione Prussiana e lo Stato monastico dei Cavalieri Teutonici, fu canonico della Cattedrale di Frauenburg (oggi Frombork) dal 1512 alla morte.

²⁶ B. DE FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, trad. it. cit., Sera Prima, p. 54.

centralità della Terra e dell'uomo che la abita. Assai triste conseguenza di quest'ultima, protesta sconsolata la giovane Marchesa negli *Entretiens*, solo la Luna è «rimasta con noi mentre tutti gli altri pianeti ci hanno abbandonato»: «Ammettete che il vostro tedesco, avesse potuto farcela perdere, lo avrebbe fatto volentieri, poiché mi pare di capire dal suo modo di procedere che fosse piuttosto mal disposto verso la Terra»²⁷.

La replica di Fontenelle è cortesemente perentoria: «Io invece gli [Copernico] sono grato di aver moderato la vanità degli uomini, che si erano piazzati nel punto migliore dell'universo; attualmente la Terra è confusa in una folla di altri pianeti, e questo mi fa piacere»²⁸. L'antica «follia» del genere umano, sostiene ancora l'autore, «è di credere che tutta la natura, senza eccezioni, sia destinata ai nostri usi e consumi. [...] Partendo da questo principio non si poteva far altro che immaginare la Terra ferma al centro dell'universo, mentre tutti i corpi celesti, fatti per lei, le giravano attorno per illuminarla»²⁹. Alla giovane Marchesa, incredula che sia per effetto d'un connaturato inganno della percezione e dell'immaginazione che la Luna e gli altri corpi celesti sembrano girare in ventiquattr'ore sulle nostre teste, così risponde l'*alter ego* di Fontenelle: «I pianeti descrivono solo cerchi intorno al Sole in tempi diversi secondo le loro diverse distanze, e quello che oggi corrisponde a un certo punto dello Zodiaco o cerchio delle stelle fisse, domani alla stessa ora la vediamo corrispondere ad un altro punto, sia perché avanza nel suo cerchio, sia perché noi abbiamo avanzato sul nostro. Noi camminiamo e camminano anche gli altri pianeti, ma a diverse velocità; per questo motivo i nostri punti di vista variano nei loro riguardi e scopriamo nei loro percorsi alcune stranezze [...]. Sappiate che le irregolarità che riscontriamo nei pianeti dipendono esclusivamente dal nostro movimento che li fa incontrare in modi diversi, ma che in fondo sono molto precisi e regolati»³⁰.

²⁷ Ivi, p. 47.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, pp. 43-44.

³⁰ Ivi, p. 49.

La messa in movimento copernicana della Terra, che ha rivelato l'incessante mutamento dinamico dell'universo visivo dell'osservatore terrestre in viaggio nel cosmo sul proprio pianeta, ha alzato il sipario sui meccanismi che regolano il sistema del mondo, svelando nel contempo, agli occhi di Fontenelle, la natura intrinsecamente relativa dell'esperienza umana, una relatività prospettica incompatibile con l'antropocentrismo che ha segnato la genealogia delle scienze astronomiche, orientandone lo sviluppo storico sin dalle più remote e arcaiche origini. La credenza popolare che un primigenio occulto sapere sulla struttura del cosmo fosse racchiuso negli antichi miti e nelle favole contrasta, osserva Fontenelle, con il primitivo livello di conoscenze dei popoli che li hanno inventati. Prime fra tutte, quelle riguardanti l'Astronomia. Essa è fatta comunemente nascere tra i pastori Caldei, «i quali, grazie al loro abbondante tempo libero ebbero modo di fare le prime osservazioni, che sono state il fondamento dell'astronomia». E aggiunge Fontenelle, ponendo ironicamente in equivalenza astronomia, matematica e poesia riguardo alle loro origini ben poco intellettuali: «poiché l'astronomia è nata in Caldea, come la geometria nacque, si dice, in Egitto, dove le inondazioni del Nilo, che alteravano i confini dei campi, fecero sì che ognuno volle inventare delle misure esatte, per distinguere il proprio campo da quello del vicino. Così, come l'astronomia è figlia dell'ozio, la geometria è figlia dell'interesse e si trattasse di poesia, verremo a sapere che è figlia dell'amore»³¹.

Punta sul vivo dalla spiazzante sequela di argomenti copernicani che le vengono sottoposti durante la prima sera dei colloqui, la giovane Marchesa incalza l'alter ego di Fontenelle in un folgorante botta e risposta, che qui riporto:

Credete addirittura – disse lei – che la vanità degli uomini si estenda fino all'astronomia? Pensate, per esempio, di avermi umiliata informandovi del fatto che la terra gira intorno al Sole? Vi giuro che io non mi sottovaluto per questo! – Dio mio, signora, – risposi –, sono convinto che gli uomini saranno sempre più gelosi del posto che credono di meritare in un salotto che di quello che occupano nell'universo, e che la precedenza fra due ambasciatori sarà più importante per loro di quella fra due pianeti. Tuttavia, la stessa

³¹ Ivi, p. 42.

tendenza che gli fa desiderare il posto d'onore a una cerimonia farà sì che un filosofo si collochi nel suo sistema al centro del mondo, se può. Forse inconsciamente, ma preferisce credere che tutto sia stato fatto per lui e questo principio lo lusinga, mentre in cuor suo è convinto di interessarsi a una cosa meramente speculativa. – Francamente – replicò lei con vivacità – questa è una calunnia contro il genere umano. Non si sarebbe dovuto accettare il sistema di Copernico visto che è così umiliante. – Infatti lo stesso Copernico dubitava molto del successo della sua opinione, tanto che non voleva pubblicarla. Poi lo indusse a farlo la preghiera di alcune persone molto ragguardevoli; ma quando gli portarono il primo esemplare del suo libro, sapete che cosa fece? Morì. Non volle affrontare tutte le contraddizioni che prevedeva e molto abilmente se ne lavò le mani [...]»³².

I tragicomici dubbi del Copernico degli *Entretiens* sul successo della propria teoria, e la fatale angoscia che lo coglie al momento della stampa del *De revolutionibus*, non possono non richiamare alla mente, come è stato già rilevato, alcune delle più felici pagine delle *Operette morali*³³. Nel *Copernico* (1827) Leopardi insiste infatti, con il medesimo effetto comico straniante, sul tema così caro a Fontenelle dell'«errore» e del «pregiudizio» sbarranti la strada alla conoscenza del vero. Autore ancora “teenager” di una eruditissima *Storia dell'astronomia* (1813), ricostruzione delle idee cosmologiche dalle più antiche civiltà sino all'epoca medievale e moderna, e del seminale *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), Leopardi identifica nell'antropocentrismo il più radicato e pernicioso dei pregiudizi. La ferma convinzione della capacità delle teorie astronomiche, tra tutte il sistema copernicano, da lui giudicato l'evento più decisivo nella storia del pensiero³⁴, d'imporre svolte radicali al pensiero umano era emersa con chiarezza in uno dei primi appunti dello *Zibaldone*³⁵. Nel *Copernico* queste implicazioni sono rese esplicite, e

³² Ivi, p. 47.

³³ Cfr. C. GALIMBERTI, *Fontenelle, Leopardi e il dialogo alla maniera di Luciano*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno Internazionale di studi leopardiani (13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964, pp. 283-94. Anche N. FABIO, «L'entusiasmo della ragione». *Studio sulle "Operette morali"*, Firenze, Le Lettere, 1995; G. POLIZZI, «...Per le forze eterne della materia». *Natura e scienza in Leopardi*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 69-81.

³⁴ Cfr. N. ALLOCCA, *Il disinganno copernicano: sull'antropologia materialistica di Giacomo Leopardi*, in «Diacritica», VI, fasc. 2 (32), 25 aprile 2020, pp. 61-80.

³⁵ «Una prova in mille di quanto influiscano i sistemi puramente fisici sugli intellettuali e metafisici, è quello di Copernico che al pensatore rinnova interamente l'idea della natura e dell'uomo concepita e naturale per l'antico sistema detto tolemaico, rivela una pluralità di mondi, mostra l'uomo un essere non unico, come non è unica la sua collocazione il moto e il destino della terra, ed apre un immenso campo di riflessioni, sopra l'infinità delle creature che secondo tutte le leggi d'analogia debbono abitare gli altri globi in tutto analoghi al nostro, e quelli anche che saranno benché non ci appariscano intorno agli altri soli cioè le stelle, abbassa

contrapposte alla meschinità antropocentrica del voler accomodare la realtà delle cose al proprio desiderio:

Copernico: La Terra insino a oggi ha tenuto la prima sede del mondo, che è a dire il mezzo; e (come voi sapete) stando ella immobile, e senza altro affare che guardarsi all'intorno, tutti gli altri globi dell'universo, non meno i più grandi che i più piccoli, e così gli splendenti come gli oscuri, le sono iti rotolandosi di sopra e di sotto e ai lati continuamente; con una fretta, una faccenda, una furia da sbalordirsi a pensarla. E così, dimostrando tutte le cose di essere occupate in servizio suo, pareva che l'universo fosse a somiglianza di una corte; nella quale la Terra sedesse come in un trono; e gli altri globi dintorno, in modo di cortigiani, di guardie, di servitori, attendessero chi ad un ministero e chi a un altro. Sicché, in effetto, la Terra si è creduta sempre di essere imperatrice del mondo: e per verità, stando così le cose come sono state per l'addietro, non si può mica dire che ella discorresse male; anzi io non negherei che quel suo concetto non fosse molto fondato. Che vi dirò poi degli uomini? che riputandoci (come ci riputeremo sempre) più che primi e più che principalissimi tra le creature terrestri; ciascheduno di noi se ben fosse un vestito di cenci e che non avesse un cantuccio di pan duro da rodere, si è tenuto per certo di essere uno imperatore; non mica di Costantinopoli o di Germania, ovvero della metà della Terra, come erano gl'imperatori romani, ma un imperatore dell'universo; un imperatore del Sole, dei pianeti, di tutte le stelle visibili e non visibili; e causa finale delle stelle, dei pianeti, di vostra signoria illustrissima, e di tutte le cose. Ma ora se noi vogliamo che la Terra si parta da quel suo luogo di mezzo; se facciamo che ella corra, che ella si voltoli, che ella si affanni di continuo, che eseguisca quel tanto, né più né meno, che si è fatto di qui addietro dagli altri globi; in fine, che ella divenga del numero dei pianeti; questo porterà seco che sua maestà terrestre, e le loro maestà umane, dovranno sgomberare il trono, e lasciar l'impero; restandosene però tuttavia co' loro cenci, e colle loro miserie, che non sono poche.

Sole: Che vuol concludere in somma con cotesto discorso il mio don Niccola? Forse ha scrupolo di coscienza, che il fatto non sia un crimenlese?

Copernico: No, illustrissimo; perché né i codici, né il digesto, né i libri che trattano del diritto pubblico, né del diritto dell'Imperio, né di quel delle genti, o di quello della natura, non fanno menzione di questo crimenlese, che io mi ricordi. Ma voglio dire in sostanza, che il fatto nostro non sarà così semplicemente materiale, come pare a prima vista che debba essere; e che gli effetti suoi non apparterranno alla fisica solamente: perché esso sconvolgerà i gradi delle dignità delle cose, e l'ordine degli enti; scambierà i fini delle creature; e per tanto farà un grandissimo rivolgimento anche nella metafisica, anzi in tutto quello che tocca alla parte speculativa del sapere. E ne risulterà che gli uomini, se pur sapranno o vorranno discorrere sanamente, si troveranno essere tutt'altra roba da quello che sono stati fin qui, o che si hanno immaginato di essere³⁶.

L'obiettivo dichiarato di Fontenelle era di sciogliere il copernicanesimo dalla camicia di forza del paradosso a cui lo condannava innanzitutto il senso comune,

l'idea dell'uomo, e la sublima, scuopre nuovi misteri nella creazione, del destino della natura, della essenza delle cose, dell'essere nostro, dell'onnipotenza del creatore, dei fini del creato ec. ec.»: G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, pensiero 84, 8 gennaio 1820.

³⁶ G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1990, pp. 232-33. Su Leopardi e Copernico mi piace in particolare rinviare ad A. DI MEO, *Leopardi copernicano*, Palermo, Demos, 1998 e a G. STABILE, *Scienza e disincantamento del mondo: poesia, verità, nulla in Leopardi*, in *Giacomo Leopardi. Il pensiero scientifico*, a cura di G. Stabile, Roma, Fahrenheit, 2001, pp. 187-204, ora in G. STABILE, *L'esperienza della natura. Pensiero scientifico e disincantamento del mondo da Aristotele a Leopardi*, Firenze, Sismel, 2023, pp. 413-35.

procedendo a una decostruzione sistematica delle pseudo-evidenze della percezione sensibile e della *doxa* come tale, e viceversa ricostruendo l'immagine dell'universo sulla base della cosmologia dei vortici di materia sottile formulata da Descartes. Il trionfo della scienza moderna, negli *Entretiens sur la pluralité des mondes*, è esposto come dimostrazione al lettore della verità dell'«assurda opinione» eliocentrica copernicana e della validità della fisica cartesiana. Per Leopardi, al contrario, il moderno “progresso” del sapere non è affatto consistito nella fondazione di verità positive, ma solo nello smascheramento dei pregiudizi e delle illusioni degli antichi. Lo dimostrano, si legge in diversi importanti passi dello *Zibaldone*, gli stessi massimi protagonisti della filosofia e della scienza in età moderna. Descartes deve la propria fama all'aver ridotto a macerie l'edificio del sapere aristotelico, non a quello malcerto da lui costruito, mentre il sistema del mondo antagonista formulato con tanto successo da Isaac Newton, agli inizi del XIX secolo già mostrava, osserva acutamente Leopardi, le prime serie crepe:

Cartesio distrusse gli errori de' peripatetici. In questo egli fu grande, e lo spirito umano deve una gran parte de' suoi progressi moderni al disinganno procuratogli da Cartesio. Ma quando questi volle insegnare e fabbricare, il suo sistema positivo che cosa fu? Sarebbe egli grande, se la sua gloria riposasse sull'edificio da lui posto, e non sulle ruine di quello de' peripatetici? Discorriamo allo stesso modo di Newton, il cui sistema positivo che già vacilla anche nelle scuole, non ha mai potuto essere per i veri e profondi filosofi altro che un'ipotesi, e *una favola*, come Platone chiamava il suo sistema di idee, e gli altri particolari o secondari e subordinati sistemi o supposizioni da lui immaginate, esposte e seguite³⁷.

Allo stesso modo per Leopardi la «principale scoperta» dell'«empirista» Locke (celebrato da Voltaire nella tredicesima delle *Lettres philosophiques* come il demolitore filosofico di Descartes) non riposa di per sé su nuove solide fondamenta, ma è consistita nella «distruzione» dei principi dell'innatismo di tradizione platonica, causa di «un'infinita catena di errori», tra i quali il dualismo e lo “spiritualismo”³⁸.

³⁷ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, ed. cit., 2708-2709, 21 maggio 1823.

³⁸ «Qual è la principale scoperta di Locke, se non la falsità delle idee innate? Ma qual perspicacia d'intelletto, qual profondità ed assiduità di osservazione, qual sottigliezza di raziocinio non era necessaria ad avvedersi di

Un puntuale confronto tra l'immagine di Copernico offerta da Fontenelle e quella leopardiana richiederebbe un approfondimento impossibile nei limiti di questo saggio. Ciò detto, l'affermarsi della modernità copernicana anche in Fontenelle assume dei risvolti che potremmo definire in conclusione per molti aspetti comunque aporetici, che traspaiono nel netto e programmatico rifiuto dei sistemi. «*Il faut admirer toujours Descartes et le suivre quelquefois*»³⁹: il più grande merito di Descartes è stato il rigetto del principio d'autorità e il richiamo all'imperativo del pensare da sé, non la fondazione dogmatica di un sistema definitivo del mondo⁴⁰. Per Fontenelle, spirito critico *à part entière*, il decentramento copernicano ha, sì, aperto la via all'esplorazione filosofico-scientifica e insieme narrativa dei territori sconosciuti dell'universo, ma la nostra mente – si legge in termini insieme antiscolastici e anticartesiani nella Sera terza degli *Entretiens* – «può avere solo una certa veduta universale delle diversità che la natura ha voluto stabilire fra vari mondi»:

Si dice che potrebbe mancare un sesto senso, mediante il quale potremmo sapere molte cose che ignoriamo; questo sesto senso si trova forse in qualche altro mondo, dove magari manca qualcuno dei cinque che possediamo noi. È possibile che i sensi naturali siano moltissimi, ma nella divisione che abbiamo fatto con gli abitanti degli altri pianeti ce ne sono toccati cinque, dei quali ci dobbiamo accontentare non

questo inganno degli uomini, universalissimo, naturalissimo, antichissimo, anzi nato nel genere umano, e sempre nascente in ciascuno individuo, insieme colle prime riflessioni del pensiero sopra se stesso, e col primo uso della logica? Eppure che infinita catena di errori nascevano da questo principio! Grandissima parte de' quali ancor vive, e negli stessi filosofi, ancorché il principio sia distrutto. Ma le conseguenze di questa distruzione, sono ancora pochissimo conosciute (rispetto alla loro ampiezza e molteplicità), e i grandi progressi che dee fare lo spirito umano in seguito in virtù di questa distruzione, non debbono consistere essi medesimi in altro che in seguitare a distruggere»: *ibidem*; «Quando noi diciamo che l'anima è spirito, non diciamo altro se non che ella non è materia, e pronunciamo in sostanza una negazione, non un'affermazione. Il che è quanto dire che *spirito* è una parola senza idee, come tante altre»: *ivi*, 4111, 11 luglio 1824; «[...] questo spirito, non essendo altro che è quello che abbiamo veduto, è stato per lunghissimo tempo di secoli creduto contenere in sé la realtà di tutte le cose; e la materia cioè quanto noi conosciamo e concepiamo e quanto possiamo conoscere e concepire è stata creduta non essere altro che apparenza sogno vanità rispetto allo spirito. È impossibile non deplorar la miseria dell'intelletto umano considerando un così fatto delirio»: *ivi*, 4207, 26 settembre 1826. Su questo tema mi sia consentito il rinvio a N. ALLOCCA, «*Il corpo è l'uomo*». *Corporeità, medicina, magnanimità nell'antropologia di Leopardi*, in «Il cannocchiale», 2009, n. 1-2, a cura di M. Biscuso, pp. 57-100.

³⁹ B. DE FONTENELLE, *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1990-1996, 7 voll., vol. VII, p. 73.

⁴⁰ «*Si l'on allait s'entêter un jour de Descartes, et le mettre en place d'Aristote, ce serait à peu près le même inconvénient*»: B. DE FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), in A. M. LECOQ, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 302.

conoscendone altri. La scienza da noi ha dei limiti, che l'intelligenza umana non ha mai potuto superare; a un certo punto si ferma, di colpo; il resto è probabilmente per altri mondi, dove è possibile che sia sconosciuta qualche cosa che noi invece sappiamo⁴¹.

Testimone di un'era di passaggio dal vecchio al nuovo sapere, prodromo all'età illuministica, che Paul Hazard aveva definito come periodo "critico" di svolta della coscienza europea⁴², Fontenelle, sostiene D'Alembert, ha insegnato alla scienza e ai dotti a scrollarsi di dosso «il giogo della pedanteria»: «Eccellente nell'arte di presentare in giusta luce le idee più astratte, ha saputo con molto metodo, precisione e chiarezza, metterle alla portata delle menti che parevano meno atte a intenderle. Ha osato perfino prestare alla filosofia gli ornamenti che le sembravano più estranei e che essa pareva dover severamente ricusare; audacia, questa, che è stata pienamente giustificata da un successo generale e lusinghiero»⁴³. Prodotto di un *milieu* culturale assai complesso e vivace, osservatore privilegiato dello sviluppo in seno alla parigina *Académie Royale des Sciences* della ricerca sperimentale e istituzionalizzata, anche sul terreno narrativo l'opera di Fontenelle misura, a partire dall'inaugurale rovesciamento copernicano, i limiti e le contraddizioni dei sistemi filosofico-scientifici coevi, tratteggiando un quadro epistemologico segnato dal rifiuto di ogni visione omnicomprensiva. Nessun brano forse meglio di quello che riporto qui in chiusura esprime sul piano scientifico il "credo" epistemologico d'impronta certamente più baconiana che cartesiana di Fontenelle, segretario perpetuo dell'*Académie Royale des Sciences*, e dei suoi colleghi Accademici:

Nous sommes obligés à ne regarder présentement les sciences que comme étant au berceau, du moins la physique. Aussi l'Académie n'en est-elle encore qu'à faire une ample provision d'observations et des faits bien avérés, qui pourront être un jour les fondemens d'un système, car il faut que la Physique systématique attende à élever des édifices, que la Physique expérimentale soit en état de lui fournir les matériaux nécessaires. [...] Jusqu'à présent l'Académie des Sciences ne prend la nature que par petites parcelles. Nul système général, de peur de tomber dans l'inconvenient des systems précipités dont l'impatience de l'esprit

⁴¹ B. DE FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, op. cit., p. 82.

⁴² P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Boivin et Cie, 1935.

⁴³ J. LE ROND D'ALEMBERT, *Discorso preliminare*, in *Enciclopedia*, op. cit., p. 49.

*humain ne s'accommode que trop bien. [...] Aujourd'huy on s'assure d'un fait, demain d'un autre qui n'y a aucun rapport*⁴⁴.

Nunzio Allocca

⁴⁴ FONTENELLE, *Préface à l'Historie de l'Académie Royale des Sciences*, in ID., *Œuvres*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Brunet, 1742, Tome V. Sulla costituzione dell'Académie royale des sciences e la sua impostazione baconiana mi sia consentito il rinvio a N. ALLOCCA, *L'uomo e la macchina animale. Claude Perrault e l'immagine del vivente nella storia naturale post-cartesiana*, in «Azimuth. Philosophical Coordinates in Modern and Contemporary Age», 2013, 1, pp. 33-56; ID., *Mécanique des animaux. Claude Perrault e il dibattito sull'automatismo animale nella prima l'Académie royale des sciences de Paris*, in «Physis. Rivista internazionale di storia della scienza», 2016, LI, 1-2, pp. 463-74; ID., *Machine, Mind and Language in Post-Cartesian Natural History of Animals. Claude Perrault (1613-1688) and the Early Parisian Académie royale des sciences*, in *Natureza, causalidade e formas de corporeidade*, Lisboa, Humus, 2016, a cura di A. Cardoso, M. Silvério Marques, M. Mendoça, pp. 29-40.

***Galileo, Copernico e la Rivoluzione scientifica:
considerazioni a margine
del quadricentenario della pubblicazione del Saggiatore***

Di grande rilievo per la storia delle scienze, l'anno in corso, nel quale si celebrano il 550° anniversario della nascita di Copernico (1473) e il 480° della pubblicazione del *De revolutionibus orbium caelestium* (1543) nonché il quadricentenario della travagliata pubblicazione del *Saggiatore* (1623), il libro con il quale Galileo Galilei riapparve da protagonista sulla scena culturale europea, dopo il monito del 1616 che gli vietava di professare o divulgare l'eliocentrismo¹. Il *Saggiatore* interveniva nell'ampia e serrata polemica riguardante la spiegazione dei fenomeni relativi al prodigioso spettacolo offerto dalla grande cometa (la maggiore delle tre apparse a partire dall'agosto del 1618) chiaramente visibile sino a gennaio del 1619, accreditandosi come punto di riferimento di una nuova e rivoluzionaria concezione della natura, emergente dalle sensazionali e dirompenti scoperte telescopiche riportate tredici anni prima da Galileo nel *Sidereus Nuncius*, il «messaggero celeste» che aveva sferrato il colpo a molti apparso decisivo contro il sistema tolemaico del mondo, già vacillante sotto quelli inferti sul piano astronomico tanto da Tycho Brahe nel *De mundi aetherei recentioribus phaenomenis* quanto nell'*Astronomia nova seu physica caelestis* del suo allievo Johannes Kepler.

¹ Il 24 febbraio del 1616 i consultori del Sant'Uffizio, dopo cinque giorni di camera di consiglio, dichiararono la teoria eliocentrica «formalmente eretica», perché contraddicente il senso del testo delle Sacre Scritture e la comune interpretazione e comprensione dei Santi Padri e dei teologi. Il 26 febbraio il cardinale Bellarmino, su ordine del papa Paolo V, convocò Galileo per «ammonirlo ad abbandonare» la tesi eliocentrica. Il 5 marzo, infine, la Congregazione dell'Indice sospendeva per decreto il *De revolutionibus orbium caelestium* (1543) di Copernico «fino alla sua correzione». Su ciò cfr. in part. M. CAMEROTA, *Galileo Galilei e la cultura scientifica nell'età della controriforma*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 3017-21 e M.-P. LERNER, *Copernic suspendu et corrigé: sur deux décrets de la Congregation romaine de l'Index (1616-1620)*, in «Galilaeana», I, 2004, pp. 21-89.

Il primo, pubblicato nel 1588, dedicato all'analisi della posizione e del moto dei nuovi oggetti luminosi visibili nel firmamento tra il 1572 e il 1577, aveva mostrato la loro inequivocabile collocazione al di sopra della Luna, fornendo la prova osservativa dell'inconsistenza del dogma aristotelico-scolastico dell'immutabilità dei cieli e dell'inesistenza di sfere cristalline concentriche e imponderabili ritenute responsabili del moto di rivoluzione intorno alla Terra (immobile) dei pianeti in essi immaginati incastonati. Nel secondo, corposo trattato copernicano di quasi 400 pagine *in-folio* stampato a Praga nel 1609, irto di tabelle, diagrammi e calcoli ad uso degli addetti ai lavori (i matematici e gli astronomi), e dunque inaccessibili al largo pubblico, per la prima volta era abbandonata la millenaria convinzione del carattere perfettamente circolare e uniforme del moto dei corpi celesti, le orbite dei pianeti (Terra inclusa) venendo ridefinite come ellissi, con il Sole in uno dei due fuochi.

Proprio dal maggio o giugno del 1609, anno senz'altro del destino per le sorti della causa eliocentrica, Galileo, da tempo convinto copernicano², come è noto venne a conoscenza della recentissima costruzione ad opera di artigiani olandesi dei primi cannocchiali, da agosto iniziò a ricostruirli con l'aiuto dei maestri vetrai di Venezia perfezionandone progressivamente il potere d'ingrandimento, tanto da poterli impiegare, dai primi di dicembre, per l'osservazione astronomica sistematica, a partire dall'esame ottico della superficie lunare. I risultati furono stupefacenti. Nel *Sidereus nuncius*, volume di sole 56 pagine, pubblicato in gran fretta nel marzo 1610 in 550 copie andate immediatamente esaurite, in un linguaggio piano e descrittivo alla portata di qualsiasi lettore colto, Galileo svelò a tutta Europa la presenza di alte montagne e di crateri sulla superficie della Luna, concepita nel sistema tolemaico come un corpo perfettamente liscio e sferico, nonché l'esistenza nella Via Lattea e in alcune Nebulose di una miriade di Stelle invisibili a occhio nudo, oltre a quella di quattro corpi celesti in orbita intorno a Giove, che battezzò Pianeti Medicei in onore del Granduca di Toscana Cosimo II.

² «Già da molti anni ho aderito alla dottrina di Copernico», scriveva Galileo in una nota lettera a Kepler del 4 agosto 1597 (in G. GALILEI, *Opere*, Edizione nazionale a cura di A. Favaro, 20 voll., Firenze, Barbera, 1890-1909, vol. X, p. 68).

Altre inaudite scoperte astronomiche a stretto giro di posta si susseguirono grazie all'osservazione telescopica della volta celeste. Nei mesi seguenti Galileo rilevò in Venere un ciclo completo di fasi direttamente legate alle posizioni successive assunte dal pianeta in rapporto al Sole, come previsto nel sistema eliocentrico di Copernico.

Passando all'analisi telescopica di Saturno, Galileo ne distinse due protuberanze nella sagoma oblunga, dall'apparente aspetto come «tricorporeo», non riuscendo a distinguerne gli anelli.

Nel corso dell'osservazione strumentale del Sole, infine, Galileo rilevò la presenza sulla sua superficie di scure macchie in continuo movimento, il cui studio lo condusse, con argomenti di tipo ottico-prospettico, a una conclusione forse ancora più sorprendente di quella della scoperta della superficie scabra e tellurica della Luna: le macchie solari sono formazioni materiali che dimostrano la presenza di incessanti fenomeni di generazione e corruzione nel corpo celeste tradizionalmente simbolo di purezza, fonte di luce e di vita³. Ne risultava frantumata l'immagine antico-medievale del mondo, fondata sulla distinzione aristotelico-tolemaica e scolastica tra fisica celeste e fisica terrestre, che derivava dalla divisione del Cosmo in due sfere ontologicamente e gerarchicamente distinte: la prima, quella della regione sopralunare, perfetta e incorruttibile; la seconda, quella sublunare, imperfetta e soggetta al divenire del moto rettilineo dei quattro elementi, governato dall'opposizione tra moti naturali e moti violenti⁴.

Il contesto scientifico e dottrinario, assai complesso e aspramente polemico, che ha segnato la faticosa elaborazione e la stampa del *Saggiatore* nonché la portata epistemologica di quest'ultimo sono magistralmente ricostruiti da Michele Camerota e Franco Giudice nella loro edizione del volume di Galileo in occasione del quadricentenario, con un ricco e puntuale apparato di note⁵, che fa seguito

³ G. GALILEI, *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti*, Roma, G. Mascardi, 1613.

⁴ Per un'appassionante e dettagliata ricostruzione delle straordinarie scoperte astronomiche galileiane e dei dibattiti suscitati dal *Sidereus Nuncius* cfr. M. BUCCIANINI, M. CAMEROTA, F. GIUDICE, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, Torino, Einaudi, 2012.

⁵ G. GALILEI, *Il Saggiatore*, Edizione commentata, a cura di M. Camerota e F. Giudice, Milano, Hoepli,

all'edizione critica con commento pubblicata nel 2005 a cura di Ottavio Besomi e Mario Helbing⁶. In questo mio intervento prenderò in esame un aspetto riguardante lo sfondo teorico del *Saggiatore*, quello della necessità dell'elaborazione di un quadro cosmologico geocinetico unificato e materialmente omogeneo, tra quelli implicati nell'accesissima polemica che vide contrapposto Galileo al gesuita Orazio Grassi, professore di matematica al Collegio Romano, oltrech  astronomo, studioso di ottica e valente architetto, autore dell'anonimo opuscolo *De tribus cometis anni M. D.C. XVIII disputatio astronomica*, andato in tipografia nel febbraio 1619.

La comparsa della maggiore delle comete del 1618 forn  sul finire dell'anno al Collegio Romano, la pi  prestigiosa istituzione culturale della Compagnia di Ges , l'occasione di organizzare un ciclo di lezioni sui problemi posti dalla nuova astronomia osservativa.

Nella *Disputatio astronomica*, che riporta la lezione di Grassi, si sosteneva innanzitutto che l'apparire delle comete non dovesse essere interpretato quale segno premonitore di sciagure o castighi divini, come ritenuto sin dai tempi pi  remoti dalla credenza popolare, e temuto dai molti che notavano la quasi coincidenza della loro apparizione con l'inizio di un nuovo sanguinoso conflitto religioso, scoppiato a seguito della defenestrazione di Praga del 23 maggio 1618, conflitto armato che avrebbe trascinato il continente europeo nella devastante Guerra dei trent'anni.

Grassi, allo stesso tempo, prendeva senza mezzi termini posizione contro l'opinione aristotelica comunemente accolta secondo cui le comete sarebbero fenomeni riferibili alla combustione per attrito di esalazioni terrestri al di sotto della sfera della Luna. Al lettore era suggerito, senza farvi diretto riferimento, che la corretta teoria delle comete fosse quella formulata da Tycho Brahe, il cui sistema del mondo si presentava geostatico al pari di quello aristotelico-tolomaico, ma con la Terra al centro unicamente delle orbite della Luna e del Sole, e quest'ultimo al centro

2023.

⁶ G. GALILEI, *Il Saggiatore*, Edizione critica e commento a cura di O. Besomi e M. Helbing, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2005.

