

RENCONTRES DE L'ARCHET



Pubblicato in collaborazione con Lexis
Compagnia Editoriale in Torino
prima edizione: aprile 2026
ISBN 9788832028294

IL ROMANZO ITALIANO DEL PIENO NOVECENTO

IL ROMANZO DI FORMAZIONE

Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 11-16 settembre 2023
Morgex, 9-14 settembre 2024

Le attività della Fondazione Sapegno sono realizzate grazie al contributo concesso dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura:



Con il sostegno di:



INDICE

PRESENTAZIONE

p. 9

PARTE I. LEZIONI SU “IL ROMANZO ITALIANO DEL PIENO NOVECENTO”
(DISPONIBILI IN VERSIONE VIDEO)

 *Primo Levi. Sopra alcune fonti letterarie di Se questo è un uomo*
di Alberto Cavaglion

 *Percorsi dell'invenzione e dichiarazioni di poetica nel Pasticciaccio*
di M. Antonietta Terzoli

 *Pasolini: un movimento ininterrotto intorno al perimetro del romanzesco*
di Marco Bazzocchi

 *Pasolini e il Tempo*
di Riccardo Antonangeli

 *Cesare Pavese e i «cercatori disperati di una prosa narrante»*
di Laura Nay

 *Le stelle di Calvino: tra astronomia e astrofisica*
di Piero Boitani

 *Calvino e la Bibbia*
di Emilia Di Rocco

 *Il gioco segreto di Elsa Morante tra vita e scrittura*
di Elisabetta Mondello

 *“Ego scriptor”: per il centenario della nascita di Beppe Fenoglio*
di Gian Luigi Beccaria

PARTE II. LEZIONI SU “IL ROMANZO DI FORMAZIONE” (DISPONIBILI IN VERSIONE VIDEO)

 *Apuleio in Amerika. Romanzo antico e romanzo di formazione*
di Alessandro Barchiesi

 *I cavalieri di Chrétien e Le Bel Inconnu*
di Piero Boitani

 *Un'idea medievale di Bildungsroman: Parzival di Wolfram von Eschenbach*
di Emilia Di Rocco

 *L'Hygiène de Gargantua*
di Romain Menini

 *La formazione dell'antieroe (picaresca e cervantina)*
di Alfonso D'agostino

 *Künstlerroman e Bildungsroman: "vita artistica" e/o "formazione"?*
di Camilla Miglio

 *Puškin e Gogol' alle origini del romanzo di formazione russo*
di Rita Giuliani

 *Varianti di Bildungsroman nelle letterature di lingua inglese, da Defoe a Coetzee*
di Richard Ambrosini

 *L'età del malessere e della metamorfosi*
di Elisabetta Mondello

PARTE III. INTERVENTI

Né formazione né iniziazione: la regressione dell'adolescente
ne La disubbidienza di Alberto Moravia
di Marta Accardi p. 11

Il romanzo di formazione della crisi: il caso italiano
di Giovanni Barracco p. 19

Calvino attraverso Queneau. Risignificazioni novecentesche del mito
di Virginia Benedetti p. 27

Calvino alla Einaudi. Astronomia e cibernetica negli anni Sessanta
di Roberta Colombo p. 35

Cesare Pavese e «l'ultimo mestiere»: soggetti, adattamenti e considerazioni
sulla settima arte
di Valentina Corosaniti p. 41

«Tutto l'inventare è ricordare?». Appunti su memoria, scrittura e finzione
in Menzogna e sortilegio e L'isola di Arturo di Elsa Morante
di Maria Dalla Costa p. 48

Intorno al feuilleton biblico-metafisico di Mario Brelich. Prolegomeni
per uno studio critico
di Michele Felice p. 56

Ombre e inquietudini della percezione in due scritti di Joseph Conrad e
Gianni Celati. The Shadow Line e Giovani umani in fuga
di Beatrice Gallucci p. 63

Il romanzo di formazione femminile nel Weimarer Klassik: Agnes von Lilien di
Caroline von Wolzogen
di Chiara Maciocci p. 71

<i>A dramatic coming-of-age narrative: l'adolescenza tra autobiografia e teatro shakespeariano in No Boys Play Here di Sally Bayley</i> di Eleonora Maio	p. 81
<i>Lettura e costruzione identitaria: il dialogo intertestuale tra Bildungsroman e bibliomemoir in Girl with Dove di Sally Bayley</i> di Eleonora Maio	p. 90
<i>Poetiche del disutile. Un confronto diacronico tra il Quijote e lo Jakob von Gunten</i> di Rossana Menghini	p. 100
<i>Il «giovane ospite» di Teorema (romanzo). Note sulla simbologia di un personaggio «anfibologico»</i> di Pietro Orlandi	p. 107
<i>«Farebbero cipria del Borromini». Note sul rapporto fra Gadda e il funzionalismo architettonico</i> di Iwan Paolini	p. 116
<i>La crescita impossibile: la formazione negata in A casa tua ridono e Le avventure di Guizzardi</i> di Laura Pergola	p. 123
<i>La crisi della Bildung:(anti-)formazione, trauma e tratti autobiografici nella narrativa di J.M. Coetzee</i> di Cecilia Regni	p. 130
<i>«Humano gestu simul et uoce priuatus». Strategie narrative e limiti rappresentativi nella descrizione della metamorfosi dell'umano</i> di Nicola Sileo	p. 138
<i>Il luogo come lente critica per «mettere a fuoco» il sé e la realtà: Piovene in Russia, Gogol' in Italia</i> di Alessia Tosi	p. 149
<i>Big Bang musico-letterari. Le origini del cosmo tra Wagner e Calvino</i> di Elisabetta Vaccarone	p. 156
<i>Un «pasticciaccio» senza fine. Traduzioni, paratesti, adattamenti</i> di Serena Vinci	p. 163

PARTE IV. COMUNICAZIONI

<i>Finché c'è scuola, c'è speranza</i> di Martina Ardizio	p. 172
<i>Il Bildungsroman: modernità e inconsistenza di un "genere" letterario</i> di Helena Como	p. 177
<i>Coltivare un congelamento. Il giardino stifteriano nel caso di Nachsommer</i> di Gaia Cristinziano	p. 181
<i>La "quête" di Achille: amore, gloria e destino nel Roman de Troie di Benoît de Sainte-Maure</i> di Aurora Giribuola	p. 186
<i>Mutata forma: metamorfosi distopiche da Apuleio alla letteratura Young Adult</i> di Carolina Celeste Granini	p. 191

<i>La malinconia di Onegin</i> di Giacomo Melloni	p. 196
«Écrire est pour l'écrivain une fonction saine et nécessaire»: l'hygiène comme métaphore de l'apprentissage proustien dans <i>À la recherche du temps perdu</i> di Caterina Palmisano	p. 201
<i>Carlino e Ginevra: picari dell'Ottocento?</i> di Alessandro Sapio	p. 205
<i>Deux romans contemporains de déformation: les cas des Temps des crocodiles</i> <i>et de Moi, le Glorieux de Mathieu Bezei</i> di Debora Sciolla	p. 209
<i>Dostoevskij nei saggi e nelle interviste di Pasolini</i> di Pietro Tabarroni	p. 216
<i>Gogol' tra passato e futuro. Utopia e romanzo di formazione in Roma (1842)</i> di Chiara Viceconti	p. 222
APPENDICE	
<i>Presentazione dei partecipanti</i>	p. 227

PRESENTAZIONE

Dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» organizza annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto a dottorandi di diverse università italiane, francesi e svizzere allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza quasi trentennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università ne amplia infatti le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale.

Dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne ulteriormente il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i tutor e i dottorandi ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione gli Atti del seminario, che comprendono le lezioni tenute dai docenti, ma anche numerosi contributi dei dottorandi, presentati in occasione del seminario o scaturiti proprio dal fecondo scambio di riflessioni che caratterizza le *Rencontres* e che genera nuovi percorsi di ricerca e approfondimento: i più strutturati, qui raccolti nella sezione “Interventi”, sono stati sottoposti a una validazione da parte del nostro Comitato scientifico; altri, meno articolati, sono invece confluiti nella sezione “Comunicazioni”, che comprende brevi saggi e spunti di riflessione, che ci auguriamo possano trasformarsi in sollecitazioni per gli stessi partecipanti o per altri ricercatori.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione il più possibile aperta, flessibile e dialogica, in grado di essere anche implementata nel tempo con nuovi materiali e aggiornamenti. Si è scelto inoltre, a partire dagli atti 2022, di proporre la loro registrazione di tutte le lezioni, che consente alle persone che non hanno potuto prendere parte al seminario di accedere all’integralità dei contenuti trattati e godere nel contempo di una trattazione tanto puntuale quanto spontanea visto il clima particolare che si instaura fra docenti e discenti durante le *Rencontres*.

Vista, infine, la contiguità tematica del seminario 2023 con l’edizione successiva, si raccolgono qui gli atti di entrambe.

Giulia Radin
Direttrice della Fondazione Sapegno

INTERVENTI

NÉ FORMAZIONE NÉ INIZIAZIONE: LA REGRESSIONE DELL'ADOLESCENTE NE *LA DISUBBIDIENZA* DI ALBERTO MORAVIA

di Marta Accardi

Durante la nota conversazione tra Alain Elkann e Alberto Moravia, risalente al 1990 e divenuta di fatto una delle ultime interviste-confessioni dell'ormai anziano scrittore, il giornalista domanda all'amico se sia lecito considerare il tema dell'adolescente uno dei più 'felici' della sua produzione narrativa, particolarmente centrale nei due romanzi brevi degli anni Quaranta – il fortunatissimo *Agostino* e il successivo *La disubbidienza* – ripreso poi nel romanzo *Il viaggio a Roma* e ancora nel racconto lungo *Il vassoio davanti alla porta*. Moravia è quasi del tutto d'accordo, ma tiene a precisare:

[...] non bisogna dimenticare una cosa, che in generale gli eroi della narrativa sono sempre giovani o giovanissimi [...]. La ragione è semplice e chiara: il giovane coniuga il massimo di vitalità passionale con il massimo di ideali. Poi c'è stata una specie di rivoluzione a partire dall'Ottocento, per cui il narratore ha attribuito una particolare importanza a quello che chiamerei l'iniziazione dell'adolescenza e l'età dei protagonisti si è abbassata. In questo senso i miei quattro romanzi dell'adolescenza sono quattro romanzi di iniziazione.¹

Il piccolo estratto dell'intervista ci consegna il ritratto di uno scrittore pienamente consapevole, oltre che del proprio universo narrativo, della trasformazione radicale che ha segnato la letteratura occidentale dedicata a giovani protagonisti. Il riferimento all'abbassamento d'età dei personaggi, che lo scrittore colloca genericamente nel XIX secolo, fa subito venire in mente le pagine finali dell'importante volume di Franco Moretti sul romanzo di formazione. Come spiega lo studioso, la gioventù che nella letteratura europea tra Sette e Ottocento era diventata «l'età che racchiude in sé il “senso della vita”»,² nel 'tardo romanzo di formazione' non si riconosce più nel modello evolutivo prospettato dal mondo degli adulti, perciò «comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa».³ Tra fine Ottocento e inizio Novecento «la gioventù cerca così il proprio senso entro se stessa: gravitando sempre più lontano dall'età adulta e sempre più verso l'adolescenza».⁴ Inevitabilmente «il baricentro simbolico si sposta: dalla crescita alla regressione» e proprio tale ripiegamento verso una stagione transitoria dell'esistenza, che non arriva peraltro a sfociare nella socializzazione, finisce per segnare la fine di un genere letterario già in declino, destinato a esaurirsi a ridosso dello scoppio del primo conflitto mondiale. A fronte della ben nota tesi morettiana, che propone una cesura netta e definitiva nella storia del *Bildungsroman*, nei primi anni Duemila Giovanna Rosa interpreta quell'abbassamento d'età non più come il *vulnus* del genere letterario ma come l'elemento che ne «investe con energia modellizzante le coordinate morfologiche».⁵ Il romanzo di formazione sopravvive nel Novecento inoltrato, sostiene la studiosa, e il suo punto di forza sta tutto nel racconto del «cammino del protagonista ragazzo verso l'universo adulto».⁶ Prendendo a campione tre romanzi emblematici, quali *Agostino* di Moravia, *L'isola di Arturo* di Elsa Morante ed *Ernesto* di Umberto Saba, Rosa sottolinea come le vicende raccontate «concentrino piuttosto il fuoco sulla ricerca faticosa dell'identità» e si costituiscano come «un percorso narrativo, scandito da prove e incontri, il cui

¹ A. MORAVIA-A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 277.

² F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 4.

³ Ivi, p. 259.

⁴ *Ibid.*

⁵ G. ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. PAPINI, D. FIORETTI, T. SPIGNOLI, Pisa, ETS, 2007, p. 107.

⁶ Ivi, p. 109 (corsivo dell'autrice).

approdo non equivale all'entrata in società, ma al raggiungimento del limite, all'arresto sulla soglia del mondo adulto».⁷

Se nella sua declinazione novecentesca il romanzo di formazione italiano sembra privilegiare, rispetto al tradizionale racconto della *Bildung*, la rappresentazione dell'itinerario esistenziale caratterizzato da una successione di prove che determinano lo sviluppo identitario del personaggio al pari di vere e proprie prove iniziatiche, potrebbe risultare allora più utile adottare una denominazione alternativa che rifletta con maggiore precisione le specificità di questa particolare struttura narrativa. Si potrebbe ricorrere, ad esempio, alla nozione di romanzo di iniziazione, come del resto sembra suggerire Moravia nell'intervista del '90.

La categoria di 'romanzo di iniziazione' non è ancora in uso nella critica letteraria italiana ed è stata proposta solo recentemente da Paola Carmagnani per l'analisi di alcune *coming-of-age stories* della letteratura anglo-americana compresa tra la seconda metà dell'Ottocento e la più vicina contemporaneità. Nel suo studio del 2021, Carmagnani definisce il romanzo di iniziazione come un «modello narrativo moderno» che si è sviluppato parallelamente a quello del *Bildungsroman*, distinguendosi tuttavia per la particolare struttura. Ricorrendo al paragone con la famosa tripartizione dei riti iniziatici individuata dall'antropologo Arnold Van Gennep⁸ – fase pre-liminale denominata 'separazione', fase liminale detta 'margine' e fase post-liminale chiamata 'aggregazione' – la studiosa chiarisce che il romanzo di iniziazione si concentra interamente sulla fase di passaggio (liminale) del giovane dalla condizione sociale precedente a quella successiva ed esclude la fase conclusiva (post-liminale) dell'ingresso nella società e nel mondo degli adulti. Nella letteratura anglo-americana Carmagnani individua inoltre due paradigmi fondamentali di questo modello narrativo: il primo è incentrato su personaggi destinati a non crescere mai, come Peter Pan; il secondo modello, invece, esemplificato da *Le avventure di Huckleberry Finn*, presenta narrazioni che si concludono nel momento cruciale in cui il giovane protagonista dovrebbe compiere la transizione verso l'età adulta. Quest'ultimo paradigma, secondo la studiosa, costituisce il prototipo del romanzo d'iniziazione novecentesco:

Se il percorso d'iniziazione degli eroi di questi romanzi non riesce a condurli materialmente dentro l'età adulta, esso offre tuttavia una legittimazione simbolica del passaggio compiuto, situandoli alla fine dell'avventura in una situazione interamente diversa da quella iniziale, all'interno della quale, dopo aver interiorizzato le problematiche esigenze della realtà, possono avviarsi serenamente a crescere.⁹

Muovendo da tali premesse teoriche e in particolare dall'osservazione moraviana sui romanzi di iniziazione, si vuole analizzare *La disubbidienza* come l'opera che, tra quelle citate nell'intervista del 1990, appare maggiormente riconducibile a tale modello narrativo. Pubblicato nel 1948, il romanzo presenta significative affinità con il precedente *Agostino* del 1944: in entrambi il protagonista è un adolescente – tredici anni Agostino e quindici anni Luca – che affronta la dolorosa scoperta della sessualità e prende coscienza delle differenze di classe. Le due opere sono accomunate infatti dai due temi centrali della produzione moraviana, il sesso e il denaro. In particolare, come precisa lo stesso Moravia nel 1953, se in *Agostino* il tema sessuale si configura «come scoperta della realtà», ne *La disubbidienza* esso assume invece la funzione di «iniziazione alla vita».¹⁰ È proprio sul terreno della sessualità che si rilevano i maggiori punti di contatto tra i due romanzi, al punto da indurre nel 1960 Dominique Fernandez a interpretarli entrambi come «due pannelli di uno stesso dittico» che l'autore avrebbe composto sul tema dell'iniziazione sessuale «perché gli sta

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, traduzione di M.L. REMOTTI, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

⁹ P. CARMAGNANI, *Iniziazione. Storia, forme e significati di un modello narrativo moderno*, Milano, Mimesis, 2021, p. 11.