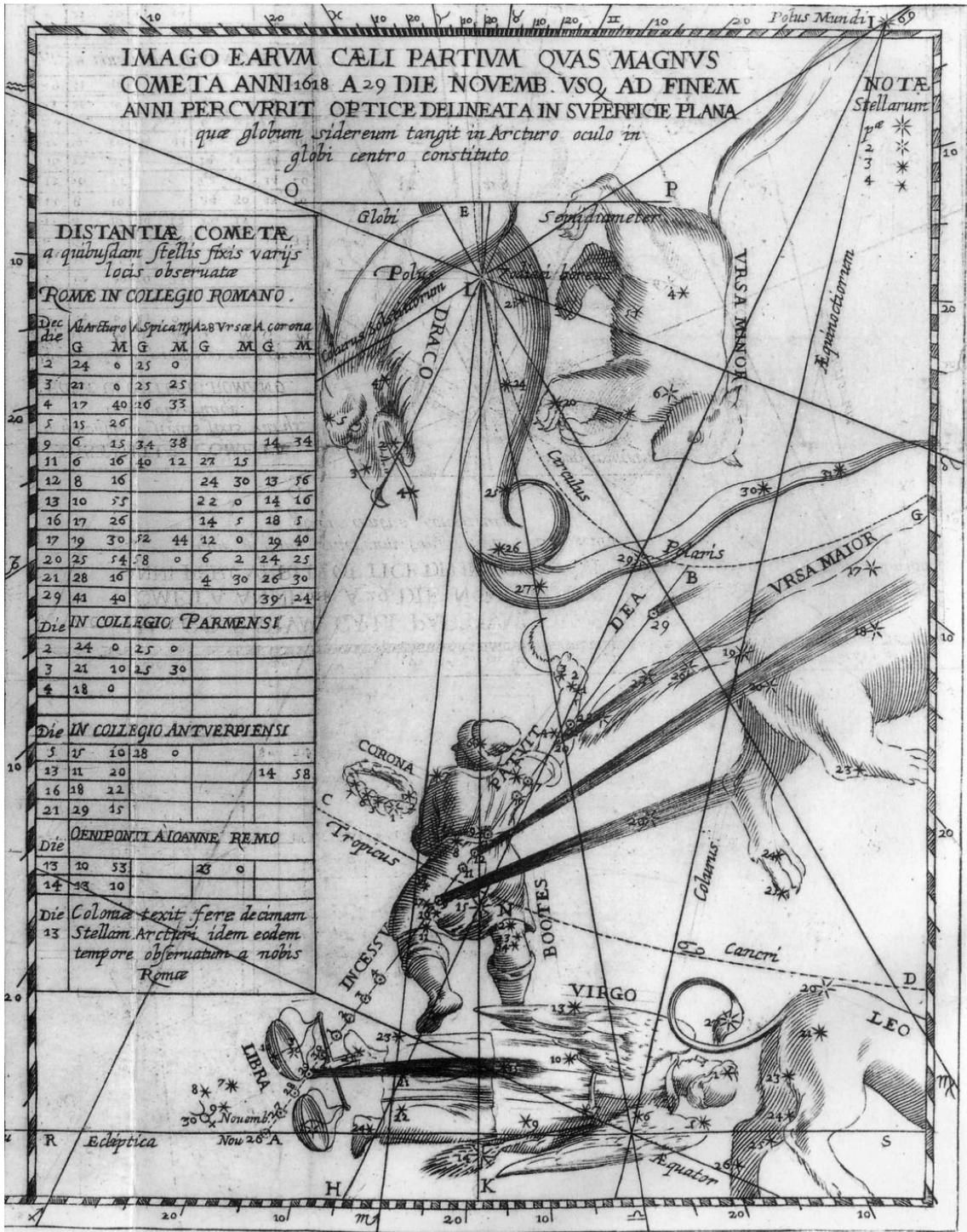
di quelle degli altri cinque pianeti allora conosciuti (Mercurio, Venere, Giove e Saturno). L'osservazione telescopica (la prima mai sino ad allora effettuata) delle tre comete apparse nel 1618 – si legge nella *Disputatio astronomica* – confermava che esse sono corpi celesti reali, al pari dei pianeti, con traiettorie altrettanto circolari aventi luogo nella regione compresa tra la Luna e il Sole.

L'opuscolo di Grassi mostrava in maniera brillante con quanta rapidità il sistema ticonico, compatibile con la decisiva scoperta galileiana delle fasi di Venere, si stesse allora affermando tra i Gesuiti come capace di sostituirsi a quello tolemaico, ormai compromesso sul piano cosmologico dalle «novità celesti», senza entrare in conflitto con il testo delle Sacre Scritture, dal momento che lasciava la Terra immobile al centro dell'universo, ritenendo Tycho Brahe insostenibile sul piano fisico e matematico l'ipotesi geocinetica copernicana. La sezione della splendida tavola con cui si apre il volumetto illustra su un planisferio della sfera celeste, ricavato per proiezione gnomonica, il maestoso «incedere della cometa» più risplendente di esse, nel suo percorso siderale rilevato dal 29 novembre a fine 1618 in diversi collegi della Compagnia dislocati in Europa. In esso è riportato in didascalia il verso dell'*Eneide* «*incessu patuit dea*»⁷. Rimarca Grassi a questo proposito:

E invero non favoleggiarono forse una volta i poeti, che segno di riconoscimento degli Dei di fama fosse il loro incedere e il loro moto, e che chi incedesse come uno degli Dei, sarebbe considerato un Dio? Da quell'indizio, si legge in Virgilio, che Enea avesse riconosciuto chiaramente sua madre Venere. E questa luce non si manifestò, invero, anch'essa con un venerabile e augusto incedere da Dea? Non fu dunque luce accesa nell'aria prodotta dalle sozze di questa terra, ma destinata ad una sede tra i lumi celesti, dove, con comportamento palesemente non indegno, benché di fulgore breve e caduto, risplendette; e tuttavia, mentre visse, mai si mostrò prole degenerare di quello stesso cielo, dal quale attinse la sua indole di essere celeste⁸.

⁷ Il riferimento è a *Eneide* I, 401-405: *Dixit et avertens rosea cervicere fulsit / ambrosiaequae comae divinum vertice odorem / spiravere; pedes vestis defluxit ad imos; / et vera incessu patuit dea. Ille ubi matrem / adgnovit [...]*».

⁸ [O. GRASSI], *De tribus cometis anni M. D.C. XVIII disputatio astronomica*, Roma 1619, trad. it. in G. GALILEI e M. GUIDUCCI, *Discorso delle comete*, Edizione critica e commento a cura di O. Besomi e M. Helbing, Padova, Antenore, 2002, p. 283.



[O. GRASSI], *De tribus cometis anni M. D.C. XVIII disputatio astronomica*, Roma 1619.

La *Disputatio*, resoconto scientifico che testimoniava il grado di eccellenza garantito in campo astronomico della Compagnia di Gesù, non mancava di salace *vis polemica*. La cometa costituiva la prima novità astronomica dal tempo di quelle

annunciate dal «messaggero celeste»: rigettata senza indugi la tesi aristotelica delle comete come ardenti esalazioni prodotte nel mondo sublunare, perché al pari delle stelle del firmamento quella del 1618 non presentava significativi spostamenti angolari quando osservata da due luoghi diversi, Grassi tacque il nome di Galileo. Né si limitò a questo. La cometa mostrava alla lente del cannocchiale un ingrandimento nullo o molto ridotto rispetto a quando era vista a occhio nudo, effetto che doveva ritenersi ulteriore prova – sentenziava Grassi in beffardo riferimento indiretto all'autore del *Sidereus Nuncius* (accolto sin dal 1611 nell'istituzione considerata rivale, l'Accademia dei Lincei) – della sua grande distanza dalla Terra: chi si rifiutava di accettare questa spiegazione si dimostrava ignaro dei principi dell'ottica telescopica⁹.

Dopo il forzato silenzio seguito al drammatico monito anticopernicano del 1616, Galileo non si lasciò sfuggire l'occasione di replicare a Grassi intervenendo nel concitato dibattito cometario che in quei mesi lasciava con il fiato sospeso l'intero continente europeo, e che segnava un'ulteriore possibile decisiva tappa a sostegno della teoria eliocentrica: lo fece dapprima attraverso il suo allievo Mario Guiducci, poi in prima persona nel *Saggiatore*. Galileo, occorre ricordare, non aveva potuto osservare direttamente gli straordinari fenomeni cometari, causa l'aggravarsi dei dolori reumatici che lo affliggevano da tempo, come riferirà nel *Saggiatore*¹⁰. Nel

⁹ «In terzo luogo, il seguente argomento conferma tale conclusione: la cometa, osservata con il telescopio, non presenta appena un ingrandimento, è stato tuttavia appurato da duratura esperienza e provato con motivi ottici, che tutti gli oggetti visti con questo strumento, appaiono maggiori di quelli osservati ad occhio nudo, in conformità tuttavia alla legge, per cui gli oggetti dicevano da esso telescopio ingrandimento vieppiù minore, quanto sono più lontani dall'occhio. Ed è in conformità a questa legge che le stelle fisse, la cui distanza da noi è superiore a quella di tutti gli altri oggetti celesti, non acquisiscono tramite telescopio ingrandimento sensibile. Poiché dunque si è osservato che la cometa mostrava solo un debole ingrandimento, dovremmo dire che ad una distanza maggiore di quella a cui si trova la luna, apparendo quest'ultima al telescopio molto più grande di [quanto appaia a occhio nudo]. So che, per taluni, questo argomento è di scarsa portata; ma costoro forse prendono pochi esami i principi dell'ottica, dai quali risulta necessariamente l'efficacia di questo argomento per confermare ciò che trattiamo»: ivi, p. 283. Rispetto a ciò Galileo, nel *Saggiatore*, confermerà quanto sostenuto nel *Discorso delle comete*, ovvero che «l'argomento preso dal minimo ingrandimento degli oggetti remotissimi non val nulla, perché falso», il telescopio ingrandendo tutti gli oggetti visibili secondo la medesima proporzione, indipendentemente dalla distanza.

¹⁰ «Per tutto il tempo che si vide la cometa, io mi ritrovai in letto indisposto, dove, sendo frequentemente visitato da amici, cadde più volte il ragionamento sulle comete, onde m'occorse dire alcuno de' miei

Discorso delle comete, pubblicato nel giugno del 1619 a nome di Guiducci, Galileo contestava l'inadeguatezza epistemica della concezione ticonica delle comete quali oggetti celesti effimeri di natura divina, come abbiamo visto non esplicitata ma sottostante alle analisi di Grassi nella *Disputatio astronomica*:

Il dire con Ticone, che come a stelle imperfette e quasi scherzi della natura e trastulli delle vere stelle, ma però, benché caduche, d'indole ad ogni modo e di costumi celesti, basta una tale quale condizion divina; ha tanto più della piacevolezza poetica che della fermezza e severità filosofica, che non merita che vi si ponga considerazione alcuna, perché la natura non si diletta di poesie¹¹.

Sostenendo la tesi della traiettoria rettilinea uniforme e perpendicolare alla superficie della Terra del movimento delle comete, secondo una prospettiva cosmologica prefigurante in chiave insieme antiaristotelica e anticonica l'unificazione della regione celeste e di quella sublunare in uno spazio cosmico materialmente omogeneo, Galileo ipotizzava che esse, piuttosto che oggetti «veri, reali, uni e permanenti» procedenti in circolo, come affermato da Grassi¹², fossero viceversa «apparenze, riflessioni di lumi, immagini e simulacri vaganti», derivate da esalazioni illuminate dal Sole innalzatesi perpendicolarmente nella regione celeste dalla superficie terrestre:

A me, al quale non ha nel pensiero avuto mai luogo quella vana distinzione, anzi contrarietà, tra gli elementi e i cieli, niun fastidio o difficoltà arreca che la materia in cui si è formata la cometa avesse tal volta ingombrate queste nostre basse regioni, e quindi sublimatasi avesse sormontato l'aria e quello che oltre di quella si diffonde per gli immensi spazi dell'universo¹³.

pensieri, che rendevano piena di dubbi la dottrina datane sin qui»: G. GALILEI, *Il Saggiatore*, Edizione commentata a cura di M. Camerota e F. Giudice, op. cit., § 35, p. 35 [a questa edizione farò riferimento nelle note che seguono].

¹¹ G. GALILEI e M. GUIDUCCI, *Discorso delle comete*, op. cit., § 177.

¹² La continuazione del moto cometario oltre lo zenit declinando verso settentrione costituiva infatti per Grassi la prova schiacciante del loro muoversi in circolo: cfr. [O. GRASSI], *De tribus cometis*, op. cit.

¹³ G. GALILEI e M. GUIDUCCI, *Discorso delle comete*, op. cit., § 195.

È questa un'affermazione controversa, ma di grande rilievo, su cui, nei sopraggiunti limiti di questo saggio, vorrei qui in breve soffermarmi. Molto giustamente Michele Camerota e Franco Giudice denunciano le ricostruzioni anacronistiche dei molti che hanno rimproverato a Galileo l'aver prospettato una teoria cometaria palesemente erronea, niente affatto all'altezza di quella elaborata dall'odiato avversario gesuita Grassi¹⁴. Da Kepler in poi, per la maggior parte degli astronomi copernicani del XVII secolo, inizialmente Newton incluso, le comete saranno ritenute procedere lungo traiettorie semi o interamente rettilinee¹⁵. Grassi stigmatizzerà nella *Libra astronomica ac philosophica* – la risentita e virulenta replica al *Discorso delle comete*, pubblicata nell'ottobre 1619, il cui testo è inglobato e sottoposto, punto per punto, a critiche demolitrici nel *Saggiatore* – lo fondo geocinetico, e perciò eretico per i cattolici, della spiegazione del moto delle comete da parte di Galileo¹⁶, il quale in questi termini allusivi si era espresso in merito:

Io non voglio in questa parte dissimular di comprendere che quando la materia in cui si forma la cometa non avesse altro movimento che 'l retto e perpendicolare alla superficie del globo terrestre, cioè al centro verso 'l cielo, egli a noi dovrebbe parere indirizzato, precisamente verso il nostro vertice e zenit; il che non avendo ella fatto, ma declinato verso settentrione, ci costringe a dovere o mutare il sin qui detto, quantunque in tanti altri rincontri così ben s'assesti all'apparenze, o vero, ritenendole, aggiunger qualch'altra cagione di tale apparente deviazione. Io né l'uno saprei, né l'altro arderei di fare¹⁷.

¹⁴ Cfr. M. CAMEROTA, F. GIUDICE, «La strada al ritrovamento del vero». *Il Saggiatore come manifesto del nuovo sapere*, Introduzione a G. GALILEO, *Il Saggiatore*, op. cit., p. XXXV.

¹⁵ Nell'autunno del 1619, dando alle stampe il *De cometis libelli tres*, Kepler riaffermava la realtà del movimento di rotazione e rivoluzione della Terra, ribadendo che i corpi celesti apparsi nel 1618 si muovevano in linea retta nello spazio cosmico, in accordo con la teoria cometaria per primo da lui enunciata nel 1604 nell'*Appendix de motu cometarum* del decimo capitolo dell'*Astronomia pars optica*, parte seconda del monumentale *Ad Vitellionem Paralipomena (Ad Vitellionem Paralipomena, quibus Astronomiae pars optica traditur*, Frankfurt, Claudium Marnium & haeredes Ioannis Aubrii, 1604, in ID., *Gesammelte Werke*, a cura di W. Von Dick, M. Caspar, München, C. H. Beck, 1937-2017, 22 voll., vol. II).

¹⁶ «Ma a questo punto odo un non so chi sussurrarmi all'orecchio, di nascosto e con timore: il moto della Terra. Lungi da me questa espressione, falsa e sgradita a orecchie pie. Certo, la hai bisbigliata con prudenza e a bassa voce, ma se così fosse, risulterebbe un fatto conclamato che l'opinione di Galileo non si baserebbe che su questo falso movimento. Se infatti la Terra non si muove, tale moto rettilineo non si accorda con le osservazioni della cometa; ma è certo per i cattolici che la Terra non si muove; sarà dunque altrettanto certo che questo moto rettilineo non si concilia con le osservazioni cometarie e perciò deve stimarsi non adatto al nostro caso. Non ritengo però che ciò sia mai venuto in mente a Galileo, che conobbi sempre per persona Pia e devota»: G. GALILEI, *Il Saggiatore*, op. cit., § 29, p. 166.

¹⁷ G. GALILEI e M. GUIDUCCI, *Discorso delle comete*, op. cit., §§ 209-10.

«Aggiunger qualch'altra cagione di tale apparente deviazione», che il monito anticopernicano del 1616 aveva impedito di esplicitare: la teorica cometaria delineata da Galileo, formulata come un'ipotesi «conforme alle apparenze» – in grado di spiegare nel segno della probabilità, non della certezza, i dati rilevati nelle osservazioni del 1618¹⁸ –, si inseriva, mi preme qui sottolinearlo, con coerenza nell'immagine della natura fisica radicalmente trasformata dall'estensione telescopica delle frontiere del visibile, che minava la fisica sostanzialistica delle qualità alla base dell'opposizione, di matrice aristotelica, tra l'immutabile perfezione dell'etereo mondo celeste e i fenomeni di generazione e corruzione determinati entro il mondo sublunare dalle reciproche trasformazioni dei quattro elementi.

Nata in un quadro concettuale intriso d'influssi platonici, pitagorici ed ermetici, la cosmologia elaborata nel *De revolutionibus* da Copernico non aveva di per sé affatto rinnegato, in realtà, il postulato classico della perfezione della figura sferica e del moto circolare dei corpi celesti, aspirando a una maggiore semplicità e armonia rispetto al sistema del mondo aristotelico-tolemaico nel riferire le apparenti irregolarità osservabili a occhio nudo del moto orbitale dei pianeti al continuo mutamento di punto di vista dell'osservatore posto sulla Terra in moto. Maggiore semplicità, quella della cosmologia copernicana, che tuttavia non poggiava, a garanzia del suo paradossale statuto fisico, su una elaborata teoria del movimento alternativa a quella di Aristotele, con la quale era incompatibile. Né, sul piano fisico, il geocinetismo del *De revolutionibus* aveva posto in discussione la natura materiale, solida degli orbi celesti, nei quali corpi celesti erano incastonati e dai quali erano trasportati nel loro moto di rivoluzione. Copernico sosteneva l'impossibilità, da un punto di vista ottico, di stabilire se è in movimento l'osservatore o l'osservato. Ma tale relatività del punto di vista, ammessa sin dall'antichità, non era affatto conclusiva: come poter decidere in favore del moto reale della Terra? Quali spiegazioni “fisiche” a suo sostegno? Nel 1619, a distanza di decenni, Kepler, un

¹⁸ «[...] noi non ci allontaniamo dal nostro costume, ch'è di non affermar per certe se non le cose che noi sappiamo indebitamente, ché così c'insegna la nostra filosofia e le nostre matematiche»: G. GALILEI, *Il Saggiatore*, op. cit., § 20, p. 123.

quarto di secolo prima autore del *Mysterium Cosmographicum*, il cui progetto di radicale rinnovamento dell'astronomia aveva tratto origine da un terreno ugualmente platonico, pitagorico ed ermetico, chiudeva il suo *De cometis libelli tres* con queste trionfali parole: «quante sono le comete in cielo, tante sono le prove (oltre quelle che si deducono dai moti dei pianeti) che la Terra si muove con moto annuo intorno al Sole»¹⁹.

Il copernicanesimo di Galileo aveva un'altra impronta²⁰. Il *Sidereus Nuncius* e l'*Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* avevano mostrato i corpi celesti esser del tutto simili alla Terra, la superficie della Luna rocciosa e irregolare, quella del Sole attraversata da nuvole intermittenti, la superficie di Venere esser opaca al pari di quella lunare, Giove al centro del moto di rivoluzione di ben quattro satelliti, e Saturno dall'aspetto deforme, oltre alle migliaia di stelle invisibili a occhio nudo portate alla luce dal telescopio, disseminate nelle costellazioni. Nel contesto di questo rivoluzionario terreno osservativo e sperimentale va letto il celeberrimo brano del *Saggiatore* sul «grandissimo libro» della natura, «che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi», libro «scritto in lingua matematica», senza la cui conoscenza «è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto»²¹, così come la teoria della materia enunciata da Galilei nel § 48, dalle lontane origini atomistiche, che riconosceva come sue uniche proprietà oggettive quelle geometrico-meccaniche (grandezza, forma posizione moto ecc.), suscettibili di misura, ribaltando la gnoseologia aristotelico-scolastica nella spiegazione delle qualità sensibili, ricondotte a «puri nomi» esprimenti le unicamente nostre sensazioni²².

È lungo questa via maestra, destinata nel lungo periodo a segnare la Rivoluzione scientifica, come ben mostra l'edizione del *Saggiatore* curata da Michele Camerota e Franco Giudice, che si spalancava un nuovo universo, ben diverso dal mondo finito, concluso e ordinato in cui si rifletteva una scala assoluta di valori

¹⁹ J. KEPLER, *Gesammelte Werke*, op. cit., vol. VIII, p. 220.

²⁰ Per un confronto, anche riguardo alla componente platonica del pensiero galileiano, cfr. M. BUCCIANTINI, *Galileo e Keplero. Filosofia, cosmologia e teologia nell'Età della Controriforma*, Torino, Einaudi, 2003.

²¹ G. GALILEI, *Il Saggiatore*, § 6, pp. 46-47.

²² Ivi, pp. 246-53.

secondo la gerarchia fissata dalla cosmologia e dall'immagine premoderna della natura.

Nunzio Allocca

Italo Calvino lettore dell'Autre monde **ou Les États et Empires de la Lune di Cyrano de Bergerac**

Quando individua, in apertura delle incompiute *Norton Lectures*, nella leggerezza il primo dei valori letterari da salvaguardare nel Terzo millennio, Italo Calvino chiama in causa, tra i numerosi autori passati in rapida rassegna dall'antichità all'età contemporanea, una delle figure più originali nel panorama filosofico-scientifico dell'età galileiana, Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655)¹. Elogiato da Calvino come «scrittore straordinario», l'autore di *L'autre monde ou Les États et Empires de la Lune* e di *Les États et Empires du Soleil* – usciti postumi (ed espurgati dei passi ritenuti più sconvenienti) rispettivamente nel 1657 e nel 1662² – è ricordato nelle *Lezioni americane* come «il primo scrittore del mondo moderno che fa esplicita professione d'una concezione atomistica dell'universo nella sua trasfigurazione fantastica»³.

Entusiasta frequentatore delle conferenze parigine del canonico Pierre Gassendi (1592-1655)⁴, le cui opere erano ammirate dai dotti e dagli eruditi libertini,

¹ Rielaboro qui alcune delle considerazioni da me svolte nella comunicazione *The Modern Human Nature in Context: Italo Calvino, Cyrano de Bergerac and the Post-Copernican Image of Nature* al Convegno internazionale *Literature and Science: 1922-2022*, a cura di M. Martino, F. Mitrano, D. Crosara e Y. Chung, Sapienza Università di Roma, 30-31 marzo 2023. Rinvio per il testo completo della comunicazione alla pubblicazione degli Atti del Convegno.

² CYRANO DE BERGERAC, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil. Avec le Fragment de Physique*, édition critique, textes établis et commentés par M. Alcover, Paris, Honoré Champion, 2000.

³ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll., vol. I, pp. 647-48.

⁴ Giunto alla notorietà sin dalla giovinezza per le osservazioni astronomiche da lui condotte a partire dal 1618, in particolare quella del transito di Mercurio di fronte al Sole, il primo mai rilevato, oltreché dell'aurora boreale, Gassendi pubblicò nel 1924 un fortunato volume di *Saggi polemici contro gli aristotelici (Exercitationes Paradoxicae adversos Aristoteleos)*, dedicando negli anni seguenti la sua attività di erudito e scienziato alla restituzione della filosofia di Epicuro, esponendola nei suoi principi gnoseologici, fisici e morali (la conoscenza è fondata sul criterio primo della sensazione; ogni esistenza è ricondotta al movimento nel vuoto infinito di pulviscoli della materia, gli atomi impercettibili e indivisibili; le regole dell'azione umana sono fondate sulla ricerca del piacere e la fuga dal dolore). La grande opera in latino alla quale Gassendi attese fino alla sua morte, avvenuta nel 1655, era volta a costituire, sulla base di quella antica e pagana, una nuova filosofia atomistica adattata con “correzioni” al sapere coevo, ovvero resa compatibile con le credenze e l'ortodossia ecclesiastica. Quella che doveva inizialmente profilarsi come un'indagine sulla

rinnovatore in Francia del naturalismo materialistico e dell'epicureismo tornati prepotentemente alla ribalta nel secondo Cinquecento, Cyrano aprì la filosofia clandestina a esplorazioni narrative che mettevano alla prova del demone del paradosso e della ludica imprevedibilità dell'immaginazione i discorsi del senso comune e quelli dell'autorità scolastica⁵.

Cyrano è personalità “comique” opposta e complementare a quella tragica di Blaise Pascal, il quale in un noto ed emblematico passaggio dei *Pensées* – «*Le silence éternels de ces espaces infinis m'effraie*»⁶ – aveva espresso il proprio sgomento di fronte al crollo post-copernicano dell'antica immagine del Cosmo, un tutto ordinato e concluso in cui si rispecchiava una scala assoluta di valori (armonia, significato, finalità) secondo la gerarchia al contempo fisica e ontologica fissata dalla cosmologia aristotelico-tolemaica, che risaliva dall'oscura e pesante Terra (immobile al centro dell'universo, regno della generazione e della corruzione) all'inalterabile perfezione dei pianeti, delle stelle e delle sfere celesti⁷.

La piena adesione alla tradizione filosofica e letteraria del materialismo fisico-etico epicureo divenne in Cyrano – prolifico autore di mordaci *Mazarinades* nonché di brillanti commedie e tragedie improntate alla critica della religione, della spiritualità dell'anima e della sua immortalità – fertile sfondo teorico e strumento per piegare lo spazio infinito spalancato dalla cosmologia secentesca alla sperimentazione narrativa non antropocentrica della navigazione interplanetaria.

vita e la dottrina di Epicuro (cfr. P. GASSENDI, *Commentarium de vita, moribus et placitis Epicuri libri octo seu Amimadversiones in decimum librum Diogenis Laertii*, 1649; ID., *Syntagma philosophiae Epicuri, cum refutationibus dogmatum quae contra fidem Christianorum ab eo asserta sunt*, 1649) sfocerà infatti nel progetto, parallelo alla vibrante polemica condotta da Gassendi contro il dualismo mente-corpo di Descartes (*Disquisitio metaphysica seu dubitationes et instantiae adversus Renati Cartesii metaphysicam et responsa*, 1644), della redazione di un grande trattato filosofico-scientifico, i cui manoscritti erano noti ai suoi soli amici e discepoli, il *Syntagma philosophicum*, che fu pubblicato postumo negli *Opera Omnia* (1658). Su Gassendi cfr. in part. O. BLOCH, *La philosophie de Gassendi, Nominalisme, matérialisme et métaphysique*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971; B. BRUNDELL, *Pierre Gassendi. From Aristotelianism to a New Natural Philosophy*, Dordrecht, Reidel, 1987.

⁵ Cfr. J.-CH. DARMON, *Le songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, Paris, Klincksieck, 2004.

⁶ ‘Il silenzio di questi spazi infiniti mi atterrisce’: B. PASCAL, *Frammenti*, a cura di E. Balmas, 2 vol., Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1983, vol. I, p. 275 (ed. orig. 1669).

⁷ Sul contesto cosmologico, metafisico e religioso del brano di Pascal cfr. il sempre classico A. KOYRÉ, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1970 (ed. orig. Baltimore, The John Hopkins, 1957).

Questa nell'*Autre monde ou Les États et Empires de la Lune* e negli *États et Empires du Soleil* assumeva, con libero e giocoso reimpiego delle fonti letterarie e mitologiche classiche, forma di esplorazione romanzata dell'inesauribile variabilità materiale dell'universo e dei suoi abitanti quale prodotto dell'incessante e precaria combinatoria di particelle indivisibili inosservabili, gli atomi, celebrando la fraternità di tutti gli esseri inanimati e animati, plasmata dalla stessa materia⁸.

Nel commentare un brano di particolare efficacia polemica antifinalistica contenuto nell'*Autre monde ou Les États et Empires de la Lune*⁹, così Calvino scrive:

In pagine la cui ironia non fa velo a una vera commozione cosmica, Cyrano celebra l'unità di tutte le cose, inanimate o animate, la combinatoria di figure elementari che determina la varietà delle forme viventi, e soprattutto egli rende il senso della precarietà dei processi che le hanno create: cioè quanto poco è mancato perché l'uomo non fosse l'uomo, e la vita la vita, e il mondo un mondo¹⁰.

Il continuo avvicinarsi degli esseri in un universo post-copernicano *à part entière* materiale, quello descritto nell'*Autre monde ou Les États et Empires de la Lune*, che non conosce più gerarchie ontologiche e rigetta ogni dualismo spirito-corpo, porta Cyrano a proclamare, osserva Calvino, la fraternità degli uomini con i

⁸ Un autorevole studioso di Cyrano così ne descrive la formazione e gli intenti: «*La nourriture que Gassendi lui peut dispenser ... n'est pas à la mesure de son appetit. Pour faire oeuvre d'écrivain philosophe, il faudra puiser encore dans la gibecière et dans celle de Rohault, emprunter aux hérésiarques et piller les incrédules, embrouiller enfin toutes les suggestions du libertinage érudit dans le desordre du libertinage flamboyant: alors seulement il disposera d'une assez grande provision de paradoxes pour peupler ses fabuleux États de la Lune*»: R. PINTARD, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Boivin, 1943, 2 voll., vol. I, p. 330.

⁹ «Vi meravigliate come questa materia mescolata alla rinfusa, in balia del caso, può aver costituito un uomo, visto che c'erano tante altre cose necessarie alla costruzione del suo essere, ma non sapete che cento milioni di volte questa materia, mentre era sul punto di produrre un uomo, si è fermata a formare ora una pietra, ora del piombo, ora del corallo, ora un fiore, ora una cometa, per le troppe o troppo poche figure che occorre o non occorre per progettare un uomo. Come non fa meraviglia che tra un'infinita quantità di materia che cambia e si muove incessantemente, sia capitato di fare i pochi animali, vegetali minerali che vediamo, così come non fa meraviglia che su cento colpi di dati esca una pariglia. È pertanto impossibile che da questo lieve movimento non si faccia qualcosa, e questa cosa sarà sempre fonte di stupore per uno sventato che non pensa quanto poco è mancato perché non fosse fatta»: CYRANO DE BERGERAC, *L'altro mondo ovvero Stati e imperi della Luna*, a cura di V. Bernieri, introduzione di L. Erba, traduzione di G. Marchi, Roma, Theoria, 1982, p. 109.

¹⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 648.

cavoli in un divertente e spiazzante brano anticartesiano sull'intelligenza sensitiva dei vegetali, ritenuti capaci di avvertire dolore dagli abitanti della Luna, i quali non si nutrono di carne o verdure «se non sono morte da sole»¹¹. Si legge nelle *Lezioni americane*:

Se pensiamo che questa perorazione per una vera fraternità universale è stata scritta quasi centocinquant'anni prima della Rivoluzione francese, vediamo come la lentezza della coscienza umana a uscire dal suo *parochialism* antropocentrico può essere annullata in un istante dall'invenzione poetica. Tutto questo nel contesto di un viaggio sulla luna, dove Cyrano de Bergerac supera per immaginazione i suoi più illustri predecessori, Luciano di Samosata e Ludovico Ariosto. Nella mia trattazione sulla leggerezza, Cyrano figura soprattutto per il modo in cui, prima di Newton, egli ha sentito il problema della gravitazione universale; o meglio è il problema di sottrarsi alla forza di gravità che stimola talmente la sua fantasia da fargli inventare tutta una serie di sistemi per salire sulla luna, uno più ingegnoso dell'altro: con fiale piene di rugiada che evaporano al sole; unendosi di midollo di bue che viene abitualmente succhiato dalla luna; con una palla calamitata lanciata in aria verticalmente ripetute volte da una navicella¹².

In un articolo apparso il 24 dicembre 1982 su «la Repubblica», che sarebbe servito da materiale preparatorio per la lezione sulla leggerezza delle *Norton Lectures*, Calvino si era soffermato più in dettaglio sull'analisi del contenuto dell'*Altro mondo ovvero Stati e imperi della Luna* e sul suo significato per la modernità¹³. «Qualità intellettuale e qualità poetica convergono in Cyrano, e ne fanno

¹¹ «Si dirà che noi, e non i cavoli, siamo fatti a immagine dell'Essere Supremo. Quando ciò fosse vero, noi abbiamo cancellato questa somiglianza macchiando l'anima per la quale gli somigliamo, non essendoci nulla che sia più contrario a Dio che il peccato. Se dunque la nostra anima non è più il suo ritratto, non gli somigliamo di più per le mani i piedi la bocca la fronte le orecchie che il cavolo per le foglie, i fiori, il gambo, il torsolo e il cappuccio. In verità, se quella povera pianta potesse parlare quando la tagliano, non credete che direbbe: “mio caro fratello uomo, che cosa ho fatto per meritare la morte? Cresco solo nei tuoi orti, e non mi si trova mai nei luoghi selvaggi, dove vivrei sicuro; disdegno di essere opera di altre mani che non siano le tue, ma ne sono appena uscito che vi ritorno. Mi sollevo da terra, mi schiudo, stendo le braccia, ti offro i miei figli in seme e, per ricompensa della mia cortesia, tu mi fai tagliare la testa!”. Ecco cosa direbbe quel cavolo se potesse parlare»: CYRANO DE BERGERAC, *L'altro mondo ovvero Stati e imperi della Luna*, op. cit., p. 97. Un estratto di questo brano è riportato in I. CALVINO, *Lezioni americane*, op. cit., p. 649.