¹⁰ A. MORAVIA, *Storia dei miei libri*, «Epoca», IV, n. 129, 26 marzo 1953, p. 23.

particolarmente a cuore, [...] come per non trascurare niente, e fare tutta la luce possibile su un soggetto estremamente delicato».¹¹

È necessario anzitutto fare qualche cenno alla presenza del tema sessuale e dell'iniziazione in *Agostino*, così da fornire elementi utili per il confronto con l'opera successiva.

Durante una vacanza estiva in Versilia, il giovane Agostino conosce al Bagno Vespucci un gruppo di coetanei più spudorati e smalizati che, attraverso un susseguirsi di beffe e rivelazioni, gli svelano il significato dell'amore fisico e lo inducono a guardare alla madre non più come a una figura pura e idealizzata, ma come a una donna dotata di sessualità. La scoperta accende nel protagonista un profondo turbamento interiore, preambolo di una nuova consapevolezza di sé nel mondo che aspetta di essere validata solo da un'esperienza sessuale. Agostino prova un «disperato desiderio di varcare il fiume e allontanarsi lungo il litorale»¹² per lasciarsi alle spalle la vecchia vita: vorrebbe raggiungere un nuovo paese dove poter «dimenticare tutto quanto aveva appreso, per riapprenderlo senza vergogna né offesa».¹³ Il guado del fiume potrebbe rappresentare simbolicamente il superamento dell'adolescenza, ma Agostino, ritrovatosi suo malgrado a confrontarsi con questa nuova e crudele fase dell'esistenza, finisce per rendersi «oscuramente conto di essere entrato [...] in un'età di difficoltà e di miserie»¹⁴ da cui difficilmente riuscirà ad emergere. Perduta ormai «l'antica innocenza», ma non ancora acquisita la «condizione virile e serena»¹⁵ che sancirebbe il suo ingresso nel mondo adulto, Agostino vorrebbe provare a superare l'*impasse* esistenziale attraverso l'esperienza sessuale in una casa chiusa, così da «concludere un periodo della vita e dischiuderne un altro».¹⁶ Tuttavia, uno dei ragazzi della brigata gli sottrae il denaro necessario: così Agostino, costretto a rimandare l'«esperienza liberatrice»,¹⁷ si ritrova condannato a vivere ancora a lungo la «sgraziata età di transizione».¹⁸ Con la mancata iniziazione, il ragazzo rimane dunque prigioniero della condizione adolescenziale, dovrà «continuare a vivere nel solito modo» e, al sol pensiero, egli avverte «tutto il suo animo ribellarsi, come per il senso amaro di un'impossibilità definitiva» e prima che possa accedere al mondo degli adulti, si legge nel famoso finale, dovrà passare ancora «molto tempo infelice».¹⁹

La vicenda della *Disubbidienza* sembra iniziare esattamente da dove *Agostino* si interrompe: il giovane protagonista Luca, un corpo già adulto e una «coscienza ancora assopita»,²⁰ di ritorno dalle vacanze estive al mare è animato da quella medesima irrequietezza insurrezionale che agita Agostino in Versilia nell'ultima scena del romanzo. La caratterizzazione del personaggio e, come si vedrà, la tematica sviluppata lasciano subito intuire che l'opera è la 'continuazione' del romanzo del '44. Tale concezione, del resto, corrisponde alle intenzioni dell'autore²¹ e non è sfuggita a Edoardo Sanguineti, il quale nel 1962 osserva che *La disubbidienza* è la coscienza o, per meglio dire, l'ideologia del romanzo precedente, «di cui viene a riproporre, con più rigore di metodo, la tematica tutta, e a dissolverne, insieme, la problematica».²²

L'opera appare a molti commentatori divisa in due parti. Come spiega Sanguineti, la prima va dal capitolo I al capitolo XII, ed è incentrata sul «dramma dell'alienazione vitale»²³ del protagonista

¹¹ D. FERNANDEZ, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960, p. 60.

¹² A. MORAVIA, *Agostino*, Milano, Bompiani, 1988, p. 48.

¹³ *Ivi*, p. 49.

¹⁴ *Ivi*, p. 51.

¹⁵ *Ivi*, p. 54.

¹⁶ *Ivi*, p. 64.

¹⁷ *Ivi*, p. 75.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ A. MORAVIA, *La disubbidienza*, Milano, Bompiani, 2018, p. 43.

²¹ «*La disubbidienza* [...], in fondo, è la continuazione di *Agostino*» in A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, in *ID., Opere 1927-1947, con l'autobiografia letteraria dell'autore*, a cura di G. PAMPALONI, Milano, Bompiani, 1986, p. XVII.

²² E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 74.

²³ *Ibid.*

e sul suo percorso di abdicazione e disubbidienza come reazione a un odioso e sofferto senso di impotenza. Apprendiamo sin dalla prima pagina, infatti, che l'adolescenza del ragazzo si incaglia nel rifiuto totale: dei giocattoli d'infanzia, della scuola, dei genitori e della loro educazione. Emblematica in tal senso la scena del V capitolo in cui Luca seppellisce i soldi ricevuti dai genitori, interrando simbolicamente quella parte di sé legata al denaro e ai valori borghesi. Il percorso di rinuncia dovrebbe culminare, secondo il progetto del ragazzo, con l'uscita dalla vita: la morte è vista da Luca come il momento di rivolta e di liberazione per eccellenza.

Nella seconda parte del romanzo, invece, che va dal capitolo XIII al capitolo XVI, troviamo il personaggio cambiato: dopo essere stato costretto a letto per tre mesi a causa di una malattia, Luca appare ora arrendevole, non più ribelle, e pronto a vivere la sua prima esperienza sessuale con l'infermiera «matura e disfatta»²⁴ che lo ha accudito durante la degenza. La malattia e il delirio che ad essa segue fungono da spartiacque narrativo, ma non è chiaro cosa sia intervenuto nell'animo del ragazzo. «Tutto viene a ricomporsi, come per un colpo di bacchetta fatata»,²⁵ commenta Sanguineti; «la metamorfosi sulla via della normalità ci lascia estranei»,²⁶ rinalza negli stessi anni Salvatore Battaglia.

Quell'iniziazione sessuale che in *Agostino* non aveva avuto realizzazione si verifica ora nel romanzo del '48 e, oltre a convalidare la guarigione del ragazzo, sembra anticipare il suo reinserimento nella società. All'inizio del capitolo XVI scopriamo infatti che Luca ha l'impressione «di aver trovato finalmente un modo nuovo e tutto suo di guardare alla realtà, fatto di simpatia e di paziente attesa».²⁷ Secondo Fernandez, il finale segna dunque «la riconciliazione totale con il mondo di un essere umano prima profondamente rinunciatario».²⁸ Più recentemente, Valentina Mascaretti, che interpreta l'opera dichiaratamente come un romanzo di formazione – individuandone addirittura altri sei all'interno della produzione moraviana – riconosce che «l'antinomia io e mondo viene felicemente sanata».²⁹ Diversa ma complementare la lettura di Elisabetta Mondello, che applica il modello antropologico di Van Gennep e interpreta l'opera «come una metafora delle tre fasi del rito di iniziazione adolescenziale»:³⁰ Luca inizialmente prende le distanze dalla famiglia e dalla società, supera la prova della malattia e infine rinasce grazie all'amore fisico con la donna, riuscendo così a superare la fase liminale dell'adolescenza e ad entrare nel mondo degli adulti.

Al di là dell'inquadramento dell'opera come romanzo di formazione o di iniziazione, le tre interpretazioni convergono nel riconoscere nel finale una riconciliazione con la realtà, intesa come premessa indispensabile al reinserimento del ragazzo nel mondo. Questa lettura positivamente orientata solleva tuttavia alcuni interrogativi circa le modalità attraverso cui si configura la trasformazione del protagonista. Come si è visto, un romanzo di iniziazione, per essere tale, dovrebbe ruotare attorno al percorso del personaggio verso l'adulità e, pur senza mostrare l'effettivo ingresso nella società, dovrebbe attestare simbolicamente l'avvenuto passaggio. Inoltre, come accade anche nel romanzo di formazione tradizionale, dovrebbe restituire un'immagine del protagonista radicalmente mutata rispetto allo stadio iniziale. In tal senso, se da un lato Moravia sembra aderire alla convenzione del romanzo di iniziazione lasciando fuori dal racconto il momento di reintegrazione sociale, dall'altro se ne distacca eludendo la descrizione della metamorfosi interiore del personaggio. L'interpretazione di Sanguineti sembra cogliere proprio tale ambiguità, proponendo una lettura alternativa. Secondo il critico, «la vera natura di quella risoluzione positiva che dovrebbe risolvere il dramma vitale prima accuratamente descritto» è propriamente quella di un «puro e semplice

²⁴ A. MORAVIA, *La disubbidienza*, cit., p. 145.

²⁵ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 75.

²⁶ S. BATTAGLIA, *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà*, in ID., *I facsimile della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 145.

²⁷ A. MORAVIA, *La disubbidienza*, cit., p. 167.

²⁸ D. FERNANDEZ, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960, p. 65.

²⁹ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006, p. 303.

³⁰ E. MONDELLO, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2016, p. 38 (versione e-book).

abbandono della lotta».³¹ Il percorso di Luca è orientato verso una «tranquilla regressione»,³² che assume i tratti simbolici di un ritorno al grembo materno. Seguiamo infatti nel finale il pensiero di Luca:

Sì, concluse, la vita doveva proprio essere questo; non il cielo, la terra, il mare, gli uomini e le loro sistemazioni, bensì una caverna buia e stillante di carne materna e amorosa in cui egli entrava fiducioso, sicuro che vi sarebbe stato protetto come era stato protetto da sua madre finché ella l'aveva portato in seno.³³

Come ha spiegato lo storico delle religioni Mircea Eliade, in molte cerimonie di iniziazione di diverse culture il *regressus ad uterum* è simbolicamente associato all'ingresso in una caverna buia e rappresenta il momento cruciale del rito, in quanto allude a una morte che verrà seguita da una nuova nascita. Si tratta di una «rinascita mistica, d'ordine spirituale, in altre parole, [l']accesso a un nuovo modo di esistenza».³⁴ A ben vedere, all'epoca della composizione del romanzo Moravia ha intenzione di raccontare proprio la storia di una rinascita spirituale, come spiega in una lettera indirizzata all'editore Bompiani nel febbraio 1947: «Si tratta in breve di un libro in cui sono riuscito a fondere le due idee della resurrezione, quella cristiana e quella pagana, della Pasqua e della primavera»,³⁵ scrive. Nel romanzo, in effetti, si può trovare traccia di un'avvenuta resurrezione. Ancora nell'ultimo capitolo, scopriamo che Luca è consapevole del mutamento avvenuto dopo l'incontro carnale con la donna:

Ormai, pensò, avrebbe visto le cose dapprima con nuovi occhi che gli si erano aperti dentro quella notte e poi con quelli che alla sua nascita erano stati abbagliati dalla prima luce del giorno. Seconda e più vera madre, l'infermiera l'aveva fatto nascere una seconda volta, dopo che era morto nel suo desiderio di morte. Ma capiva che questa seconda nascita non avrebbe mai potuto aver luogo se prima egli non avesse desiderato così sinceramente e assolutamente di morire.³⁶

Tuttavia, la rinnovata autocoscienza e il mutato sguardo sulla realtà non si configurano come sintomi di un'autentica metamorfosi. Il ragazzo è regredito piuttosto alla condizione di passività e impotenza in cui versava all'inizio del romanzo, quando si sentiva trattato dai genitori come un oggetto privo di volontà. La differenza sostanziale risiede nel fatto che ora questa passività viene accettata e persino ricercata, non più subita come una violenza. Luca si lascia andare infatti ad una «compiaciuta inerzia»³⁷ e, sul treno verso il sanatorio, stimolato dal ritmo dei vagoni sulle rotaie dà libero sfogo ai propri pensieri:

Sì, egli era entrato ormai in una larga, vorticoso e possente corrente in cui non era che una festuca che non poteva non lasciarsi trascinare, sperando appena di galleggiare fino alla fine. E vi si abbandonava con fiducia, con gli occhi chiusi, come si era abbandonato giorni addietro alle braccia dell'infermiera.³⁸

Abbandonata la lotta, Luca si ritrova a ragionare sulle regole della vita e scopre di averle accettate, proprio grazie all'amore con l'infermiera, che è stata lo «strumento inconsapevole»³⁹ del suo lungo percorso di riconciliazione con la realtà. Si può sostenere, dunque, con Baldini Mezzalana

³¹ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 75.

³² Ivi, p. 89.

³³ A. MORAVIA, *La disubbidienza*, cit., p. 170.

³⁴ M. ELIADE, *Mito e realtà*, Torino, Borla, 1966, p. 109.

³⁵ Lettera di Alberto Moravia a Valentino Bompiani risalente al febbraio 1947, in Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988, p. 466.

³⁶ A. MORAVIA, *La disubbidienza*, cit., p. 167.

³⁷ Ivi, p. 169.

³⁸ Ivi, p. 170.

³⁹ *Ibid.*

che «l'iniziazione di Luca all'amore fisico è solo l'atto conclusivo di questa accettazione di se stesso e della realtà»,⁴⁰ iniziata tuttavia non «subito dopo il suo risveglio dal delirio, cioè dopo la rinascita dalla morte»,⁴¹ come sostiene la studiosa. A un'analisi più attenta, infatti, emerge che tale percorso di accettazione prende avvio ben prima, precisamente nel VII capitolo, quando cioè il ragazzo scambia il suo primo bacio con la governante che frequenta per un breve periodo casa sua: è a partire da quel momento apparentemente marginale che si manifesta il risveglio della 'coscienza assopita' del protagonista. Il contatto fisico con la donna innesca un processo di consapevolezza che porta Luca a intuire, sia pure in modo ancora embrionale, quanto la passività rappresenti una condizione esistenziale imprescindibile:

Così, non poteva fare a meno di pensare, questo era vivere, continuare a vivere, fare con passione e con tenacia cose assurde e insensate cui era impossibile fornire alcuna giustificazione e che mettevano continuamente chi le faceva in una condizione di servitù, di rimorso e di ipocrisia.⁴²

Luca compie poi un altro passo significativo nel suo percorso di riconciliazione e accettazione, quando – in una scena del capitolo XI – immagina di morire come Bonconte da Montefeltro, il condottiero ghibellino del Duecento che Dante colloca nel V canto del Purgatorio. A scuola, Luca avverte l'imminenza della propria fine e tenta un ultimo gesto di ribellione, rimanendo in piedi nonostante l'invito del professore a prendere posto. L'impulso insurrezionale, però, si spegne rapidamente: il ragazzo decide di tornare docile («Avrebbe ubbidito, per ora»⁴³) e legge ad alta voce i versi 85-129 del canto, ritrovandosi a fantasticare sulla propria morte speculare a quella del personaggio dantesco:

Pensava di essere Buonconte, steso morto alla confluenza dei due fiumi. Gli pareva di vedere le nubi, gravide di pioggia, sospinte dai soffi di un vento gelato, scendere giù in tacite, grigie folate, verso il luogo dove giaceva, dalla cima invisibile della montagna, e avvolgere il suo corpo nel silenzio e nella nebbia. Poi cominciava a piovere sopra di lui e intorno a lui, per entro la nebbia; e la pioggia crivellava la terra fradicia, si stendeva, ribollendo e turbinando, in un lago d'acqua torbida e riottosa, il quale, a sua volta, si ricongiungeva al fiotto del fiume in piena, si gonfiava, sollevava il suo corpo semisommerso, lo smuoveva. E, continuando a piovere fitto, egli scivolava giù, di acqua in acqua, supino, le braccia in croce. Provò all'improvviso un senso acuto di dolore; e udendo pronunciare il proprio nome, levò gli occhi: allora due lagrime gli scivolarono lungo le guance.⁴⁴

Come Bonconte, stando al racconto che ci restituisce Dante, si abbandonò alla corrente del fiume Archiano, certo ormai della morte imminente e solo dopo avere invocato il perdono della Vergine («nel nome di Maria fini'», v. 101), così Luca sogna ad occhi aperti di morire travolto dal fiotto piovano, dopo aver ceduto all'ubbidienza. Nel testo moraviano riecheggiano i versi 115-129 del V canto, in particolare le immagini della nebbia che tutto avvolge («da Protomagno al gran giogo coperse/di nebbia», vv. 116-117), della pioggia («la pioggia cadde, e a' fossati venne/di lei ciò che la terra non sofferse», vv. 119-120), ma soprattutto l'immagine del corpo steso in croce:

Lo corpo mio gelato in su la foce
trovò l'Archian rubesto; e quel sospinse
ne l'Arno, e sciolse al mio petto la croce 126
ch'i' fe' di me quando 'l dolor mi vinse [...].

⁴⁰ B. BALDINI MEZZALANA, *Alberto Moravia e l'alienazione*, Milano, Ceschina, 1971, p. 96.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² A. MORAVIA, *La disubbidienza*, cit., p. 117.

⁴³ *Ivi*, p. 129.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 131-132.

Nel fitto dialogo intertestuale con il poema dantesco, Moravia non manca di riprendere persino la «lagrimetta» di Bonconte (v. 107) – segno di pentimento prima della morte – trasformandola nelle «due lagrime» che rigano il volto del ragazzo, a riprova della sua resa all'ubbidienza.

La scena dell'identificazione con Bonconte da Montefeltro è senz'altro funzionale a introdurre i motivi della consapevolezza e della resurrezione che saranno centrali negli ultimi capitoli del romanzo e che, a ben vedere, informano il V canto del Purgatorio. Come spiega Angelo Jacomuzzi, nel poema dantesco la «prospettiva di resurrezione non attenua la tragicità della vicenda» delle anime che, come Bonconte, sono morte violentemente, «ma la qualifica e ne consente la trascrizione nei termini della situazione purgatoriale, che non è propriamente quella della condanna, ma della consapevolezza estrema».⁴⁵ Gli spiriti negligenti che transitano nella seconda balza dell'Antipurgatorio, infatti, attendono di compiere il loro percorso di purificazione – che culminerà con il ricongiungimento col proprio corpo – ma sanno anche che necessitano delle preghiere dei vivi per poter proseguire il loro pellegrinaggio. È Anna Maria Chiavacci Leonardi ad annotare che essi «sanno che come non per proprio merito sono salvi, così non per proprio merito saliranno presto al cielo»;⁴⁶ il loro pentimento *in extremis* non è sufficiente per ottenere la purificazione futura, per questo pregano Dante-personaggio di parlare ai loro cari. Anche nel romanzo, sembra dirci Moravia, il protagonista ha bisogno di un intervento esterno per raggiungere la purificazione. Sarà infatti l'infermiera a renderla possibile e i primi segni si ravvisano già dal suo ingresso in scena, quando – nel XIII capitolo – Luca si guarda allo specchio e scopre di avere il volto «purificato».⁴⁷ Inoltre, il modo in cui Moravia costruisce il percorso purificatorio del protagonista trova una significativa conferma nell'interpretazione che Chiavacci Leonardi ha fornito del poema dantesco negli anni Novanta. La studiosa individua,⁴⁸ infatti, la 'norma ispiratrice' del V canto del Purgatorio nella parabola evangelica dei lavoratori dell'ultima ora riportata nel Vangelo secondo Matteo (20, 1-16), in particolare nel messaggio sotteso ad essa: come la parabola evangelica mira ad affermare che a tutti è concesso il perdono di Dio, così Dante intende dire che anche agli spiriti negligenti è concessa la salvezza nonostante il pentimento tardivo. Allo stesso modo Moravia, richiamandosi al passo dantesco, sembra suggerire che al disubbidiente Luca sarà concesso vivere e accedere un giorno al mondo degli adulti, a patto però che si realizzi una conversione, ovvero che egli abbandoni definitivamente la lotta. Ecco quindi che l'esperienza sessuale con l'infermiera, lungi dal costituire il momento di radicale trasformazione del protagonista, rappresenta piuttosto la conferma esteriore di un cambiamento, quasi una conversione spirituale, che risulta priva di una spiegazione ma si è comunque compiuta nella coscienza di Luca già durante l'identificazione con Bonconte da Montefeltro. L'amplesso finale ne è soltanto la ratifica fisica e sancisce la definitiva regressione del ragazzo.

In questa prospettiva, *La disubbidienza* si configura non come romanzo di formazione, almeno non nel senso morettiano del termine, ma neanche come romanzo di iniziazione *tout court*, dal momento che nel finale non si coglie un'effettiva trasformazione radicale nell'animo del personaggio. Moravia riprende soltanto il *tòpos* dell'iniziazione sessuale, quello con l'infermiera s'intende, ma lo depotenzia del suo canonico significato formativo: essa svolge soltanto la funzione di introdurre la rinascita del ragazzo, nel segno però di «un'acre rivincita dell'esistenza»,⁴⁹ come ha efficacemente scritto Pasquale Voza. Prima o poi Luca farà il suo ingresso nel mondo degli adulti, ma l'autore intende sottolineare che ciò sarà possibile solo perché il ragazzo ha rinunciato alla lotta. Il personaggio moraviano è in sostanza un novello Bonconte, destinato cioè a rimanere per chissà quanto ancora nel Purgatorio, nella zona di passaggio dell'adolescenza, che già da *Agostino* sappiamo essere una 'sgraziata età di transizione'.

⁴⁵ A. JACOMUZZI, *Il canto V del «Purgatorio»*, «Lettere Italiane», XXVIII, 1, gennaio-marzo 1976, p. 10.

⁴⁶ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione* al Purgatorio, in D. ALIGHIERI, *Commedia*, vol. 2, Purgatorio, Milano, Mondadori, 1994, p. XX.

⁴⁷ A. MORAVIA, *La disubbidienza*, cit., p. 147.

⁴⁸ Cfr. A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione* al Purgatorio, cit., p. XIX.

⁴⁹ P. VOZA, *Moravia*, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore, 1997, p. 38.

Nel finale, peraltro, Luca intraprende un altro viaggio, ancora una volta in treno come all'inizio del romanzo, ma verso il sanatorio per guarire del tutto dalla malattia. Così, il ragazzo rimane sospeso in una dimensione liminale: non più ribelle come all'inizio, non ancora pienamente integrato nel mondo adulto. Come Bonconte nel Purgatorio dantesco, egli si trova in una zona di attesa e purificazione, destinato a rimanervi finché non avrà completato un processo di maturazione che il romanzo lascia incompiuto. In questa prospettiva, *La disubbidienza* si configura come un'opera *sui generis*: né romanzo di formazione tradizionale né romanzo di iniziazione a tutto tondo, poiché manca un'autentica crescita del protagonista lasciando il posto ad una trasformazione finale solo apparente.

IL ROMANZO DI FORMAZIONE DELLA CRISI: IL CASO ITALIANO

di Giovanni Barracco

1. La questione del romanzo di formazione da Moretti a Zagari

La seconda edizione de *Il romanzo di formazione* si chiudeva con l'aggiunta di un articolo, posto a mo' di appendice, già pubblicato da Moretti nel 1990 su «Nuova corrente», intitolato «Un'inutile nostalgia di me stesso». *La crisi del romanzo di formazione europeo 1898-1914*.⁵⁰ In esso, il critico rispondeva a un'obiezione mossa da più parti alla prima edizione del 1987, e cioè come fosse possibile conciliare l'idea – esito del suo discorso – di un romanzo di formazione la cui egemonia tra le categorie romanzesche e la cui funzione estetica e sociale tramonterebbe con la crisi della borghesia sul finire dell'Ottocento, con la straordinaria messe di romanzi di formazione che vedono la luce proprio al principio del Novecento. Secondo Moretti il *Bildungsroman*, una forma estetica che aveva assolto (anche) a una funzione sociale e psicologica tra XVIII e XIX secolo – rappresentare l'avvento della modernità, di cui il giovane era paradigma e il *Bildungsroman* forma simbolica – con la crisi epistemologica di questa stessa modernità, che avrebbe coinvolto società, cultura, strutture stesse del sapere (spazio, tempo, memoria, cognizione del sé ecc.)⁵¹ non sarebbe stato più in grado di rispondere in modo efficace a queste questioni. Per questo, i romanzi di formazione del torno otto-novecentesco – Moretti citava Tonio Kröger, Törless, Jakob von Gunten, America, Gioventù, Dedalus, Il grande Meaulnes, Malte Laurids Brigge, ma la lista avrebbe dovuto considerare anche *La linea d'ombra*, Sebastien Roch, *Così muore la carne*, oltre ai romanzi del primo Hesse (da Hermann Lauscher a Peter Camenzind fino a *Sotto la ruota*) e all'italiano *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi – centrati sul fallimento del processo conoscitivo, sulla crisi di questo stesso processo e dei suoi strumenti, testimoniano a suo giudizio il crepuscolo del *Bildungsroman*, forma non più funzionale al contesto socioculturale; un modello romanzesco la cui parabola si concluderebbe in un vicolo cieco, «forma intelligentissima e sterile»⁵² di un romanzo che da allora in poi, per dare conto e espressione di nuovi problemi, si muoverà verso forme nuove – quelle proprie del romanzo modernista.

Il testo di Moretti ha avuto straordinaria fortuna, ma sembra aver costretto un complesso fenomeno letterario come il *Bildungsroman* – uno dei principali archetipi letterari di sempre – nelle maglie piuttosto strette di una tesi che, al netto dell'originalità, non scioglie alcune questioni centrali dell'argomento. Sebbene non sia questo il luogo per discutere l'impostazione metodologica morettiana, vale la pena ricordare la difficoltà avvertita da Alfonso Berardinelli – nel caso di *Opere mondo*, ma il discorso potrebbe valere per tutti i suoi scritti, giacché riguarda un suo modo di procedere – nel trovarsi di fronte a un saggista che «fa del discorso critico una struttura argomentativa che vorrebbe tanto somigliare a una *dimostrazione* senza scappatoie: per cui vero o falso, *aut aut*, quest'opera significa questo e non quello, *tertium non datur*».⁵³

⁵⁰ F. MORETTI, «Un'inutile nostalgia di me stesso». *La crisi del romanzo di formazione europeo 1898-1914*, «Nuova Corrente», 37, 1990, pp. 163-184, ora in ID., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 257-273.

⁵¹ Ci rifacciamo qui all'influenza sulla società e la cultura europea delle teorie della relatività einsteiniana (1908-1915), della «scoperta dell'inconscio e alla nascita della psicanalisi di Freud (1899-1924), degli studi sulla memoria di James (1890-1912).

⁵² F. MORETTI, cit., p. 273.

⁵³ A. BERARDINELLI, *A chi piacciono le Opere mondo?*, in ID., *Antinomie. Letteratura, intellettuali, idee*, Roma, InSchibboleth, 2023, pp. 63-79, p. 75.

I limiti del discorso di Moretti si possono rintracciare nella mancanza di sfumature e, qui, nel limitato perimetro in cui si vuole inquadrare la parabola del *Bildungsroman*, e dunque il suo significato. Per far funzionare la tesi del rapporto tra egemonia di una forma romanzesca, emersione della classe borghese, passaggio alla modernità e paradigma del personaggio giovane, si trascurano gli archetipi – anzitutto i romanzi cortesi di Chretien de Troyes, in cui la parabola che va dalla formazione-integrazione alla formazione come anti-formazione si compie già nel corso dei cinque romanzi, dalle gesta di Erec al cammino spirituale di Perceval.⁵⁴ In secondo luogo, non si considerano le peculiarità del modello anglosassone, che si avvale del picaresco,⁵⁵ motivo che non viene considerato, e nel quale il rapporto tra il giovane e la realtà si configura in un modo del tutto diverso rispetto alle opere tedesche e francesi, con spesso volte un protagonista fanciullo la cui innocenza è garanzia del suo successo contro il mondo.⁵⁶ Si trascura il romanzo *Anton Reiser*, che con *Wilhelm Meister* si trova all'origine di questa forma, e si sottovaluta infine la natura irrisolta e aperta dei *Bildungsromane*, come proprio il caso del *Meister*, di cui si esamina solo la seconda redazione – la prima edizione – senza tenere conto del *Künstlerroman* della *Vocazione teatrale*, né dello *Entwicklungsroman* costituito dalla terza (e questo discorso vale anche per la difficile storia redazionale di *Enrico il Verde*).

Questi romanzi di formazione, spesso opere d'esordio, presentano una struttura difficile, spesso irrisolta, perché il problema della maturazione, nei sensi di una necessaria socializzazione – che è il cuore del discorso della *Bildung* – è a tutti gli effetti di difficile soluzione, e perché ogni scioglimento presuppone uno scarto, ogni finale socialmente positivo comporta una perdita, la scelta di una rinuncia. Se nel XIX secolo il compromesso tra «la lirica dell'io e la prosa del mondo»⁵⁷ sembra riuscire, il costo di questa scelta – pur socialmente funzionale, cui corrisponde l'approdo alla maturità del giovane – è comunque alto: si tratta, per Wilhelm Meister, di rinunciare alla vocazione artistica. Se crescere implica sempre una perdita, questo vale anche nell'epoca del trionfo della borghesia, sebbene possa in quel contesto sembrare che infine il saldo sia positivo; e dunque, se un certo romanzo di formazione sette-ottocentesco (alcuni, non tutti) pone l'accento sullo scioglimento positivo della vicenda, ciò non toglie che un romanzo di formazione possa porre l'accento, più che sullo scioglimento, sul momento della crisi di questa formazione, senza per questo perdere di pregnanza e di significato.