¹² Ivi, pp. 649-50.

¹³ «Precursore della fantascienza, Cyrano nutre le sue fantasie delle cognizioni scientifiche del suo tempo e delle tradizioni magiche rinascimentali, e così facendo si imbatte in anticipazioni che solo noi più di tre secoli dopo possiamo apprezzare come tali: i movimenti da astronauta che s'è sottratto alla forza di gravità (lui ci arriva mediante ampole di rugiada che viene attratta dal Sole), i razzi a più stadi, i “libri sonori” (si carica il meccanismo, si posa un ago sul capitolo desiderato, si ascoltano i suoni che escono da una specie di bocca). Ma la sua immaginazione poetica nasce da un vero sentimento cosmico e lo porta a mimare le

uno scrittore straordinario, nel Seicento francese e in assoluto», scrive con entusiasmo Calvino: polemista libertino «coinvolto nella mischia che sta mandando all'aria la vecchia concezione del mondo», partigiano del sensismo di Gassendi e dell'astronomia copernicana, sebbene in primo luogo nutrito della filosofia naturale del Cinquecento italiano, da Cardano a Bruno e Campanella, Cyrano è sì uno scrittore «barocco», capace di «pezzi di bravura» nei quali stile e oggetto descritto sembrano identificarsi, ma soprattutto

scrittore fino in fondo, che non vuole tanto illustrare una teoria o difendere una tesi quanto mettere in moto una giostra di invenzioni che equivalgano sul piano dell'immaginazione e del linguaggio a quel che la nuova filosofia e la nuova scienza stanno mettendo in moto sul piano del pensiero. Nel suo *Altro mondo* non è la coerenza delle idee che conta, ma il divertimento e la libertà con cui egli si vale di tutti gli stimoli intellettuali che gli vanno a genio. È il *conte philosophique* che comincia: e questo non vuol dire racconto con una tesi da dimostrare, ma racconto in cui le idee appaiono e scompaiono e si prendono in giro a vicenda, per il gusto di chi ha abbastanza confidenza con esse per saperci giocare anche quando le prende sul serio¹⁴.

Sono considerazioni importanti, queste, che misurano la profonda simpatia e affinità avvertita nei confronti dell'«immaginoso cosmografo»¹⁵ Cyrano da parte dell'autore delle *Cosmicomiche*, racconti, ricorda Calvino in un testo retrospettivo del 1975, «nati dalla libera immaginazione d'uno scrittore d'oggi sollecitata da letture scientifiche, specialmente d'astronomia», racconti aventi per oggetto

l'origine del mondo e della vita, e la prospettiva di una loro possibile fine, [...] temi così grossi, che per riuscire a pensarci dobbiamo far finta di scherzare; anzi raggiungere una tale leggerezza di spirito da riuscire a scherzarci davvero è l'unico modo per avvicinarci a pensare in scala “cosmica”. [...] Gli antichi partivano dai miti per avvicinare e comprendere i fenomeni della terra e del cielo; lo scrittore contemporaneo prende spunto dalla scienza attuale per ritrovare il piacere di raccontare, e di *pensare raccontando*¹⁶.

commosse evocazioni dell'atomismo lucreziano; così egli celebra l'unità di tutte le cose, inanimate e viventi, e anche i quattro elementi d'Empedocle non sono che uno solo, con gli atomi ora rarefatti ora più densi»: I. CALVINO, *Cyrano sulla Luna*, in ID., *Saggi*, op. cit., vol. I, p. 821.

¹⁴ Ivi, pp. 823-24.

¹⁵ Ivi, p. 821.

¹⁶ I. CALVINO, Postilla a ID., *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1975

Nel viaggio sulla Luna di Cyrano, sottolinea Calvino nelle *Lezioni americane*, si trova uno dei nuclei generatori dell'immaginazione letteraria illuministica, influenzata dalla teoria newtoniana della gravitazione universale, concepita come «l'equilibrio delle forze che permette ai corpi celesti di librarsi nello spazio»¹⁷:

L'immaginazione del XVIII secolo è ricca di figura sospese per aria. Non per nulla agli inizi del secolo la traduzione francese delle *Mille e una Notte* di Antoine Galland aveva aperto alla fantasia occidentale gli orizzonti del meraviglioso orientale: tappeti volanti, cavalli volanti, geni che escono dalle lampade. Di questa spinta dell'immaginazione a superare ogni limite, il secolo XVIII conoscerà il culmine con il volo del Barone di Münchhausen su una palla di cannone, immagine che nella nostra memoria si è identificata definitivamente con l'illustrazione che è il capolavoro di Gustave Doré. Le avventure di Münchhausen, che come le *Mille e una Notte* non si sa se abbiano avuto un autore, molti autori o nessuno, sono una continua sfida alla legge della gravitazione: il Barone è portato in volo dalle anatre, solleva sé stesso e il cavallo tirandosi su per la coda della parrucca, scende dalla luna tenendosi a una corda più volte tagliata e riannodata durante la discesa¹⁸.

In rapporto alle teorie della gravitazione di Newton vanno anche situati i «miracolosi» versi sulla luna di Leopardi¹⁹, autore ancora adolescente, ricorda Calvino, di un'eruditissima storia dell'astronomia, poeta la cui ispirazione non era soltanto lirica: «quando parlava della luna Leopardi sapeva esattamente di cosa parlava»²⁰. Nelle *Lezioni americane*, destinate a divenire il proprio testamento poetico, è ribadito con forza quanto Calvino aveva affermato in risposta ad Anna

(pagina non numerata).

¹⁷ I. CALVINO, *Saggi*, op. cit., vol. I, p. 650.

¹⁸ Ivi, pp. 650-51.

¹⁹ «[...] il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare. Le numerose apparizioni della luna nelle sue poesie occupano pochi versi ma bastano a illuminare tutto il componimento di quella luce o a proiettarvi l'ombra della sua assenza»: ivi, pp. 651-52.

²⁰ Ivi, p. 651.

Maria Ortese sulle pagine del «Corriere della sera» il 24 dicembre 1967²¹, all'indomani della pubblicazione della seconda raccolta di racconti cosmicomici *Ti con zero*, quando aveva con scalpore eletto Galileo a massimo scrittore della letteratura italiana:

Ma la Luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che siamo obbligati a *ripensare* la Luna in un modo nuovo ci porterà in un modo nuovo tante cose. [...] Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in rapporto più stretto con lei, vuole vedere *di più* nella luna, vuole che la luna *dica di più*. Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiosa. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare...²².

Carlo Cassola, come è noto, intervenne con durezza una settimana più tardi sulle pagine del «Corriere»:

Domenica scorsa, su questo giornale, Italo Calvino ha affermato che Galilei è il più grande scrittore italiano di ogni secolo. Io credevo che Galilei fosse il più grande scienziato, ma che la palma di massimo scrittore spettasse a Dante. E che oltre Dante, in otto secoli, la letteratura italiana avesse dato alcuni altri poeti, come tali più importanti di Galilei. Ma mentirei se dicessi che l'affermazione di Calvino mi ha scandalizzato. Lo spirito di dimissioni di molti miei colleghi è giunto a un punto tale che non mi scandalizzo più di niente. L'augurio che rivolgo loro è di liberarsi del complesso di inferiorità nei confronti della cultura scientifica e della tecnologia. E se no, che cambino mestiere²³.

²¹ Nella rubrica *Filo diretto* Anna Maria Ortese aveva lamentato le conseguenze “disumanizzanti” e “spoetizzanti” dello sviluppo delle tecnologie aerospaziali: «Caro Calvino, non c'è volta che sentendo parlare di lanci spaziali, di conquiste dello spazio, ecc., io non provi tristezza e fastidio; e nella tristezza c'è del timore, nel fastidio dell'irritazione, forse sgomento e ansia. Mi domando perché. Anch'io, come gli altri esseri umani, sono spesso portata a considerare l'immensità dello spazio che si apre al di là di qualsiasi orizzonte, e a chiedermi cos'è veramente, cosa manifesta, da dove ebbe inizio e se mai avrà fine. Osservazioni, timori, incertezze del genere umano hanno accompagnato la mia vita, e devo riconoscere che per quanto nessuna risposta si presentasse mai alla mia esigua saggezza, gli stessi silenzi che scendevano di là erano consolatori e capaci di restituirmi a un interiore equilibrio. [...] Ora questo spazio, non importa da chi, forse da tutti i paesi progrediti, è sottratto al desiderio di riposo di gente che mi somiglia. Diventerà fra breve, probabilmente, uno spazio edilizio. O nuovo territorio di caccia, di meccanico progresso, di corsa alla supremazia, al terrore. Non posso farci nulla, naturalmente, ma questa nuova avanzata della libertà di alcuni, non mi piace. È un lusso pagato da moltitudini che vedono diminuire ogni giorno di più il proprio passo, la propria autonomia, la stessa intelligenza, il respiro, la speranza».

²² I. CALVINO, *Saggi*, op. cit., vol. I, pp. 227-28.

²³ C. CASSOLA, *Calvino e Galilei*, in «Corriere della Sera», 31 dicembre 1967, p. 11.

La replica di Calvino non si fece attendere²⁴. L'umanità si apprestava a un evento epocale, la conquista del suolo lunare, che grazie all'incredibile successo tecnologico della missione Apollo 11 avrebbe avuto luogo di lì a breve, un anno e mezzo più tardi, il 21 luglio 1969. Di questo nuovo epocale contatto con il satellite terrestre per Calvino la letteratura doveva necessariamente farsi carico, così come con l'ulteriore progresso delle missioni spaziali. Dopo il lancio della sonda «Voyager 2» per esplorazione del sistema solare esterno il signor Palomar, a dispetto di Cassola, non si fece sfuggire nulla negli anni successivi di quanto venne riportato sulla struttura ad anelli di Saturno:

che sono fatti di particelle microscopiche; che sono fatti di scogli di ghiaccio separati da abissi; che le divisioni tra gli anelli sono solchi in cui ruotano i satelliti spazzando la materia e addensandola ai lati, come cani da pastore che corrono intorno al gregge per tenerlo compatto; ha seguito la scoperta ad anelli intrecciati che poi si sono risolti in cerchi semplici molto più sottili; e la scoperta di striature opache disposte come raggi della ruota, poi identificate in nubi gelide. Ma le nuove notizie non smentiscono questa figura essenziale, non diversa da quella che per primo vide Gian Domenico Cassini nel 1676, scoprendo la divisione tra gli anelli che porta il suo nome. Per l'occasione è naturale che una persona diligente come il signor Palomar si sia documentata su enciclopedie e manuali. Ora Saturno, oggetto sempre nuovo, si presenta al suo sguardo rinnovando la meraviglia della prima scoperta, e risveglia il rammarico che Galileo col suo sfocato cannocchiale non sia arrivato a farsene che un'idea confusa, di corpo triplice o di sfera con due anse, e quando già era vicino a capire com'era fatto la vista gli venne meno e tutto sprofondò nel buio²⁵.

²⁴ «Leopardi nello *Zibaldone* ammira la prosa di Galileo per la precisione e l'eleganza congiunte. E basta vedere la scelta di passi di Galileo che Leopardi fa nella sua *Crestomanzia della prosa italiana* per comprendere quanto la lingua leopardiana – anche del Leopardi poeta – deve a Galileo. Ma per riprendere il discorso di poco fa, Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica. Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione: ci si innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto (Galileo appunto commentò anche Tasso, e lì non fu un buon critico: appunto perché la sua passione addirittura faziosa per Ariosto lo portò a stroncare Tasso in modo quasi sempre ingiusto). L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria. Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura»: I. CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura*, I (gennaio-marzo 1968), in ID., *Saggi*, op. cit., vol. I, pp. 231-32. Ho approfondito il tema in N. ALLOCCA, *La luna e il libro della natura. Su Italo Calvino e l'eredità di Galileo*, in «Azimuth. Philosophical Coordinates in Modern and Contemporary Age», II, 2014, n. 4, pp. 67-81; *Le "due culture". Italo Calvino, Galileo e la scienza moderna*, in *La scienza nella letteratura italiana*, a cura di S. Redaelli, Roma, Aracne, 2016, pp. 107-22; *Tecnica, estetica e processi comunicativi nel dibattito sulle "due culture"*, in «Versus. Quaderni di studi Semiotici», 2017, vol. 125, pp. 209-22; *Le due culture e il caso Galilei*, in «Filosofia Italiana», 2018, 2, pp. 35-58.

²⁵ I. CALVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 3 voll., 1991-1994, vol. 2, p. 906.

24 dicembre 1967-24 dicembre 1982: non è probabilmente un caso che Calvino abbia scelto di far uscire, esattamente quindici anni dopo l'elogio di Galileo sul «Corriere della sera», e in un quadro cosmologico nel frattempo rapidamente mutato, quello di Cyrano sulle pagine della «Repubblica», che così si apriva: «Nell'epoca in cui Galileo si scontrava col Sant'uffizio, un suo sostenitore parigino proponeva un suggestivo modello di sistema eliocentrico: l'universo è fatto come una cipolla, che “conserva, protetta da cento pellicine che la volgono, il prezioso germoglio da cui 10 milioni da altre cipolle dovranno attingere alla loro essenza... L'embrione, nella cipolla, è il piccolo sole di questo piccolo mondo, che riscalda e nutre il sale vegetativo di tutta la massa”»²⁶.

Nunzio Allocca

²⁶ I. CALVINO, *Saggi*, op. cit., vol. I, p. 820.

***Il simbolismo del vortice marino
nel Moby Dick di Herman Melville e nell'Inferno di Dante***

In due articoli da me pubblicati tempo fa sulla storia mitografica del celebre Maelström di Norvegia¹, per ragioni di spazio non mi era stato possibile soffermarmi sui pretesi legami letterari che, secondo alcune fonti, questa storia presenterebbe con uno dei grandi capolavori dell'Ottocento romantico, il *Moby Dick* scritto e pubblicato nel 1851 da Herman Melville. Anche su alcuni dei tantissimi siti che compongono quello sconfinato *mare magnum* elettronico dello scibile umano che si chiama Internet, l'utilizzo in campo letterario della leggenda del Maelström² viene spesso associato non solo ai nomi di Edgar Allan Poe e di Jules Verne, ma anche a quello di Melville e del suo immortale romanzo di ambiente marinaro. Si tratta però, come tutti i lettori di *Moby Dick* sanno benissimo, di una *relationship* piuttosto forzata in quanto, nel corso degli oltre cento capitoli che compongono la lunga odissea descritta da Melville, il nome del vortice delle Lofoten vi appare soltanto una volta, e precisamente nel capitolo XXXVI, durante l'enfatico e quasi allucinante discorso-comizio che il principale protagonista del romanzo, l'"empio" capitano Achab, declama davanti all'esterrefatto equipaggio della baleniera Pequod.

Dopo aver premesso che lo scopo principale di quella spedizione non consisteva soltanto nel riempire la nave di olio di balena, ma anche e soprattutto di rintracciare e di uccidere il mostruoso capodoglio bianco che i marinai chiamavano Moby Dick, lo spiritato capitano esterna davanti a tutti il proprio odio incommensurabile verso quel misterioso cetaceo, colpevole di avergli troncato la

¹ E. SCANNAPIECO, *Umbilicus maris: Il Maelström tra realtà e fantasia*, in «L'Universo» (organo dell'Istituto Geografico Militare di Firenze) n. 1/2014, pp. 76-109, e ID., *Maelström, l'ombelico del mare*, in «Voyager», n. 3/2014, pp. 74-79.

² Un cenno riassuntivo sulla storia mitografica del Maelström si può leggere nel mio saggio *Il Maelström di Norvegia descritto nell'Jcosameron: un'ulteriore critica al romanzo-fiume di Giacomo Casanova*, in «Critica Letteraria», n. 177/2017, pp. 827-33. Allo stesso tema ho recentemente dedicato un intero volume (*Maelstrom! Alla ricerca di un mito letterario*, Romagnano al Monte, BookSprint Edizioni, 2020).

gamba sinistra alcuni anni prima, mutilandolo per sempre “nel corpo e nell’anima”. E giura, anzi grida, che inseguirà la balena bianca «oltre il capo Horn, oltre il capo di Buona Speranza, oltre il Maelström di Norvegia, fino alle fiamme della perdizione». Chi ha visto il film *Moby Dick* diretto da John Huston nel 1956, ricorderà che il regista fece del suo meglio per rendere allo spettatore il pathos della scena, nonostante un Gregory Peck/capitano Achab piuttosto inadatto alla parte.

Tutta qui, dunque, la presenza del Maelström nel romanzo di Melville, ma il vecchio mitema assolve perfettamente la sua funzione. In una narrazione che gronda di simbolismi dal principio alla fine, anche i tre luoghi geografici menzionati dal capitano Achab vanno intesi come gli angoli di un metaforico triangolo ai cui vertici si trovano gli ideali confini del mondo allora conosciuto e frequentato: baluardi ritenuti invalicabili e pericolosi nell’immaginario dei naviganti del tempo, due dei quali situati in fondo all’emisfero australe, e l’altro all’apice di quello boreale. Forse Achab/Melville avrebbe potuto identificare il baluardo più settentrionale con il Capo Nord della Norvegia, ma preferisce citare il Maelström, posto un poco più a sud, sfruttando evidentemente l’impatto che la sinistra fama del fenomeno delle Lofoten godeva ancora a quell’epoca tra la gente di mare.

Non è escluso che Melville avesse letto il racconto di Poe, *A descent into the Maelström*, pubblicato esattamente dieci anni prima del suo *Moby Dick*³. Fatto sta che proprio nelle battute finali del suo *Moby Dick*, il romanziere offre, quasi a sorpresa, un’immagine inquietante che sembra in parte rapportarsi allo spirito e alla fantasia del suo collega di Boston, e che nel contempo costringe a riflettere ulteriormente sulle inferenze simboliche e sulle molteplici metafore disseminate un po’ dovunque nella tessitura del romanzo: alla fine del racconto, infatti, come un magistrale *coup de théâtre*, un enorme vortice marino si allarga davvero sul palcoscenico del dramma vissuto dai marinai della nave Pequod:

³ Com’è noto, alla metà dell’Ottocento tanto Edgar Allan Poe che Jules Verne (col suo celebre romanzo *Ventimila leghe sotto i mari*) contribuirono alla riscoperta letteraria del mito del Maelström di Norvegia, influenzando non solo la letteratura di genere romantico-avventuroso, ma anche i mass media culturali più qualificati del tempo.

Un attimo, e l'equipaggio della lancia rimase impietrito: poi tutti si voltarono: «la nave, gran Dio, dov'è la nave?». [...] Offuscati e confusi dai veli dell'acqua, ne videro ben presto il fantasma che svaniva obliquamente, come tra i vapori di una Fata Morgana, con le punte degli alberi che sporgevano dall'acqua. [...] Ed ora, dei grandi cerchi concentrici afferrarono la lancia superstite e tutti gli uomini che galleggiavano, assieme ad ogni remo e ad ogni palo di rampone, e facendo girare in un solo vortice ogni cosa viva ed inanimata, trascinarono a fondo e fuori da ogni vista anche il più piccolo relitto del *Pequod*. [...] Poi tutto crollò verso l'interno, e il gran sudario d'acqua tornò a ridistendersi come aveva fatto cinquemila anni prima⁴.

Di questo drammatico finale, che ricorda tanto la conclusione del “folle volo” dell'Ulisse dantesco, non sempre viene percepita la parallela dimensione simbolica da parte di chi legge l'opera di Melville come un semplice racconto di avventure marinare.

Siamo intanto, dal punto di vista della narrazione, alla fine del capitolo 135 del *Moby Dick*, al culmine della tragedia rappresentata nel romanzo. Dopo l'ultima forsennata caccia alla balena bianca e la morte dello stesso capitano Achab – strozzato dal cavo di un arpione ancor prima che dall'insostenibile potenza del suo odio disumano –, Moby Dick si è avventato contro il *Pequod* colpendo la nave «a babordo verso la prua, squassando uomini ed assi». Tra parentesi, la scena descritta da Melville è quella realmente avvenuta nel dicembre del 1820 alla baleniera Essex, colpita e affondata da un gigantesco capodoglio in pieno Oceano Pacifico. Colando a picco, il *Pequod* comincia evidentemente a roteare su sé stesso, scavando un vortice imbutiforme che attira nell'abisso le lance dei balenieri superstiti, assieme «ad ogni cosa viva ed inanimata». Com'è noto, si salverà soltanto colui (Ishmael) che era stato predestinato a diventare l'io narrante della tragedia, mentre il drammatico silenzio della scena finale è rotto soltanto dallo stridìo degli uccelli marini che volteggiano sul vortice ancora spalancato. Che cosa avrebbe, dunque, di simbolico o di metaforico tutto questo, al di là della sinistra emozione prodotta nell'animo del lettore?

Intanto, bisogna subito osservare che una nave, affondando, ben difficilmente produce un vortice simile a quello descritto da Melville. Questa possibilità è spesso contemplata in alcuni racconti d'avventura (ricordo, per esempio, un romanzo di

⁴ Tradotto dal testo originale (come le citazioni che seguono fra apici doppi nel testo).

Emilio Salgàri letto da ragazzo, nel quale un *praho* malese produceva, mentre affondava, «un grosso vortice che attrasse le scialuppe dei superstiti per diversi metri»), ma è piuttosto lontana dalla realtà documentata. Dall'inizio del Novecento esistono centinaia di filmati (girati soprattutto durante la Seconda guerra mondiale) che mostrano l'affondamento di navi e di battelli, ma in nessuno essi si mettono a girare, scavando un vortice in senso tradizionale. I superstiti del Titanic o dell'Andrea Doria, ad esempio, famose navi colate a picco nel 1912 e nel 1956, non hanno mai testimoniato qualcosa di simile, e per il semplice fatto che una nave, mentre affonda, produce solo un forte risucchio di “tipo verticale”, ovviamente altrettanto pericoloso di un vero vortice per chi si trova nelle immediate vicinanze.

Nel già citato film di John Huston tratto dal romanzo di Melville, viene suggerita persino una spiegazione “meccanica” al gorgo causato dal Pequod: la nave è colpita di prora, sul lato sinistro, dall'enorme balena bianca, ricevendo una spinta verso destra che comincia a farla ruotare. Inoltre, la stessa balena gira più volte intorno al battello, urtandolo di continuo e contribuendo a scavare ulteriormente il vortice. In tali condizioni, può apparire abbastanza verosimile che, colando a picco e imbarcando acqua al suo interno, il Pequod abbia potuto creare un gorgo circolare capace di attirare uomini e cose nei suoi “cerchi concentrici”. Tuttavia, ed è questo il punto sul quale occorre riflettere, Melville non descrive né menziona una simile meccanica di affondamento: il vortice beante si spalanca all'improvviso, e senz'altra causa apparente che il normale movimento della nave che affonda; quasi fosse l'effetto del dito roteante di un *démone* invisibile inviato sulla scena del dramma col compito specifico di trascinare nell'abisso tutti i personaggi – ramponieri, mozzi e semplici marinai, tranne uno – che avevano alla fine condiviso col loro capitano la disperata e forsennata lotta contro il mostro bianco, metaforica ipostatizzazione, ormai evidente agli stessi protagonisti, di qualcosa che oltrepassava le semplici forze della natura.

Da tutto ciò si comprende che solo in termini strettamente simbolici è possibile dare una lettura abbastanza corretta all'apparizione improvvisa, al termine

del romanzo di Melville, di un fenomeno che è “naturale” solo in apparenza. *Moby Dick* rimane un capolavoro della letteratura mondiale che ha fatto versare molti fiumi di inchiostro, dunque, soprattutto grazie alle sue variegata valenze di ordine metaforico e simbolico abilmente intessute nella trama del romanzo, dominata non dalla balena bianca, bensì da una figura umana psicologicamente gigantesca, contraltare dell'essenza fisicamente titanica dell'altro simbolo del racconto. Achab è forse il personaggio più formidabile che ci ha lasciato la letteratura romantica dell'Ottocento, peraltro così ricca di figure psicologiche al di sopra delle righe, e spesso – come l'enigmatico capitano Nemo creato dalla penna di Jules Verne, ma anche il Sandokan di salgariana memoria – obnubilate da una lacerante vicenda esistenziale e da un insaziabile desiderio di vendetta.

Per come si muove e parla, il capitano del Pequod è sicuramente un protagonista di taglio scespiriano, la cui magniloquenza non si perde, però, nelle arzigogolate e contorte evoluzioni intellettuali dell'epoca barocca. Resta, infatti, un personaggio tipicamente romantico, sofferto e lacerato nello spirito persino più di Amleto o di Riccardo III, ma intellettualmente chiaro e sintetico nella sua magniloquenza dialettica. Tuttavia, nel suo pur lucido delirio intellettuale ossessionato e condizionato dal lancinante desiderio di vendetta che sappiamo e dal suo odio incontenibile, egli crede di poter scorgere la reale “essenza malefica” che si cela oltre l'apparenza delle cose; e così, sull'orizzonte della sua mente esaltata, la balena bianca che lo ha mutilato “nel corpo e nell'anima” perde la sua essenza animale di “forza brutta che agisce solo per istinto” (come cerca di fargli capire, ma inutilmente, il secondo ufficiale di bordo Starbuck) e assume i connotati reali di quel “Male assoluto” che “ossessiona e perseguita l'uomo fin dai tempi di Adamo”.

Per Achab non c'è alcun Dio benevolo davanti al quale inchinarsi, ma soltanto il Demonio – o forse, un ibrido tra Dio e il Demonio – responsabile del Male che affligge l'umanità fin dall'alba dei tempi. E contro questo Male assoluto, che egli scorge con sicurezza oltre la “maschera di cartone” beffardamente impersonata dal mostro bianco, è pronto a scagliare tutto l'odio e tutta la violenza di cui si sente

capace. Ovviamente, in termini meramente psichiatrici, e secondo i parametri della moderna psicopatologia, quella di Achab può essere definita come una semplice ma grave psicosi ossessivo-maniacale a carattere paranoico, una “monomania” (come la definisce lo stesso Melville) alimentata da un lancinante conflitto interiore e da una sofferenza esistenziale che tende a trasformarsi, per sua stessa natura, in una forza distruttiva violentemente proiettata verso il mondo esterno. Questa *vis* distruttiva, tuttavia, nella mente particolare di Achab è fortemente condizionata dall’“orizzonte morale” del personaggio, secondo una dinamica interna che gli preclude l’esito alternativo – e in qualche modo più semplice e naturale – di esprimere la propria sofferenza (o “disagio esistenziale” come oggi si direbbe) scendendo ai livelli più bassi della criminalità antisociale. La dinamica psicologica in questione, infatti, richiede al soggetto di comprimere e di incanalare le proprie energie negative in modo che esse non vengano semplicemente inibite oppure proiettate all’esterno in maniera disordinata, bensì “moralmente sublimare” e rese pertanto illusoriamente e soggettivamente accettabili in senso etico, attraverso una loro precisa proiezione verso un “nemico” che meriti, per le sue presunte o intrinseche valenze negative sul piano morale, di subire l’impatto di una simile violenza distruttiva.

Accettando questa premessa, è anche abbastanza facile comprendere che il “male” non è esattamente nell’oggetto esteriore contro cui viene scagliata tutta questa violenza “purificatrice”, bensì all’interno del cuore stesso, o meglio, nella psiche patologicamente alterata di personaggi come quello splendidamente elaborato dal genio melvilliano; i quali, non di rado, hanno il loro corrispettivo anche nella storia reale⁵. Questi personaggi, in effetti, proiettano – e quindi vedono –, nell’oggetto deformato delle loro ossessioni, nient’altro che l’immagine speculare del Male che, in realtà, è solo dentro di loro.

⁵ Anche se Melville appartiene a un’epoca culturale – quella romantica – piuttosto lontana dalle atmosfere disincantate del secolo XX, nel descrivere il surreale e ossessivo rapporto mentale che lega il capitano Achab all’immagine deformata della balena bianca, sembra quasi che l’autore sia stato in grado di preconizzare qualcosa di molto simile alla parabola del cruento confronto che cento anni più tardi contrapporrà l’antisemitismo hitleriano alla supposta “essenza malefica” del giudaismo internazionale. I processi mentali che sono alla base della tragedia letteraria costruita da Melville e quelli che un secolo più tardi porteranno alla Shoah mi sembrano praticamente gli stessi.

Per quanto riguarda il capitano Achab, Melville stesso doveva essere perfettamente consapevole di questo paradossale risvolto, e infatti nel costruire il suo tragico personaggio letterario dedica diverse pagine all'origine e alla descrizione della sua peculiare "follia", scavando impietosamente nelle piaghe più recondite di uno spirito profondamente devastato; il che gli consente di rappresentare, quasi suo malgrado e adoperando i moduli narrativi ed espressivi del periodo romantico, il capitano del Pequod come una figura emblematicamente gigantesca, indicandolo spesso, non senza una punta di segreta ammirazione, come un uomo «alto, grande, empio e sublime», «con una crocifissione sul volto», eretto sul cassero del Pequod «in tutto l'incredibile, regale e opprimente dignità di un gagliardo dolore». Anche qui, però, non bisogna lasciarsi ingannare da tanta romantica magniloquenza: a mio giudizio, infatti, la melodrammatica personalità del personaggio è abilmente costruita in funzione di uno scopo etico-letterario ben preciso e di un'emblematicità d'insieme che, trascendendo il semplice racconto d'avventure marinare, si rivela assai più tragica e sinistra di quanto non appaia nel corso dei singoli momenti della narrazione. Allo scrittore americano, in realtà, non interessava soffermarsi su problema di alta psichiatria e tanto meno giustificare il proprio personaggio sotto una luce freudiana *ante litteram*, ma solo strumentalizzare la sua apparente "grandezza" interiore per confezionare il tessuto narrativo del suo romanzo secondo alcuni precisi parametri di ordine religioso ed escatologico, i quali costituiscono, in ultima analisi, la quintessenza "morale" del racconto e di tutto il suo teatrale simbolismo.

Per Melville, in effetti, e per quanto evidente manifestazione di una psiche irreversibilmente alterata, l'errore capitale di Achab consiste proprio nel fatto che egli non si limita, alla maniera di Giobbe, a gridare verso il Cielo la disperata e dolorosa intensità del suo dramma interiore, ma, nel tentativo di evadere dalla propria intollerabile condizione umana e di lacerare la sua prigione di impotenza e di sofferenza, in un empito di luciferica presunzione pretende di "purificare" il mondo scagliando il suo odio distruttivo contro il Male assoluto ipostatizzato, nella sua mente sconvolta, dalla grande balena bianca, maschera beffarda dietro cui si cela

«l'irraggiungibile Malizia che fu fin dal principio» e a cui, egli fa notare, «anche i cristiani assegnano una parte del mondo».

Ma per le convinzioni religiose di Herman Melville, non c'è nulla di più riprovevole e di più blasfemo di un simile atteggiamento. Esponente di quel puritanesimo evangelico ossessionato più dal Vecchio che dal Nuovo Testamento, tanto comune ai suoi tempi in quella parte dell'America, Melville condanna d'istinto ogni volontà di ribellione contro le leggi del mondo quali furono stabilite dal Creatore fin dal principio. Il Male esiste certamente, forse proviene direttamente da Dio o agisce attraverso i suoi intermediari, ma non è nelle prerogative dell'uomo opporsi all'imperscrutabilità dei disegni divini né correggere l'opera del Demiurgo. Il male che ci viene dalla vita o anche dall'Alto, come Giobbe insegna, va accettato con biblica rassegnazione, va contrastato solo sulla falsariga dell'osservanza dei comandamenti divini o quando esso agisce a livello di tentazione dentro lo spirito umano; ma la "necessità" della sua presenza nel mondo non va mai messa in discussione, e proprio secondo il semplicistico preconetto religioso che tutto ciò che Dio ha creato e che Dio permette non può essere in alcun modo sbagliato.

Anche ammesso, come poc'anzi sospettato, che lo stesso autore di *Moby Dick* provasse, in fondo al cuore, una certa ammirazione nei confronti del suo temerario personaggio, Melville continua a ritenere che all'uomo non è concesso organizzare crociate contro il Male metafisico voluto da Dio per i suoi fini imperscrutabili. Inoltre, come abbiamo appena visto, il romanziere si rivela assai furbo e sottile nel ridurre praticamente a zero l'apparente "nobiltà" e le valenze di ordine morale che spingono all'azione il capitano del Pequod: in fondo al suo cuore, Achab non è un generoso cavaliere senza macchia che decide di punto in bianco di combattere in maniera moralmente disinteressata il drago-balena foriero del Male dei primordi. A spingerlo verso tale lotta, suggerisce continuamente il suo creatore, è solo la sua peculiare "follia" generata e alimentata da uno spasmodico desiderio di vendetta personale, impastato a sua volta di uno smisurato quanto luciferico orgoglio («Io

colpirei il sole se mi offendesse», dichiara spudoratamente Achab durante uno dei suoi burrascosi colloqui col secondo ufficiale Stabuck).