⁵⁴ Sulla parabola dalla formazione-integrazione sociale dell'eroe di Erec e di Yvain alla crisi del sistema feudale e conseguente scollamento tra istanza formativa personale e istituzioni vd. E. KÖHLER, *Il sistema sociologico del romanzo francese medievale*, «Medioevo romanzo», III, Napoli, Macchiaroli, 1979, pp. 321-344 e E. KÖHLER, *Forma e struttura nel romanzo arturiano*, in *Il romanzo*, (a c. di) M.L. MENEGHETTI, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 147-169.

⁵⁵ Sul picaresco vd. F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, B. Mondadori, 2001.

⁵⁶ I romanzi picaresco-formativi di Fielding (*Tom Jones*), Smollett (*Roderick Random*) e i romanzi di Dickens (*Oliver Twist*, *David Copperfield*) contrassegnano un rapporto tra il destino del personaggio e la sua purezza, rispetto al circostante, che comporta uno svolgimento delle vicende del tutto distinto dai romanzi tedeschi e francesi, non solo per l'età arretrata alla pre-adolescenza dei protagonisti.

⁵⁷ Così G.W.F. HEGEL, *Estetica*, (1835), Feltrinelli, Milano 1978, 2 voll., p. 171: «Questa è la prosa del mondo quale appare alla propria e all'altrui coscienza, un mondo fatto di finitezza e di mutamenti, involupato nel relativo, oppresso dalla necessità, alla quale il singolo non è in grado di sottrarsi. Infatti ogni vivente isolato rimane nella contraddizione di essere a sé per se stesso come questo conchiuso uno, ma di dipendere al contempo da ciò che è altro, mentre la lotta per la soluzione della contraddizione non va oltre il tentativo di questa guerra permanente.» E pp. 1447-1448: «Perciò una delle collisioni più comuni e più adatte per il romanzo è il conflitto della poesia del cuore con la prosa contrastante dei rapporti e l'accidentalità delle circostanze esterne. Si tratta di un dissidio che o si scioglie tragicamente e comicamente, o trova il suo adempimento nel fatto che da un lato i caratteri, che dapprima sono in contrasto con l'ordine comune del mondo, imparano a riconoscere in esso l'autentico ed il sostanziale, si riconciliano con i suoi rapporti e vi entrano operosamente, mentre però dall'altro cancellano da ciò che fanno e compiono la forma prosaica, sostituendo alla prosa esistente una realtà resa affine ed amica alla bellezza e all'arte».

In tal senso, la tassonomia tra romanzi di trasformazione e di classificazione,⁵⁸ a cui guarderà anche Baldi nel caso italiano distinguendo tra romanzi dallo scioglimento positivo, negativo o intermedio,⁵⁹ non dice molto della teleologia che sottende alle opere, né chiarisce cosa distinguerebbe un romanzo di formazione da quel che non lo è (è difficile che in un romanzo non ci sia un tragitto, di formazione o dissoluzione, negativo o positivo: ma questo basta a fare di un romanzo un romanzo di formazione? La formazione di Renzo o quella di 'Ntoni fanno dei testi manzoniani e verghiani dei romanzi di formazione?).

Il romanzo di formazione, questo il nostro punto di partenza, ha sempre avuto una forma complessa, perché la sua stesura chiama in causa una serie di questioni esistenziali, sociali, culturali che per loro natura non possono risolversi in una forma quieta. Una riflessione sul *Bildungsroman* non può quindi trascurare le sue articolazioni, quella del *Künstlerroman* anzitutto, ma anche quella dello *Entwicklungsroman*; al tempo stesso, solo prendendo in considerazione il romanzo della vocazione dell'artista e il romanzo della formazione spirituale si può comprendere il rilievo del romanzo di anti-formazione, così come il rapporto strettissimo che il romanzo di formazione intrattiene, sin dal tardo Settecento, e poi vieppiù nel Novecento, con il romanzo generazionale,⁶⁰ di cui *Werther* costituisce il modello. Lungi dall'essere sottogeneri distinti da quello del *Bildungsroman*, questi tipi ne sono piuttosto articolazioni, che di una forma riflettono l'intrinseca mobilità – consustanziale alla materia che tratta.

La questione della *Bildung* è, in sostanza, sfrangiata, composita, e così risulta il suo romanzo. Questo senza approfondire, qui, il particolare concetto di *Bildung* tedesco – perno dell'intera cultura germanica – legato a doppio filo alla storia e alla cultura tedesca,⁶¹ all'idea di società tedesca: in essa, la *Bildung* è compimento, in sede sociale, di un tragitto di maturazione personale, che si compone di due momenti, uno individuale ed uno collettivo, in senso anche idealistico. Il giovane che ha compiuto la propria maturazione personale, conquista la *Kultur*, dunque diventa parte integrante e funzionale di una società. Questo rapporto strettissimo tra maturazione del sé e integrazione sociale non è presente con la stessa intensità nella cultura francese ed inglese – tantomeno in quella italiana, dove il rapporto tra formazione e istituzioni è sempre stato sfilacciato (e non è un caso che i romanzi di formazione italiani prediligano il modulo picaresco e gli spazi della campagna rispetto agli scenari del collegio e dell'istituto). I romanzi pedagogici del Settecento francese e il romanzo di formazione francese e quello inglese intrattengono un rapporto profondo con gli scritti pedagogici dei propri grandi riferimenti (si pensi alla distanza che separa la pedagogia del *gentlemen* messa a punto da Locke dall'educazione immersa nella natura russoviana)⁶² – testi su cui peraltro si è strutturata l'idea di individuo o persona e di nazione presso i due paesi; un rapporto da cui discende un'idea di formazione, cioè delle fasi della crescita e della maturazione come socializzazione, distinta rispetto a quella tedesca.

⁵⁸ Questa la principale suddivisione dei romanzi di formazione compiuta da Moretti.

⁵⁹ G. BALDI, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento* (a c. di T. SPIGNOLI, D. FIORETTI, M.C. PAPINI), Pisa, ETS, 2007, pp. 39-55.

⁶⁰ Il romanzo generazionale “fotografa” una generazione e un'epoca attraverso la vicenda di un personaggio che di questa generazione è l'epitome: perciò, nel romanzo generazionale il protagonista “non cresce”. Come in *Werther*, o *Ortis*, fino a *Boccalone* (1979), la sua vicenda trasfigura un racconto generazionale. Sul genere vd. N. CIAMPITTI, *Il romanzo generazionale*, Ancona, Italic, 2007.

⁶¹ Tra i loro tanti studi rimando a M. GENNARI, *Storia della Bildung*, Brescia, La Scuola, 1995 e a G. SOLA, *Umbildung. La «trasformazione» nella formazione dell'uomo*, Milano, Bompiani, 2003. Per il conflitto tra nozione di *Bildung* e idea di nazione in Germania vd. GIOVANNI SAMPAOLO, *Bildungsroman: geneaologia linguistica di un mito tedesco*, in *Icône culturali d'Europa* (a c. di F. Fiorentino), Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 99-120.

⁶² Vd. J. LOCKE, *Pensieri sull'educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Ciò che rimane, comunque, è la realtà del problema della maturazione, della crescita – del processo di individuazione.⁶³ se nell'Ottocento essa è in effetti possibile, poiché la socializzazione – diventare come il proprio padre, pervenire ad una posizione socialmente compiuta nel tessuto della comunità, nella quale si inverte il percorso della persona – e l'integrazione sono un traguardo ambito, di cui alcuni romanzi rendono conto, ciò che preme, sotto il telaio del romanzo di formazione funzionale alla società ottocentesca, è il romanzo *della crisi della formazione*,⁶⁴ del conflitto tra gli aneliti dell'io e le costrizioni sociali, tra le istituzioni e la persona; conflitto che altro non è che il riverbero di una dilacerazione interiore, la difficoltà dell'adolescente di coniugare, conciliare l'io e la realtà, di rinunciare appunto alla lirica dell'io per la prosa del mondo. In questo senso non si può non condividere il pensiero di Zagari, secondo il quale «paradossalmente, di *Bildungsroman* ha senso cominciare a parlare proprio quando le supposte fondamenta di questo genere letterario entrano in crisi, e cioè con l'inizio del Novecento, quando si cominceranno a scrivere romanzi che tematizzano la negatività e poi l'impossibilità della formazione della personalità».⁶⁵

Se l'opzione di Moretti spiegava l'egemonia del *Bildungsroman* con l'avvento della modernità, l'intuizione di Zagari – che recupera così alla teoria del romanzo di formazione i saggi imprescindibili di Marcuse sul romanzo dell'artista e di Bachtin sulle tipologie del romanzo di educazione –⁶⁶ è decisiva, perché restituisce a questa forma una sua ragion d'essere proprio nel momento in cui essa svolge, nel suo discorso, la questione della tematizzazione della negatività,⁶⁷ in un contesto storico-culturale in cui gli smottamenti epistemici e sociopolitici costringono il giovane a una nuova condizione, di rifiuto della borghesia – come classe che veicola una tavola di valori non più accettabili – e di cognizione profonda e dolorosa della impossibilità di pervenire a una armonia del sé, e dunque alla consapevolezza della irrimediabile condizione scissa dell'io – di cui proprio la disarmonia tra il sé e la natura, l'incapacità di padroneggiare un linguaggio che si fa sfuggente e opaco (è il caso di Tonio Kröger, tra gli altri)⁶⁸ e la vertigine data dalla scoperta dell'abisso irrazionale della matematica (come in *Törless*) sono il precipitato.

In sostanza, con il romanzo di formazione otto-novecentesco, che tematizza la negatività e si fa «sempre più racconto dell'impossibilità di dire non solo ciò che si diviene o ciò che si era, ma di dire chi dovrebbe divenire rispetto a quale sistema»,⁶⁹ la forma del *Bildungsroman* inverte pienamente se stessa. Se i romanzi presi in esame da Moretti, e i loro giovani protagonisti, secondo la sua felice definizione, erano assurti a *forma simbolica della modernità*, consentendo al romanzo che ne descriveva il divenire di guadagnare centralità nel campo della letteratura tra Sette e Ottocento, allora il giovane del *Bildungsroman* tra Otto e Novecento diventa *la forma simbolica della crisi della modernità*. Una modernità la cui crisi si dispiega pienamente in queste «geniali storie della

⁶³ Sull'avvicinamento tra l'io e il Sé e il processo di individuazione vd. C.G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.

⁶⁴ Per questo concetto mi permetto di rimandare a G. BARRACCO, *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi. Il romanzo di formazione negli anni Ottanta del Novecento*, Roma, Studium, 2019.

⁶⁵ L. ZAGARI, *La polemica sul "Bildungsroman"*, in *L'avventura della conoscenza. Momenti del "Bildungsroman" dal "Parzival" a Thomas Mann* (a c. di U. BAVAJ, R. ASCARELLI, R. VENUTI), Napoli, Guida, 1992, pp. 285-288, p. 288.

⁶⁶ Vd. H. MARCUSE, *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1985 e M. BACHTIN, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 190-243. Sul B. vd. anche G. SUMMERFIELD, *New Perspectives on the European Bildungsroman*, London, Continuum, 2010; *A History of the Bildungsroman* (Ed. by S. GRAHAM), Cambridge, Cambridge University Press, 2019. Anche i due saggi (1806 e 1816) fondativi del termine *Bildungsroman* non sono ancora stati tradotti (K. MORGENSTERN, *Der Bildungsroman*, Eutin, Lumpeter & Lasel, 2020).

⁶⁷ Mi permetto di rimandare a G. BARRACCO, *Tematizzare la negatività: ricerca di senso e esigenza di verità nei romanzi di formazione per l'adolescente contemporaneo*, «Nuova Secondaria Ricerca», n. 1, settembre 2020, A. XXXVIII, pp. 262-276.

⁶⁸ Così anche Moretti, cit., p. 266: «il segno più certo che un trauma è avvenuto sta nel fatto che il linguaggio non funziona più bene».

⁶⁹ L. ZAGARI, cit., p. 288.

formazione e dissoluzione della possibilità stessa di narrare una storia».⁷⁰ Il romanzo di formazione dunque, più che tramontare di fronte a nuove sfide che la realtà – e l'arte – hanno posto, lasciando spazio al romanzo modernista, è piuttosto un modello di romanzo che queste sfide le accoglie, le problematizza e racconta attraverso la figura più sensibile che simili dissoluzioni, deragliamenti e crisi può esperire, il giovane – tanto è vero che gran parte degli autori dei romanzi capitali del Novecento modernista hanno scritto e spesso esordito con un romanzo di formazione (si pensi per l'appunto a Mann, Musil, Walser, Joyce, Conrad e Hesse).

Il crepuscolo del romanzo di formazione sette-ottocentesco, allora, dà luogo a uno sviluppo del modello che si può definire il *romanzo di formazione della crisi* – il romanzo in cui, appunto, il giovane è *forma simbolica della crisi della modernità*. In questi testi, i nodi costituiti dal confronto con il linguaggio o con i numeri, dal conflitto con le istituzioni sociali e famigliari, ma anche con i coetanei (si pensi a *Sotto la ruota* o a *Risveglio di primavera*), dalle stravolgenti esperienze erotiche di varia natura e sfuggente decifrazione, infine dall'agnizione della propria irrimediabile alterità – al complesso sociale borghese, che si traduce nel romanzo della dissoluzione o in quello della vocazione dell'artista – descrivono plasticamente la crisi del rapporto tra *Erlebnis* ed *Erfahrung* intervenuto con il Novecento: la rottura del rapporto di continuità tra le *Erlebnisse* («le esperienze puntuali, non interpretate, contraddittorie, non necessariamente comunicabili o trasmissibili»⁷¹ e le *Erfahrungen* («una esperienza accumulata, mediata, interpretata [...] declinata e declinabile lungo un asse temporale segnato da un “prima” e un “dopo”»),⁷² già oggetto delle indagini di Benjamin intorno al rapporto tra esperienza e racconto, si traduce nell'impossibilità per il giovane di sistemare le esperienze in un quadro significativo per la costruzione della coscienza. Nei *romanzi di formazione della crisi* il significato delle esperienze sfugge, perché gli strumenti conoscitivi manifestano i loro limiti (il linguaggio, la vista), perché la natura dell'esperienza non riesce a tradursi in una acquisizione stabile, perché la dissoluzione di un orizzonte fermo cui pervenire fa decadere e mette in crisi il senso stesso delle proprie azioni: la coscienza attraversa così un itinerario composto da traumi – come Moretti stesso coglie –⁷³ al termine del quale l'agnizione conclusiva del giovane consisterà nella cognizione profonda della disarmonia intervenuta ormai tra il sé e il circostante – e, come detto, della propria irrimediabile condizione di alterità. È questa la parabola raccontata magistralmente nei romanzi di formazione della crisi del primo Novecento, esito di un *Bildungsroman* che sceglie di concentrarsi sulla crisi della formazione, nucleo pulsante della modernità e nodo esistenziale ed estetico già all'origine della doppia stesura del *Meister*.

Questo *romanzo di formazione della crisi* costituirà il modello di riferimento di larga parte dei *Bildungsromane* novecenteschi. Prima dell'usura del termine, e della trasformazione della forma letteraria nella sua codificazione come genere narrativo – e dunque della colonizzazione del concetto da parte del sistema di mercato, che ne farà una redditizia e inesauribile fonte di copie, stereotipate, fondate sul *trope*⁷⁴ più che non su temi e motivi – il romanzo di formazione che affronta le questioni della deformazione, del rifiuto della formazione, della crisi del soggetto e del conflitto con la società e le sue istituzioni continuerà ad avere una sua centralità nella storia del romanzo: sarà il caso dei romanzi degli anni Cinquanta, in cui si fanno strada la questione della sessualità e della ribellione

⁷⁰ L. ZAGARI, *ibid.*

⁷¹ M. A. TRASFORINI, *Erlebnis vs Erfahrung. Appunti sul concetto di esperienza tra moderno e postmoderno*, «Annali dell'Università di Ferrara», Nuova Serie, S. III. Discussion Paper, n. 36, Ferrara, Università di Ferrara, 1994, pp. 1-23, p. 3. V. anche L. VIGLIALORO, *Erfahrung. Un percorso benjaminiano*. Roma, Lithos, 2011; D. GARRITANO, *Infanzia e redenzione, Benjamin e Proust*, «Le parole e le cose», <https://www.leparoleelecose.it/?p=27800>.

⁷² M. A. TRASFORINI, cit., p. 4.

⁷³ F. MORETTI, cit., definisce il tardo romanzo di formazione, p. 263: «un romanzo dove prevalgono traumi e nuclei».

⁷⁴ Con *trope* si intendono dinamiche narrative ricorrenti che caratterizzano un genere: non più *tòpoi*, ma veri cliché serializzati dal sistema editoriale e della mediosfera.

senza causa,⁷⁵ o del romanzo politico e di dissipazione degli anni Settanta,⁷⁶ come anche del romanzo che riflette la nuova postura epistemologica veicolata dal pensiero debole, in cui all'estetica del viaggio subentra quella del transito e il ruolo dei sensi – la vista, l'udito – riguadagna centralità nella costruzione dell'identità.⁷⁷

2. Il romanzo di formazione italiano: caratteri, brevi accenni e due esempi⁷⁸

Se si può dire che nel panorama europeo moderno il romanzo di formazione conosce due momenti, uno come forma simbolica della modernità e un secondo come forma simbolica della crisi di questa stessa modernità, nel campo letterario italiano ci si trova di fronte a una situazione differente. La mancanza di un romanzo consolidato, nel XVIII e XIX secolo, insieme alla mancanza di un sistema istituzionale capace di tenere saldamente le prospettive personali e familiari con un modello di società stabile, ha creato le condizioni per cui di romanzo di formazione si è potuto cominciare a parlare solo con il Novecento. Pur essendoci elementi formativi nei romanzi dell'Ottocento – è il caso manzoniano, o quello del romanzo picaresco e formativo della coscienza nazionale di Nievo, come anche il testo di *Pinocchio* (nell'ordito della cui problematica stesura si avverte il conflitto tra tensione di libertà e impianto pedagogico)⁷⁹ e le formazioni fallite dei personaggi post-risorgimentali, come *Ermanno Raeli* o *Demetrio Pianelli*⁸⁰ – il romanzo di formazione italiano si può dire raggiunga la propria forma, nella letteratura italiana, proprio quando l'Europa è scossa dalla crisi epistemico-sociale degli inizi del secolo, e la letteratura va incontro al modernismo. I romanzi di formazione italiani nasceranno subito come *romanzi di formazione della crisi*, come il caso di *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi, romanzo decisamente moderno.⁸¹ Il personaggio di Pietro si iscrive perfettamente nel novero degli adolescenti coevi di Musil, Mann, Joyce: il suo rapporto con gli altri, dal padre a Ghisola, la sua percezione della realtà e la fatica nel comprendere la natura delle relazioni, i suoi impacci, la sorda violenza che si percepisce mentre passeggia per i campi «con un palo batteva un albero finché non si fosse sbucciato. Staccava le zampe e le ali ai grilli, e poi li infilzava con uno spillo»,⁸² contrassegnano una problematica di coscienza, un sentimento di disarmonia, una natura difettosa, che non si accorda con la realtà e che da essa viene violentata. La metafora – di ascendenza goethiana – dell'apertura degli occhi, o della cecità, diventerà la cifra costante del romanzo italiano, i cui migliori esiti descriveranno proprio l'angoscioso tragitto dalla fine dell'infanzia verso la scoperta del dolore che segna l'approdo alla maturità.

Nei romanzi di formazione italiani la tematizzazione della negatività definita da Zagari è il centro stesso della narrazione: dal modello tozziano, la scelta di concentrarsi sulla crisi del soggetto – sull'approfondimento della problematica della *Bildung* nei sensi della perdita, dello scarto, del nodo insolubile del rapporto tra il sé e il mondo – contraddistinguerà i testi italiani fino agli anni Settanta e Ottanta. Negli anni Trenta e Quaranta, nel pieno del cosiddetto realismo modernista, e in un

⁷⁵ Vd. J. AGEE, *La veglia all'alba* (1948), J. PURDY, *Malcolm* (1959), il celebre J.D. SALINGER, *Il giovane Holden* (1951).

⁷⁶ Vd. J. CARROLL, *Jim entra nel campo da basket* (1976).

⁷⁷ Vd. A. DE CARLO, *Treno di panna* (1981); S. VERONESI, *Gli sfiorati* (1990). Sull'evoluzione del viaggio da *Wanderung* romantica a transito postmoderno v. M. PERNIOLA TRANSITI, *Milano*, Cappelli, 1986.

⁷⁸ Per una breve storia del romanzo di formazione italiana vd. G. BARRACCO, *Coordinate per una teoria e una storia del romanzo di formazione italiano*, «Catalejos». Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños, vol. 10, n. 19, 2024, pp. 28-54, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/8561/8865>.

⁷⁹ Sulla natura ancipite di *Pinocchio* vd. E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Bari-Roma, Laterza, 1975, poi ripreso da A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* in A. ASOR ROSA (dir. da), *Letteratura italiana. Le opere*. Vol. III. Dall'Ottocento al Novecento, Einaudi, Torino 1995, p. 946.

⁸⁰ Sul romanzo della delusione risorgimentale e le formazioni fallimentari dei loro personaggi vd. G. BALDI, cit.

⁸¹ Sulla modernità del romanzo tozziano, oltre ai saggi di Debenedetti rimando a L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993.

⁸² F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi* (1913, I^a ed. 1919), Milano, Garzanti, 2008, p. 12.

momento storico particolarmente difficile per la gioventù,⁸³ i romanzi di formazione italiani raccontano la difficoltà della formazione e la crisi dell'esperienza e della sua comprensione in romanzi che denudano l'ipocrisia sociale imperante (*Singolare avventura di viaggio*, 1932), o attraverso lo sguardo di otto protagoniste che provano a fare i conti con l'esigenza della formazione femminile e le maglie sociali del matrimonio e del lavoro (*Nessuno torna indietro*, 1938), oppure descrivono il faticoso apprendistato all'amicizia, alla politica e all'amore (*Il garofano rosso*, 1933-1948), fino all'approfondimento del trauma della diversità sociale e della scoperta dell'eros (*Agostino*, 1943, *La disubbidienza*, 1948, ma anche *L'onda dell'incrociatore*, 1947), e alla potente trasfigurazione di una sperata e infine delusa nuova conciliazione tra soggetto e storia che si respira nel *Sentiero dei nidi di ragno* (1947).⁸⁴

Ma l'attenzione alla natura critica dell'età acerba – tra fremiti sensuali, cognizione della propria alterità – accompagna questo romanzo lungo gli anni Sessanta, attraverso l'intervento della memoria creatrice, che affonda il suo racconto nel recupero e nella perlustrazione dell'infanzia (è il caso di *Gli anni ciechi*, 1950-1970), o con racconti in cui esplodono la crudeltà adolescenziale e le soffocanti istituzioni come in *Dietro la porta* (1964), *Camera oscura* (1963), *La ferita dell'aprile* (1963).⁸⁵

Anche quando si tingerà di toni politici, nel quindicennio (1963-1978) delle scritture antiromanzesche negli anni dello sperimentalismo e del trionfo del collettivo e del politico sul personale in ambito socioculturale, la nota più nitida di questi romanzi sarà data dall'indagine di una interiorità complicata, incapace di dare un senso alle cose, colta nel momento più critico del proprio percorso verso una maturità sempre meno desiderabile (come in *Ore perse: vivere a sedici anni*, 1978). Sempre più stringendo il nesso tra autobiografia e racconto – e in ciò rimarcando la fedeltà italiana ai caratteri della sua prosa – negli anni Ottanta e poi nei primi Novanta, prima dell'esplosione della narrativa giovanile e della messe di romanzi generazionali (*Fluo. Storie di giovani a Riccione*, 1996) che ritraggono e trasfigurano una classe, un'epoca, vengono pubblicati romanzi che intersecano il picaresco (motivo sempre presente nella narrativa di formazione italiana) e il romanzo della vocazione artistica (*Altri libertini*, 1980, *Seminario sulla gioventù*, 1984, *Camere separate*, 1989), insieme a romanzi che incarnano il tempo debole della sofferenza dell'io, dove l'alleggerimento della coscienza politica consegna l'adolescente a un sentimento incomunicabile di solitudine e desolazione morale o di perplessità e spasimo di decifrazione del proprio tempo e di sé (*Treno di panna*, 1981, *Gli sfiorati*, 1990): testi che segnano la robustezza di un romanzo le cui ragioni non si sono ancora esaurite, e che al centro pongono la questione del senso del sé e delle cose, e il nodo della possibilità di pervenirvi.⁸⁶

Tra di essi, vorremmo accennare brevemente a due che più di altri confermano la teoria di Zagari e, nel panorama italiano del *romanzo di formazione della crisi*, si possono considerare paradigmatici. Il primo è *Conservatorio di Santa Teresa* (1940) di Romano Bilenchi:⁸⁷ romanzo

⁸³ Sul concetto di realismo modernista rimando a R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», 39 (1), pp. 23-45. Sulla difficile condizione dei giovani durante il ventennio vd. S. GUERRIERO, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, Milano, Unicopli, 2012.

⁸⁴ I romanzi sono rispettivamente di V. Brancati, E. Vittorini, A. Moravia, P. A. Quarantotti Gambini, I. Calvino. Sul testo di Calvino rimando alle interpretazioni di G. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973; C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 2022 e a G. BARRACCO, *Forme del picaresco, del Bildungsroman, della fiaba nel Sentiero dei nidi di ragno*, «Diacritica», X, Fascicolo 53, 25 agosto 2024, pp. 35-53, <https://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-a.-X-n.-53-25-agosto-2024.pdf>.

⁸⁵ Rispettivamente di P. A. Quarantotti Gambini, G. Bassani, L. De Libero, V. Consolo.

⁸⁶ Romanzi di C. Saviane, I. Santacroce, P. V. Tondelli, A. Busi, P. V. Tondelli, A. De Carlo, S. Veronesi.

⁸⁷ Per una disamina del romanzo rimando a G. BARRACCO, «*Tutti partecipano di una vita disumana e perversa*»: la funzione della scuola nella crisi della Bildung in *Conservatorio di Santa Teresa di Romano Bilenchi*, «Quaderns d'Italia», Vol. 29-2024, pp. 111-130, <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.629>.

ricorsivo, modernista,⁸⁸ la cui scrittura fortemente denotativa è necessaria al racconto del tentativo del protagonista di comprendere il rapporto tra le cose, le parole e i sentimenti; in esso si svolge la storia di Sergio, dagli undici ai quindici anni, nella campagna toscana durante il fascismo. Cresciuto da donne – la madre, la zia, la nonna – e con un padre violento e spesso assente, Sergio avverte oscuramente la pulsione erotica osservando fiori rossi sul ciglio di un burrone, e coglie la natura imprevedibile del linguaggio erotico quando gli sfugge il significato reale dei discorsi tra la zia Vera e l'uomo che le fa la corte. Di questo tragitto verso l'agnizione del dolore di cui si compone la vita – esito dell'approdo all'età adulta – due momenti rimangono decisivi: il primo, presso lo stagno, quando il protagonista si accorge che l'armonioso gracidio delle rane gradualmente si trasforma in un disarmonico, dissonante, assordante frastuono – una trasformazione che avviene in Sergio, nelle sue orecchie, nella sua coscienza, quindi nel suo rapporto con la natura, segnando la fine dell'armonia tra questa e il sé; il secondo, quando il ragazzo scopre il tradimento dell'amica, verso la quale provava intense emozioni, che in una recita teatrale bacia seriamente l'altro attore con cui avrebbe dovuto solo recitare il bacio. È di fronte a questo che, prima di cadere malato, Sergio intuisce l'inganno del mondo, il dolore dell'adolescenza, e come gli altri fossero «tutti compartecipi di una vita disumana e perversa».⁸⁹

Il secondo romanzo che meglio rappresenta questo snodo – questa declinazione italiana del romanzo di formazione – è *L'isola di Arturo* (1957) di Elsa Morante:⁹⁰ il passaggio di Arturo dall'isola alla terraferma, che rimanda alla scelta di uscire dal mondo senza tempo del mito – l'isola – per andare incontro al tempo della storia – la terraferma e la guerra – si compie dolorosamente, sia attraverso un graduale processo di sconsacrazione del padre, la cui figura infine apparirà agli occhi di Arturo nella sua meschinità, sia attraverso il rapporto con il femminile, nelle forme dell'attrazione per Nunziata – oltre che nell'esperienza con «la storpia». Le emozioni, nel romanzo di Elsa Morante, travolgono Arturo, che non riesce mai a padroneggiarle, a contenerle, ordinarle: la *Bildung*, psicanaliticamente, si chiude con la fine del mito del padre (la scoperta della sua relazione con il galeotto Stella) e con la scoperta, a sé stesso, della natura del suo sentimento per Nunziata – e dunque della tensione erotica, della fine della sua stessa innocenza.⁹¹

Il romanzo di formazione italiano, forte dell'elemento picaresco, del recupero memoriale e del rapporto con l'autobiografia, dopo le prove dell'Ottocento, nasce quindi come forma pienamente compiuta nel primo Novecento della grande crisi che coinvolge ogni aspetto della cultura europea, con romanzi che finalmente si concentrano sulla teleologia del personaggio – come scritto, figura simbolica della crisi della modernità – e che di questo sviluppo, o ricerca di un destino, descrivono la problematicità, la crisi della costruzione della persona, tematizzando cioè la negatività.

⁸⁸ Sul modernismo in Bilenchi vd. B. CENTOVALLI, *Bilenchi moderno*. Introduzione a R. BILENCHI, *Conservatorio di Santa Teresa*, Milano, Rizzoli, 2006, pp. V-XIX; e G. BARRACCO, *Modernismo europeo e cultura italiana in Conservatorio di Santa Teresa di Romano Bilenchi* (pp. 133-147). «Naslede», n. 54, Anno XX, 2023, pp. 133-147.

⁸⁹ R. BILENCHI, *Conservatorio di Santa Teresa*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 187.