La battaglia contro il “Male” impersonato dalla balena bianca non viene dunque combattuta al di là dei propri, immediati e meschini interessi psicologici, e tantomeno, checché ne dica Achab, in favore dei discendenti di Adamo. Per l’autore di *Moby Dick*, questa lotta disperata si configura soltanto come un individuale atto di ribellione simbolicamente analogo a quello commesso dei nostri progenitori nel giardino dell’Eden, come un rifiuto delle sofferenze assegnate all’uomo in seguito al Peccato Originale e, quindi, come un tentativo di dissipare, attraverso l’attuazione della vendetta, le fiamme del proprio inferno personale. Alla fine, suggerisce sempre Melville, non c’è alcuna vera grandezza morale in questa lotta solitaria, ed è per questa evidente blasfemia e per il suo ridondante peccato di superbia che Achab merita di passare dalla sua dannazione terrena a quella eterna.

Nel dramma tanto abilmente intessuto da Melville, inoltre, Achab non è neppure il solo a meritare l’eterna dannazione. Nel romanzo, infatti, la bestemmiante follia del capitano si è a poco a poco insinuata nello spirito dell’equipaggio del Pequod, e persino in quello del “dissidente” Starbuck. Così, durante l’ultima caccia a Moby Dick, il blasfemo “eroismo” di Achab nonché la presenza del mostro bianco che ondeggia minaccioso e vittorioso sulle acque agitate dell’oceano, accendono all’improvviso i cuori dell’intera ciurma, e tutti sembrano venire in un attimo contagiati dallo stesso odio implacabile e distruttivo del loro ormai defunto capitano.

Il Male assoluto, posto che la balena bianca ne fosse o ne apparisse soltanto la personificazione, ha spesso di questi effetti reattivi di tipo “speculare” in chi ha scelto di fronteggiarlo. Nel film di Huston del 1956, la corale “follia” dell’equipaggio del Pequod regala forse una delle sequenze più riuscite: marinai, vogatori e fiocinieri, Starbuck compreso, rispondono tutti assieme al richiamo di Achab che penzola sul dorso della balena e, al grido compatto di «Diamole addosso!», vengono tutti invasati dallo stesso *démone* e fagocitati dall’empito eroico di fronteggiare e di colpire a morte il bianco mostro torreggiante. Pur comprendendo, forse oscuramente ma forse

proprio per questo, che Moby Dick poteva essere l'angelo della morte inviato in mezzo a loro dallo sdegno di una potenza non terrena.

E così, alla fine del dramma collettivo, l'inferno si spalanca davvero, assumendo la simbolica forma del vortice marino. Anche se la descrizione che ne fa Melville appare un po' troppo sintetica e persino superficiale, l'immagine che egli abbozza del fenomeno è sufficiente a suggerire il terrore archetipico che accompagna la sinistra visione di tutti gli abissi che si snodano verso il basso, verso le profondità della terra e del mare. Da sempre, l'immaginazione umana collega all'abisso discendente l'idea dell'inferno, della dannazione eterna, della discesa senza ritorno.

Anche Dante diede al proprio Inferno la forma di un immenso cono capovolto che, seppure immobile nelle viscere della terra, appare simile per certi versi al Maelström immaginato da Poe. Del resto lo stesso Maelström, a quanto risulta, nelle antiche culture nordiche veniva talvolta interpretato come una via di passaggio verso il regno dei morti. E, per quanto riguarda Poe, è risaputo che nell'*animus* dello scrittore americano l'immagine del gorgo primigenio è strettamente collegata alle forze negative e malefiche che tentano di trascinare lo spirito dell'uomo verso gli abissi della sofferenza e della follia, proiettandolo magari, come un "buco nero" avanti lettera, in un universo ctonio o situato in un'altra dimensione del cosmo.

In questi stessi termini, la medesima valenza è esemplificata nel famoso canto XXVI dell'*Inferno* di Dante, a conclusione del già ricordato «folle volo» di Ulisse e dei suoi compagni, che giungono – spinti dalla brama di conoscenza del comandante – fin sotto le pendici della montagna del Purgatorio. Dalla quale, però, un nume spietato si scaglia contro la nave:

ché dalla nuova terra un turbo nacque
e percosse la nave al primo canto.
Tre volte il fe' girar con tutte l'acque
alla quarta voltar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque
infin che il mar fu sopra noi rinchiuso.

La descrizione di Dante appare inequivocabile. Il «turbo» che nasce dai pressi della mostruosa montagna può essere forse interpretato come un fenomeno atmosferico, una specie di tromba d'aria che colpisce la nave di Ulisse, ma esso si traduce poi, chiaramente, in un vortice marino, e l'impatto scenografico è il medesimo che troviamo al termine del *Moby Dick* di Melville: il turbinoso abisso circolare si chiude, infine, come un sudario di morte, e il mare ritorna calmo e normale, con gli uccelli che volano al di sopra delle onde. Con la sola differenza che nell'episodio dantesco Ulisse muore nel vortice innaturale assieme ai suoi compagni, mentre nel *Moby Dick* il capitano Achab è già morto prima che l'abisso si spalanchi. Ma, com'è noto, ambedue, a prescindere da qualsiasi ammirazione segreta o palese che i loro autori possono provare per i loro personaggi, sono destinati alla dannazione eterna: Ulisse a una pena terribile per l'inganno del cavallo di Troia, Achab per essersi spinto contro le leggi divine, accecato dalla sua luciferina superbia. Sorte non più benigna tocca, poi, agli equipaggi dei due vascelli, risucchiati verso l'oltretomba per essersi fatti sedurre dalla follia dei loro comandanti. In ambedue i casi, comunque, tanto nell'*Inferno* di Dante che nel *Moby Dick* di Melville, ciò che veramente trionfa è proprio il “moralismo unilaterale”⁶ dei due autori, che non si elevano al di sopra delle concezioni e dei pregiudizi della loro epoca.

Ennio Scannapieco

⁶ Ho trattato questo tema nella seconda parte di un mio saggio del 2015 intitolato *Riflessioni sull'inferno* e pubblicato sul n. 301 della rivista «Silarus» edita a Battipaglia (Sa): a quel contributo rimando per ulteriori approfondimenti.

***Il narratore assente e la fotografia:
tra Virginia Woolf e Luigi Ghirri***

Tanto tempo fa, in gioventù, avevo scoperto un piccolo, prezioso volume di ballate inglesi¹, e trovavo che le più belle fossero le prime, firmate tutte *Anon*. Dopo aver cercato inutilmente in varie enciclopedie notizie su quel bardo a me ignoto, mi ero reso conto di esser stato molto ingenuo, perché non si trattava di un nome proprio, bensì dell'abbreviazione di *Anonimo*. E ho la presunzione di immaginare – ingenuo lo sono rimasto – che anche Virginia Woolf abbia commesso il mio identico errore. In tal caso, potrebbe essersi senz'altro divertita constatando che quel poeta non esisteva o, meglio, era esistito eccome, ma non aveva lasciato traccia della sua personalità artistica, confondendosi con le sterminate schiere di ideatori non identificabili che hanno preceduto le ere delle figure autoriali definite con precisione, e orgogliose della propria individualità letteraria; autoironica com'era, Virginia Woolf avrà deciso forse proprio per questo di dedicare a lui, Anon, il cantore anonimo, il primo capitolo di un'opera concepita per raccontare la storia delle lettere inglesi ai suoi amici artisti, primo fra tutti il cognato Clive Bell.

L'opera è purtroppo rimasta incompiuta. Non ne rimane che quel primo capitolo, semifinito, l'inizio di un secondo e vari appunti sparsi. Ma anche solo l'esordio è notevole, per intensità e luce, nonché per la sua peculiare forma di saggio romanzesco, un po' narrazione pura e un po' trattato fantasioso, un po' divagazione colta e un po' "selva" letteraria, come si diceva un tempo, quando le definizioni erano immaginose e non, come oggi, severamente tecnicistiche.

«For many centuries after Britain became an island» the historian says «the untamed forest was king» [...].

¹ *Antiche ballate inglesi e scozzesi*, a cura di Giovanna Silvani, Bologna, Cappelli, 1974.

On those matted boughs innumerable birds sang; but their song was only heard by a few skin clad hunters in the clearings. Did the desire to sing come to one of those huntsmen because he heard the birds sing, and so rested his axe against the tree for a moment? [...] The voice that broke the silence of the forest was the voice of Anon. Some one heard the song and remembered it for was later written down, beautifully, on parchment. Thus the singer had his audience, but the audience was so little interested in his name that he never thought to give it. The audience was itself the singer [...]. Every body shared in the emotion of Anon song, and supplied the story. Anon sang because spring has come; or winter is gone; because he loves; because he is hungry, or lustful; or merry: or because he adores some God. Anon is sometimes man; sometimes woman. He is the common voice singing out of doors, he has no house. He lives a roaming life crossing the fields, mounting the hills, lying under the hawthorn to listen to the nightingale. [...] But shutting out a chimney or a factory we can still see what Anon saw – the bird haunted reed whispering fen, the down and the green scar not yet healed along which he came when he made his journeys. He was a simple singer, lifting a song or a story from other people lips, and letting the audience join the chorus. Sometimes ha made a few lines that exactly matched emotion –².

Prima ancora della propria interiorità, quello che Anon sceglie di descrivere è lo spettacolo del mondo: la natura, il trascorrere delle stagioni, il profilo segreto di una coscienza collettiva che scruta l'esistenza degli uomini e delle donne, degli animali e delle piante, cogliendone le leggi di mutamento e ricorrenza, di unità e conflitto. La cultura orale di Anon (*the common voice*) possiede un'oggettività di sguardo che l'individualità autoriale sembra aver rinnegato in seguito, per privilegiare l'espressione del genio singolo, con la sua sensibilità unica e inimitabile, cara al Romanticismo e dal Romanticismo idolatrata fino al paradosso.

² «“Per molti secoli, dopo che la Britannia fu diventata un’isola,” dice lo storico, “la foresta vergine dominò incontrastata.” [...] Su quei rami intrecciati innumerevoli uccelli cantavano; ma il loro canto lo sentivano soltanto pochi cacciatori coperti di pelli d’animali, nelle radure. Forse il desiderio di cantare venne a uno di quei cacciatori sentendo gli uccelli, e allora lui conficcò la sua ascia nel tronco di un albero e si fermò per un momento? [...] A infrangere il silenzio della foresta fu la voce di Anon. Qualcuno sentì il suo canto e lo ricordò, perché più tardi fu trascritto, magnificamente, su una pergamena. Quindi il cantore aveva un suo pubblico, ma quel pubblico era così poco interessato al suo nome che non pensò mai di dargliene uno. Il pubblico stesso era il cantore [...]. Tutti cantavano e riempivano così le soste nella caccia, in coro. Tutti condividevano l’emozione del canto di Anon, e contribuivano alla sua storia. Anon cantava perché era giunta la primavera; o perché l’inverno era finito; perché era innamorato; perché era affamato, o lascivo; o felice; o perché adorava qualche Dio. Anon a volte era un uomo; a volte una donna. È la voce comune che canta all’aria aperta; non ha una casa. È il vagabondo che cammina fra i campi, sale sulle colline, ascolta l’usignolo disteso all’ombra del biancospino. [...] Ignorando una ciminiera o una fabbrica, possiamo ancora vedere quel che vedeva Anon – l’uccello che dondola sulle canne sussurranti della palude, la collina e il sentiero nell’erba, ferita verde non ancora guarita di quando lui compiva i suoi viaggi. Anon era solo un cantore, coglieva una canzone o una storia dalle labbra di altri, e lasciava che il pubblico la intonasse con lui in coro. A volte componeva qualche verso che si adattava esattamente alla sua emozione – ma la sua canzone era anonima». Per il testo originale, si veda B. R. SILVER, “Anon” and “The reader”: *Virginia Woolf’s last essays*, in «Twentieth century literature», vol. 25, nn. 3/4, *Virginia Woolf issue*, Autumn-Winter 1979, pp. 356-441; i brani citati si trovano qui alle pp. 382-83. Per la traduzione italiana, cfr. V. WOOLF, *Anon*, a cura di M. Scotti, Parma, Nuova Editrice Berti, 215, pp. 31-33.

Eppure, per le contraddizioni tipiche di ogni epoca, furono proprio i romantici a osannare quella coscienza collettiva dei popoli nazionali, il canto antico degli avi senza nome, dei narratori assenti dalla Storia, incollocabili se non in un territorio dai confini linguistici definiti, ma comunque non rintracciabili biograficamente, quindi inafferrabili.

Oralità e anonimato formano un binomio pressoché inscindibile. Questo è il fascino della tradizione che Virginia Woolf ha colto nel suo ultimo scritto, non concluso e destinato forse non per caso a essere pubblicato solo postumo. La “postumità” – se così si può dire – è il terzo elemento che forma la qualità dell’opera di Anon, registrata e resa pubblica in forma scritta solo dopo la scomparsa del suo autore, con la cui morte infatti, che coincide con l’avvento della stampa, si conclude il primo capitolo dell’opera woolfiana. Si tratta di una libertà mitopoietica che l’autrice si è concessa, perché sapeva bene che la fine della civiltà orale era stata decretata, molto prima, dall’invenzione della scrittura: il passaggio dalla chirografia alla tipografia avviene quando l’oralità si è già da tempo spenta.

Quella espressa da Virginia Woolf è senza dubbio una visione romantica dell’oralità – romantica, e anche idealizzata, sì, ma non superficiale. Forse anche più vicina alla realtà di quanto non lo siano, né possano esserlo, le teorizzazioni tecniche degli esperti successivi (Havelock, Ong e molti altri). Una visione condivisa da tanti artisti, perché è la visione che tutti ne abbiamo – e Virginia Woolf, identificandosi nel *common reader*, non poteva fare a meno di dividerla, a un livello alto ed “ecumenicamente emotivo”.

Nelle culture orali, scriveva Walter Ong, «l’originalità narrativa, per esempio, non sta nell’inventare nuove storie, ma nel creare una particolare interazione con il lettore»³. In questa frase sono contenuti due elementi essenziali dell’oralità, come possiamo dedurla, o solo ipotizzarla, dalle sue tracce rimaste nella cultura scritta: il

³ W. ONG, *Orality and literacy: the technologizing of the word*, London and New York, Methuen, 1982; trad. it. di Alessandra Calanchi, *Oralità e scrittura: tecnologie della parola*, revisione di Rosamaria Loretelli, Bologna, il Mulino, 1986, p. 71.

“pensare per storie”, quindi la costruzione narrativa del reale e la perpetuazione attraverso miti e archetipi delle verità raccolte durante il processo dell’esperienza umana; il ricorso all’attenzione di chi quelle storie le ascolta, le vede narrare, cioè al solo mezzo in grado di ritrovarvi o scoprirvi un significato, una sapienza originaria, il momento epifanico in cui il senso delle cose viene percepito (per un istante, e per sempre).

Ora, propongo un passaggio cruciale che equivale a un vertiginoso salto logico, benché gli ardimenti delle analisi *inter artes* siano già considerati leciti da tempo: che rapporto può esistere fra la cultura dell’oralità, l’assenza di un autore individuabile, e la tecnica della fotografia? Sarebbe facile stabilire tale rapporto di continuità tenendo conto del fatto che – gli storici della fotografia lo sottolineano spesso, e anche alcuni autori in veste di storiografi e teorici – l’autorialità in quest’arte è circondata da una vasta nebulosa di anonimato. Accanto a ciascuno dei maestri riconosciuti esistono almeno mille, o diecimila, artefici del tutto ignoti. E non meno abili o notevoli: è la situazione affascinante dei pittori sconosciuti a cui si dà una definizione quale “Maestro degli angeli cantori” o “Maestro delle mezze figure femminili”, “Maestro dei crocifissi blu” o “Maestro delle arciduchesse”, “Maestro delle Palazze” o “Maestro delle Vele”, basata su certi elementi dei loro dipinti, sulla presunta provenienza territoriale, sull’anno della composizione delle opere o su qualche vago dettaglio biografico (il “Parente di Giotto”, il “Pensionante dei Saraceni”)⁴.

No, il discorso è differente: vorrei cercare di spiegare – anche temerariamente – come all’interno di un’opera dalle caratteristiche riconoscibili, per esempio quella di autore singolare qual è Luigi Ghirri, si possano rintracciare almeno le sfumature di un linguaggio che vuol rendersi coscientemente anonimo per somigliare il più possibile a quello della tradizione orale. E sarà necessario farlo osservando le sue opere, seguendo i suoi testi teorici e ascoltando le parole da lui scritte o registrate

⁴ Il mistero che avvolge questi artisti anonimi è profondo e immobile. Finché non si riuscirà a scoprire i loro nomi, resteranno fascinosamente relegati in un limbo dalla duplice connotazione: da un lato, la riconoscibilità precisa; da un altro, la singolarità di una condizione insieme non autoriale ma nemmeno inerente solo a una “scuola” o una “bottega”; artisti originali e individuabili ma nel contempo sfuggenti, biograficamente perduti, non circoscrivibili o catalogabili.

durante alcune lezioni di cui parleremo in seguito⁵.

Quello di Ghirri è uno sguardo che si impone di rendersi in tutto simile alla voce dell'Anon woolfiano. E che cerca di addentrarsi, di identificarsi nell'antica "oralità primaria" della fotografia, momento aurorale esplorato con passione in alcune delle sue lezioni, soprattutto quelle riunite nella sezione intitolata «Storia»⁶.

Oggi siamo entrati in un tempo di "oralità secondaria" della fotografia, arte in cui i primi creatori furono anonimi, quanto lo sono ora gli innumerevoli dilettanti, a vario grado di abilità, che scattano miliardi di fotografie ogni secondo sul pianeta (opere che si consumeranno nell'oblio senza lasciare traccia, e fra le quali pochissime resteranno). È come se Luigi Ghirri aspirasse, con il suo lavoro, a dissimulare la propria individualità autoriale riproducendo immagini che tutti potrebbero cogliere, tutti hanno forse colto prima o poi, senza far ricorso ad artifici o limitandoli il più possibile: «Dimenticare sé stessi» è il titolo della prima sezione delle su *Lezioni di fotografia*⁷:

Non mi ha mai interessato quello che comunemente si definisce come 'stile'; *stile* è una lettura in codice, e la fotografia ritengo sia un linguaggio senza codice, pertanto anziché diminuzione, allargamento di 'comunicazione'... Ho sempre affrontato la 'scena da rappresentare' in modo diretto, mi sono posto di fronte agli eventi in maniera frontale, evitando tagli o fughe di qualsiasi tipo. Ho sempre affidato sviluppo e stampa a laboratori standard, non mi ha mai interessato la produzione di oggetti da collezionismo, né tantomeno fare operazioni di 'maquillage'. Il gesto estetico e formale è già compreso in quello da fotografare... Il problema della forma fotografica, con gli inevitabili rimandi alle cure esasperate in sede di stampa, viraggi, mascherature per ottenere un risultato ulteriormente 'oltre', non mi ha mai affascinato. Fotografo a colori, perché il mondo reale non è in bianco e nero e perché sono state inventate le pellicole e le carte per la fotografia a colori... Uso prevalentemente l'obiettivo normale, e poi in egual misura grandangolo e medio tele, non uso filtri, e lenti particolari. Non mi piace far vedere l'obiettivo usato. L'obiettivo vero è sempre stato un altro e non quello ottico. Ho cercato di non chiudermi in filoni o generi, per questo contemporaneamente ho lavorato in diverse direzioni, in un processo di attivazione del pensiero, non ho cercato di fare delle FOTOGRAFIE, ma delle CARTE, delle MAPPE che fossero contemporaneamente fotografie⁸.

⁵ L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, con uno scritto biografico di G. Celati, Macerata, Quodlibet, «Compagnia Extra», 2010.

⁶ Ivi, pp. 103-38.

⁷ Ivi, p. 19.

⁸ L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 33-34 (la prima edizione del volume, che aveva un sottotitolo diverso, era *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini e G. Chiaramonte, Torino, SEI, 1997).

Come afferma e sottolinea più e più volte, Luigi Ghirri rifugge dall'uso dei ritocchi tecnici alle stampe o alle lastre, come dallo spostamento di oggetti nella stanza che sta ritraendo, o dal taglio di elementi casuali rientrati nel campo del suo obiettivo, perché sa bene, e lo ripete spesso, che la fotografia non è altro se non un ritaglio all'interno della realtà visibile, o invisibile. «La fotografia è sempre un escludere il resto del mondo per farne vedere un pezzettino»⁹. Lo spiega con un esempio significativo, parlando di come ha ritratto lo studio di Giorgio Morandi a Grizzana, nel 1989:

Avevo iniziato facendo immagini più dilatate, ma procedendo, andando più in fondo, entrando all'interno di questo spazio dello studio, percepii che tutto era stato lasciato com'era alla morte del pittore: sembrava che lui fosse ancora lì, che fosse appena uscito di casa. Quindi le foglie secche, i barattoli, gli oggetti ridipinti, il nastro, lo scotch, la sedia sulla quale si sedeva. Avrei potuto ripulire l'immagine togliendo, per esempio, questo pezzo di seggiola, che può apparire fastidioso. Ho scelto invece di suggerire, conservando questo elemento che può essere definito un piccolo incidente all'interno della rappresentazione, un rapporto con un contesto più vasto¹⁰.

Questa assenza di artificio è paragonabile al rifiuto di ogni addobbo, ornamento, ritocco letterario che sembra consustanziale ai testi della letteratura orale (in questo senso, le formule ricorrenti per esempio nella poesia omerica non si devono considerare “artifici” ma tecniche mnemoniche, strumenti d'ausilio per l'improvvisazione del canto).

Ma non si tratta solo di questo: Luigi Ghirri si pone di fronte al mondo nello stesso spirito di Anon, con l'ansia di catturare un frammento dell'esistenza in un'immagine, quel che fa il bardo woolfiano senza nome con le proprie emozioni di fronte ai misteri del creato, cercando di definire i contorni di uno specifico momento che ha una sua ben poco definibile particolarità.

Anzitutto, l'attenzione di Anon è rivolta – Virginia Woolf lo dice chiaramente – al trascorrere del tempo, all'atmosfera tipica di una stagione, che si traduce, in

⁹ L. GHIRRI, *Lezioni*, op. cit., p. 53.

¹⁰ Ivi, pp. 46-47.

fotografia, in un particolare tono della luce¹¹. La poesia proveniente dalla cultura orale – almeno quella che è stata tramandata, di cui quindi abbiamo testimonianza – appare profondamente legata ai cicli stagionali, di cui ama riprodurre le immagini ma a cui appartiene anche nelle forme: significativo, in questo senso, è il legame dei generi letterari con i periodi dell’anno, individuato da Northrop Frye nella sua *Anatomia della critica*, mediante la connessione con il rito, l’andamento del tempo e la progressione dell’esistenza umana (cioè dell’eroe) dall’infanzia alla vecchiaia¹². L’essenziale archetipo che coglie la similitudine fra l’arco del giorno e la vita individuale è del resto alla base della struttura di un vertice dell’opera woolfiana, il romanzo *The waves* (*Le onde*, 1931).

Il paragone fra oralità e fotografia è comunque doppiamente curioso, lo ammetto, anche perché essenzialmente improprio. La fotografia è di per sé scrittura

¹¹ La poetica woolfiana è intrisa di suggestioni ricorrenti che derivano dal rapporto spirituale fra l’istante e il flusso del tempo; le sue “visioni”, definite come ‘momenti di essere’, *moments of being*, sono sostanzialmente traduzioni verbali dell’istante epifanico che la fotografia coglie e imprime sulla lastra.

¹² Cfr. N. Frye, nonché F. SASSO, *E. Raimondi, La ‘critica simbolica’ in “Anatomia della critica” di Northrop Frye*, in «Retroguardia 3.0-Miscellanea. Quaderno elettronico di critica letteraria», a cura di F. Sasso e G. Panella (2008-2019), 3 febbraio 210; cfr. l’URL: <https://retroguardia.net/2010/02/03/e-raimondi-la-critica-simbolica-in-anatomia-della-critica-di-northrop-frye/> (ultima consultazione: 30 settembre 2023). Il breve articolo riprende brani tratti da E. RAIMONDI, *La critica simbolica*, in *I metodi attuali della critica*, a cura di M. Corti e C. Segre, Torino, ERI, 1970, pp. 82 e sgg., in cui l’autore spiega: «Così, nel ciclo solare del giorno, in quello stagionale dell’anno e in quello organico della vita si dà un unico modello di significato, donde il mito costituisce un racconto centrale intorno a una figura che ora è il sole, ora la fertilità vegetale, ora un dio o un eroe. Siccome questo mito solare si distribuisce in quattro fasi, si può ricavarne subito una tavola fondamentale quadripartita. La prima fase corrisponde all’alba, alla primavera e alla nascita; accoglie i miti della nascita dell’eroe, della resurrezione e della vittoria sulle forze delle tenebre, sull’inverno e la morte; ha come personaggi secondari il padre e la madre, e costituisce l’archetipo del *romance*, o romanzo lirico. La seconda, che è il momento dello zenith, dell’estate e del matrimonio, coi miti dell’apoteosi, delle nozze sacre e dell’ingresso nel paradiso e coi personaggi secondari dell’amico e della sposa, definisce l’archetipo della commedia, della pastorale e dell’idillio. La terza, archetipo della tragedia e dell’elegia, si apparenta al tramonto, all’autunno e alla morte e porta i miti della caduta, della morte violenta, del sacrificio e dell’isolamento, coi personaggi subordinati del traditore e della sirena. La quarta infine suggella l’archetipo della satira come momento dell’oscurità, dell’inverno e della dissoluzione, a cui si accompagnano i miti del diluvio, del ritorno al caos e della sconfitta, sottolineati dalla presenza accessoria dell’orco e della strega. A giudizio del Frye, la tendenza del rito e dell’epifania alla soluzione enciclopedica si attua pienamente nella materia definitiva del mito che struttura tutti i testi sacri della tradizione religiosa, a cominciare, si capisce, dalla Bibbia; e pertanto il critico letterario dovrà partire da essa, appellandosi sempre a questa ‘letteratura’ esemplare, per scendere legittimamente dagli archetipi ai generi e vedere soprattutto come il dramma emerga dal lato rituale del mito e la lirica da quello epifanico, di fronte all’epica che vuole continuare invece una costruzione enciclopedica. In ultima analisi il mito primario della letteratura coincide, nei suoi aspetti narrativi, col mito della ricerca, la ‘quete’, mentre se si ragiona in termini di significato, diviene la visione dello sforzo collettivo, del mondo innocente dei desideri adempiuti, della libera società umana. Tale visione può essere a sua volta comica o tragica secondo che la ricerca s’innalza a un universo redento o segue il tracciato del proprio ciclo naturale».

(il termine deriva dal sostantivo greco *phōs*, *photós*, ‘luce’, e dal verbo *grápho*, ‘scrivere’, appunto, o ‘disegnare’). Quest’arte fissa immagini che la memoria dovrebbe conservare, idealmente, senza essere impresse su una lastra o una stampa, ma la mente non può trattenere tutto e quindi ferma le immagini su un supporto, dando spazio così a una composizione artistica “concreta”, riproducibile, visibile, comunicabile.

Il pensiero e la musica, la parola e il canto erano liberi, momentanei, volatili, prima dell’avvento della scrittura, così come le parvenze della vita prima della pittura e poi della fotografia, o della registrazione per il suono; si può istituire una similitudine in tal senso: «La scrittura, Platone fa dire a Socrate nel Fedro, è disumana, poiché finge di ricreare al di fuori della mente ciò che in realtà può esistere solo al suo interno»¹³.

Dalle brevi analisi che seguiranno si potrà stabilire se il paragone è pretestuoso oppure no.

Un esempio invernale: la fotografia intitolata semplicemente *Cittanova di Modena*, con il sottotitolo, *Chiesa sulla Via Emilia*¹⁴, forse spurio. Le fotografie di Ghirri hanno notoriamente titoli reticenti, formati solo dall’indicazione di luogo e nient’altro. Questa caratteristica non fa che aumentare il potere evocativo dell’immagine, senza minimamente indirizzare la fantasia dell’osservatore: un’altra analogia, direi, con le caratteristiche della cultura orale e del suo aspetto anonimo. L’analisi, l’astrazione, la teoria, i modelli speculativi, l’elucubrazione intellettuale nascono con la civiltà della scrittura (e ne fanno parte).

Sul far della sera, una pallida luna piena si fa strada nel cielo avvolto da una foschia compatta e morbida, sopra una chiesetta solitaria. Fa pensare a una di quelle

¹³ Ivi, p. 120.

¹⁴ Il riferimento bibliografico è al volume L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, preziosa edizione con testi di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli, 1989 (pagine non numerate). I sito della *MaisonBibelot*, Casa d’aste Firenze-Milano, offre l’utile indicazione della data (1985) e così descrive un esemplare della fotografia: «Stampa fotografica cromogenica *vintage*, lieve alterazione cromatica altrimenti perfetta, rara immagine in questo formato, i margini sono applicati al passepartout». Cfr. l’URL: <https://www.maisonbibelot.com/it/asta-0159/cittanova-di-modena-chiesa-sulla-via-emilia-1--119036> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

piccole cappelle sperdute sulle soglie dei boschi, nominate da Ladislao Mittner nella sua *Storia della letteratura tedesca* e care al Romanticismo devoto, ma qui non c'è alcun bosco, solo qualche albero spoglio sulla destra dell'inquadratura: una pianura brulla e vuota. Il cielo è pallidissimo, di una tonalità appena distinguibile dalla sfumatura della lieve coltre di neve che lo riflette: un celeste incanutito, similissimo alla giada del suolo, sorta di turchese Tiffany estremamente slavato. La facciata della chiesa, sporca e rosa, fa pensare alle indimenticabili lune verlainiane:

*Et leurs molles ombres bleues
tourbillonnent dans l'extase
d'une lune rose et grise,
et la mandoline jase
parmi les frissons de brise¹⁵.*

Le luci si accendono nelle case, e sono di un arancio leggero, come i fari stellanti di un'automobile che spunta sotto una volta; c'è un annuncio funebre che si intravede appeso al muro accanto alla chiesa. La neve del campo di fronte è già torbida, confusa con la terra e la ghiaia. Natale deve essere già passato (non ci sono luminarie e il primo plenilunio, nel 1985, fu il 16 gennaio). C'è un'atmosfera insieme d'attesa e di compimento, una pace gentile e malinconica. La malinconia è uno dei tratti generali della fotografia di Ghirri. Potrebbe essere un qualunque passante a vedere questo spettacolo, che probabilmente è lì per noi ogni anno, verso quell'ora, nei pleniluni d'inverno: basta che ci sia solo un po' di neve, fatto ahimè sempre più raro.

Il fotografo ha colto un momento del tempo, ripetibile per quanto unico: non aggiunge e non toglie niente a ciò che vede, come farebbe un poeta della civiltà orale; descrive e non interpreta, ricorda senza commenti. Eppure questa apparente esilità di

¹⁵ Impossibile riprodurre la musicalità dei versi; in ogni caso, questo è il loro significato: «E le loro morbide ombre azzurre / turbinano nell'estasi / di una luna rosa e grigia / mentre il mandolino mormora / fra i brividi della brezza»: P. VERLAINE, *Mandoline*, da ID., *Fêtes galantes* (*Feste galanti*, 1869).

intervento ha il potere di sprigionare nello spettatore un'emozione dinamica, profondamente forte e coinvolgente: tutta la solitudine invernale è compresa in questa immagine, abbacinante nella sua desolazione.

Un altro esempio, questa volta di interni: *Boretto. Albergo "Il Bersagliere", camera n. 8*¹⁶. Un letto matrimoniale, o meglio due letti singoli appaiati, con comodini annessi, visti dal fondo. Sopra, un'immagine della Madonna attorniata da vignette che forse ne raccontano la storia; i toni sono quelli del legno, probabilmente di ciliegio; l'atmosfera sembrerebbe quella di un pomeriggio estivo, la luce è calda, appena smorzata. La fotografia non dice nient'altro, eppure racconta con discrezione vicende andate: il *punctum*, nucleo focale dell'immagine secondo Roland Barthes, sarebbe forse il filo elettrico che regge l'interruttore "a peretta", avvolto intorno a due pomelli dei letti, per stringerli in un nodo che è una sorta di abbraccio: quante coppie avranno dormito in quei letti? Quante teste hanno riposato su quei guanciali candidi che si vedono appena sotto le spalliere bombate? Lo stile è rustico ma anche, a suo modo, pretenzioso; racconta di un tempo in cui l'albergo ebbe un suo prestigio, vicino com'è alla stazione ferroviaria; dunque vite di passaggio, momenti fugaci. Eppure quel letto dà la sensazione della stabilità della vita contadina, quando i viaggi erano rari e gli spostamenti obbligati solo da circostanze fortuite, magari poco liete, talvolta uniche nelle vite di individui anonimi e stanziali. «Queste immagini riprendono una tradizione iconografica, un aspetto della memoria collettiva», scrive Ghirri¹⁷. «È evidente un richiamo non tanto al passato quanto piuttosto a un certo modo di vivere, culturalmente molto connotato».