⁹⁰ Tra i tanti contributi sul romanzo, oltre agli studi imprescindibili di E. Porciani, vd. il n. monografico di «Contemporanea», 18, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2020.

⁹¹ Sul rapporto col padre F. CARTONI, *L'isola di Arturo, il passaggio dal microcosmo al macrocosmo*, «Cuadernos de Filología Italiana», 21, 2014, pp. 63-74.

CALVINO ATTRAVERSO QUENEAU. RISIGNIFICAZIONI NOVECENTESCHE DEL MITO

di Virginia Benedetti

È l'agosto del 1985 e Italo Calvino sta trascorrendo l'estate nella villa di Castiglione della Pescaia. Come noto, lavora alla stesura delle lezioni che avrebbe dovuto tenere ad Harvard nell'autunno ormai alle porte: disegno mai realizzato per la prematura scomparsa, avvenuta il 19 settembre, ma sopravvissuto in forma scritta con l'aura di imperitura fortuna che avvolge i testi considerati a posteriori come lascito intellettuale. Certamente meno noto è un altro progetto al quale Calvino stava lavorando in quella sua ultima estate: la traduzione di *Chant du Styrène*, poemetto in alessandrini composto quasi trent'anni prima da Raymond Queneau.⁹² I 78 versi celebrano la produzione e gli usi della materia plastica, prodotta a partire dalla polimerizzazione dello stirene, e il titolo riecheggia per assonanza l'episodio omerico del canto delle Sirene. In entrambi i casi l'occasione compositiva è frutto di una committenza che proviene dall'industria chimica. Sul versante francese, il gruppo Pechiney incarica il celebre critico e cineasta Alain Resnais di realizzare un cortometraggio pubblicitario, diffuso nel 1958, e il regista a sua volta invita Queneau a redigere un testo da accompagnare alle immagini (e declamato dalla voce fuori campo di Pierre Dux); per parte italiana è Vanni Scheiwiller ad affidare a Calvino la traduzione del poemetto, commissione che l'editore riceve dalla Montedison per la tiratura limitata di una strenna, stampata nel novembre 1985.

La plaquette di Scheiwiller è composta di fogli sciolti di diversi colori che riproducono il testo originale e la traduzione. Accompagnano il poema un'acquaforte originale di Fausto Melotti e lo scritto *Le effimere nella fortezza*, che Calvino aveva dedicato nel 1980 a una personale dell'artista al Forte Belvedere di Firenze (e incluso nel 1984 nella raccolta di prose *Collezione di sabbia*). In apertura, due lettere relative al progetto inviate nell'agosto del 1985 dalla residenza toscana a Primo Levi e a Scheiwiller, tra gli ultimi frammenti delle carte editoriali di una vita;⁹³ in chiusura, una nota dell'editore a rievocare il sodalizio intellettuale tra Calvino e Queneau. Occorsa la morte dello scrittore ligure prima che la plaquette vedesse la luce, questa stessa nota e a ben guardare l'intera operazione assumono un tono commemorativo (le lettere, altrimenti, non vi avrebbero trovato posto), teso a sottolineare come l'ultima impresa si fosse compiuta sotto il segno del fondatore dell'Oulipo.⁹⁴ *La canzone del polistirene* chiude in tal senso un percorso ideale che prende avvio con la traduzione di *Les fleurs bleues*, apparsa per Einaudi nel 1967, e prosegue con il lavoro di esegesi del testo e di guida al lettore allestito per l'edizione italiana della *Petite cosmogonie portative*, edita per le cure di Sergio Solmi nel 1982. Come ha messo in luce Ossola,⁹⁵ l'ascendente Queneau inizia ad agire sulle meditazioni cosmogoniche di Calvino

⁹² Il testo viene pubblicato a seguito della riscrittura della *Petite cosmogonie portative* (dunque non quella del 1950, su cui lavora Sergio Solmi per la traduzione italiana). Cfr. RAYMOND QUENEAU, *Chêne et chien, suivi de Petite cosmogonie portative (édition revue et corrigée) et de Chant du Styrène*, préface d'Y. BELAVAL, Paris, Gallimard, 1969.

⁹³ Edite successivamente nel Meridiano: cfr. ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. BARANELLI, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1539-1543. Levi viene interpellato da Calvino in quanto chimico, come già per la traduzione della *Petite cosmogonie portative*, mentre la lettera a Scheiwiller è quella che accompagna la prima stesura, divenuta poi definitiva per le ragioni sopra citate.

⁹⁴ Scrive infatti l'editore, dopo aver ringraziato Levi per aver controllato le parole su cui Calvino era incerto: «Si pubblica dunque quello che può considerarsi se non l'ultimo uno degli ultimi scritti di Calvino» (VANNI SCHEIWILLER, *Nota dell'editore*, in R. QUENEAU, *La canzone del polistirene*, tradotta da I. CALVINO, Milano, Libri Scheiwiller, 1985).

⁹⁵ CARLO OSSOLA, *L'invisibile e il suo 'dove': «geografia interiore» di Italo Calvino*, «Lettere italiane», Vol. 39, N. 2, aprile-giugno 1987, pp. 220-251. Un'indagine monografica di ampio respiro sull'intertestualità tra i due autori è condotta da SERGIO CAPPELLO, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

già dalla sua menzione nel celebre saggio di progettazione letteraria *La sfida al labirinto* (1962):⁹⁶ testo chiave per comprendere le elaborazioni teoriche di quel decennio cruciale, segnato dalla presa di distanza da imperanti ideologismi e dal trasferimento a Parigi, dove con gli *oulipiennes* si instaura una relazione di prossimità geografica oltre che di poetica. Questo generale dislocamento, saldamente legato alla maturazione di un'idea di «narrativa come processo combinatorio»,⁹⁷ non è riconducibile alla 'fuga' di cui l'accusava Berardinelli, ma piuttosto, con le parole di Asor Rosa, a una risposta alla crisi del tempo presente.⁹⁸ Scriveva Calvino, ancora, nel saggio sopracitato: «Oggi cominciamo a richiedere dalla letteratura qualcosa di più d'una conoscenza dell'epoca o d'una mimesi degli aspetti esterni degli oggetti o di quelli interni dell'animo umano. Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica, [...] cioè al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco».⁹⁹ Questa immagine cosmica della letteratura inquadra il rapporto tra progettualità creativa, ormai distante a quest'altezza cronologica dal realismo e dalla militanza ideologica, e storia. Posto che la non militanza non equivale al disimpegno, ecco allora l'urgenza, per Barengi, di interpretare lo scarto che si avverte a partire dalle *Cosmicomiche*

alla luce di questo fondamentale dato storico: la necessità, una volta consumate le attese e le speranze di rigenerazione coltivate dopo il 1945, di operare un cambiamento di scala. La storia aveva smentito le previsioni, prendendo un corso assai diverso da quello previsto. Occorreva rimescolare le carte: cambiare modelli e protocolli, inventare nuovi schemi, scomporre e ricomporre. Di qui i cortocircuiti tra il cosmico e il comico, le dislocazioni in altrove più o meno stilizzati e rarefatti, gli emblemi, l'analisi combinatoria: ma anche le focalizzazioni sensoriali, la concretezza della lettura, la pratica della descrizione, la riflessione sugli oggetti quotidiani. Tutto rispondeva all'esigenza di ridare un senso all'esperienza, dopo che lo svolgersi degli avvenimenti aveva contraddetto il significato presunto della formazione vissuta. [...] Calvino appartiene a una generazione che ha avuto, fuor d'ogni dubbio, un'esperienza storica, concreta, reale e determinante. Scordarselo è un errore critico imperdonabile.¹⁰⁰

Non stupisce dunque che Calvino accetti di aderire a un gruppo che occupa una posizione radicale ma non ideologizzata nel panorama contemporaneo, aperto tanto alla letteratura quanto alle scienze esatte, e l'affiliazione all'Oulipo diviene definitiva dal marzo 1973 con i buoni

⁹⁶ «Questa forma del labirinto è oggi quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo, anche se dall'esperienza di Robbe-Grillet, isolata nel suo ascetismo espressivo, passiamo a una configurazione su molti piani ispirata alla molteplicità e complessità di rappresentazioni del mondo che la cultura contemporanea ci offre. È la forma del labirinto che domina: il labirinto della conoscenza fenomenologica del mondo in Butor, il labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia più labirintica ancora, in Borges. Ho dato tre esempi che corrispondono ad altrettanti filoni della letteratura contemporanea, tendenti tutti a una summa dei modi conoscitivi ed espressivi, e che possono presentarsi variamente mescolati e intrecciati: il filone neorabelaisiano-babelico-goticobarocco (che comprende Queneau e Gadda ma arriva fino a Nabokov e Günter Grass) si innesta in quello babelico-enciclopedico-intellettuale» (I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGI, Milano, Mondadori, 1995, p. 121).

⁹⁷ Il riferimento è al sottotitolo della conferenza, poi saggio, che risente dello strutturalismo francese di derivazione proppiana e del principio oulipiano della *contrainte*: ID., *Cibernetica e fantasmi*, in *Saggi*, op. cit., pp. 205-225. Si tenga a mente che il testo è edito nel 1967, anno in cui escono per Einaudi la traduzione di *Les fleurs bleues* e le 'nuove cosmicomiche' *Ti con zero*.

⁹⁸ Il critico romano sostiene che «fuga [...] sia una delle parole chiave per interpretare l'evoluzione o involuzione sperimentale della narrativa di Calvino» (ALFONSO BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 96). Più accorte le osservazioni di Asor Rosa, che sostiene la necessità di correggere «l'immagine di Calvino come scrittore tranquillo, fuori dalla crisi: [...] il suo lavoro stilistico, faticoso, incessante, sostenuto da un senso di responsabilità altissimo, è precisamente un modo di risposta alla crisi» (ALBERTO ASOR ROSA, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, p. 141).

⁹⁹ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Saggi*, op. cit., p. 123.

¹⁰⁰ MARIO BARENGI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 9.

auspici di Queneau.¹⁰¹ Il punto individuato da Barengi permette di individuare i tratti della peculiare risignificazione novecentesca del racconto mitico che si rintraccia in Calvino: non gioco fine a se stesso, quanto più un'operazione finalizzata alla ricerca di un nuovo modello per la lettura del presente, mediata dalla vicinanza con Queneau e dal confronto serrato con i suoi testi (non bisogna dimenticare a tal proposito che lo scrittore francese è nel catalogo Einaudi già dalla fine degli anni Quaranta). L'esplorazione delle possibilità che scaturiscono dall'accostamento tra testo scientifico e testo letterario è condotta con uno spirito profondamente umanistico, e le cosmogonie allestite dai due autori – pur attraverso la narrazione di un tempo cosmico in gran parte precedente all'antropocene – hanno al loro centro l'uomo e la tecnologia. Sebbene lo strumento cosmogonico, attualizzato per Queneau in poesia e per Calvino in forma di racconto breve, sia desunto da una concezione antica del mito, in essa si innesta una marcata connotazione contemporanea, che guarda alla società tecnologica, consumistica e massificata, e ai suoi nuovi miti. Il culmine di tale percorso è in Queneau (e nella traduzione di Calvino) l'elogio della produzione industriale del materiale plastico, inevitabilmente opposta alla materia che in natura soltanto 'si forma'; la continuità con il testo cosmogonico è messa in rilievo da Calvino nella lettera a Levi: «le *Chant du Styron* è scritto alla stessa maniera della *Petite cosmogonie*, di cui può considerarsi un'appendice».¹⁰²

Lo scrittore ligure individua con la consueta finezza il fulcro di questa scrittura. La *Petite cosmogonie*, racconto delle origini dell'universo che è l'antecedente letterario più diretto delle *Cosmicomiche* (compresi i racconti di *Ti con zero*), è descritta nella *Piccola guida* firmata da Calvino come una «battaglia sui due fronti per sconfiggere tanto la rarefazione squisita del "cosmico" nella poesia tradizionale, quanto la freddezza anonima e impoetica del linguaggio scientifico e dell'informazione manualistica».¹⁰³ Il poema racchiude in una struttura antica – di dichiarata derivazione lucreziana – la sua più abbacinante modernità: nei giochi fonetici, nel registro poetico tradito a ogni passo dal faceto e dall'indecoroso; nella descrizione della nascita del mondo 'in presa diretta', ma attraverso un lessico scientifico che allude all'umana scoperta del funzionamento della natura; nelle metafore della tecnica che si allacciano al dato naturale. Pur confinato il racconto della specie umana nel sesto canto, l'antropomorfismo percorre tutto il testo. Ad esempio, se la terra appare al principio del poema muggendo (laddove, tuttavia, è esplicita l'associazione vacca-sgualdrina al verso 83), il sole è «père très modéré d'une tribu docile» di corpi astrali sulle cui corse attorno all'astro alcuni («les malines») fanno scommesse come con i cavalli o i ciclisti; e i pianeti che l'accompagnano sono designati come commerciante (Mercurio), puttana (Venere), colonnello (Marte), funzionario (Giove) e così via.¹⁰⁴ Un analogo procedimento metaforico è altamente produttivo anche nei racconti cosmici di Calvino, dove presenze antropomorfe certamente più rarefatte di quelle di Queneau – a partire dal loro impronunciabile enunciatore Qwfwq – si aggirano nel vuoto mentre la materia prende forma, percorrono spazi siderali, si arrampicano sulla luna o si gettano nelle profondità della terra.¹⁰⁵

¹⁰¹ E viene così motivata nel corso dell'intervista di quell'anno rilasciata a Ferdinando Camon: «Quello che me li rende vicini è il loro rifiuto della gravità che la cultura letteraria francese impone dappertutto, anche dove sarebbe necessaria un po' di autoironia. Questi qui no: considerano la scienza non in modo grave, ma come gioco, secondo quello che è sempre stato lo spirito degli scienziati veri, del resto. Certo anche in loro, in questo scherzare per partito preso, in questa meticolosità da collaboratori della "Settimana enigmistica", c'è una dimensione eroica, un nichilismo disperato» (I. CALVINO, *Saggi*, op. cit., p. 2789-2790). Sui rapporti tra Calvino e l'Oulipo si vedano almeno le seguenti monografie: MICHELE COSTAGLIOLA D'ABELE, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Bern, Peter Lang, 2014; GABRIELE LOLLI, *Il fascino discreto della matematica: Calvino, l'Oulipo e Bourbaki*, Pisa, ETS, 2020.

¹⁰² ID., *Due lettere a Primo Levi e Vanni Scheiwiller*, in R. QUENEAU, *La canzone del polistirene*, op. cit., p. 6.

¹⁰³ ID., *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*, in *Piccola cosmogonia portatile* [1984], trad. it. di S. SOLMI, Torino, Einaudi, 2003. D'ora in avanti solo *Piccola guida* e *Piccola cosmogonia*.