Senza l'indicazione offerta dal sottotitolo, si potrebbe pensare semplicemente a una camera da letto contadina fra le tante, in una regione agricola come l'Emilia Romagna, o in una qualunque zona rurale d'Italia. Il dettaglio dell'albergo impone qui una deviazione suggestiva, che conduce verso le aree attigue alle stazioni, i cui

¹⁶ Le indicazioni seguenti sono tratte dalle Collezioni digitali degli archivi del Comune di Reggio Emilia: «*Boretto. Albergo "Il Bersagliere": camera n. 8*, 1986 (Modena, Arrigo Ghi, 1989). Fotografia a colori, cromogenico su carta al polietilene; 190x240 mm. Esposizione: *Paesaggio italiano*. Numero d'archivio 50140». Cfr. l'URL: <https://collezionidigitali.comune.re.it/> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

¹⁷ L. GHIRRI, *Lezioni*, op. cit., p. 45.

esterni sono stati così minuziosamente descritti nei dipinti di Paul Delvaux. Ma qui è la vita intima di una stanza che si dischiude agli occhi della mente, con la sua solennità e il suo enigma – e la stanza è vuota. Il letto è preparato per accogliere altri ospiti, ma apprendiamo che l'albergo è ora dismesso. Una pagina di Facebook ci invita a celebrare un minuscolo “Come eravamo”¹⁸. Il sito del FAI ne racconta in breve la storia¹⁹.

Questa volta, dunque, e almeno per il momento, l'esperienza di visione non è riproducibile: anche se la vecchia locanda fosse restaurata, e perfino se la camera n. 8 venisse riallestita com'era nella fotografia di Ghirri, l'esperienza visiva non potrebbe mai più essere la stessa, perché saremmo consapevoli della sua artificialità. «A questo Ghirri risponde che è anche possibile pensare che il tempo rinnovi, che ogni scarto accidentale rinnovi la percezione, invece d'essere soltanto la pietra tombale dei momenti della vita»²⁰.

Come accade nella cultura orale, quindi, il documento assume perfino suo malgrado un valore storiografico; sappiamo che l'immagine appartiene inesorabilmente al passato; l'oralità sfugge alla cronologia, la fotografia no.

¹⁸ Cfr. *C'era una volta “Al Bersagliere”*; URL: <https://www.facebook.com/albersagliereboretto> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

¹⁹ «Al Bersagliere è un luogo profondamente impresso nella memoria storica dei cittadini di Boretto. Questa locanda, costruita alla fine dell'Ottocento, è stata per molto tempo un elemento di riferimento nel paesaggio borettese e ha ospitato anche personaggi del calibro dello scrittore Giovanni Celati e del fotografo Luigi Ghirri, che qui vi scattò alcune foto. La sua origine è legata a quella della ferrovia Parma-Suzzara, che cambia completamente un'area del paese considerata fino ad allora periferica: inaugurata il 27 dicembre 1883, costruita e inizialmente gestita da una “Società anonima”, nel 1885 la Parma-Suzzara viene presa in subconcessione dalla “Società Veneta per la costruzione e l'esercizio di ferrovie secondarie italiane”. Dal “Bersagliere”, durante la prima guerra mondiale, passarono i tanti soldati in ritirata dopo la disfatta di Caporetto. L'albergo, dalla caratteristica pianta rotonda e dotato di quindici stanze, fu gravemente danneggiato dai bombardamenti durante il secondo conflitto mondiale, per poi essere ricostruito nel dopoguerra. Secondo i racconti dei locali l'albergo ha ospitato anche diversi vip, come Adriano Celentano e Little Tony, oltre che generazioni di borettesi incantanti dalla cucina casalinga della storica proprietaria Maria Moretti. Chiuso alla fine degli anni Settanta Al Bersagliere ora è di proprietà di un privato. Negli ultimi anni il luogo è tornato alla ribalta grazie alla curiosità di alcuni studenti universitari, che, interessati a questo pezzo di storia locale, hanno aperto un blog per raccogliere i ricordi che gli anziani di Boretto hanno di questo luogo e raccontarli alla comunità. La comunità cittadina, insieme al proprietario, sta cercando di reperire i fondi per poter riaprire l'albergo e riportarlo alla ribalta, conservando la memoria storica del paese, motivo per cui ha fatto votare il luogo al censimento». Cfr. FAI-Fondo per l'Ambiente Italiano; URL: <https://fondoambiente.it/luoghi/al-bersagliere?ldc> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

²⁰ G. CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole*, op. cit., p. 5.

Sappiamo quando è stata scattata: l'anno, almeno, e sappiamo che questo avveniva forse quando già l'albergo era un relitto storico; possiamo supporre che Ghirri stesso abbia osservato gli oggetti di quella stanza con il sentore di una fine – appena avvenuta oppure imminente.

Ma ogni viaggiatore avrà osservato quelle cose e quegli ambienti con lo stesso atteggiamento: niente di durevole, nessun accenno di permanenza; eppure quei letti un po' tronfi, panciuti, massicci, sembrano raccontarci e volersi dare un'aria di stabilità tetragona e caparbia, rispettabile e immutabile, borghese e ottusa. L'immagine sacra sembra dirci che non si trattava certo di un albergo a ore; se amplessi s'intrecciarono in quei letti gemelli, erano di sicuro benedetti dalla Vergine, quindi non dovevano essere frettolosi e loschi. L'insieme fa pensare piuttosto ai versi di un magnifico poema di Attilio Bertolucci²¹. E l'intera opera fotografica di Luigi Ghirri potrebbe costituire il corredo iconografico del testo del poeta italiano, come la biografia di un uomo in viaggio, colta attraverso i suoi woolfiani "momenti di visione".

The curtain rises upon play after play. Each time it rises upon a more detached, a more matured drama. The individual on the stage becomes more and more differentiated; and the whole group is more closely related and less at the mercy of the plot. The curtain rises upon Henry the Sixth; and King John; upon Hamlet and Antony and Cleopatra and upon Macbeth. Finally it rises upon the Tempest. But the play has outgrown the uncovered theatre where the sun beats and the rain pours. That theatre must be replaced by the theatre of the brain. The playwright is replaced by the man who writes a book. The audience is replaced by the reader. Anon is dead²².

²¹ Più che poema, romanzo in versi: è *La camera da letto*, Milano, Garzanti, 1984 (prima parte) e 1988 (seconda parte). Una lunga storia della famiglia Bertolucci, in 9400 versi e 46 capitoli, che è stata letta dall'autore nel documentario omonimo del 1991, con la regia di S. Consiglio e F. Dal Bosco, fotografia di F. Cianchetti, produzione The Film Company (Milano).

²² «Il sipario si leva su un dramma dopo l'altro. Ogni volta si leva su un'opera più libera, più matura. Sul palcoscenico, la rappresentazione dell'individuo si differenzia sempre di più, dando vita a un mondo coerente, meno asservito alla trama. Il sipario si leva su Enrico VI e re Giovanni; su Amleto; su Antonio e Cleopatra; su Macbeth. Infine si leva su una Tempesta. Intanto il dramma è diventato troppo grande per il teatro all'aperto su cui batte il sole e infuria la pioggia. Quel teatro è sostituito da un teatro della mente; il drammaturgo è sostituito dall'uomo che scrive un libro; lo spettatore è sostituito dal lettore. Anon è morto». (V. WOOLF, *Anon*, op. cit., testo originale, p. 398; in traduzione italiana, p. 77).

La fine di Anon sarebbe adeguatamente illustrata da un'altra fotografia di Ghirri, intitolata *Ravenna. Scenografia di Aldo Rossi, alla Rocca Brancaleone*. L'impostazione qui è illusionistica: la scena teatrale, con torri quadrate e contrafforti, è osservata in modo da far apparire le costruzioni fittizie grandi come i palazzi della città sullo sfondo; la realtà è svelata dalle impalcature che sostengono le file di fari che illuminano il palco e, sotto, la buca dell'orchestra, ma l'impressione permane e il cielo del crepuscolo forma un controcanto celeste-violaceo al rosso pallido degli edifici medievaleggianti (benché molto stilizzati). «La tonalità teatrale è bene indicata dall'allestimento scenico di Aldo Rossi, straordinario architetto italiano», scrive Gianni Celati, «dove non si vede bene la differenza tra la messa in scena per l'opera lirica che si recita e le forme architettoniche che l'avvolgono. E una tonalità teatrale è richiamata anche da quella villa nei pressi di Bologna, presentata come un lontano fondale da melodramma, come il segno d'un illusionismo diffuso che domina questo paesaggio»²³.

Il riferimento di Celati è alla fotografia intitolata *Bologna. Villa nei pressi di Gaiana*. Una visione di sogno, o più semplicemente una ripresa da lontano, in movimento, magari da un'auto in corsa? Da un basso strato di foschia che sembra un velo di fata emerge in una luce d'oro la facciata di una villa signorile, isolata alle spalle di un parco: il palazzo dei Guermantes o la reggia del ballo di Cenerentola? Gli alberi scuri sotto il cielo viola della notte fanno pensare all'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin.

Soprattutto visioni come questa fanno intuire quanto l'immaginario di Ghirri sia prossimo alla cultura popolare e al dominio del fiabesco (mediati da un raffinato patrimonio di letture e di riferimenti visivi), ma soprattutto a una caratteristica tipica dell'oralità: il "pensare per storie"²⁴.

²³ G. CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole*, op. cit., p. 7. Si tratta della scenografia di A. Rossi per la *Lucia di Lammermoor* di G. Donizetti, Ravenna Festival, stagione 2003/2004; la fotografia è del 1987.

²⁴ «Esiste un caratteristico modo di pensare narrativo che, come hanno provato gli studi novecenteschi sull'oralità – da Parry a Lord, da Ong a Goody, da Bynum a Havelock – è peculiarmente proprio delle culture orali, e tende a tramontare quando subentra la cultura scritta, portando con sé forme di pensiero più astratte e categorizzanti, e quindi, insieme, più potenti e analitiche... Questo 'pensare per storie' è,

Lo si sente anche in fotografie apparentemente semplicissime come *Spezzano. Castello, Sala delle Vedute*: è quasi solo un'inquadratura di un pannello dipinto, la veduta di "Manzina", come indica il cartiglio; a destra c'è una struttura di metallo, a sinistra si intravede appena una finestra aperta, da cui entrano i riflessi biancoazzurri di una luce estiva; tutto il resto dell'immagine è costituito dalla collina su cui sorgono vecchi edifici, in una tonalità oca, sotto il cielo terso: è la storia di un passato, di un borgo oggi radicalmente trasformato; la vita di quel luogo appare cancellata perché i suoi abitanti sono assenti. La fotografia parla di una doppia musealizzazione: l'immagine riproduce le moderne strutture in uno spazio concepito come archivio di tenute nobiliari appartenute ad aristocratici di campagna (i Pio di Savoia) e dipinte da Cesare Baglione, pittore di corte dei Farnese, probabilmente fra il 1595 e il 1596. La scelta visiva di Ghirri allude a noi che osserviamo l'immagine, osservata a sua volta (o fantasticata) dall'artista: è in qualche modo la situazione in cui lo studioso cerca di delineare la fisionomia della cultura orale, immerso però nell'odierna condizione della civiltà della scrittura – metapoiesi, quindi, e riflessione sulle modalità della visione e sulla sua storicità.

Questo, però, a un livello per così dire "intellettualistico".

Il fotografo, anche qui, come fa sempre, "pensa per storie". Cerca nell'oggetto raffigurato l'archetipo del tempo, la presenza di vicende andate, il lascito delle generazioni, l'ombra dei secoli che si sono accumulati come polvere sulle cose delle sue stanze disabitate. Ghirri ha – si impone di avere o lo ottiene spontaneamente – un approccio "diretto" alla visione, si impone di perseguirlo senza deviazioni, ricercando la *gratiam novitatis* dell'antico poeta orale, la purezza di sguardo che sa essere inevitabilmente perduto. La sua è poesia "sentimentale", nel senso dato al termine da

propriamente, il regno del mito: è in quest'ambito che il mito nasce e si giustifica come spiegazione narrativa di *ciò che è*, come patrimonio culturale comune e condiviso dalla memoria etnica; in quest'ambito il mito è, saldamente, al centro del sistema delle forme narrative... Se ne può concludere, credo, che il prestigio del mito nasce dal fatto che esso collega e fonde quelli che sembrano essere i tre elementi fondamentali dell'intelletto umano – il linguaggio, la "narratività", e la religione – piegandoli alla soddisfazione di una delle esigenze basilari della psiche: il bisogno di conoscere il perché delle cose»: C. DONÀ, *Se una notte d'inverno: introduzione tendenziosa alla Letteratura comparata*, Roma, WriteUp, 2022, pp. 174-75.

Schiller, in contrapposizione alla qualità “ingenua” di un cantore come Anon: capisce perfettamente che quell’ingenuità gli è preclusa, eppure cerca di riprodurla sottraendo il più possibile alla sua composizione visiva ogni addobbo superfluo, ogni inutile sofisticazione.

Le storie, poi, affiorano più agevolmente in fotografie dove la situazione è esplicita, o dove gli oggetti “parlano” a voce più alta, o in una composizione più complessa e rivelatrice: sono le immagini in cui appaiono figure umane, sicuramente, ma non solo.

Qualche esempio in tal senso, iniziando da *Bologna, 1973* (qui il riferimento è a *Lezioni di fotografia*, p. 71). Qui l’ambientazione è ingannevole. Si direbbe un posto di mare, dal momento che un ampio affresco di onde, con vele bianche in lontananza, campeggia dietro le due figure solitarie in primo piano. Invece si tratta probabilmente di una pizzeria urbana, o di un ristorante popolare (nell’angolo in alto a destra si vede parte di una lista di cibi: “Risotto, spaghetti, insalata”). Il locale è semivuoto. L’uomo e la donna non si guardano, sono assorti nei loro pensieri, forse hanno litigato. Lo si intuisce dall’indifferenza forzata con cui fissano direzioni opposte. Forse è il compleanno di lei, che ha accanto una borsa di plastica da cui esce una confezione regalo; o non ha gradito l’omaggio, oppure è infastidita dall’attesa che si protrae: hanno due bicchieri di birra a metà e un piatto colmo di michette intonse. La signora è fresca di parrucchiere, si è fatta gonfiare le chiome come andava di moda all’epoca; il marito molto baffuto, molto rassegnato, appoggia il gomito sul bordo dello schienale della sedia che ha accanto, forse infastidito dal silenzio ostile della signora. C’è una storia che aleggia su quel silenzio, un racconto alla Maupassant o alla Benni, alla Celati o alla Carver. Le immagini, in questo caso, hanno un potere narrativo molto intenso, che si sprigiona da un momento preciso e irripetibile nel tempo per irradiarsi attraverso le vite dei personaggi rappresentati, che sono reali in quel momento e poi svaniscono in una sorta di racconto astratto, pieno di interrogativi e di sospensioni. Dalla sconfinata “cultura orale” che è l’esistenza, la fotografia coglie un istante, lo fissa in un’immagine e lo tramanda per sempre: è uno

dei temi più profondi e persistenti di tutta l'opera woolfiana: cogliere l'intensità del singolo momento in rapporto al flusso inarrestabile del tempo²⁵.

La stessa cosa avviene in un'altra fotografia di Ghirri, famosissima, emblematica: *Alpe di Siusi, Ortisei, 1979*²⁶. Sullo sfondo di una magnifica veduta montana, una coppia di mezza età avanza su un prato, in direzione delle vette: sono due persone viste di spalle, che si tengono per mano, chissà se speranzosi o affaticati. Viaggiano insieme verso quello che sembra un futuro, o la morte. Fanno pensare a quelle coppie di figure sulle tombe etrusche, fissate in eterno nella loro intimità condivisa, segreta e per qualche motivo struggente; l'immagine possiede quella spontaneità miracolosa da cui nascono i simboli nella cultura orale (come la possiamo dedurre dalle sue tracce nella tradizione letteraria, quindi scritta) e, insieme, quella precisione e quella nettezza individuate e definite nella teoria del "correlativo oggettivo" eliotiano.

Si può cogliere solo parzialmente l'origine della suggestione che emana da questa fotografia; c'è un insieme di linee orizzontali e di piani successivi: sembrano evocare le quinte di sabbia che si susseguono nei deserti del tempo di cui parla Thomas Mann all'inizio delle sue *Storie di Giacobbe*; e ci sono le due figure erette che trovano un corrispettivo nella verticalità delle vette distanti; le ombre sul prato e le nuvole appaiono come tracce e proiezioni evanescenti delle forme solide del mondo; con la semplicità diretta e comunicativa della poesia popolare, l'insieme interpreta l'esperienza ansiosa della percezione umana: il senso del tempo che passa, il tragitto terreno di ogni individuo, l'inizio e la fine della vita, il cammino verso un orizzonte sconosciuto.

Diversa eppure riconducibile a un'ispirazione analoga è *Ostiglia, Centrale elettrica (1987)*²⁷. Così la descrive Andrea Cortellessa:

²⁵ Cfr., a questo proposito, il capitolo woolfiano in G. MELCHIORI, *I funamboli: il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Torino, Einaudi, 1963, 2003.

²⁶ Riferimento online: <https://www.artsy.net/artwork/luigi-ghirri-lalpe-di-siusi-ortisei> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

²⁷ Riferimento online: <https://www.artuner.com/shop/ostiglia-centrale-elettrica-1987-luigi-ghirri/> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

Pieno giorno, campo medio. La luce è variabile: il cielo si sta rannuvolando e in fondo alla strada le ombre sono meno definite, fra poco questa luce verrà meno. Al centro dell'immagine, di profilo, cammina una bambina in gonna rosa e calzettoni bianchi. Per strada, oltre a lei, solo un ciclista vaga in lontananza. Davanti alla bambina fa angolo una chiesuola senza pretese, schiacciata a una casa dalla verandina probabilmente abusiva. In basso si allunga l'ombra di un lampione, ma il *punctum* sono le tre gigantesche ciminiere, a strisce orizzontali bianche e rosse, che scandiscono la fuga prospettica sullo sfondo, come colonne che sorreggano il cielo incombente sulla scena. Il titolo, *Ostiglia, centrale elettrica*; la data, «1987». È un esempio perfetto del paradosso di Ghirri: il quale ha distolto da sé ogni tentazione di tecnicismo e ogni marchio di 'autorialità' individuale (quella che definisce «fotografia creativa» ossia, traduco, d'avanguardia) ma che oggi, con ogni probabilità, è il fotografo più riconoscibile in assoluto²⁸.

In un panorama provinciale e industriale, la bambina procede sola e sicura per la sua strada, di profilo, da destra verso sinistra, incurante dello spazio vuoto e desolato che la circonda: forse è domenica, la vita per lei è piena di promesse, a quel paese apparterrà per sempre oppure lo abbandonerà. Il suo mondo è destinato a trasformarsi, oppure no. Il luogo in cui vive rimarrà sonnacchioso ed eternamente uguale, oppure di colpo, per qualche motivo, si risveglierà; non è dato saperlo e a lei poco importa; la lieta indifferenza a tutto sembra l'insegna, la bandiera della sua passeggiata solitaria.

La traduzione in concetti razionali di tutto ciò che queste fotografie comunicano risulta inevitabilmente enfatica. O, peggio, come una "versione in prosa" della poesia, banale. Può farci immaginare cosa sia stato, per chi ha vissuto la civiltà della cultura orale, il trasferimento nella scrittura di una tradizione ricca e perduta. Perché quel tipo di mutamento fatale riduce inevitabilmente una complessità che rimane per noi inattuabile.

La fotografia di Luigi Ghirri possiede, in qualche modo, o riproduce, la cruda essenzialità del mito che è anche quella della fiaba, come, su un altro piano, quella del fatto di cronaca diffuso e narrato oralmente, o della "leggenda metropolitana". Si avvicina a questa sobrietà legata unicamente alla linearità narrativa un certo tipo di "giallo classico" che non indulge a descrizioni d'ambiente o psicologismi (penso ad Agatha Christie, ma non solo). Mito, fiaba, racconto orale si limitano alla trama e cancellano ogni altro elemento; quando si trasferiscono nella forma scritta, si

²⁸ A. CORTELLESA, *L'assoluta riconoscibilità del sottrarsi*, in «Alias Il Manifesto», 1° agosto 2021, p. 6.

arricchiscono – solo allora – di forme e stilemi propri del “letterario”. Ghirri si sforza in ogni modo di rifuggire da quella “letterarietà”, pur risultando, ai nostri occhi di oggi, l’artefice di una fotografia estremamente colta, raffinata e pervasa da allusioni che però, ben lungi dal mostrarsi “erudite”, risultano “archetipiche”.

Da subito, la fotografia sviluppa contemporaneamente due filoni ben precisi. Uno rivela lo sguardo nuovo, di meraviglia nei confronti del mondo, del paesaggio, dell’architettura, della vita nella sua complessità e bellezza; l’altro tende alla creazione di uno sterminato catalogo e di un nuovo modo di vedere l’umanità. Cioè, da una parte c’è una grande attenzione per la bellezza del mondo e dall’altra un desiderio fortissimo dell’uomo di ritrarre sé stesso in maniera analogica, perfetta, di ottenere quasi una copia di sé. Esplodono, anche grazie alla fotografia, alcuni pensieri mitici che erano nell’aria già da tempo: il mito dell’esplorazione, della scoperta, l’indagine della natura, e anche la rappresentazione romantica della natura stessa, e il grande mito di rivedersi e riscrivere la propria storia personale, anche attraverso le immagini, attraverso gli album di famiglia che si diffondono subito dopo la scoperta della fotografia²⁹.

Queste parole di Ghirri concludono, almeno provvisoriamente, un discorso qui inaugurato e appena accennato, come la sua esperienza artistica si è conclusa prematuramente. Suggestivo e incantevole come pochi altri, uno dei maggiori tra i fotografi italiani del Novecento, nato nel ’43, moriva il 14 febbraio, trentuno anni fa.

Massimo Scotti

Parole-chiave: Luigi Ghirri, Letteratura inglese del Novecento, Oralità, Storia della fotografia contemporanea italiana, Virginia Woolf.

Keywords: Luigi Ghirri, *History of contemporary Italian photography*, *Orality*, *Twentieth century English literature*, Virginia Woolf.

²⁹ L. GHIRRI, *Lezioni*, op. cit., p. 124. Una splendida chiosa a queste frasi è il commento di Gino DelleDonne: «Il filo che collega dialetticamente metodi e mondi intellettuali diversi si potrebbe riassumere nell’intento di stabilire i canoni per una didattica dello sguardo, alla quale Luigi Ghirri ha aggiunto un argomento tanto indispensabile quanto definitivo: lo stupore. Lo stupore che coglie il pittore di Borges quando, alla fine della sua vita, dopo aver dipinto laghi, colline, monti, boschi e uomini, mettendo insieme il compendio delle sue opere si accorse che la somma componeva l’immagine del suo volto. Allo stesso modo, anche quelle 365 fotografie di nuvole cosa sono se non un grande *Infinito autoritratto di Luigi Ghirri?*»: G. DELLEDONNE, *È in quelle nuvole L’infinito – Autoritratto di Ghirri: Versioni DOC che si fanno poesia*, in «BookCiak Magazine», 19 ottobre 2022; cfr. l’URL: <https://www.bookciakmagazine.it/e-in-quelle-nuvole-linfinito-autoritratto-di-ghirri-visioni-doc-che-si-fanno-poesia/> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

Trasformare le scorie: Exfanzia di Valerio Magrelli

«Tramutarmi in potenza per chi amo,
e diventare la sua stessa forza,
e andarmene così, felicemente,
lasciando dietro me
una scia di sorrisi,
trasformato in un angelo custode».

Il flusso intenso fra realtà, pensiero e scrittura è forse uno dei tratti che più caratterizzano le pagine poetiche e saggistiche di Valerio Magrelli. La pagina in bianco – ma sappiamo che questa è sempre grigia, mai bianca – viene lavorata e sperimentata perlomeno in due modi diversi da Magrelli: nella sua produzione in proprio, e nella scrittura altrui (che diventa, a sua volta, anche un po' sua) cioè nell'attività di traduttore dal francese. Mallarmé, Valéry, Debussy, Barthes e Verlaine sono soltanto alcuni nomi di autori da lui tradotti assieme a delle poesie metariflessive sul lavoro di traduzione che si possono leggere già in *Esercizi di tipologia* (1992). La traduzione sia nel percorso sia nel laboratorio magrelliano si sdoppia come quando un raggio di luce si riflette su un vetro. Un gesto che può scompigliare, aprire dei varchi inerenti alla stessa scrittura poetica, come ha affermato lo stesso Magrelli in un'intervista:

Si tratta anzitutto di capire la natura fondamentale antagonista del linguaggio poetico. Antagonista, ma non direttamente, nel rapporto meccanico con il potere, ma in rapporto all'uso quotidiano, strumentale, "prosaico" della lingua. Anche quando ogni cosa già sembra decretare la sua fine, la poesia non si spegne, al contrario, trae forza esattamente da questa minaccia imminente. Un anticorpo verbale¹.

¹ P. PETERLE, E. SANTI, *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*, Rio de Janeiro, Editora Comunità, 2017, p. 334.

Come l'angelo custode dei versi dell'epigrafe, essa è anche “potenza” dinanzi a quel che si ama e non può che lasciare dietro una scia di orme e vestigia più o meno visibili: una relazione che è soprattutto intima. Come egli stesso ha affermato, c'è un piacere della lingua come sperimentazione del ludico, come gioco rituale ed estetico con gli strumenti della poesia e del poetico, tesi in varie dimensioni e direzioni. Nel giocare con i versi e in versi, Magrelli tocca toni civili, morali, politici, delineando paesaggi naturali, topografie e paesaggi tecnologici. I movimenti degli occhi di chi occupa uno spazio qualsiasi nel mondo – portatore di una data esperienza – e quelli degli occhi attenti del traduttore si aggrovigliano nell'azione di «indagare le affinità tra l'atto traduttivo e alcune forme di attività mnestica, a cavallo tra competenze linguistiche e procedure attivate nell'atto del ricordo»². Ecco una riflessione-campione tratta appunto dai suoi versi:

Le poesie vanno sempre rilette,
lette, rilette, lette, messe in carica;
ogni lettura compie la ricarica,
sono apparecchi per caricare senso;
e il senso vi si accumula, ronzio
di particelle in attesa,
sospiri trattenuti, ticchettii,
da dentro il cavallo di Troia³.

Il “mettere in carica”, o semplicemente ricaricare, ha a che fare con il moto continuo del leggere-rileggere, una complessa operazione che a sua volta implica oltre all'attenzione la pazienza nel processo di scavazione che ogni attiva lettura di questo tipo propone. I ronzii dei suoni, dei sensi si sovrappongono e incidono su un semplice vocabolo: quella polvere che si accumula e costruisce a suo modo perfino una possibilità di senso⁴.

² V. MAGRELLI, *La parola braccata. Dimenticanze, anagrammi, traduzioni e qualche esercizio pratico*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 16.

³ V. MAGRELLI, *Le cavie-poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018, p. 368.

⁴ Cfr. P. PETERLE, *À escuta da poesia*, Relicário, Belo Horizonte, 2023, pp. 101-50.

Negli ultimi anni Valerio Magrelli ci ha offerto un ventaglio di scritture tra poesia, narrativa e saggistica, cioè una serie di incursioni esploratorie del linguaggio. Nel 2018, la sua opera poetica viene pubblicata in un unico volume, *Le cavie*, con l'aggiunta di alcune poesie inedite, ma per la verità si era in attesa di una nuova grande uscita dopo *Il sangue amaro* (2014). Ed ecco l'ultimo libro di Valerio Magrelli, *Exfanzia*, uscito l'anno scorso, nel 2022, che lo riconferma come uno dei poeti più interessanti del nostro panorama contemporaneo. La scelta di questo titolo, vocabolo a dirla tutta non proprio nuovo ma già presente in *Condomini di carne* (2003), concentra un'intensità di forze, del dire e del vedere, della scrittura.

A prima vista, il prefisso potrebbe indicare, come in espressioni più comuni quali ex-moglie, ex-marito, un divario tra ciò che è stato e ciò che non c'è più, forse un libro sull'infanzia, intuizione che potrebbe essere confermata nella lettura del titolo della lunghissima prima sezione che si apre sotto l'egida di Pollicino. Però, questa è la strada da non seguire: non si tratta per niente di un libro sull'infanzia, anche se, comunque, l'elemento puerile c'è e non viene considerato come una sfera a parte, perché tutti siamo in qualche modo "infantili". La figura di Pollicino è proprio, forse, un'allegoria della precarietà insita nella nostra contemporaneità⁵.

Sia per la ricchezza di prospettive sia nella variazione del linguaggio, con dosi di ironia, sarcasmo e molta invettiva, *Exfanzia* è soprattutto un libro sulla vecchiaia: una mossa in cui si riconosce la nitida e chirurgica voce di Magrelli, che riesce a controllare a suo favore quell'elemento miope che appanna le cose e le ribalta. In tal senso, se *Exfanzia* non punta a un ritorno, può solo indicare un'espulsione; forse frammenti, brandelli che il poeta cerca di sistemare sotto la protezione di Pollicino, che è già di per sé una figura della precarietà. Infatti, Pollicino è quello che segna il sentiero con le briciole del pane che vengono poi mangiate dagli uccellini: segni che non segnano, che non garantiscono appunto un ritorno sicuro. La strada a questo

⁵ «Secondo me, il punto debole del nostro modo di pensare sta nel considerare la puerilità come una sfera a parte, la quale in un certo senso non ci è estranea, ma che resta al di fuori di noi e non potrebbe essa stessa costituire né esprimere la propria verità, ciò che essa veramente è»: G. BATAILLE, *La letteratura e il male*, trad. di Andrea Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1973, p. 140.

punto la si può solo perdere: «Mi perdo, mi perdo, mi perdo: / è tutta la vita che prendo la strada sbagliata»⁶.

Due osservazioni di carattere strutturale che sono anche delle piste di lettura: 1) la contrazione del titolo, in considerazione del fatto che di solito i libri di Magrelli avevano dei titoli più lunghi; 2) la riduzione delle sezioni, visto che qui ce ne sono solo due. La prima, “Sotto la protezione di Pollicino”, molto dilatata e in cui sono concentrate la maggior parte delle poesie, come una specie di lungo percorso; e la seconda, “Quattro poemetti”, che tocca temi quali le serie tv, la musica, il navigare e il canto funebre (“Antropocedio”), che in qualche modo sono legati anche al momento della pandemia.

Già in *Sangue amaro* si leggeva un’epigrafe tratta da Kafka che risuona in queste pagine di *Exfanzia*: «La mia paura è la mia essenza, e probabilmente la parte migliore di me stesso»⁷, ribadita poi da un’altra citazione di Hrabal che la segue, sempre sulla paura. Questo sentimento della paura, e se si vuole pure del male, si dispiega in questa scrittura facendo le veci di un’antenna, la quale lancia uno sguardo spostato (sfocato, miope) che riesce a cogliere dei frammenti di sensibilità e di percezioni più che preziosi. Il male, e tutto il rapporto che Magrelli ha costruito nella sua traiettoria con la letteratura francese, diviene senza dubbio un potente mezzo conoscitivo. Non ci si deve, allora, dimenticare del Kafka cui Bataille dedica un capitolo nel suo *Letteratura e il male*, tradotto da Andrea Zanzotto⁸. Guardare al male, trovare i mezzi per indagare certo perbenismo è una condizione primaria assunta da Magrelli, che scomodamente sposta con ironia i convenzionalismi perfino sul momento della morte, come si legge in *Io, quando morirò, penserò a te*: «Diceva un vecchio amico: “Vorrei essere morto, ma non si può avere tutto dalla vita”».

⁶ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 21.

⁷ F. KAFKA, *Lettere a Milena*, a cura di F. Masini, trad. di E. Pocar ed E. Ganni, Milano, Mondadori, 2021.

⁸ Nella cui premessa già si legge: «La letteratura è *comunicazione*. La comunicazione esige lealtà. La morale rigorosa è data, in questa prospettiva, partendo da certe complicità nella conoscenza del Male, sulle quali si fonda la comunicazione intensa. La letteratura non è innocente e, colpevole, doveva infine ammettersi tale. Soltanto l’azione ha dei diritti. La letteratura, come ho voluto gradualmente dimostrare, è il sospirato ritrovamento dell’infanzia. Ma un’infanzia che comandasse, avrebbe verità? Di fronte alla necessità dell’azione si impone l’onestà di Kafka, il quale non concedeva a sé alcun diritto»: G. BATAILLE, *La letteratura e il male*, op. cit., pp. 11-12.