¹⁰⁴ R. QUENEAU, *Petite cosmogonie portative*, testo a fronte in *Piccola cosmogonia*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁵ Scrive Calvino in occasione di un'intervista che l'antropomorfismo è da lui «rivendicato in pieno come procedimento letterario fondamentale, e – prima che letterario – mitico, collegato a una delle prime spiegazioni del mondo dell'uomo primitivo, l'*animismo*. [...] Negli ultimi racconti che chiudono il volume *Ti con zero* ho cercato di fare diventare racconto

Una delle strategie fondamentali di rappresentazione nel mito classicamente inteso rimanda proprio a questo aspetto: dare dei lineamenti familiari ai fenomeni e ai misteri del cosmo. Il mito, per conseguenza, è anche esplorazione della contiguità tra umano e sovrumano, e Calvino delinea lucidamente questo processo di interscambio nel testo introduttivo all'edizione einaudiana del poema mitico ovidiano:

In apertura delle *Metamorfosi*, per introdurci al mondo degli dèi celesti, comincia con l'avvicinarcelo tanto da renderlo identico alla Roma di tutti i giorni. [...] Avvicinamento non vuol dire riduzione o ironia: siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni, e il fluire del tempo è riempito da un proliferare di racconti e di cicli di racconti. Le forme e le storie terrestri ripetono forme e storie celesti ma le une e le altre s'avvolgono a vicenda in una doppia spirale. [...] Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali. La poesia delle *Metamorfosi* mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi.¹⁰⁶

Ma i misteri del cosmo e le zone d'ombra della conoscenza che l'immaginazione è deputata a colmare si ritirano sempre più, nell'epoca della scienza esatta che tutto illumina, e il modello adottato dalle due cosmogonie novecentesche guarda alla comune funzione epistemologica di mito e scienza. Il mito è per Calvino e Queneau uno strumento che eccede la riscrittura letteraria del prototesto classico (riscrittura per come la si poteva trovare, ad esempio, in Pavese),¹⁰⁷ e ha sede nell'originaria indistinzione tra pensiero mitico e pensiero scientifico, scaturito dall'osservazione degli astri e dalla fissazione di storie che ne descrivessero il moto per scopi pragmatici. Il fine comune di mito e scienza è la spiegazione dell'ordine delle cose, a cui Calvino perviene in modo ancor più deciso attraverso de Santillana.¹⁰⁸ Storia dell'uomo, storia del cosmo, risignificazione contemporanea del mito come scienza esatta si intrecciano in entrambi i testi nell'immagine vivida del cristallo. Nella *Petite cosmogonie* la differenziazione tra cristalli e virus, tra materia minerale e creature viventi, è il momento decisivo della nascita della terra, che più volte viene evocato dal poeta. Il primo canto si chiude con la comparsa dei «cristaux laborieux horlogers / emprisonnant le temps dans leurs cribles filets / [...] les cristaux fécondants ignicoles / semant dans les matrices avides du sol / jetant leur sperme exact sur des ovaires vagues».¹⁰⁹ In principio è dunque questo cristallo personificato in orologiaio che racchiude il tempo, e un ulteriore parallelo tra materia e civiltà viene istituito alla fine del poema, quando all'alba della specie umana prende avvio il secondo grande sconvolgimento del canto cosmogonico, l'insorgere della tecnologia: «pour que ce pal, pour que ce rien pourque la pierre / inaugurent enfin leur carrière analogue / à ce que propulsa

un mero ragionamento deduttivo e forse – qui sì – mi sono allontanato dall'antropomorfismo, perché queste presenze umane definite solo da un sistema di relazioni, da una funzione, sono proprio quelle che popolano il mondo attorno a noi, nella nostra vita d'ogni giorno» (I. CALVINO, *Saggi*, op. cit., p. 234). Si può forse in questo senso affermare che la funzione Qwfwq, che muta consistenza e corporeità ad ogni novella, sia più 'umana' dei personaggi degli ultimi racconti di *Ti con zero*.

¹⁰⁶ ID., *Gli indistinti confini*, in PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. BERNARDINI MARZOLLA, Torino, Einaudi, 1994, p. VII.

¹⁰⁷ Anche se non mancano nei due autori le riscritture più direttamente legate al prototesto mitico: Calvino riscrive tre volte nell'insieme dei racconti 'cosmicomici' la favola di Orfeo (*Senza colori*, *Il cielo di pietra*, *L'altra Euridice*) e Queneau pubblica nel 1968 *Le vol d'Icare* in forma di trasposizione teatrale.

¹⁰⁸ Nel 1963 Giorgio de Santillana è invitato dall'Associazione Culturale Italiana a tenere la conferenza "Fato antico e fato moderno" in varie città italiane. Così recensisce il testo, rivisto, uscito in edizione Adelphi vent'anni dopo: «Ascoltando la conferenza del 1963, ne ebbi come la rivelazione d'un nodo d'idee che forse già ronzavano confusamente nella mia testa ma che m'era difficile esprimere. [...] Dico l'idea che nessuna storia e nessun pensiero umano possano darsi se non situandoli in rapporto a tutto ciò che esiste indipendentemente dall'uomo; l'idea di un sapere in cui il mondo della scienza moderna e quello della sapienza antica si riunifichino» (ID., *Fato antico e fato moderno di Giorgio de Santillana*, in *Saggi*, op. cit., p. 2088).

¹⁰⁹ R. QUENEAU, *Petite cosmogonie*, op. cit., p. 22.

le moelleux des cristaux».¹¹⁰ Il racconto *I cristalli*, che chiude la sezione *Altri Qwfwq* di *Ti con zero*, può essere letto come il rovescio della formazione del cristallo di Queneau: in Calvino rappresenta piuttosto il mito della perdita. Anche in questo caso il minerale si lega alla forza creatrice, «al primo impeto e rigoglio della natura, alla tensione amorosa»;¹¹¹ esso è però anche emblema di una perfezione mancata, di ciò che avrebbe potuto essere e non è stato. Il cristallo diventa così punto di contatto tra la cosmogonia della materia solida e il mito contemporaneo: un Qwfwq trapiantato nel New Jersey non può che contemplare i frammenti di quell'ideale «cristallo totale, [...] il topazio mondo»¹¹² che, nelle origini, avrebbe potuto soggiogare il caos nell'ordine simmetrico delle facce del prisma. Questi impuri discendenti dimorano nel mondo di oggi sotto forma di granelli di sabbia, ma anche nel vetro dei grattacieli, e nei gioielli esposti da Tiffany, «diamanti prigionieri, schegge del nostro regno perduto»,¹¹³ e nei cristalli d'argento delle lastre fotografiche.

La relazione tra il mito primigenio, il cristallo da cui tutto ha origine, e i miti della più stretta contemporaneità, ovvero i prodotti più sofisticati della tecnologia – che solo il Qwfwq conoscitore (e osservatore) di mitologie può cogliere – occupa tutto il sesto canto della *Petite cosmogonie*, consacrato alla relazione tra uomo e macchina, sempre vista attraverso gli artifici che attendono l'uomo per essere inventati e adempiere ai loro compiti. Eloquenti a tal proposito i due versi iniziali, gli unici in cui l'uomo è rappresentato senza mediazione metaforica: «Le singe sans effort le singe devint homme / le quel un peu plus tard désagrèa l'atome».¹¹⁴ Il tempo cosmico si annulla improvvisamente nella capacità di una specie di evolvere a tal punto da riuscire a padroneggiare l'infinitamente piccolo, l'atomo, e per giunta con una spregiudicatezza morale ormai sotto gli occhi del mondo intero (non vi si può non cogliere un riferimento all'atomica). Come annota Calvino, «l'uomo è solo un anello [...] tra la storia biologica e la storia tecnologica»,¹¹⁵ vista in guizzante diacronia dai primi utensili ai calcolatori.

Il duplice atteggiamento che nelle due cosmogonie si attua nei confronti del mito può essere letto alla luce di un saggio uscito per Einaudi nel 1965: *Nuovi miti, nuovi riti* di Gillo Dorfles. Il grande storico dell'arte e della cultura vede nelle attività, estetiche o meno, dell'uomo contemporaneo la sopravvivenza di strutture mitiche e rituali antiche: il processo di «demitizzazione (intesa come crisi del sacro, dissolversi d'una ricca intelaiatura simbolica già istituzionalizzata e ormai già decisamente consumata)» convive con una «neoformata mitizzazione, [...] ossia d'una – il più delle volte inconscia e irrazionale – simbolizzazione di nuovi elementi assunti a dignità ed efficacia analoga a quella che ebbero un tempo gli antichi miti».¹¹⁶ In Calvino la perdita del mito originario del cristallo trova una scenografia privilegiata nella metropoli, e non una qualsiasi: New York, l'archetipo metropolitano della contemporaneità, la capitale del ventesimo secolo, dove i diamanti – schegge risignificate del cristallo ideale – «giacciono in bare di velluto»¹¹⁷ a simboleggiare la morte per consunzione dell'antico mito. Nelle *Cosmicomiche* più tarde il duplice movimento indicato da

¹¹⁰ Ivi, p. 126. L'analogia cristallo-uomo era già preparata in precedenza, come annota Calvino nel commento: «Il canto IV s'apre ancora su questo tema [cristalli e virus] e, con un ritmo da filastrocca di bambini che fanno la conta, segue il prender forma delle facce cristalline in una soluzione satura, con le loro proprietà di rifrazione (come in un caleidoscopio: *au bout d'un cylindre...*) e di sfaldamento: “clivez vous nettement clivez puisque vous êtes”, verso in cui un interprete della poesia di Q. (Jean Quevall) vede un incoraggiamento all'attitudine umana del distinguere» (I. CALVINO, *Piccola guida*, op. cit., p. 171).

¹¹¹ ID, *I cristalli*, in *Tutte le cosmicomiche*, Milano, Mondadori, 2023, p. 178. Il cristallo è altrove metafora della scrittura, nel noto passo sulla definizione del fantastico: «Al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione di un cristallo» (ID., *Definizioni di territori: il fantastico*, in Saggi, op. cit., p. 267).

¹¹² ID., *Piccola guida*, p. 179.

¹¹³ Ivi, p. 180.

¹¹⁴ R. QUENEAU, *Petite cosmogonie*, op. cit., p. 124.

¹¹⁵ I. CALVINO, *Piccola guida*, op. cit., p. 184.

¹¹⁶ GILLO DORFLES, *Nuovi miti, nuovi riti* [1965], Milano, Skira, 2003, p. 14.

¹¹⁷ I. CALVINO, *I cristalli*, op. cit., p. 180.

Dorfles è evidente nel racconto *Le figlie della luna*, anch'esso ambientato a New York. Il satellite della terra, cantato un tempo dal sommo poeta, viene gettato dagli uomini in un'enorme discarica «dove andava a finire tutto ciò che la città consumatrice espelleva una volta che se ne era velocemente servita», e dove un «cimitero di automobili» giace in mezzo a «cataste di frigoriferi sfondati, di numeri di "Life" ingialliti, di lampadine fulminate».¹¹⁸ Si precipitano a salvarla innumerevoli donne aggrappate alle automobili in corsa (e la voce narrante trasporta sulla sua capote una ragazza dal nome-spia Diana, dea della caccia, dei boschi e della luna), che incrociano il corteo di segno opposto che celebra il Giorno del Ringraziamento del Consumatore. Mito antico e nuovo si rispecchiano dunque in un duplice rito. Scrive Dorfles che il rito, «componente motoria (cinestesica) che spesso d'accompagna ed è anzi tutt'uno con l'istituzionalizzarsi d'un mito», affiora nell'età contemporanea nei rapporti tra uomo e macchina.¹¹⁹ Ed è significativo che il poema di Queneau, dopo aver enumerato una grande quantità di prodotti nati e diffusi nell'era tecnologica e del boom dei consumi, si chiuda con l'immagine speculare dell'interdipendenza tra uomo e automi, che non possono vivere uno senza l'altro. Calvino annota per questo passo: «come una macchina che s'incanta, il poema finisce ripetendo "*compter parler soigner*", [...] e la cosmogonia si dissolve nell'universo umano della parola».¹²⁰ La riflessione sul linguaggio richiama qui altre connotazioni delle *mythologies* sviscerate in quegli anni, e declinate in un sostanziale pessimismo che non toccherà le analisi di Dorfles, di poco posteriori: le mistificazioni della civiltà industriale e neocapitalistica descritte da Barthes sfruttano la valenza del mito come racconto ideologico che attraverso l'uso del linguaggio trasforma la storia in natura (facendo perdere il senso delle origini) – e nella contemporaneità si lega inevitabilmente al culto del progresso.¹²¹

Sarebbe rischioso rileggere il poema di Queneau e la raccolta delle *Cosmicomiche* come testi *in toto* critici nei confronti del progresso, data la tensione squisitamente umanistica (e di fiducia nell'uomo *malgré tout*) che ne muove la scrittura; e tanto meno lo potrebbero essere *Le Chant du Styrene* e la relativa traduzione calviniana, entrambi commissionati dal settore industriale e collocabili piuttosto nel territorio dell'*exercice de style*. Nella struttura classicheggiante del canto in alessandrini Queneau compone un elogio alla nascita e agli usi del polistirene che si apre con un'invocazione fitta di domande retoriche: «O temps, suspends ton bol, ô matière plastique ! / D'où viens-tu ? Qui es-tu ? et qu'est-ce qui explique / Tes rares qualités ? De quoi es-tu donc fait ?».¹²² La personificazione traccia un significativo raccordo con il canto primo della *Cosmogonie*, dove il poeta si rivolgeva direttamente alla giovinezza e alla luna. Anche il discorso sulla materia originaria, sul residuo della nascita del cosmo nascosto nelle profondità del suolo, e che attende mano umana per realizzarsi a pieno, è espediente già noto – peraltro molto prossimo a quanto si è visto ne *I cristalli* di Calvino:

Le pétrole vient-il de masses de poissons ?
On ne le sait pas trop ni d'où vient le charbon.
Le pétrole vient-il du plancton en gésine ?

¹¹⁸ ID., *Le figlie della luna*, in *Tutte le Cosmicomiche*, op. cit., p. 301.

¹¹⁹ G. DORFLES, *Nuovi miti, nuovi riti*, op. cit., p. 14. Lo studioso triestino vi elegge a esempio il mito dell'automobile e la sua personificazione (si pensi al sentire comune, ma anche alle celebrazioni futuriste). Nel racconto di Calvino le auto sembrano vivere di vita propria nel momento in cui arrestano i motori, intimidite dal grande cimitero di loro simili.

¹²⁰ I. CALVINO, *Piccola guida*, op. cit., pp. 191-192.

¹²¹ Cfr. ROLAND BARTHES, *Il mito, oggi*, in *Miti d'oggi* [1957], Torino, Einaudi, 1974, pp. 189-238. Si confronti con la *Canzone del polistirene* anche il saggio che il semiologo in quel volume dedica alla plastica, senz'altro noto sia a Queneau che a Calvino: «Malgrado i suoi nomi di pastore greco (Polistirolo, Fenoplasto, Polivinile, Polietilene), la plastica, i cui prodotti sono stati recentemente concentrati in una esposizione, è essenzialmente una sostanza alchimica. All'ingresso dello stand, il pubblico fa a lungo la coda per veder compiersi l'operazione magica per eccellenza: la conversione della materia; una macchina ideale, tubolare e oblunga (forma atta a manifestare il segreto di un itinerario), ricava senza sforzo da un ammasso di cristalli verdastri delle scodelline brillanti e scanalate. Da un lato la materia bruta, tellurica, e dall'altro l'oggetto perfetto, umano: e tra questi due estremi, niente, se non un tragitto appena sorvegliato da un impiegato con berretto, semidio, semirobot» (*La plastica*, ivi, p. 169).

¹²² R. QUENEAU, *Le Chant du Styrene* (testo originale a fronte), in *La canzone del polistirene*, op. cit., p. 10.