Io, quando morirò, penserò a te:
operaio che mi montasti la cucina lasciando in
mezzo alla strada le scatole d'imbballaggio
col mio nome, ragion per cui ricevetti una
multa di duecentomila lire;
ottico al quale chiesi di pulirmi le lenti, e che
quelle stesse lenti mi fondesti, procuran-
domi un danno di cinquecento euro;
meccanico n. 1, che eseguisti malamente la ripa-
razione della cinghia di trasmissione,
lasciandomi in auto-strada con l'auto in
fiamme e mille euro di spese;
meccanico n. 2, che mi montasti un carburatore
sbagliato, facendomi percorrere seicento
chilometri in oltre ventidue ore;
ortopedico che in una banale operazione riusci-
sti a paralizzarmi un dito per sempre.

Penserò a voi, a voi tutti e ai vostri simili,
da cui la mia vita è stata avvelenata
per errore.
Penserò a voi, quando dovrò morire,
non ai miei cari:
solamente a voi.
Vorrò essere allegro il più possibile,
perché la mia dipartita sia più lieve.
Vi penserò col cuore
traboccante di gioia:
almeno, non dovrò incontrarvi più⁹.

In questi versi che racchiudono l'esperienza del quotidiano, la fine – la morte – non è vista con malinconica disperazione, ma viene letta attraverso una lente tragico-ironica liberatoria. Non sono in effetti i familiari e gli amici che si ricordano – la separazione dai cari –, ma sono addirittura gli sconosciuti che in punto di morte vengono ricordati, quelle persone che hanno attraversato casualmente la nostra vita più banale e che in essa hanno provocato danni indimenticabili. Personaggi come l'operaio che ha montato la cucina, i due meccanici, l'ottico e l'ortopedico, dai quali la «vita è stata avvelenata / per errore» (fondamentale il rovesciamento). Personaggi-calamita che richiamano a loro volta altre situazioni simili che scombussolano il corso delle cose («è un fatto, su, prendiamone atto: / io attiro deficienti, gente cui manca qualcosa»), in un altro testo dal significativo titolo *Magneti Magrelli*.

⁹ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 90.

La gioia, quindi, sul punto di morte è dovuta al fatto di non dover più avere a che fare con questi tipi: una visione che non ammette perdono. In altre parole, si potrebbe dire che è una «metamorfosi del male». Bataille afferma che Kafka trasforma in «trappola ogni parola»¹⁰, gesto che in vari momenti di *Exfanzia* è senza ombra di dubbio riconoscibile. È certo che a questi livelli le idee di unità e di purezza sono, ormai, perdute. Non più il coraggio, le forti e gravi parole che puntano in alto, ma la complessità dell'immanenza, di ciò che avviene attorno a noi. Nel settimo movimento del divertente poemetto *Guardando le serie tv*, viene ribadita senza nessun filtro o vergogna l'assunzione stessa della paura: «Questa serie mi vuole spaventare: / ma io ho già paura. / Non servono terre terribili / o mostri illimitati. / La mia paura è onnivora, / è un sacrificio umano lei medesima»¹¹. Cosa rimane, allora? Una possibile risposta è che ciò che resta sono i conti con i brusii, con i brandelli, con quella dimensione che non può che presentarsi come scomoda. Ed è da questo imbattersi nella debolezza che deriva una visione per niente consolatoria e persino profana della stessa poesia, come si legge in *Etimologica*:

«Poesia» viene da «pus»:
non te l'aspettavi?
E quanto ci hai messo, ad accorgertene!
Poetare-suppurare-suppoetare,
tipica infiammazione del linguaggio.
«Ascesi, flemmoni, osteomieliti, ecc.:
per eliminare la suppurazione,
la piaga è stata disinfettata con cura»¹².

È al liquido giallastro e verdastro, frutto di un'infezione, contenente anche dei tessuti necrotizzati, che la poesia viene paragonata. Dal corpo viene espulsa questa materia, così come dal poeta viene espulsa la poesia, la quale viene definita «tipica infiammazione del linguaggio». Una reazione all'uso strano, meccanico,

¹⁰ G. BATAILLE, *La letteratura e il male*, op. cit., p. 139.

¹¹ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 98.

¹² Ivi, p. 85.

“scarnificato” che si fa di tutto l’ingranaggio intrinseco al linguaggio? La poesia non salva, già lo sappiamo, ma diventa appunto non solo un modo di conoscenza, ma anche un modo per «sorridere» alla crudeltà della vita, ci dice Magrelli. Nell’ultima strofa di una poesia, dinnanzi alle «brutte» e «appassite partite» che «suscitano emozioni parassite», a richiamare l’attenzione non è la partita di calcio in sé ma la danza dei nomi di calciatori e arbitri (Ranocchia, Lasagna, Vuoto, Abisso) – brandelli dell’uso della lingua – che permette una riflessione centrale fatta a partire dall’ironia e dal gioco: «Che sta succedendo al linguaggio? / Che morbo corrode il paesaggio?», rime che si allacciano ancora ad «arbitraggio»¹³. Un ingranaggio di significati: «basta una lettera per aprire una breccia».

Scrivere in questo modo significa giocare con le forme tradizionali, destabilizzare significati comunemente accettati, cioè liberare le parole dal loro uso sedentario. Linguaggio-polvere che si moltiplica, si dispiega e attrae altri significati. La percezione, in modo paradossale, avviene nel non-vedere, come tra l’altro lo stesso Magrelli ribadisce nello studio su Valéry. Tutta la rete del vissuto, perfino gli oggetti e il quotidiano più abitudinario, si trasformano a partire dallo sguardo miope, deviante, che incide nella costruzione del poetico («vita sfocata, lingua indecifrabile»). Una posizione, dunque, che si presenta in perenne perplessità, che scarta la strada delle certezze e segue, «sotto la protezione di Pollicino», quella del dubbio. Un’esposizione, per dirla con Duchamp, una capacità di trasformare e mettere in motto le energie sprecate.

Il cane sono io
Alberto Giacometti
Mezzo me è un cane.
Risponde muovendo le gambe,
come se fossero coda.
Lascia che il corpo parli,
da sé, tutto da solo.
Perché mezzo me è un cane¹⁴.

¹³ Ivi, p. 49.

¹⁴ *Ibidem*.

La solitudine intesa da Giacometti nelle sue esili sculture non è soltanto la condizione miserabile o l'incomunicabilità profonda, ma la conoscenza più o meno oscura di una singolarità inattaccabile. Come la mano di Giacometti che percorre da sola le sue scoperte, gli occhi di Magrelli scorrono un paesaggio variegato e vivo nei suoi minimi dettagli¹⁵. In altre parole, questi testi hanno a che fare con quel motto fugace dei lampeggi, che mettono in evidenza il rapporto complementare e necessario tra la luce e il buio, il vedere non vedendo; o se si vuole si tratta ancora di una sfumatura presente nella lingua poetica di Magrelli, che gli deriva anche dal suo guardare sfocato, obliquo. Una poetica che si riafferma anche nelle cose minime come possono essere tre scarponcini da montagna, nello scarto, nel frammento; quel fascio luminoso che ci permette di vedere una parte dello spazio in cui ci si muove: «un filo di luce che filtra / tra le macerie della grotta crollata».

Dal *Sangue amaro* sono ormai passati otto anni, e Magrelli sembra affidarsi ancor di più al sereniano passo deformante (memoria, attenzione e pazienza) che è appunto il nocciolo del poetico, quella fiducia anche nell'ignoto. Vittorio Sereni, il poeta che a più riprese appare in *Exfanzia* («Quando la finirai di intralciarmi il cammino?»). E si potrebbe pensare, allora, anche a quella battaglia di immagini evocata dallo stesso Sereni in *Esperienza della poesia* (1947). Infatti, leggendo queste pagine si entra in un flusso in cui confluiscono varie esperienze: dallo shopping ai graffiti; dall'indicazione dell'importanza della metrica e dell'accento al movimento del surfer; dalla tradizione poetica e culturale a quella più intima e familiare; dai libri letti alle serie tv; dallo scrivere in proprio all'importanza della traduzione come scrittura dell'altro; per non parlare del quotidiano (come vari animaletti che abitano i testi) visto con le lenti dello straniamento.

A questi aspetti, già più o meno consueti nella poesia di Magrelli, se ne aggiunge un altro che sembra dominante, cioè quello della vecchiaia, considerata in queste pagine da diversi punti di vista: dal rapporto coi genitori che non ci sono più, dalle fatiche del corpo, dai rapporti con i figli alla presenza della morte. Ma come

¹⁵ J. GENET. *L'atelier di Alberto Giacometti*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

affrontare il tema della vecchiaia? Al modo di Pollicino, Magrelli lascia briciole (brandelli) di una possibile iconografia, perforata da scarti che paradossalmente dismano il nitore e spuntano su una specie di vetro traslucido impolverato: procedure che lo accompagnano fin dal primo libro *Ora serrata retinae* (1980). «Il buon Dio sta nel dettaglio»¹⁶, diceva Warburg, che ha illustrato questo principio nell'interminabile *Atlas Mnemosyne*: secondo Kracauer, proprio in questo motto è racchiuso il pulsare della microstoria. E allora quello che Valerio Magrelli ci offre in *Exfanzia* potrebbe essere visto come una collezione, una specie di *atlas*, la cui natura liquida e polverosa si fa imprescindibile. Infatti, la particolarità degli elementi che compongono la collezione, per ricordare Elio Grazioli, risiede appunto in quel singolare rapporto che hanno con la realtà: «il collezionista sembra custodire in essi anche un segreto e vedervi qualcos'altro ancora»¹⁷. La collezione può essere, dunque, pensata come un «discorso»¹⁸, allontanandosi dalla semplice descrizione o decifrazione di codici.

Una collezione che potrebbe avere a che fare con gli strumenti umani – per ricordare il titolo di Vittorio Sereni – e che mette in evidenza come la stessa poesia sia fatta di quella polvere invisibile, di quella materia che è anche vita. Già si leggeva in *Natura e venatura* (1987): «Quando l'aria si illumina compare / sospesa / la natura della polvere, / la sua essenza volatile, la discesa / sul mondo. Il pulviscolo è l'ombra / della luce, non quella / data dalla sua mancanza, ma la sostanza / agente, il buio vivo, / l'alimento notturno del fulgore»¹⁹. La polvere è anche quello sporco che la società moderna vuole eliminare, però essa è per il dadaista materia di lavoro e soprattutto linguaggio; e non dimentichiamo che uno dei primi libri di Magrelli è proprio sul dada²⁰.

Quante foto – che noi vediamo senza vedere – «sbucano» da *Exfanzia*?

¹⁶ Cfr. G. MASTROIANNI, *Il buon Dio di Aby Warburg*, in «Belfagor», vol. 55, n. 4, 2000, pp. 413-42. Cfr. JSTOR all'URL: <http://www.jstor.org/stable/26149572> (ultima consultazione: 14 ottobre 2023).

¹⁷ E. GRAZIOLI, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi editore, 2012, p. 45.

¹⁸ V. I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, Milano, il Saggiatore, 1998, pp. 121-32.

¹⁹ V. MAGRELLI, *Le cavie – poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018, p. 153.

²⁰ V. MAGRELLI, *Profilo del Dada*, Bari-Roma, Laterza, 2019.

Poi sbuca fuori una foto
di me che sto con Alfio.
Proprio così, c'è scritto.
Ma Alfio chi?
Neanche troppo vecchia,
circa vent'anni fa,
e io che abbraccio questo sconosciuto.
Forse lo sconosciuto sono io,
altro che Alfio²¹.

Non sappiamo chi sia Alfio, non lo sa neppure l'io della poesia: «Proprio così c'è scritto / Ma Alfio chi?». La certezza è proprio quella della foto (che ovviamente il lettore non vede), la cui immagine riverbera fino al suo ribaltamento, che in termini stilistici si concretizza nella scelta della ripetizione (strategia, questa, identificabile anche in altre poesie). Se nei primi versi lo sconosciuto era Alfio, alla fine lo sconosciuto diviene l'io che guarda la foto, il quale nel “vedersi” non si vede; sono passati infatti degli anni, era molto più giovane ed era accanto ad Alfio: «Forse lo sconosciuto sono io, / altro che Alfio».

Riprendiamo ora queste altre parole di Magrelli:

poi ho aspettato. Aspettato che cosa? Che alcune di quelle immagini mi saltassero all'occhio. Occupandomi di scrittura, oltre che di traduzione (attività talvolta assai sottovalutata), certe espressioni mi incuriosiscono estremamente [...] Insomma, mi sono esposto a tali radiazioni formali e cromatiche, affidandomi alla loro efficacia e insieme alla mia sensibilità. Ho aspettato il loro arrivo, il loro impatto sul mio sguardo. Altrimenti detto, mi sono fatto io stesso carta sensibile, per essere impresso, ossia per ricevere dalle immagini le mie impressioni – in breve, per restarne “impressionato”. Soltanto allora sono potuto passare all'atto critico vero e proprio, consistente nello spiegare come mai, tra tante fotografie, proprio quelle dieci, molto più delle altre, mi avessero punto sul vivo. Così, di fatto, ogni didascalia racconta come una precisa immagine mi abbia aggredito, ovvero mi sia “saltata all'occhio”²².

Ciò che interessa è come lo sguardo si delinea in questa descrizione. Come procede lo sguardo? Ovviamente questo brano non ha niente a che vedere con le

²¹ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 73.

²² V. MAGRELLI, «*Fraco Fontana, fotografie saltate all'occhio*», in «*Antinomie*», 3 settembre 2021; disponibile su <https://antinomie.it/index.php/2021/09/03/franco-fontana-fotografie-saltate-alloocchio/> (ultima consultazione: 14 ottobre 2023).

poesie di *Exfanzia*, è un commento ad alcuni lavori di Franco Fontana (di cui un estratto è uscito proprio su «Antinomie»). Ma c'entra eccome, nel momento in cui queste parole si presentano come una riflessione appunto sullo sguardo, su come guardare e approcciare le immagini che “parlano”.

Queste parole dedicate alle foto di Franco Fontana parlano anche del corpo del poeta che pazientemente aspetta, si espone, si fa oggetto sensibile per registrare ciò che gli salta all'occhio. In una tale prospettiva, non si può aspirare a una visione totale, a un io monolitico – come si legge nella poesia *Sul centauro* («Mi sento mezzo, / certe volte, doppio, / mai uno, invece, / mai lo stesso: *Sul centauro*»²³) –, ma è possibile riconoscere barlumi, lampeggiamenti che non possono essere che parziali, singolari. È in questa corporeità che agiscono le azioni deformanti, reversibili, disgiuntive dalle quali vengono fuori immagini piene di porosità, che “allevano” quella polvere vitale. Siamo nella sfera dell'infra-ordinario, per ricordare Percec²⁴, dell'infra-sottile, seguendo Elio Grazioli²⁵. Cioè in quella dimensione che si espone «al limite della percezione nei fenomeni al limite della materialità». È, pertanto, questa apertura a permettere gli scarti così presenti in questa poesia, che rischia e si interroga a fondo sull'abituale; scarti che in essa vengono dagli accostamenti e da una trasversalità inusitata, come avviene appunto al riguardo della vecchiaia: «La vecchiaia è questione d'idraulica, / la valvola mitralica che perde / l'urina che non viene trattenuta, / lacrime»²⁶.

Un esempio dello sfrecciare obliquo di Magrelli «sulla tela del tempo» ci arriva proprio da una poesia che parte da una foto del figlio:

Mio figlio sfreccia sugli sci, nella foto,
e sfreccerà per sempre.

²³ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 75.

²⁴ G. PEREC, *L'infra-ordinario*, trad. di Roberto Delbono, Macerata, Quodlibet, 2023.

²⁵ Faccio riferimento ai saggi: E. GRAZIOLI, *La polvere nell'arte. Da Leonardo a Bacon*, Milano, Bruno Mondadori, 2004; E. GRAZIOLI, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Milano, Postmedia Books, 2018.

²⁶ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 45.

Io lo guardo e ne soffro,
sulla tela del tempo lacerata
dai suoi sci.
Perché non ne gioisco?
La pista sta finendo,
ma non è per questo.
È che lui mi lascia indietro,
è che lo vedo allontanarsi da me,
è che mi vedo sempre più lontano²⁷.

La parola «foto» è presente in coda al primo verso ed è anche tra due virgole, scheggia del verso, scheggia di un tempo. Anzi, un incrociarsi dei tempi: a quello dello sguardo si sovrappone quello del ricordo di quanto la foto è stata scattata, ma non in modo lineare, perché si agisce appunto sul presente. Il poeta guarda e soffre, la pista di sci si sovrappone e diventa la pista della vita, quella che «sta finendo», sulla quale egli vede il figlio allontanarsi, vedendosi al contempo «sempre più lontano». Dalla foto, dunque, scatta una scia di percezioni e di ricordi che vengono densamente concentrati in undici versi che racchiudono in sé un intero rapportarsi.

In un'altra pagina, non sono più gli sci che sfrecciano, non c'è una foto. Ci sono, però, due treni che s'incrociano sulla stessa linea, a metà strada e in direzioni contrarie, uno con lui e l'altra con lei (la figlia, alla quale la poesia è dedicata); però non è detto che i passeggeri si accorgeranno di questo incontro. Questa è un'altra immagine precisa, chirurgica, la cui concretezza aiuta a sostenere la malinconia liquida di questi incontri letti attraverso la chiave di un allontanamento.

A mia figlia

Ci incroceremo in treno,
a metà tratta,
tu verso Sud, io al Nord,
nella stessa linea,
ma senza neanche accorgercene.
Sarà un momento,
i due vagoni passeranno vicini,
senza neanche accorgersene.
Mentre lo scrivo, mi riempio di tristezza,

²⁷ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 87.

e invece bisogna sorridere
all'infinita crudeltà della vita²⁸.

Le foto e altre immagini dell'archivio memoriale hanno un ruolo fondamentale, perché sono appunto dei calchi, delle orme che divengono un vero e proprio varco tra reale e immaginario: «è l'immagine della polvere lasciata dalla polvere stessa, da *quella* polvere. Qui sta il senso principale del loro rapporto, che illumina la peculiarità del mezzo fotografico in modo nuovo attraverso il soggetto della polvere»²⁹. C'è uno statuto della traccia che qui unisce tempo, polvere, foto e poesia: «Questo è il tempo della polvere e, finalmente e insieme, il tempo della fotografia, cui la polvere risulta e finisce legata indissolubilmente»³⁰. Ne è, dunque, un esempio la poesia scelta per la copertina:

Che sorrisone faccio nella foto!
Sta per iniziare la gita
e scherzo con gli amici.
Tra mezz'ora, cadendo,
mi romperò una spalla
e poi sarò operato per due volte.
Ma che sorriso faccio, nella foto!
Arreso, felice, imbecille.
Perché, se stiamo bene,
abbiamo sempre l'aria da imbecilli.
Una foto qualsiasi, una storia qualsiasi.
Tendini come versi, lunghi e fragili.
Siamo fatti di vetro soffiato:
l'unica cosa buona sta nel soffio³¹.

Qui c'è un verso che sintetizza i lampeggi menzionati e introduce la mossa dello scarto: «Una foto qualsiasi, una storia qualsiasi». Nella prima parte c'è una foto (l'immagine è essenziale), un'apertura vera e propria, a partire dalla quale il poeta si

²⁸ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 92.

²⁹ E. GRAZIOLI, *La polvere nell'arte. Da Leonardo a Bacon*, op. cit., p. 67.

³⁰ Ivi, p. 67.

³¹ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 80.

ricorda di una sua caduta, di un'operazione e si chiede: perché quando si è felici la faccia è sempre quella da imbecille? La satira si esercita anche su sé stesso (il proprio essere cavia). Nella seconda parte di questa poesia, non a caso viene la “qualsiasi” – arriva la maestria della trasfigurazione dell'evento quotidiano: «Tendini come versi, lunghi e fragili. / Siamo fatti di vetro soffiato: / l'unica cosa buona sta nel soffio».

La penna di Magrelli che scrive della vecchiaia e di questo processo di deteriorazione al quale lo stesso poeta si sottopone (e noi con lui) è come mani che si disegnano, per riprendere il titolo di una delle immagini di Escher, già indicata da Andrea Cortellessa nel parlare della prima produzione poetica magrelliana. Pare che ora quelle mani tornino ma in una costellazione diversa: le mani che si disegnano a vicenda vengono, ora, ribaltate da due poesie che parlano dell'atto del disegno, atto poetico. Il primo testo è nuovo, il secondo è ripreso da *Disturbi del sistema binario* (2006), e sono messi forse non a caso in coda al volume, seguiti dalle seguenti parole: «Questi erano i versi del passato [schegge], ma sono sempre io sedici anni dopo» (in questa prospettiva è possibile anche leggere *Calchi e gessi*). C'è una partita sottile e raffinata che si gioca anche all'interno delle stesse poesie, intessendo rimandi, connessioni e agganci.

Mani che disegnano e scrivono, che oggi fanno «soltanto scarabocchi»: iscrizioni sulla carta, che diventa poi la casa di quei segni. Gioco di sfocature che appare tra l'altro anche nelle poesie dedicate alla traduzione, gesto di per sé di lutto, di ospitalità, del vedere e dell'accogliere l'altro. Altro che significa perfino altro tempo. In effetti, in apertura a una delle poesie di questo gruppo si leggono le parole di Mahler («La tradizione non è l'adorazione delle ceneri, ma la custodia del fuoco»), riprese a loro volta nei versi di Magrelli in chiave di resurrezione, cioè la declinazione al futuro «del passato del testo venturo». Traduzione e vecchiaia sono dimensioni diversissime, ma hanno a che fare con la precarietà, la perdita, la fragilità. E si sentono qui già gli echi di un'epigrafe di Magrelli tratta da Clarice Lispector: «Dove si nasconde la musica, quando non suona?»³².

³² V. MAGRELLI, *Exfanzia*, op. cit., p. 90.

La cenere viene, così, assunta come eccesso di morte, vale a dire di sopravvivenza. L'inebriarsi di cenere (si può pensare anche alle briciole di Pollicino), il disseminarla e disperderla non sarebbe, allora, un gesto per declinare in sede poetica e critica le situazioni, le esperienze trasfigurate, gli oggetti, i ricordi, le persone care, i libri letti, gli autori amati; per declinare dunque tutta la sfera "parlante" di quella poesia del bricolage, del "dettaglio"? Una scrittura che si nutre dei granelli, dei pulviscoli di polvere perfino infinitesimali, ovvero dei tasselli che l'aiutano a custodire il fuoco: «Perché cancellare le tracce / di quella luce versata sul mondo?»³³.

Patricia Peterle

³³ Ivi, pp. 103-104. Una prima versione di questo saggio è stata pubblicata su «Antinomie», il 24 marzo 2022, col titolo *Valerio Magrelli, fuoco alle scorie*; disponibile su <https://antinomie.it/index.php/2022/03/24/valerio-magrelli-fuoco-alle-scorie/> (ultima consultazione: 14 ottobre 2023).

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.

Marco GATTO, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*

Letteratura, politica, inchiesta

Roma, Carocci, 2023, pp. 168, eu 19

ISBN 9788829017065

Quella di Rocco Scotellaro (1923-1953) è stata una delle più interessanti figure intellettuali del nostro Novecento. Scrittore meridionale e meridionalista, nonché giovane sindaco socialista di Tricarico (MT), nella sua breve vita è riuscito a unire letteratura, politica e indagine sociologica, offrendoci una lucida e preziosa analisi della realtà della sua terra natale e, più in generale, di tutto il Sud Italia. Uno scrittore che ha fatto della letteratura (mai slegata dall'impegno politico) uno strumento di lotta e di denuncia a favore delle classi subalterne, ma che per troppo tempo è stato sottovalutato, messo da parte o relegato a riduttive e fuorvianti etichette come quella di “poeta contadino”.

Nel 2019 l'uscita dell'attesa edizione di *Tutte le opere* di Rocco Scotellaro – pubblicata da Mondadori, a cura di Franco Vitelli, Giulia Dell'Aquila e Sebastiano Martelli – ha reso finalmente fruibile in un unico volume e in un'edizione criticamente fondata la sua intera opera, circolata a lungo in edizioni parziali, rimaneggiate o di difficile reperibilità.

Oggi, invece, nel doppio anniversario dei cento anni dalla sua nascita e dei settanta dalla morte, una nuova e aggiornata interpretazione dell'intera opera dello scrittore lucano ci viene offerta da questo eccellente saggio di Marco Gatto che, come ha scritto Goffredo Fofi nella sua prefazione (pp. 11-14), «rende giustizia alla complessità e soprattutto e nonostante tutto all'attualità di una figura come quella di Scotellaro» (p. 11).

Il volume, di per sé breve (poco più di 150 pagine) ma molto denso, si articola in cinque ampi capitoli che ripercorrono accuratamente l'intera breve vita di

Scotellaro e analizzano tutte le sue opere, che vengono costantemente poste in relazione alle sue idee e alla sua attività politica. L'esperienza letteraria di Scotellaro, infatti, non viene mai scissa dalla sua militanza politica, anzi, è letta e interpretata proprio in rapporto a tale militanza. Intellettuale gramsciano, il suo impegno meridionalistico non venne mai disgiunto da un progetto pedagogico di emancipazione culturale che lo scrittore portò avanti con gli strumenti della mediazione e della mimesi, passando dalla poesia alla narrazione, dalla drammaturgia alla ricerca sociale.

Nel primo capitolo (pp. 15-45), l'autore sottolinea la necessità di ripoliticizzare Rocco Scotellaro, in quanto «una prima e sostanziale lettura politica dell'opera di Scotellaro e del suo lascito si è data in anni fin troppo lontani dai nostri [...] prima che si arrestasse, non senza qualche sporadica ripresa di interesse, nei decenni successivi» (p. 15). L'autore intende presentare lo scrittore lucano quale interprete di un'esigenza universalistica che vede il «Sud come campo unitario d'azione e non come congerie di particolarismi o di partizioni territoriali: un Meridione visto nella sua sistematicità organica» (p. 16). Inoltre, l'intera interpretazione dell'opera e della militanza di Scotellaro viene fatta alla luce della categoria della “mediazione” che, in opposizione al concetto di “autonomia”, «descrive una forma di impegno culturale e politico fondato sull'esperienza diretta dei conflitti e sulla necessaria ricerca di una sintesi provvisoria» (*ibidem*). Come spiega l'autore, «*mediare* tra opposte tensioni [...] significa afferrare il movimento della realtà considerando tutti gli elementi in campo [...] e vietarsi di assumere il privilegio dell'inappartenenza (culturale o di classe), o, per meglio dire, assumersi il carico di demistificarlo, allontanando da sé il rischio delle identità precostituite» (*ibidem*). Come accennato, sotto questa lente, quindi, Scotellaro non deve essere considerato un “poeta contadino”, ma un vero e proprio intellettuale della mediazione in senso gramsciano. Si tratta di una proposta interpretativa che «muove dalla considerazione materialistica delle sue origini di classe e del particolare contesto, lucano e nazionale, nel quale, da intellettuale sia periferico che ramingo, si trovò ad operare» (*ibidem*). A parere dell'autore, insomma,

l'originalità di Scotellaro sta «sì nel modo di interpretare le istanze provenienti dallo sfaccettato e composito mondo contadino e subalterno, di mediare la sua esperienza con la conoscenza diretta di quest'ultimo, di avvicinarsi con coerenza di intenti alla realtà sociale degli oppressi, ma anche e soprattutto nello stabilire i termini di quella interlocuzione. Originale, pertanto, fu la responsabile consapevolezza del fatto che, per ragioni di classe, si desse, tra intellettuale formatosi nei licei classici di Matera, Potenza e Trento, e gli strati sociali subalterni, uno iato inevitabile, e che il lavoro culturale di mediazione dovesse pertanto risiedere nel tentativo di accorciarlo, senza l'illusione buonista di eliminarlo, in un inesausto sforzo di approssimazione alle esigenze popolari, di identificazione con il punto di vista dei dimenticati e di interpretazione sintetica di un nuovo modo di rappresentarne il protagonismo politico. Insomma, la cifra distintiva del modello-Scotellaro [...] sta nella coscienza realistica della *regressione*, vissuta tuttavia non come *deminutio* del proprio statuto culturale, ma come opportunità di allargamento dei confini ristretti dell'idea stessa di sapere e di letteratura» (pp. 16-17). Emerge, quindi, un'immagine di Scotellaro come interprete di un'esigenza politico-culturale, cioè quella di dimostrare la presenza sociale e culturale delle masse popolari, e la necessità che queste siano protagoniste di un processo storico più ampio.

Il capitolo prosegue con la trattazione della vita di Scotellaro e dei suoi anni di apprendistato, quale appartenente alla cosiddetta “generazione degli anni difficili”, formata sotto la cappa della dittatura fascista. Frequentò tre diversi licei, prima a Matera, poi a Potenza e infine a Trento e fu particolarmente incline allo studio del greco e dei classici. Sottolineare la matrice classica dei suoi studi si rivela particolarmente importante per allontanare da Scotellaro il pregiudizio di “poeta ingenuo”, quale può apparire a una lettura superficiale della sua opera, che si nutre invece della conoscenza profonda dei lirici e degli epigrammisti greci, ma anche della letteratura moderna, da Steinbeck, Dos Passos, Kafka fino agli italiani Montale e Sinisgalli, suo conterraneo.

I suoi numerosi scritti spaziano dalla lirica al teatro, dal racconto al romanzo-inchiesta, e al periodo trentino risalgono le sue prime prove letterarie. Troviamo in questa fase le prime poesie, come *Danza* o alcune opere teatrali di ispirazione modernista, e ancora alcuni racconti scritti fra il 1942 e il 1943, come *Il paese, Il pellegrino della neve, Infanzia* e il particolarmente significativo *Ramorra*, che viene ampiamente analizzato quale racconto di «indubbia importanza per la decifrazione dell'itinerario culturale di Scotellaro» (p. 35).

Un'importante svolta nella vita dello scrittore avviene nel dicembre del 1943, quando egli aderisce al Partito socialista italiano. Quello di Scotellaro fu «un socialismo non “bacato da corrente riformistica o peggio ancora accomodante”, ma, si potrebbe dire, eticamente rivoluzionario» (p. 41) e in tal senso l'azione amministrativa del futuro sindaco di Tricarico sarebbe stata concepita come “movimento di partecipazione popolare”. Particolarmente interessante fu la sua proposta, di stampo gramsciano, di costituire i “Consigli di borgo”, cioè «organi di consulta dei quartieri, finalizzati a una maggiore partecipazione popolare e alla costruzione, casa per casa, del consenso» (p. 42).

Nel corso della sua esperienza politica e intellettuale, Scotellaro ebbe vicino alcune figure di grande rilievo che costituirono per lui punti di riferimento importanti: tra questi, l'economista Manlio Rossi-Doria e soprattutto lo scrittore Carlo Levi (autore del celebre “romanzo lucano” *Cristo si è fermato a Eboli*), oltre a Rocco Mazzarone, igienista ed epidemiologo attivo nella lotta alla malaria e alla tubercolosi, «per lungo tempo il punto di riferimento in Lucania di intellettuali, medici, artisti, sociologi e antropologi» (p. 45). Come testimonia l'epistolario, Scotellaro avviò un confronto interlocutorio mai passivo con Levi, mentre da Mazzarone «apprese la concretezza dell'azione politica e la conversione della conoscenza culturale in prassi, e forse anche un certo scetticismo nei confronti della militanza politica» (*ibidem*), alla quale però lo scrittore non poteva rinunciare.

Il secondo capitolo (pp. 47-73) si sofferma soprattutto sull'esperienza amministrativa di Scotellaro, che prende le mosse dalle elezioni amministrative del

20 ottobre 1946, quando lo scrittore fu eletto sindaco di Tricarico. La sua attività di amministratore fu caratterizzata dall'ampio coinvolgimento popolare e si concentrò su tre emergenze principali: la disoccupazione, l'analfabetismo e la sanità. In particolare, per far fronte a quest'ultima emergenza, Scotellaro si impegnò nella realizzazione di un ospedale a Tricarico che vide la diretta partecipazione della comunità tricaricese nella raccolta dei fondi. Un'amministrazione d'impronta chiaramente socialista, che vide inoltre la costruzione di cantieri di utilità comune, «strade, bagni pubblici, interventi mirati sulle aree più socialmente depresse e sui quartieri poveri, revisioni fiscali in senso progressivo, costruzione dell'edificio scolastico, alfabetizzazione popolare» (p. 51). Tuttavia, il percorso politico dello scrittore non fu privo di difficoltà: infatti, l'esito delle elezioni politiche del 18 aprile 1948, con la sconfitta del PSI, portò Scotellaro a dimettersi dalla sua carica, per poi essere rieletto sindaco nello stesso anno e ricoprendo l'incarico fino al suo arresto, con l'accusa di concussione, avvenuto l'8 marzo 1950. Fu una vicenda che tuttavia ebbe una chiara matrice politica, come peraltro confermò la Corte d'appello di Potenza, che il 25 marzo lo scagionò. Ma l'evento segnò profondamente la vita del sindaco-scrittore, che, dopo essere stato reintegrato nella sua carica, rassegnò le dimissioni.

Si dedicò, allora, a nuove esperienze di studio, di ricerca e di impegno: a questo periodo risale l'elaborazione delle sue due opere più note e importanti, il romanzo autobiografico *L'uva puttanella* e il racconto-inchiesta *Contadini del Sud*, entrambe rimaste incompiute a causa dell'improvvisa e prematura morte dell'autore. *L'uva puttanella* si colloca all'incrocio di diversi generi come il memoriale, il romanzo autobiografico e l'inchiesta, il che conferma la grande ricchezza dell'opera, che nella sua frammentarietà conserva una sostanziale unitarietà di fondo. Scotellaro ambisce a una rappresentazione polifonica di un'intera realtà sociale in presa diretta, e proprio per questo il desiderio di inserire una molteplicità di visioni e punti di vista trova «un correlativo dialettico nella frammentarietà funzionale del discorso narrativo» (p. 66) che tuttavia è alimentata, come si è detto, da una latente tensione

unitaria. Lo statuto ibrido dell'opera rivela, inoltre, un tratto distintivo della scrittura di Scotellaro, e cioè l'idea dell'insufficienza della letteratura, confermata dal passaggio all'inchiesta sociale vera e propria, avvenuto con *Contadini del Sud*. Emerge un «tentativo di andare oltre l'ambito del ristretto del “letterario”, senza distruggerlo, e anzi verificandolo per mezzo di un suo allargamento» (p. 67). In questo senso, sia nell'*Uva* sia in *Contadini del Sud* è possibile scorgere «i prodromi di quell'approdo all'ibridazione del romanzo con le forme dell'inchiesta sociale, che caratterizzerà, nel secondo Novecento, le prove più convincenti delle letteratura d'impegno» (p. 68): si pensi a opere quali *Africo* di Corrado Stajano o alle più recenti prove narrative di Alessandro Leogrande, di cui si parla alla fine del volume.

Il terzo capitolo (pp. 75-97) si apre con l'analisi del rapporto fra Scotellaro e uno dei principali modelli letterari con cui dovette confrontarsi, cioè quello di Verga, di cui lo scrittore riprende la tecnica della regressione. Verga, infatti, fu tra i primi a rigettare qualsiasi mitologia romantico-populista, mostrando invece la necessità di demitologizzare i subalterni. Ma, accanto al rifiuto del populismo paternalistico, in Scotellaro abbiamo un superamento del fatalismo e del pessimismo verghiano a favore di una fiducia nell'emancipazione delle masse popolari. Il “regresso” scotellariano, che sarebbe più opportuno intendere come “mediazione”, rappresenta la «costruzione di un rapporto nuovo, non falsato, tra intellettuali e popolo» (p. 80): ciò vuol dire mediare tra la propria identità di intellettuale e la realtà popolare, annullando la distanza attraverso la mimesi.

Una parte rilevante dell'esperienza letteraria di Scotellaro è costituita dalla sua attività poetica, che si può idealmente dividere in tre momenti: la prima fase (1940-1945) è caratterizzata inizialmente dalla tendenza al frammentismo lirico, da un gusto per il bozzetto paesano e dall'uso della lingua nazionale (con riferimento alle esperienze poetiche di Pavese, Montale o dei crepuscolari), per poi passare alla sostituzione dei motivi intimistici con l'osservazione dell'ambiente; la seconda fase (1945-1949) coincide con gli anni dell'impegno amministrativo ed è caratterizzata dall'immissione di dialettismi e dall'utilizzo di una sintassi popolare, sintomo testuale

della regressione e della “mediazione mimetica”; infine, la terza fase (1949-1953) è quella della “poesia dell’esilio”, segnata dai temi della delusione, della rinuncia e della morte, mentre sul piano formale da una più accentuata tensione verso il parlato. A lungo si è cercato di incasellare la poesia di Scotellaro in un’etichetta: chi lo ha inserito nel solco della poesia crepuscolare, chi di quella neorealista. Si tratta di definizioni che certamente descrivono in parte l’esperienza di Scotellaro, ma che non sono sufficienti a rendere giustizia della sua complessità (che pur a lungo non è stata riconosciuta, banalizzando la sua lirica come “poesia ingenua”). In verità, ci troviamo «in una regione della poesia italiana difficilmente addomesticabile» (p. 89) che testimonia ancora una volta quell’ibridismo e quella varietà, tipici dello scrittore lucano, che lo rendono ancora oggi difficile da definire.

Il quarto capitolo (pp. 99-133) condensa in sé una densa trattazione di carattere socio-antropologico che si sofferma in particolare sulla complessa relazione fra Scotellaro e un altro grande intellettuale del Sud, l’antropologo napoletano Ernesto De Martino, che proprio in Basilicata condusse alcune delle sue indagini più celebri; ma anche con Gramsci e con Levi, di cui si sottolineano in particolar modo i punti di distanza dal pensiero gramsciano-scotellariano. Si ribadisce, inoltre, come Scotellaro fosse capace di accedere a una tradizione letteraria alta e aristocratica, com’era quella della poesia decadente contemporanea, di Montale o di Sinisgalli, ed è anche per questo che l’immagine del “poeta-contadino” appare come un’attribuzione indebita che rischia di omologare lo scrittore «a una visione ristretta o persino romantica del suo agire» (pp. 117). Il capitolo si chiude, poi, con un’analisi della questione dell’autorialità di alcuni canti popolari, di cui Scotellaro risulta autore, facendo venir meno quel carattere anonimo della tradizione popolare. Da qui prende le mosse un’indagine, in costante rapporto con gli studi di De Martino, sull’importanza che ebbe per Scotellaro la cooperazione fra individui, in un lavoro reciproco e co-autoriale di scrittura di questi testi poi rimasti nel solco della tradizione popolare.

Infine, il quinto e ultimo capitolo (pp. 135-153) si concentra sugli ultimi momenti della vita di Scotellaro e sulla sua morte improvvisa, avvenuta il 15

dicembre 1953 per infarto, a soli 30 anni. Lo scrittore si trovava a Portici, dove aveva accettato l'incarico affidatogli da Manlio Rossi-Doria presso l'Osservatorio Agrario. In quel periodo arrivò anche l'incarico da parte di Vito Laterza di scrivere un libro sui contadini del Sud e sulla loro cultura, che rimase incompiuto e sarebbe stato pubblicato postumo (come tutte le sue opere) con il titolo di *Contadini del Sud*, un libro “marcatamente gramsciano”, dove troviamo «in azione quell'intellettuale capace di mediare tra gli strati subalterni la cui fisionomia possiamo ritracciare nei *Quaderni del carcere*; ed è qui in azione anche l'intellettuale che si fa carico di un gesto mimetico: fondere, per ragioni di reciprocità, la sua voce con quella dell'altro, secondo i canoni, si è detto con una bella formula, dell'“osservazione partecipata”» (p. 140). Di nuovo mediazione e mimesi, in una dialettica serrata, appaiono come i termini più adatti a cogliere il senso dell'operazione scotellariana e prendono forma nella scelta della forma inchiesta-intervista, che si propone di dare diretta parola agli intervistati: qui la voce del contadino si colloca sullo stesso piano della voce dell'intervistatore. «Scotellaro rimase, fino alla fine dei suoi giorni, un intellettuale sensibile ai processi di trasformazione del suo territorio e ai mutamenti di scenario della questione meridionale, nell'ambito di cui riuscì a vedere, forse prima di altri, le contraddizioni, di lì a poco espresse dalla grande ondata migratoria e dal conseguente impoverimento umano e sociale del Sud» (p. 64).

L'improvvisa morte dello scrittore provocò una commozione generale negli ambienti della sinistra italiana: numerosi furono gli interventi pubblicati in occasione della sua scomparsa. Italo Calvino sull'«Unità» lo definì «un sindaco che era anche uno dei migliori giovani poeti italiani», un «“intellettuale di tipo nuovo”»: insieme impegnato sul fronte più avanzato della lotta sociale e sul piano più qualificato della cultura letteraria nazionale», mentre Leonardo Sciascia pubblicava sulla sua rivista «Galleria» il racconto *Il paese*, seguito da un sentito ricordo costruito intorno al loro recente incontro in Sicilia. Di fondamentale importanza per il riconoscimento del lascito di Scotellaro fu il convegno organizzato a Matera il 6 febbraio 1955, che vide la partecipazione, tra gli altri, di Fortini, Levi, Muscetta, Alicata e Alberto M. Cirese,

coordinati da Tommaso Fiore. Da qui ebbe inizio la “fortuna intermittente” dell’opera dello scrittore lucano, che tra momenti di forte interesse critico visse lunghi periodi di silenzio e oblio.

Il volume si conclude con l’individuazione di un erede di Scotellaro, che con lui condivide l’appartenenza meridionale, la vicinanza ai ceti subalterni e la scomparsa prematura: parliamo di Alessandro Leogrande (1977-2017), scrittore e giornalista pugliese che, raccogliendo la lezione di Scotellaro, soprattutto quella di *Contadini del Sud*, racconta le vicende dei nuovi sfruttati di oggi (si veda uno dei suoi libri migliori, *Uomini e caporali* del 2008), i braccianti stranieri soggetti al caporalato, a dimostrazione di quanto l’opera scotellariana sia ancora attuale e meriti di essere studiata e riscoperta anche come chiave interpretativa dei nostri tempi.

Rosario Carbone

Henry ARIEMMA, *Dodici cammini cosmici*

Pasturana (AL), puntoacapo Editrice (Collezione Letteraria), 2023

pp. 72, eu 12, ISBN 9788831428958

L'orizzonte etico di Henry Ariemma

I *Dodici cammini cosmici* di Henry Ariemma sono un poema di autogiudizio, o meglio un poema autogiudicante.

Siamo in un'epoca di condanne senza appello o di assoluzioni frettolose. Sui social media si viene condannati per delle inezie, mentre, se una mattina ci svegliamo con l'idea, che ne so, di accoltellare il nostro insegnante, troviamo subito qualcuno che dice "poverino, bisogna capirlo". Non si dica, poi, dell'indignazione teatrale per chiunque si comporta da "mostro". È una scappatoia anche quella, perché, se un essere umano è un mostro, allora lo siamo tutti. È molto più facile avere a che fare con un mostro che con un essere umano che fa cose mostruose. Il perdono, quando è così palese che serve solo a liberarci dal senso di colpa di essere tutti dei potenziali mostri, decisamente non è più una virtù.

La poesia di Henry Ariemma, che questo problema lo affronta seriamente, non cerca scorciatoie, non accusa alla leggera e perdona ancor meno leggermente. La seconda persona, il "tu" che regge il dettato, contiene il dettato stesso nei limiti di un referto etico. Un "io" giudica un altro "io", o molto più probabilmente giudica se stesso, ma spassionatamente: «Sei l'avvocato meglio vestito che vince», «l'essere giusti è personale in questa vita e quindi si è ingiusti».

"Amicizia" e "perdono" sono termini nominati come un orizzonte etico che a questo "io" messo sotto giudizio dovrebbero essere sufficienti per procedere nella vita, se non che tutto svanisce di fronte ai "mostri possibili". Eppure, questo "io giudicato" è tutt'altro che un mostro. Sa donare amicizia, conosce l'arte rara del camminare con lentezza e vive con questo credo, «esaminando azioni loro a trovare

giustificate indiscrezioni». Ma l'autore sa bene che fermarsi qui sarebbe troppo facile. Il cammino del suo personaggio prevede anche esplosioni di bile, amici difficili da sopportare, un continuo processo di morte e resurrezione dentro e fuori la gabbia delle buone maniere. Non ci vuole nulla a vanificare una vita o, come dice l'autore, a disperdere l'io giustificato "al mare".

Abbiamo a che fare con un "io" che non ha del tutto torto a sentirsi libero e perfino onesto, addirittura luminoso, magnetico. Così almeno lo vedono gli altri, ma neppure questi riconoscimenti gli danno la forza necessaria per superare una percepita debolezza che non se ne vuole andare.

Forse l'errore sta nel contemplare il mondo come se fosse una platea, come se dopo tutto si fosse sempre in scena. Potrebbe sembrare ridicolo e un po' fuori posto, in poesia, l'incidente domestico descritto in *Parli sempre di donne...* (una sfuriata contro operai incapaci di riparare un tubo che perde), ma non è proprio così. Se l'ossessione dell'io è quella di stare sempre sul centro del palco, è chiaro che durante la *performance* nulla deve andare storto. Ma se la *performance* dura un'intera vita, come è possibile che nulla mai vada storto? «Non contempli uno sbagliare», dice l'io giudicante all'io giudicato, ed è appunto questo lo sbaglio più grande.

Sarà ancora un giudizio, un referto, o soltanto un buon consiglio, quello di vivere «con riserbo e silenzio», lasciando ad altri il successo e la «grancassa magniloquente»? Se è un buon consiglio, c'è il forte rischio che cada nel vuoto. «Il tutto nasce che non sai stare chiuso in una stanza», nonché dalla conseguente tentazione di «rinominare il mondo».

La citazione da Pascal («Tutta l'infelicità degli uomini proviene da una cosa sola: dal non saper restare tranquilli in una stanza», pensiero n. 139), diretta o indiretta che sia, emerge come la chiave dell'intero libro. Se non sappiamo come stare chiusi in una stanza, almeno dovremmo imparare a muoverci nel «reticolo guida» che ci attende non appena chiudiamo la porta dietro di noi. Ma è proprio qui che l'io (narrato e giudicato) non sembra reggere alla prova. Precipita in una competizione di *gadgets* sempre nuovi, dove l'amicizia è soltanto compagnia

occasionale e dove ci si vergogna delle minime incombenze della vita perché non all'altezza di quella smania di «provare tutto il mondo comprando e vendendo», malattia per la quale non c'è mai stata nessuna cura, se non la morte.

Le prime sezioni sono scandite dai quattro elementi (Aria, Acqua, Fuoco, Terra). All'inizio della sezione *Transiti*, che segna lo spartiacque della raccolta, facciamo conoscenza con un personaggio femminile che se ne sta nella sua stanza, ma come prigioniera volontaria. Non è questa “lei” a diventare il personaggio dominante, presto torniamo alla radiografia impietosa dell'io giudicato. Ma il tono, anche se di poco, è cambiato. Perché siamo fuori dai quattro elementi, dalla quadratura che decide il destino.

Gli ulteriori dettagli che veniamo a conoscere a proposito di questo io giudicato, nonché di questa lei, che riappare in *Meta*, si fanno più minuti, anche più narrativi. Poiché l'essenziale è stato detto, i personaggi sono collocati all'interno di uno spazio che li lega, mani e piedi. È l'ora di venire a sapere dei loro gusti musicali e in fatto di bere. Si delinea persino la possibilità di un “noi”, che però ancora «non appartiene», fino al perentorio «Fermati» del componimento che forse è il più conciso e isolabile dell'intera raccolta.

Ci sono condizioni in base alle quali il “noi” sarebbe possibile. Perfino il tempo sembra essere tornato amico; giorno e notte si susseguono, compaiono nebbie, stelle e «pareti di mare» (immagine da ricordare). È vero che il sole sembra invadere anche la notte e che il buio pare accamparsi nel cuore stesso del sole. Il «buio con sole» è «la stessa fiamma» e sulla riva del mare le barche non rappresentano una fuga bensì un limite, ma è appunto questa coscienza del limite a dare il senso all'intera sequenza poetica.

Se giudicare non è possibile, perdonare non è cosa di cui ci si debba vantare. La coscienza di tale limite etico della poesia è, mi sembra, ciò che ha guidato Ariemma nella stesura dei suoi cammini cosmici. La sintassi contratta, le continue elisioni costringono il lettore a fermarsi spesso per chiedersi se al verso non manchi qualcosa. Sì, manca qualcosa, ma ciò che manca è semplicemente la soffocante prosa

del mondo. È come se Ariemma l'avesse setacciata per bene, in modo che al fondo rimanesse solo la poesia.

Alessandro Carrera

Angelo MANITTA, *La Regina di Saba - La Reine de Saba*
Traduzione francese di Jean Sarramèa, con testo italiano a fronte
Castiglione di Sicilia (CT), Il Convivio Editore, 2023, pp. 56, € 10,00
ISBN 978-8832746334

Angelo Manitta è senz'altro una presenza assidua e importante nella cultura, nella letteratura e nella poesia del nostro tempo, com'è attestato dalla sua produttiva attività letteraria e poetica nonché per il suo impegno profuso nel campo dell'editoria: tra le altre cose, ha fondato due importanti riviste, rispettivamente di poesia e di letteratura.

Come poeta, oltre che come penetrante critico letterario, è autore di varie e lodate sillogi poetiche, tra cui il poema *Big bang. Canto del villaggio globale* del 2018, in 108 canti. Ora, con *La Regina di Saba* si riconferma un poeta di tutto rispetto e mostra la propria fine cultura e sensibilità di uomo e di poeta nell'affrontare, come in precedenza, la condizione esistenziale, guardando al mito, alla storia e rivisitando pure la poesia classica.

Di scena questa volta è la mitica regina di Saba che il poeta fa rivivere in tutta la sua personalità, e ben descritto è il territorio in cui è vissuta. Non solo della regina si tratta nel poemetto, ma anche del re Salomone che la regina visita.

L'opera di Angelo Manitta, bella e coinvolgente, risulta essere composta da versi giambici e mette nelle condizioni di viaggiare nel tempo, nell'ambiente, nella geografia e nella vita umana. Certo, non mancano le passioni e soprattutto emerge quella amorosa, come ben vede Jean Sarramèa, il quale giustamente la mette in risalto. Chi legge non può fare a meno di riflettere e di meditare sulle profonde considerazioni, filosofiche e non solo, dei personaggi del poema, il re Salomone e la regina di Saba appunto.

Il lettore, leggendo, fa un viaggio mirabile e prodigioso che si svolge nello spazio. Ma la lettura richiede attenzione, e nel contempo veniamo travolti dal

paesaggio dell'antico Oriente, assistiamo alle avventure, alle peregrinazioni della regina di Saba che incontra re Salomone.

Manitta presenta pure altre situazioni, circostanze e avvenimenti. Vengono create atmosfere particolari e meravigliose. Presente è il deserto con le oasi e carovane che poi arrivano al palazzo del re, mentre molto bene sono descritti i meandri della passione erotica e dell'arguzia intellettuale. Solo un poeta della cultura e della sensibilità di Manitta poteva regalarci una simile, mirabile e affascinante opera poetica, di cui subito voglio esibire alcune citazioni: «I cammelli mansueti piegano gli stinchi / e, fusi con la polvere, gravano i passi; / sostengono carichi di mercanzia donata, / tra lo schiocco delle dita e il vocio dei bimbi» (p. 20); «Le puttane aprono le gambe agli avventori, / ignari di turgidi sessi abominevoli. / In filari, le porte chiuse con spranghe / di legno, ondeggiando al venticello delle colline [...]»; «Le voci corrono sull'onda della fama. / La regina è giunta alle porte della città. / Salomone offre olocausti e sacrifici, / l'altare fuma nel tempio di pietra, [...] / la regina di Saba avanza nella sala: / la saggezza sfida prove di acutezza. / Gerusalemme accoglie grandi ricchezze, / cammelli carichi di aromi e di profumi [...]» (p. 28).

Eccoci in questo «oriente misterioso», dove la luce muove uomini e donne, una luce «radiante d'opale e di diaspro», e l'incenso brucia «davanti al dio pagano di indurita pietra, [...]»; ci sono «piazze larghe dei desideri»; e poi c'è la «strada che conduce / al volto misterioso d'un mistico sovrano / per freschi segni d'insaziato amante»; e ancora «Tazze di smalto e tavoli d'argento, / piatti [...] su vassoi di diamante», «i saturi cammelli ricoperti di drappi», «le divise dei coppieri sfoggiano ricami» *etc.*

La regina di Saba aveva sentito parlare della saggezza e della bontà del re Salomone e volle, perciò, conoscere di persona se fosse vero quello che si diceva su di lui. E ora eccola, «La regina di Saba ammira la saggezza / del re Salomone, il palazzo costruito / di sandalo, i cibi della sua tavola, gli alloggi / dei suoi cortigiani, l'operosità dei ministri [...]»; «Davvero grande è la tua saggezza, Qohelet. / Non credevo alle parole millantate, ma ora, / estasiata, contemplo la sfinge d'alabastro: /

non m'era stato riferito neppure la metà! / Sapienza e prosperità tu superi per fama. / Beati gli uomini che servono alla tua mensa, / beate le donne che lavano il tuo corpo, / beate le fanciulle che accolgono i tuoi baci, / beati i servi che ubbidiscono ai tuoi ordini, / beate le serve che ammirano il tuo volto». Lodi, lodi a profusione, fino a che non si svolge un bel dialogo fra i due, ricco di grandi riflessioni. Mi pare, infatti, che il poema sia diviso in due sequenze: la prima che presenta il viaggio della regina di Saba e la seconda che descrive l'incontro con il re saggio. A tal riguardo il testo presenta, infatti, una parte di preparazione a quello che è, poi, l'incontro con il re Salomone, ponendo in primo piano i due protagonisti.

Il poema, da un punto di vista tematico e linguistico, si mostra compatto e unitario. Il ritmo è ampiamente narrativo e offre toni ampi e distesi; varie e suggestive le immagini e le sequenze, gli avvenimenti avvincono chi legge, che si vede apparire davanti agli occhi diversi scenari, episodi, ambienti. E poi sempre con stile nitido e chiaro il dialogo tra i due sovrani: «La ricchezza del saggio è il potere di conoscere / i cuori, sentire i desideri, prevenire / le aspirazioni [...]. / La ricchezza del saggio è percorrere le vie / della città in un alone di soffi di meduse / [...]. / La ricchezza del saggio è mettere a tacere / il nemico arrogante e impertinente con la forza / degli occhi e del semplice gesto [...]». Non solo la saggezza ma l'onestà che, tra le altre cose, è «la coppa dell'origine della vita», è una «rendita senza giustizia», è «l'onda del mare che acqueta il marinaio». Dopo c'è la «felicità», che è «una nube che attraversa gli angeli / all'orizzonte e accompagna i giorni vuoti / [...]». E ancora ecco «la bellezza di una donna» che «allieta il volto, / supera il desiderio dell'uomo senza tempo [...]». Da citare, infine, la bella metafora: «La bellezza di una donna è il cielo terso [...]».

Altra tematica consistente è la passione amorosa tra i due, come si è detto: «La regina di Saba / accoglie l'ultimo bacio, offre l'ultima / carezza, asciuga l'ultima lagrima»; e il re Salomone: «La notte d'amore ha intenerito / i miei sensi, ha fiaccato la mia forza [...]. / Sento trafiggermi dall'acutezza d'una freccia». Ora si profila la partenza, il distacco e «La saggezza d'una donna innamorata sta / nel capire che tutto

è finito. Altri destini / ci aspettano, altri cuori s'inebriano d'amore. / Ma la saggezza d'un re mi ha conquistata / come se fossi fanciulla al primo amore / [...]». Partenza «dolorosa», certo, e il vento canta la «canzone triste della partenza / della carovana, piangono i cammelli e i cammellieri, / piange il suo cuore nell'ultimo sospiro. / L'orizzonte che accoglie umidi albori / spegne nell'aria emozioni d'amore».

Nell'opera sono presentate la condizione esistenziale, le sue alterne vicende ora positive ora negative, e si nota tutta una serie di immagini, di vicende, di riflessioni e considerazioni che raccontano la vita umana: immagini splendide che sollecitano riflessioni universali, mettendo in risalto le pieghe più profonde dell'animo umano, l'interiorità degli uomini e delle donne che appaiono – come bene ha chiosato Sarramèa – «esseri di polvere e di sole». Riflessioni e parole, permeate di etica e di filosofia, s'imperniano poi, come abbiamo già visto, sulla bellezza, sull'onestà, sulla felicità, per esempio. Insomma tutto dice, tutto si riduce a quella che è la «tormentata» e alternante condizione umana che coinvolge pure noi.

Oggi come oggi, molti scrivono versi e si atteggiavano a poeti, anzi a grandi poeti; non è così per Angelo Manitta, che è poeta di tutto riguardo e rispetto, e che ci ha donato e ci dona vera e sentita poesia, che scandaglia profondamente la sostanza umana, la vicenda esistenziale, proiettandola, servendosi della storia e del mito, in spazi e tempi lontani e misteriosi ma ricchi di significati, di atti e attimi di vita, di sentimenti, di luce, di azioni che ci dicono chi è l'uomo, la donna, l'essere in generale che soffre e agisce. Così il poeta presenta, e lo si vede benissimo dal testo, un turbinio, uno svolgersi incalzante, un dipanarsi e sciogliersi e avvicinarsi di avvenimenti e di contesti che s'accompagnano a sentimenti, immagini, emozioni, personaggi: e tutto affascina il lettore.

Carminè Chiodo

Valerio PAPPI, *Irreversibilità*

Cinisello Balsamo (MI), Rossini Editore, 2023, pp. 272, eu 16,99

ISBN 9791259692900

Due fratelli, Tristano e Fabrizio, cresciuti insieme, ma talmente diversi da condurre due vite agli antipodi: l'uno irreprensibile professore di liceo, l'altro vagabondo tossicodipendente. Una donna volgare ma affascinante, Gaia, alla disperata ricerca di soldi per sposarsi col fidanzato Gaetano. Infine Fabiana, sciatta collega di Tristano, tormentata dalla madre apprensiva che vorrebbe vederla accanto a un uomo. L'irreversibilità delle scelte e delle situazioni che le hanno generate è il tema dell'intreccio criminoso di queste cinque vite.

Cos' è questa irreversibilità? Memoria. Semplicemente memoria.

Se facciamo cadere una goccia di caffè nero in un bicchiere di latte, avremo un latte macchiato. Questo processo è irreversibile nel senso che non assisteremo mai (i fisici e i chimici direbbero "quasi mai") a un processo inverso nel quale, da un latte macchiato, si torni alla goccia di caffè isolata in un mare latteo. Ecco: le nostre scelte sono come quella goccia di caffè che, una volta disciolta nel latte, non potrà tornare integra, intatta né, per così dire, pentirsi o gioire di essersi mischiata al latte. Noi potremmo (tecnicamente) calcolare tutto di questo processo, avremmo cioè memoria di quello che c'è stato prima, ma non potremmo riviverlo ed eventualmente correggere una mossa sbagliata. Non ci resterà che il ricordo del passato e il "rimorso del futuro". Si capisce, così, come tempo e memoria siano fortemente intrecciati.

Oggi che viviamo solo il selfie del momento, che assistiamo alla scomparsa dello scorrere del tempo in una grande e crescente accelerazione e, infine, che abbiamo consegnato la vasta memoria ai social, il libro di cui ci occupiamo sembra volerci riportare con i piedi per terra.

In effetti, noi tutti non sembriamo più abitare propriamente la terra e il cielo, bensì *Google Earth* e il *Cloud*. Tutto si fa sempre più inafferrabile, nuvoloso e disciolto proprio come una goccia di caffè nel latte. L'ultimo romanzo di Valerio Papi, *Irreversibilità* (Rossini Editore 2023) potrebbe aiutarci a ritrovare il gusto del caffè (dolce e amaro), potrebbe riportarci alle cose concrete, modeste e quotidiane, le sole capaci di starci a cuore e di stabilizzare la vita.

Sullo sfondo di Ferrara, tipica città chiusa e provinciale della bassa pianura Padana, il romanzo prende le mosse dalle vicende familiari dei fratelli Tristano e Fabrizio Mantovani, per affrontare il tema dell'irreversibilità nei rapporti (familiari, lavorativi, sociali) e nelle scelte, anche quelle più estreme come un furto o addirittura un omicidio.

Ma il sottofondo del romanzo è appunto la memoria intesa come controcanto all'irreversibilità delle scelte: una linea del tempo che non possiamo modificare e che, di fatto, ci impedisce di tornare indietro sui nostri passi. E la memoria è anche qualcosa che si materializza nelle pietre delle mura ferraresi: Ferrara è, infatti, la protagonista indiscussa del romanzo.

Si avverte nel corso della lettura un richiamo a un sano principio di responsabilità che prima di tutto dovrebbe mettere ciascuno di noi di fronte alle proprie fragilità impastate, come sono, di bene e di male, ingredienti indistinguibili al pari del caffè e del latte in un cappuccino. Ed è proprio la presa d'atto di una necessità a essere ravvivata o ritrovata nella *urban fiction* abilmente confezionata da Valerio Papi. La necessità di una responsabilità individuale, civile, sociale ed eminentemente umana, in grado di trasformare il caso in un incontro di molte necessità e l'irreversibilità in un tempo giusto e opportuno per le proprie scelte.

Giuseppe Ferrara

Nicolás BERNALES, *La geografia dell'esilio*

Roma, Ensemble, 2023, pp. 372, eu 18

ISBN 1255710063

La geografia dell'esilio è il primo romanzo di Nicolás Bernales, autore cileno dotato di una scrittura duttile e brillante, capace di attrarre il lettore sia per lo spessore dei contenuti sia per lo stile solido, asciutto, immediato. In questo libro, uscito in Italia solo pochi mesi fa, Bernales ci porta avanti e indietro nel tempo e nello spazio, dagli anni Settanta alla contemporaneità, da Santiago a Roma, da Londra alla Sicilia, raccontando una storia inquietante e insieme romantica, tenebrosa e tenera, avvolgente e rabbiosa, a tratti disarmante.

Il protagonista – Nicolás Sánchez, *alter ego* esplicito dell'autore – ci offre fin dal principio una chiave di lettura del contesto storico e sociale in cui si inquadrano le vicende: «Qui, in Cile, ci è rimasta la nomea del “Paese dei poeti”, ma ormai sopravvive solamente il simbolo e lo slogan. Oggi, l'unica cosa che si celebra con orgoglio, è l'accesso al consumo e al mutuo». Questa breve riflessione, icastica e laconica al tempo stesso, delimita effettivamente le coordinate geografiche e congiunturali del nostro racconto: si tratta del Cile degli anni Novanta, l'epoca della cosiddetta “post-dittatura”, con la svolta democratica seguita al regime del generale Augusto Pinochet, che, come molti ricorderanno, aveva rovesciato il governo di Salvador Allende grazie al *golpe* del 1973. Nell'opera, peraltro, emergono diversi retroscena su tale trauma collettivo di cui quest'anno ricorre il cinquantenario, che, sia detto per inciso, ha visto fiorire numerose manifestazioni di pubblica contrizione e rivendicazione, revisionismi e cambiamenti. E, a proposito di cambiamenti, la frase che abbiamo riportato rivela altresì il panorama economico nel quale si collocano, a diverso livello, personaggi ed eventi del romanzo; uno scenario che porta in primo piano il trionfo di un capitalismo irruento e capriccioso, perlopiù corrotto, vincolato

perniciosamente alle convenienze dei partiti, così come l'avvento di una società del benessere "virtuale", fondata su rateizzazioni, ipoteche e mutui a tasso agevolato. Per carità, niente di nuovo sotto il sole: tutto ciò è riflesso di una globalizzazione che, al di là di qualsivoglia teoria finanziaria, ha imposto agli individui modelli e aspirazioni, incertezze e fallimenti. E un "fallito", in un certo senso, è anche il protagonista del libro, come indica il titolo di uno dei primi capitoli: «Buono a nulla». È un'etichetta che non allude soltanto a un bilancio familiare deficitario, ma a un fallimento a tutto tondo – professionale, sentimentale, morale – che investe il soggetto e il suo rapporto con gli altri. In tale affresco, per tornare al pensiero da cui siamo partiti, «simboli» e «slogan» si fanno emblemi di una vacuità sostanziale in cui lo spazio per la sfera intima, per la coscienza critica e per le attività ad esse legate – per esempio, in prima istanza, la letteratura – appare relegato a un piano nettamente secondario, alla marginalità, all'infamia quasi.

In quest'atmosfera fosca prende avvio la storia, in cui Nicolás fin dalla prima comparsa in scena esibisce una lontananza siderale rispetto ai "valori" celebrati dalla sua epoca; anzi, potremmo dire che incarna tutto ciò che la società del Cile contemporaneo tende a rimuovere. È un uomo poco produttivo, un marito altalenante (e "cornuto", come si scoprirà presto), un padre premuroso e sensibile in un mondo competitivo e *machista*; fa vita d'ufficio per tirare a campare, ma dedica il meglio delle sue energie a scrivere racconti a cui si interessano giusto riviste di nicchia o piccole case editrici. Non è un uomo senza qualità, sia chiaro: il problema è che i suoi talenti, le sue predilezioni non trovano riscontro in un ambiente ossessionato dal denaro e ancor più dal successo. Tuttavia, l'io narrante sembra sempre lottare contro tale visione utilitaristica: «una vita poteva restare incompleta, essere mal costruita, piena di vuoti e, nonostante ciò, con il tempo, mettendo insieme i pezzi, brillare». La vita, da questa prospettiva, è proprio come la creazione artistica, il solo e unico interesse del protagonista (dell'autore?), o quantomeno il più autentico: l'opera d'arte nasce dallo spunto intellettuale, dal frammento estemporaneo, dal guizzo retorico per poi approdare alla solenne bellezza dell'insieme. D'altronde, il gioco meta-letterario

(e, verrebbe da dire, anche “intersemiotico”) è parte integrante del mosaico narrativo: non parliamo soltanto dei già ricordati racconti abbozzati da Nicolás, che – è giusto metterlo in rilievo – occupano intere pagine del libro, ma anche dei numerosi riferimenti intertestuali che ne affollano i capitoli: da quelli più esibiti, con le citazioni esplicite di grandi poeti sudamericani, da Nicanor Parra a Gabriela Mistral e Ida Vitale, agli omaggi ai maestri delle lettere europee – tra gli altri, Dante, Virginia Woolf, Proust, Sciascia ecc. –, del cinema internazionale – per esempio, Orson Welles – e della musica, dai Talking Heads a Iggy Pop.

Tornando al filo principale del discorso, agli elementi che innervano l’intreccio e la scrittura di Bernales, proprio il titolo italiano del libro – *La geografia dell’esilio* – si fa discriminante per l’interpretazione del testo: la condizione che vive il protagonista, le vicissitudini in cui incappa – ne vedremo ora il dettaglio – lo portano inizialmente a considerarsi una sorta di “esiliato” in patria, un pesce fuor d’acqua in un mare piuttosto agitato. Paradossalmente, sarà quando avrà luogo il suo esilio vero e proprio, cioè quando sceglierà di lasciare il Cile, che si sentirà finalmente a suo agio, nel pieno di una nuova possibilità di esistenza. E il paradosso è ancora più scoperto se si pensa che questi abbandona definitivamente la sua terra ingrata per installarsi nel “nostro” paese in anni altrettanto sinistri per la storia politica e sociale di quest’ultimo, quelli del nuovo, mistificante “miracolo italiano”. L’esilio del personaggio, in ogni caso, non risponde a un mero desiderio di evasione, non è una scelta cosmopolita dinanzi al clima asfittico del proprio mondo: diviene una necessità a fronte del precipitare degli eventi attorno ai quali la trama del romanzo, progressivamente, assume un connotato angosciante, al punto che l’uomo, quasi suo malgrado, si lascia trascinare nell’ingranaggio unto e pericoloso della macchina del potere.

Tutto ha inizio nel pieno di una *routine* quotidiana in cui Nicolás, con i limiti strutturali sottolineati, conduce un’esistenza stanca in compagnia della moglie Laura, la quale coltiva interessi molto differenti (anche sul piano sentimentale...), e del figlio José, nei confronti del quale egli prova un amore incondizionato, che rappresenta per

lui una vera e propria ancora di salvezza. Sullo sfondo delle loro vite aleggia la figura “nera” di Gustavo Infante, incarnazione del lato più oscuro di una politica senza scrupoli, il quale non solo si rivela essere l’amante di sua moglie, ma lo coinvolge in un gioco pericoloso di riciclaggio di denaro. È il classico giro di soldi alla base del finanziamento illecito ai partiti, secondo un costume antico che proprio in Italia ha trovato terreno fertile per decenni e ha dato il via, in quegli stessi anni Novanta, alla stagione inquietante di Tangentopoli. E in effetti quella in cui si trova presto coinvolto il protagonista è una sorta di “tangentopoli” cilena, per cui nella seconda parte del romanzo, intrecciate alle questioni del privato – dagli affetti all’indagine esistenziale –, incontriamo le circostanze classiche del *legal thriller*, con un aumento crescente della *suspense* causato dalle situazioni scabrose, dai rischi che l’incauto Nicolás si trova a dover affrontare. Tra faccendieri, “spaccapollici” e altre personalità che si muovono nel sottobosco esistente tra la sfera pubblica e la malavita, egli finisce in una sorta di tritacarne da cui solamente la collaborazione con la magistratura sembra poterlo far uscire. È una scelta difficile, dolorosa, anche perché la stessa Laura è coinvolta in questo vortice di affarismo e corruzione (anzi, la donna alla fine sarà una delle vittime di questo marchingegno); e poi perché le indagini dei tribunali sono tutt’altro che limpide, così come i metodi degli investigatori e dei pubblici ministeri.

Il quadro diviene sempre più teso e drammatico, e alla fine l’unica opzione possibile appare quella della fuga, dell’esilio volontario in un’Italia che l’autore, con un equilibrio non comune, ci presenta con dovizia di particolari e senza mai scendere nello stereotipo o, peggio, in una visione da macchietta: qui, tra Roma, Venezia e la Sicilia, che sarà la sua meta definitiva, un Nicolás Sánchez più libero e consapevole saprà mettersi alle spalle le circostanze avvilenti dei mesi precedenti e tenterà di rifarsi una vita in compagnia del figlio e di pochi amici fidati.

Da precisare che i personaggi del romanzo, pur rappresentando esempi paradigmatici, mostrano un buon coefficiente di autenticità. La dimensione autobiografica, per giunta, consente all’autore di far sentire spesso la propria voce, il

proprio giudizio critico sul Cile e sulle sue storture per bocca del protagonista. I pensieri di quest'ultimo, come si diceva, sintetizzano appieno la natura di "esiliato" che entrambi i Nicolás – quello vero e quello fittizio – vivono nel rapporto irrisolto con la propria patria, con una politica e una società che negli anni hanno messo all'angolo le ragioni e gli auspici più veri dell'essere e non hanno neppure rispettato le promesse di uno sbandierato progressismo liberale.

In un mondo – anche in questo caso, reale e letterario – che predilige piuttosto i caratteri risoluti, il romanzo, al contrario, il più delle volte porta in primo piano la psicologia umana nella sua complessità, tra inazione, tradimento, vendetta, pentimento ecc., i meccanismi profondi che diventano i motori della macchina narrativa e alimentano il procedere della storia secondo una consuetudine presente da sempre nella migliore letteratura. E proprio la letteratura, come ci ricorda Nicolás verso la fine del libro, è ciò che dà un senso agli accadimenti, ciò che consente di mettere insieme i frammenti, anzi, i frantumi a cui spesso danno luogo le asprezze dell'esistere, i pezzi di una cronaca ingenua e sentimentale che pare l'unica credibile nel momento in cui uno scrittore è chiamato ad analizzare e ricostruire sé stesso, la sua vita, la sua vocazione: «Quei pezzi erano solo miei: la storia con Laura, il coinvolgimento dei magistrati, [...] la colpa e il sospetto. Potevo costruire un'altra realtà con quello che sapevo. Quella era la funzione dell'arte, riordinare l'incontrollabile dall'ansia. Ma non avevo ancora la voglia o la forza. Non ancora». E invece l'autore questa voglia e questa forza le ha trovate eccome: ne sono una prova lampante la «geografia» del corpo e dell'anima, l'«esilio» fisico, morale, letterario, dal quale Bernales ci spedisce un messaggio limpido, ricco di passione e di futuro.

Matteo Lefèvre

Francesco DE CRISTOFARO, *La palla al balzo*
Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento
Roma, Carocci, 2021, pp. 224, eu 23
ISBN 9788829011315

Francesco de Cristofaro prende per mano il lettore e lo trasporta in dieci viaggi immaginari: dalle crociere di David Foster Wallace e di Andy Warhol sulla nave dell'amore al sintomatico dolore cosmico di Philip Roth, passando per i taccuini di Bruce Chatwin, la commedia, la parodia, il teatro eduardiano, la lettura grottesca dell'apocalisse zombie, tentando di rilanciare ai lettori la stessa palla che egli stesso ha provato ad afferrare al balzo.

Nel preambolo l'autore spalanca subito le porte dell'immaginario, a partire dagli anni Venti dell'Ottocento, come dimostra il *Dialogo d'Ercole e di Atlante* in cui la leggerezza descritta della Terra che da pagnotta diventa un uovo offre la possibilità di giocare a palla col mondo perché il globo appare vuoto e spento. Dall'altra parte, spostandoci nell'America degli anni Novanta, la palla lanciata in *Underworld*, così viva nella sua materialità da avere lividi, presentandoci un affresco americano a partire dall'inizio della Guerra fredda, ci racconta di una realtà che esiste, «anche se avvolta in una ragnatela di immagini» (p. 9). Vi è anche il caso in cui la palla è usata come oggetto per definirsi: si pensi a *The Ballon* di Donald Barthelme, dove improvvisamente nel cielo di New York compare un pallone che incombe sulla vita degli abitanti. Si muove nell'aria, si dilata a dismisura come una mongolfiera e ognuno reagisce in modo diverso, come se quella sfera fungesse da specchio riflettente dei singoli e differenti comportamenti umani. Ci sono, infine, casi in cui la palla non c'è e che però, nello spazio vuoto che lascia, ci dà la sensazione che il lancio sia comunque avvenuto e ci racconta qualcosa; un'assenza che prevede spettri

di presenza. È il caso di *Blow up*, film di Michelangelo Antonioni ispirato a *Le bave del diavolo* di Cortázar, dove si gioca una partita a tennis senza pallina, benché il suono nell'aria sia percettibile. Non si tratterà di giocare col mondo ma di cogliere i fantasmi delle sue variazioni e tensioni che sono alla base del suo stesso principio di struttura.

Il primo viaggio si apre sotto l'insegna di *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, opera di Wallace che, attraverso il pretesto di voler documentare una crociera di lusso ai Caraibi, rappresenta un'ampia veduta del modo di vivere americano a lui contemporaneo. Tale scritto saggistico-narrativo si presenta come una forza postmoderna dove tutti i viaggiatori, nei panni di turisti, credendo di vivere il benessere, sono soggetti alla «bêtise» di una realtà deformante, suscitando nel lettore una risata dianoetica che, con un omaggio sterniano, fa ridere dell'infelicità del mondo mediante un'umoristica allegoria del dispositivo formale che si evince a partire dalla negazione contenuta nel titolo, «never».

Il secondo viaggio parte da un punto illusoriamente più lontano: dalla luna. Un esempio tratto dal libro è quello di Luigi Ghini che in *Kodachrome* ci racconta la labilità del reale, la cui opacità che chiama «geroglifico» può essere schiarita nel rapporto tra ciò che è infinitamente piccolo (l'uomo) e ciò che è infinitamente grande (la natura). Solo oscillando tra gli estremi, provando a osservare quella palla lanciata dal microscopio al telescopio, si può tentare di rendere più nitido ciò che si cela dietro la non trasparenza del reale. Nell'«infinitamente complesso» (p. 17), dove non esistono orpelli o maschere, si può meglio comprendere la realtà e maggiormente comprendersi.

Nel terzo viaggio, Francesco de Cristofaro rilancia la sua palla a partire da Bruce Chatwin e Paul Theroux, due *sentimental travellers* che in *Patagonia Revisited* hanno raccontato di un paesaggio del Sud desolato e che pure attestava la loro presenza, scoprendo che «*nowhere is place*», dove il “non-luogo” diventa luogo proprio in virtù di quel paradossale rapporto tra «minuscoli fiori» e «uno spazio immenso» in una totale patagonica «culla dell'essere» (p. 25).

La palla lanciata nel quarto viaggio attraversa un processo non fittizio o metaforico ma reale: una guerra fra teatri, modello emblematico nella storia europea del diritto d'autore: *Il figlio di Iorio* con cui nel 1904 il commediografo Eduardo Scarpetta schernì il Vate d'Italia, Gabriele d'Annunzio. Una parodia-lampo che si svolse tra il 2 e il 3 dicembre del 1904 a Napoli fra il teatro Politeama e il teatro Mercadante, e che comportò accadimenti legali, appoggi di un'intera società culturale e di intellettuali fino a concludersi con l'effettiva riuscita di quel motto citazionistico scarpettiano «Qui rido io» che riconobbe la sua drammaturgia capocomicale.

La palla che l'autore lancia nel suo quinto viaggio immaginario attraversa uno specifico cronotopo, quello della cena, nel lasso cronologico che arriva al 1972 e parte da dieci anni prima, quando proprio nel 1962 Luis Buñuel trae un film dall'opera teatrale di José Bergamín *Los naufragos de la calle Providencia*, e lo intitola *L'Angelo sterminatore*, restituendoci l'allegoria del destino della borghesia con i suoi vizi e le sue ottusità.

Il sesto capitolo ripercorre il «teatro minore» di Eduardo, secondo l'espressione deleuziana per intendere «deterritorializzato», «politico», tracciando una linea della sua opera sommersa; da *'O padron songh'io* (1932), commedia feroce in cui la morte del padrone di casa fa perdere ai suoi servitori le piccole rendite di cui avevano goduto facendo riflettere sulla fatale dialettica servo-padrone, fino a *L'abito nuovo*, ispirato alla celebre novella di Pirandello del 1913. Anche in questo caso il focus della vicenda è il denaro appartenente a un'eredità, quella che Michele Crispucci deve accettare dopo la morte della moglie che lo aveva abbandonato. Il dono ricevuto innesca una reazione tragica; nel vedere nella figlia Assuntina le sembianze della defunta, Michele morirà di dolore e così il dono viene visto ancora una volta non come *beneficium* ma come un qualcosa di nefasto.

Dal teatro, seguendo i rimbalzi della palla lanciata dall'autore, si arriva nel mondo della cinematografia dove tre studi del cinema degli anni Sessanta, in un connubio tra eros e politica demografica, illustrano un'Italia di poco antecedente agli anni di piombo. È del 1968 *La ragazza con la pistola* di Mario Monicelli, una

commedia all'italiana che tratta con comicità e umorismo temi drammatici, come la spaccatura contrastante tra il Sud, rappresentato da una Sicilia arretrata, e un Regno Unito disinibito e trasgressivo. Nel 1962 esce il film di Marco Ferreri e Pasquale Festa Campanile *Una storia moderna, l'ape regina*, caricatura grottesca delle norme etiche di una religione sessuofobica.

Seguiamo ancora i balzi sul suolo del cinema ma cambiando scenario e spostandoci nell'America latina. Nel film *Cronaca di una morte annunciata* di Francesco Rosi, tratto dall'omonimo romanzo di Gabriel García Márquez, la ricostruzione del delitto annunciato avviene in una natura mitica e atemporale, con un realismo meraviglioso che ricorda il racconto di Cortázar sulle violenze della dittatura sudamericana: *Apocalipsis de Solentiname*.

Nel nono viaggio Francesco de Cristofaro rilancia la palla in direzione di un luogo popolato da zombie, morti viventi che ci parlano del Capitale imperante. In un'*imagery* macabra riaffiora il mostro da un «incorporamento di troppa civiltà» (p. 85) dove la borghesia detiene armi che uccidono e che la uccidono. Un eccellente documento per noi è il film del 1971 di Corrado Farina *...Hanno cambiato faccia*, in cui nell'immaginario domina la parassitarietà vampiresca che non può non far ricordare, in perfetta coincidenza cronologica, l'alienazione operaia nel film di Elio Petri *La classe operaia va in paradiso*. In questo caso, il celestiale luogo promesso nel titolo è solo una tragica ironia verso chi è condannato «alla razza di chi rimane a terra». Frankenstein e Dracula, pertanto, sono i due estremi di una stessa società: il miserabile e il possidente, l'operaio e il capitale.

Ultimo lancio. Ultimo viaggio dove, dal regno dei morti-viventi del capitolo precedente, la palla arriva tra gli scaffali della Biblioteca centrale di Stoccolma, in cui una smisurata opera enciclopedica raccontata da Danilo Kiš raccoglie le vite di uomini passati sulla terra dopo la Rivoluzione francese e che non hanno lasciato traccia di sé, se non una sorta di “plasticità della malattia” che apparteneva a molti di costoro. La stessa si evince anche dai romanzi di Roth, in particolare *Patrimony. A true Story* dove il patrimonio a cui si allude della «vita e la morte del corpo di un

uomo» (p. 111) risiede nelle feci, nel pene turgido seppur appartenente a un uomo malato, nel cervello vivo benché tumefatto dal cancro. La «cosmologia del dolore» non è metafora e non è memoria, ma è ciò che esiste, è materia: il corpo malato, la carne nella sua miserabile consistenza, i sensi deboli. Dinanzi all'alienazione e all'aberrazione, Francesco de Cristofaro sembra invitarci non più a essere *catcher* ma tiratori, senza preoccuparci di sbagliare la presa, per non afferrare la palla ma godere della forza del suo tiro; così ce la rilancia per provare a farla rimbalzare fuori dalle inferriate di questa gabbia barocca per resistere all'invenzione della morte. E provare a vivere più che a lasciarsi vivere.

Marianna Scamardella

Fortunato NOCERA, *Il volo del grifone*
Città del Sole Edizioni, 2019, pp. 392, eu 20
ISBN 9788882381592

Elemento di spicco della Fondazione Corrado Alvaro di San Luca (RC), lo scrittore e saggista Fortunato Nocera ha pubblicato romanzi che mostrano chiaramente la sua perizia nell'adoperare la penna. La sua arte narrativa non è solo descrittiva ma in particolar modo mira a delineare sia gli ambienti nei quali i personaggi agiscono sia la loro psicologia, i loro drammi, la loro maturazione interiore.

Di Nocera abbiamo letto con piacere tre romanzi, l'uno diverso dall'altro per temi e lingua: *La maledizione della cometa rossa*, *Colloqui col padre* e *Il volo del grifone*, tre opere nelle quali il lettore viene trasportato in ambienti e tempi storici diversi, ma che puntano sempre a investigare l'umanità, la sua disperazione, le sofferenze che patisce, la tracotanza e la malvagità di certi uomini vissuti in epoche lontane. Lo scrittore vi intesse una narrazione unitaria, agile, chiara, che mira all'essenziale. Tutto è misurato e ordinato nell'arte narrativa di Nocera, e non vi è alcuna distonia o sproporzione: la pagina è nitida e i periodi sono ben concatenati fra loro. Ci troviamo davanti a opere corali, ben fuse e che talvolta raggiungono esiti poetici notevoli.

Come definire *Il volo del grifone*? Romanzo storico? Non basta: infatti, vi si racconta la Calabria settecentesca, ma soprattutto c'è l'interesse dello scrittore per la condizione umana. L'opera attesta ancora una volta la maestria, la sapienza di Nocera nell'organizzare la narrazione e chi legge non si annoia mai, in quanto l'opera scorre limpida e chiara: è una narrativa agile, distesa, naturale.

Nella prefazione (*Riflessioni su Il volo del grifone di Fortunato Nocera*, pp. 7-14), Olindo Martucci coglie molto bene la fisionomia del romanzo, quando scrive che

in esso gli attori «non sono maschere, stereotipi di personaggi che agiscono solo secondo il loro ruolo, ma ‘in-individui’ in evoluzione».

Il titolo dell’opera è emblematico, simbolico, in quanto indica la rapacità, la cattiveria di alcune persone che, pur di ottenere i loro scopi, pur di aumentare il loro potere, piombano sugli altri come grifoni, come animali rapaci e avidi; ma vi sono anche personaggi perbene, vittime del “grifone”, di quelle canaglie come quel Giovanni Faria che, dopo averne combinate tante, alla fine sarà pure lui ammazzato; Giovanni che nella vita non ha fatto altro che male e che con la sua astuzia e spregiudicatezza ha conquistato pure il titolo nobiliare di barone.

Fatti e vicende sono narrati in prima persona da Poldino o, meglio, Leopoldo Cutrillo, «ma per tutti sono ‘Poldino’, così come mi chiamavano i miei genitori da piccolo e tutta la gente del villaggio, detto ‘San Vasili’, dove nacqui settantuno anni fa; venni al mondo infatti nel giugno del 1735».

L’opera riporta in Calabria all’epoca dell’occupazione dei «francisi» e si dispiega attraverso due parti unitarie. Ecco l’inizio della prima: «Prologo 31 dicembre 1806. Oggi si spegne l’anno del Signore 1806, domani inizia il settimo di questo nuovo secolo, che si preannunzia duro e drammatico, pieno di lacrime e lutti per noi figli del popolo, come quello precedente» (p. 17). Poldino è figlio di poveri (il padre è un capraio) e, assieme a un’altra ragazza (Nunziatella) di famiglia povera, è stato scelto dalla baronessa Lamberti del Bettino per vivere nel palazzo baronale e per servirla. Si sente fortunato perché è cresciuto in un ambiente «patrizio» e ha appreso «le nozioni di scrittura e lettura assieme ai miei coetanei nobili, di cui fui compagno di giochi» (p. 18). Poldino e Nunziatella vivono in «villa» con donna Maria Consuelo, «che dava gli ordini e le disposizioni, tutto con la fermezza e la durezza di un tiranno» (p. 25).

Lo stile di Nocera è caratterizzato da quella leggerezza calviniana per cui lo scrittore offre una lingua agile, sciolta e nello stesso tempo incisiva nel mettere a fuoco fatti, vicende, tipologie umane. Alcuni esempi: «La marchesa Iolanda Minares era morta di crepacuore due anni prima del marito, quando seppe che anche il palazzo

di Napoli era stato venduto per debiti di gioco» (p. 25); «Giovanni Faria era in viaggio dall'alba, salvo una breve sosta alla taverna di Filomena, una delle sue amanti, per rifocillarsi e accudire e abbeverare la cavalla» (p. 45); «Napoli apparve al giovane Paolo quasi mezz'ora dopo che la nave oltrepassasse il canale tra l'isola di Capri e il promontorio. Mancava poco all'alba. Il golfo era immerso in una leggera foschia, tuttavia si scorgeva il tenue luore dell'illuminazione a olio della città. Luci flebili non diffuse per un arco grande, che al giovane Paolo, abituato a panorami parzialmente illuminati, sembrava enorme» (p. 328). Con tocchi leggeri e precisi sono resi atmosfere, fatti, stati d'animo.

Ci si imbatte anche in voci dialettali calabresi parecchio interessanti: «Quando, poi, avevamo cominciato ad apparire sulla faccia e sul corpo 'pampule' ['vesciche'] piene di liquido e forti infiammazioni alla gola o al palato, i più anziani avevano capito subito cosa stesse imperversando per la contrada, ricordando ciò che era avvenuto trent'anni prima. Era tornata la 'pusteggia', il maledetto 'morbu volanti' che l'ultima volta aveva dimezzato la popolazione del borgo e che aveva oppresso per tre mesi tutta la provincia» (p. 236); «Improvvisamente smise di piovere. Il 'subbissu' ['la catastrofe'] era finito. Ora non restava che stimare le rovine e seppellire i morti» (p. 263); «Mia madre faceva la 'jornatarà' – lavorava a giornata – disponibile a fare qualsiasi lavoro, quando capitava»; «Fannulloni cosa fate a quest'ora a casa? Vi pago per lavorare, non per oziare davanti alle 'farde' delle vostre donne!» (chi parla è Giovanni Faria e le "farde" sono le gonne, le vesti delle donne, p. 120).

Il volo del grifone è un capolavoro per temi, lingua e strategie narrative. Nell'opera tanti sono i personaggi e tutti essenziali, e di ognuno si mette in risalto la singolarità del comportamento: ecco Giovanni Faria, che «cresceva all'ombra del padre, imparava rapidamente il mestiere paterno e a vent'anni (1744) era in grado di dirigere anche la selleria». Di Poldino si ricorda il suo dolore per il figlio della baronessa e compagno suo di giochi per il quale egli chiede a «donna Consuelo il permesso di vegliare il malato durante la notte, nel caso avesse avuto bisogno di

qualcosa: avevo per Carlo un'affezione particolare». Le condizioni di Carlo Ferdinando si aggravano sempre di più fino alle belle e palpitanti pagine di umanità che ritraggono la morte del nobile rampollo e il dolore della mamma: «Intorno alla mezzanotte, dopo un rantolo più lungo e rumoroso, Carlo Ferdinando chinò il capo dalla parte dove lo vegliava sua madre e spirò. [...] La baronessa ordinò ad Adelaide e a Nunziatella di provvedere alla vestizione della salma con l'abito di gala dello sfortunato figliolo» (pp. 157-58); «Donna Maria Mercedes restò muta. Volle sedersi al mio posto [di Poldino] per poter tenere la mano del figlio. Le lacrime scendevano a rivoli segnando il bel viso, ma il pianto era silenzioso, come se non volesse dare a quel figlio il dispiacere di sentirla piangere [...]. Tutti stavano in silenzio. Si sentiva solo il rantolo dell'infermo. Piano, piano, anche quello divenne più tenue». Ancora una scena in cui è coinvolto Poldino: «Passai la seconda notte accanto al malato, nell'angoscia di vederlo sempre più sofferente, senza poter fare niente per aiutarlo. Gli tenevo la mano nella mia e sentivo, ogni tanto, che la stringeva. Forse era un segno di riconoscenza. Ma non parlava. Io bagnavo la pezzuola e gliela ponevo sulla fronte» (p. 154).

Nell'opera storia e umanità sono fortemente intrecciate: vari uomini sono schiavizzati e varie donne risultano infelici, disperate, oppresse dai baroni, ma poi le cose mutano con la penetrazione delle idee illuministiche e le prime sommosse. Come scrive Nocera nella *Postfazione*, «L'idea di comporre questo romanzo mi è venuta dopo varie letture sull'invasione francese del Regno di Napoli del 1806; disastrosa per la Calabria, con stragi e alluvioni di interi paesi. La regione, già prostrata da carestie, pestilenze, terremoti e alluvioni, dovette ancora una volta subire un'invasione di tipo barbarico» (p. 377). Il paese di cui si parla è «San Luca, che subì una strage e una devastazione orrende, ma stessa sorte ebbero anche altre comunità aspromontane del settore sud orientale e del settore occidentale» (p. 379).

Il romanzo nasce dopo lunghe e pazienti ricerche storiche, e il suo scopo è quello di «condurre il lettore in quella realtà sociale, economica, civile, della seconda metà del Settecento in Calabria, della quale tuttora non molti calabresi hanno

conoscenza» (*ibidem*). A nostro parere, Fortunato Nocera è riuscito benissimo nel proprio intento.

Carminè Chiodo

FILM

***C'è ancora domani*, di Paola Cortellesi (2023)**

C'è ancora domani, l'opera prima di Paola Cortellesi, in una veste inedita da regista, è un film che in apparenza riporta indietro nella storia e nelle memorie del passato, ma con una trama più che mai attuale che fa riflettere sul nostro presente e, inevitabilmente, sul futuro.

È pensiero condiviso che Cortellesi, romana, classe 1973, sia una delle donne più talentuose e poliedriche del panorama italiano. È sufficiente elencare i differenti ambiti professionali che nel corso della sua vita ha affrontato con successo e riconoscimento: dalla recitazione al canto, dalla conduzione televisiva al doppiaggio, dalla sceneggiatura all'imitazione comica. *C'è ancora domani* è il punto di svolta nella carriera di un'artista che conosce e sa parlare con intelligenza al pubblico.

1946: l'Italia è in attesa del referendum istituzionale per scegliere tra monarchia e repubblica, la prima votazione col suffragio universale, un traguardo epocale. Roma è una città sollevata dalla Liberazione, ma afflitta dalle miserie causate dalla guerra. La protagonista Delia, interpretata dalla regista, è una donna come tante, incatenata a un matrimonio infelice, vittima di violenza domestica e madre di tre figli, un'adolescente, la maggiore, e due ragazzini. Il marito Ivano, un Valerio Mastandrea così bravo da risultare sgradevole, è un uomo burbero e manesco, che non lascia spazio alla libertà altrui nella propria casa.

La vita di questa famiglia povera e proletaria si svolge in un appartamento a un piano interrato e nel riquadro di un quartiere popolare, in cui le gioie e le tristezze sono riflesse negli occhi dei vicini indiscreti e chiacchierate nelle loro bocche, a volte empatiche a volte invidiose.

Il lungometraggio è stato girato volutamente in bianco e nero perché Cortellesi, memore degli aneddoti da cortile delle nonne e delle bisnonne, ha preservato i colori dell'epoca, non immaginando di sostituirli con altri.

Delia non è forte né coraggiosa, ma amorevole e presente per i suoi familiari, sempre all'opera per accontentarli. Le sue giornate si dividono fra i tanti lavori portati avanti con fatica per sbarcare il lunario, incontri con soldati americani belli e gentili, e qualche chiacchierata confidenziale con la fruttivendola e amica Marisa, una strepitosa Emanuela Fanelli, degna spalla comica.

Marcella, la figlia maggiore, ha fatto il cosiddetto avviamento professionale perché era "inutile" farla studiare ancora, secondo il padre. La ragazza aiuta economicamente i genitori e sta cercando di costruirsi un futuro, manifestando sia rabbia per le violenze paterne sia una forte delusione nei confronti della rassegnazione materna e, di conseguenza, di un modello di riferimento mancante.

Anche gli uomini peggiori sono vittime del patriarcato e di una diseducazione tramandata di generazione in generazione, ha esplicitato la regista durante un'intervista. Un *modus operandi* riscontrabile in un consiglio aberrante di sor Ottorino, il padre di Ivano: «Non je poi menà sempre, sennò s'abituà. Una. Una volta ogni tanto, un fracco di legnate, ma forte, così capisce». Non a caso, i femminicidi sono gli effetti tuttora visibili di un'antica cultura della prevaricazione e del possesso. Era facile, se non scontato, riprodurre su una pellicola una scena di schiaffi e calci di un marito con un registro crudo ed efferato, ma Cortellesi detesta la retorica e alcune scene chiave sono scandite da un tono pirandellianamente ironico. Così, l'amore tossico di Ivano e Delia diventa una drammatica danza di percosse con il sottofondo di *Nessuno*, il celebre brano portato al successo da Mina.

Le canzoni scelte e presenti nel film scandiscono alcuni momenti con un ruolo preciso, definito, a partire dall'iniziale *Aprite le finestre*, che rievoca l'atmosfera sognante tipica di una certa musica leggera che cozza ironicamente con il risveglio della protagonista e un sole che prova a farsi strada tra lo sporco e la polvere del cortile interno e a puntare i suoi raggi su un appartamento buio.

Uno degli incontri di Delia con Nino, un suo amore di gioventù, è immortalato da *M'innamoro davvero* di Concato. I due condividono uno scacco di cioccolata, regalata a lei da un soldato americano, e lo mangiano sporcandosi i denti, fermando il tempo e tutte le fatiche quotidiane attorno a loro per assaporarsi l'unica intimità concessa.

C'è ancora domani, ha evidenziato Cortellesi, è un omaggio a tutte quelle donne comuni, ordinarie, che non hanno fatto imprese grandiose, non sono celebrate o ricordate nei libri di storia. Delia è una moglie e una madre del suo tempo, senza ambizioni o una coscienza politica e sociale: accetta la sua vita, nel bene e, soprattutto, nel male perché così le hanno insegnato.

Durante il film altre donne, socialmente e finanziariamente lontane o meno dalla protagonista, sono rappresentate in quella condizione femminile e trasversale di asservimento all'uomo e di emarginazione culturale.

Secondo Michela Murgia, autrice di *Stai zitta e altre nove frasi che non vogliamo sentire più*, alle donne è concesso il pensiero “afono”, un retaggio cattolico per cui nessuno chiede agli uomini di essere riflessivi e poi muti, mentre alle donne si addice il silenzio, come dote, e, quando quest'ultimo viene infranto, è un problema grave: ieri come oggi.

Delia desidera solo il meglio per i suoi figli e nasconde in segreto una parte dei suoi guadagni perché vuole comprare un abito da sposa per sua figlia. Il fidanzato di Marcella, un ragazzo gentile e benestante, è un'ancora di salvezza dal punto di vista sociale, ma si rivela geloso e possessivo, facendo presagire alla protagonista proprio quel futuro che sta vivendo e non vorrebbe mai per la figlia. Questo giovane amore già malato farà scoccare una prima scintilla di cambiamento e dirigerà Delia, complice una strana “lettera” spedita a casa, dalla sottomissione e accondiscendenza iniziali verso una consapevolezza nuova della sua condizione, e a un riscatto personale che cambierà Delia stessa e lo sguardo della figlia nei suoi confronti.

Alla fine di una giornata terribile, in cui tutte le speranze sembrano ormai morte, «c'è ancora domani» è proprio una frase che Delia dice a sé stessa, ricordando

al pubblico di tutte le generazioni che esistono due modi universali per far sentire la propria voce e autodeterminarsi: il diritto di voto e l'istruzione.

Presentato in anteprima in qualità di film di apertura alla Festa del Cinema di Roma 2023, il lungometraggio si è aggiudicato il Premio del Pubblico, il Premio Speciale della Giuria e una Menzione Speciale per la miglior opera prima.

I primi, ci si augura, di una lunga serie.

Francesco Gualini

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

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

Per informazioni: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Univ. S. Tommaso d’Aquino - Rm)

Vicedirettrice:

PhD Maria Panetta (ASN Professoressa II fascia in 10/F2, 10/F3, 10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido

Rappresentante legale: Ing. Salvatore Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 17284251000

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

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

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

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

Webmaster: Daniele Buscioni

«Diacritica» aderisce dal 2017 al Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura (CRIC).

Dal 2022 è socia dell’USPI (Unione Stampa Periodica Italiana).