Question controversée... obscures origines...
 Et pétrole et charbon s'en allaient en fumée
 Quand le chimiste vint qui eut l'heureuse idée
 De rendre ces nuées solides et d'en faire
 D'innombrables objets au but utilitaire.
 En matériaux nouveaux ces obscurs résidus
 Sont ainsi transformés. Il en est d'inconnus
 Qui attendent encore la mutation chimique
 Pour mériter enfin la vente à prix unique.¹²³

Come il cristallo originario trasformato in pietra preziosa adagiata nella bara di velluto del cofanetto Tiffany, così il petrolio da cui si ricava il polistirene attende che un chimico-demiurgo trovi la formula per renderlo solido e trasformarlo in un prodotto da vendersi a prezzo imbattibile. Una connotazione forse più amara sul consumismo che sorge dalla produzione industriale in serie e a basso costo è nella traduzione che Calvino fa del verso «Et pétrole et charbon s'en allaient en fumée», che diventa «comunque è sempre in fumo che la storia finisce» e degli ultimi due versi e mezzo sopra citati: «Non v'è chi non li invidii / Tra le ignote risorse che attendono un destino / Di riciclaggio, impiego e prezzi di listino».¹²⁴ Ma a sigillare la comune attenzione dei due scrittori al linguaggio è l'associazione del processo di lavorazione della materia al processo intellettuale e creativo della scrittura, che in Queneau è una forma evidentissima di autocitazione: «On lave et on distille et puis on redistille, Et ce ne sont pas là exercices de style». Si noti la traduzione di Calvino: «Lavando e distillando quella materia prima / – Esercizi di stile meglio che in prosa o in rima».¹²⁵ Il rovesciamento di segno della frase, che rilegge in positivo il legame con la locuzione di Queneau, è un sicuro omaggio alla scrittura del sodale, con la specifica dei due modi del comporre assente nel testo di partenza.

L'esercizio di stile, nel quale la traduzione di Calvino si iscrive, non è da intendersi come vanità retorica, ma come processo di costruzione del mondo e di esplorazione infaticabile delle possibilità di una scrittura esatta. Le pagine esemplari dell'ultima delle *Lezioni americane*, alle quali Calvino stava lavorando in contemporanea alla traduzione, si chiudono proprio con una riflessione sulla scrittura oulipiana di Queneau e sull'idea della scrittura come rete che rispecchia la vita, definita «combinatoria d'esperienze»; e nelle righe conclusive dedicate alla molteplicità fa capolino proprio l'elemento plastico: «Magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale [...] per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...».¹²⁶ Di quanto abbia pesato l'ascendente Queneau nell'elaborazione di un progetto di scrittura a partire dagli anni Sessanta, Calvino scriveva già nell'appendice pensata per la raccolta *Una pietra sopra*, ma uscito solo nel 1980 su «La Repubblica». Vale la pena di riportare il passo per intero, in conclusione:

Gli anni Sessanta sono un'epoca di rinnovamento dell'orizzonte culturale, vista l'inadeguatezza del modo di conoscenza umanistico a comprendere il mondo. Linguistica, antropologia strutturale, semiologia: la frequentazione di questi territori si fa sentire nei miei scritti di questa stagione, anche se non mi abbandona la riluttanza di fondo ad affidarmi interamente a un metodo che tenda a diventare sistema onnicomprensivo. Preferisco disporre intorno a me una congerie d'elementi disparati e non saldati tra loro: le scienze della natura oltre alle «scienze umane», l'astronomia e la cosmologia, il deduttivismo e la teoria dell'informazione. (Sul piano narrativo, tra il

¹²³ Ivi, p. 12.

¹²⁴ Ivi, p. 16.

¹²⁵ Ivi, pp. 11 e 15.

¹²⁶ I. CALVINO, *Molteplicità*, in *Saggi*, op. cit., p. 733.

1965 e il 1966 pubblico *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*). E non per caso, contemporaneamente all'esplorazione delle possibilità espressive dei linguaggi scientifici, sostengo la dimensione «comica», grottesca dell'immaginazione come il linguaggio di più alta affidabilità in quanto il meno menzognero. (Naturalmente questa dimensione comica era stata sempre presente nella mia pratica creativa, ma solo a questo momento, direi, trova il posto che merita nella mia attenzione critica). Un nome che si collega a tutti questi aspetti comincia a essere citato con frequenza: quello dei rabelaisiano e enciclopedico Raymond Queneau.¹²⁷

¹²⁷ ID., *Sotto quella pietra*, ivi, pp. 403-404.

CALVINO ALLA EINAUDI. ASTRONOMIA E CIBERNETICA NEGLI ANNI SESSANTA

di Roberta Colombo

1. Calvino e il cosmo

Durante la riunione presso l'editore Einaudi del 16 dicembre 1964, Calvino propone con entusiasmo il volume di Albert Ducrocq, *Cybernétique et univers. Le roman de la matière*, che unisce la cibernetica alle teorie scientifiche sul cosmo. L'opera era stata pubblicata l'anno prima dalla René Julliard di Parigi: «È una rivincita del razionalismo, e come razionalista a lungo vilipeso, adesso rialzo il viso». ¹²⁸ La «rivincita» trova posto nell'ambito di una riflessione più ampia dell'autore sulle possibilità della sua scrittura, alla ricerca di una integrazione tra scienza e lettere. Si tratta di una relazione tra i due ambiti che Calvino ritrova nello stesso periodo all'interno del lavoro di Franco Lucentini, collega einaudiano, «quello di Borges e Robbe-Grillet», sul punto di elaborare una «letteratura cosmica». ¹²⁹ Diventa centrale una questione, il dialogo tra scienza e letteratura, che anima la fucina di Einaudi fin dalla fondazione della collana Piccola biblioteca scientifico-letteraria (1949). ¹³⁰ Nella Pbsl il problema è portare la “serie grigia”, dedicata ai testi letterari, «alla pari con la “serie rossa”», in cui compaiono volumi storico-scientifici. ¹³¹ E ancora agli inizi degli anni sessanta Vittorini, in riferimento a un'altra collana, quella dei Saggi, definisce un «peccato» la mancanza di «libri scientifici produttori di altri libri», ¹³² impegnandosi in senso più ampio a dare un'impronta editoriale maggiormente moderna, adatta a un pubblico attento ai segni del nuovo. ¹³³

In questo fermento culturale si capisce come mai Calvino sia incoraggiato a riflettere su tali argomenti, trasformando il nodo sintetico scienza-letteratura in metodo narrativo, strutturale e tematico. Non solo: si intende qui evidenziare il ruolo che due fonti einaudiane, il già citato Ducrocq e *L'unità dell'universo* di Dennis Sciama, volume cosmologico del 1959 ma tradotto in italiano nel 1965, hanno avuto nella stesura prima delle *Cosmicomiche* (1965) e dopo due anni di *Ti con zero*, con protagonista il narratore e testimone dell'universo Qfwfq. Durante un'intervista con Alfredo Barberis, apparsa sul «Giorno» in occasione della pubblicazione dei racconti cosmicomici, Calvino spiega come è nata l'idea dell'opera: «avevo preso l'abitudine di segnarmi le immagini che mi venivano in mente leggendo un libro per esempio di cosmogonia, cioè partendo da un discorso lontano dal meccanismo di immaginazione [visuale] che mi è più consueto». ¹³⁴ Da lì sono derivati «un certo numero di inizi», di «proposte di racconto». ¹³⁵ Sono parole non distanti da quelle che l'autore riserva a François Wahl, in una lettera del 1° dicembre 1960, dopo che era comparsa sul

¹²⁸ Consiglio editoriale del 16 dicembre 1964, Archivio Einaudi, Verbali. Si veda L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 936.

¹²⁹ I. CALVINO, *Lettera a Franco Lucentini* (Torino, 20 marzo 1964), in ID., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. BARANELLI, introduzione di C. MILANINI, Milano, Mondadori, 2023, pp. 518-519.

¹³⁰ Sul legame tra Calvino e la Piccola biblioteca scientifico-letteraria si veda V. BRIGATTI, *Calvino editore della “Piccola biblioteca scientifico-letteraria” Einaudi*, in *Letteratura e scienze*, a cura di A. CASADEI, F. FEDI, A. NACINOVICH, A. TORRE, Atti del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019), Roma, Adi Editore, 2021, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/Brigatti.pdf>, consultato il 14 maggio 2024.

¹³¹ *Catalogo generale delle edizioni Einaudi dalla fondazione della Casa editrice al 1° gennaio 1956*, Torino, Einaudi, 1956, p. 185.

¹³² Consiglio editoriale del 10 giugno 1964, Archivio Einaudi, Verbali. A tal proposito si veda sempre L. MANGONI, *Pensare i libri*, p. 936.

¹³³ Cfr. L. MANGONI, *Pensare i libri*, in particolare il capitolo “Stagione di mutamenti”, pp. 874-944.

¹³⁴ A. BARBERIS, *Calvino spiega il suo cosmo. Intervista*, «Il Giorno», 22 dicembre 1965; ora in I. CALVINO, *Nelle «Cosmicomiche» continuo il discorso dei romanzi fantastici*, in ID., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. BARANELLI, presentazione di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 2022, pp. 111-120: 117.

¹³⁵ *Ibid.*

fascicolo di novembre della «Revue de Paris» la traduzione francese dell'*Avventura di un poeta*, con la presentazione proprio di Wahl: «Lei ha organizzato e sviluppato spunti di una mia metodologia della narrazione, che io avevo solo accennato disorganicamente: che il mio punto di partenza sia l'immagine e che la narrazione sviluppi una logica interna dell'immagine stessa».¹³⁶

2. Calvino e *Il romanzo della materia* di Ducrocq

Occorre cominciare da qui, da questa presa di coscienza progressiva, per comprendere la maturazione del pensiero calviniano e in che modo l'attenzione per la scienza si elevi a elemento costitutivo del laboratorio dell'immaginazione autoriale. La valutazione dell'aspetto scientifico, cosmologico, porta con sé un approccio diverso alla realtà, che non può prescindere dal riconoscimento di un insieme di relazioni tra sistemi che si autogestiscono interagendo tra loro. E infatti non è un caso, fa notare Massimo Bucciattini, che «sul terreno cosmologico» attecchisca una maniera di «concepire il racconto come ordine capace di governarsi da solo».¹³⁷ Il racconto è forma organizzata all'interno di un universo che per larga parte «precipita senza scampo in un vortice di entropia».¹³⁸ Con queste premesse, si spiega più chiaramente l'interesse di Calvino verso il libro di Ducrocq, che esce per i tipi di Einaudi nel 1967, con la traduzione di Franco Salvatorelli. Va evidenziato che il titolo originale dell'edizione francese, *Cybernétique et univers*, corrisponde al sottotitolo del testo italiano, *Cibernetica e universo*, mentre sulla copertina spicca in caratteri maiuscoli *Il romanzo della materia*. La matrice narrativa acquista peso nella divulgazione della materia scientifica.

È un fattore da non sottovalutare se si vuole capire a pieno come mai Ducrocq sia stato una fonte calviniana: l'operazione dello studioso francese risulta scientifica, ma riadattata secondo una formula narrativa, dando luogo a un racconto di divulgazione dove l'astrattezza delle teorie incontra la concretezza di un pubblico non specialista; Calvino, in direzione opposta, è anzitutto un narratore, ma la concretezza delle sue immagini appare efficace quando viene filtrata dall'astrazione geometrica, scientifica, da cui discendono racconti via via più logici o «siderali», usando un'espressione dell'autore a proposito di *Ti con zero*.¹³⁹ Detto altrimenti, Calvino sa unire la mente enciclopedica di Lucrezio alle *Metamorfosi* di Ovidio, in maniera da produrre i «nuovi miti» della scienza moderna, sono ancora parole di Bucciattini, per cui il fiabesco lascia posto all'«applicazione di rigorose leggi».¹⁴⁰ Lucrezio e Ovidio sono ricordati anche nelle lezioni americane sulla *Leggerezza* e sulla *Molteplicità*, nel segno della continua mutazione delle forme del mondo: si parla di atomi «mobili e leggeri» nel primo caso, di figure mitiche nel secondo¹⁴¹. All'interno dei racconti cosmicomici, ad esempio, il mito di Euridice viene riadattato ben due volte, prima in *Senza colori*, per descrivere la composizione dell'atmosfera, e poi in *L'altra Euridice* (1980), riscrittura del testo precedente *Il cielo di pietra* (appare nella *Memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Einaudi, 1968). Qui gli inferi non corrispondono al nucleo della Terra, rivelandosi più simili semmai alla sua superficie, una «muffa» che si dilata «sulla scorza rugosa

¹³⁶ I. CALVINO, *Lettera a François Wahl* (Torino, 1° dicembre 1960), in ID., *Lettere 1940-1985*, p. 438.

¹³⁷ M. BUCCIANTINI, *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli, 2023, p. 57.

¹³⁸ I. CALVINO, *Appendice. Cominciare e finire (Lezioni americane)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, («I Meridiani»), vol. I, pp. 734-753: 751. Cfr. C. NESI, *Le spirali di Primo Levi e di Italo Calvino fra microcosmo e macrocosmo*, in *Letteratura e scienze*, a cura di A. CASADEI, F. FEDI, A. NACINOVICH, A. TORRE, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/Nesi.pdf>, consultato il 14 maggio 2024.

¹³⁹ Archivio Einaudi, Recensioni di volumi pubblicati (1939-1994), cartella 56, fascicolo 817, comunicato stampa Einaudi datato 10 novembre 1967, con il titolo *Ti con zero. Il nuovo libro di Calvino*; si veda M. BUCCIANTINI, *Pensare l'universo*, p. 58.

¹⁴⁰ M. BUCCIANTINI, *Pensare l'universo*, p. 61. Su Calvino e il mito si veda anche R. DEIDIER, *Mito e "logos" nelle «Cosmicomiche»*, in ID., *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo, Sellerio, 2023, pp. 124-164.

¹⁴¹ I. CALVINO, *Leggerezza (Lezioni americane)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, pp. 631-655: 636.

della mela».¹⁴² Le leggi sono «rigorose», scientifiche, ma attingono dalla tradizione mitica, in modo da cambiare la prospettiva con cui guardare l'universo. Il risultato è lo stesso del metodo di Ducrocq, che analizza le strutture e i loro effetti sul reale attraverso una nuova sensibilità connettiva.

Al processo combinatorio di Calvino, che permette di ridurre l'entropia dentro la scatola del testo, corrisponde in Ducrocq l'ordine prodotto dalle macchine cibernetiche, «che una volta costruite diventano generatrici di organizzazione» (lo stesso scienziato realizza nel 1953 la Volpe cibernetica, un robot autonomo a ruote).¹⁴³ La «sintesi» creata dalla cibernetica, ossia quella delle «scienze» che originano «la Scienza»,¹⁴⁴ è la medesima inseguita da Calvino all'interno del testo letterario, per far nascere la sua Letteratura. E così la «rivoluzione intellettuale» di cui parla Ducrocq,¹⁴⁵ legata alla delega della facoltà creativa che la macchina cibernetica riceve dall'uomo, si riflette con un meccanismo analogo nella costruzione degli schemi cosmologici calviniani, che germinano in base alle possibilità che l'autore rimette al testo.

Se a livello teorico Calvino espone le sue riflessioni su mitopoiesi e vincoli strutturali nel saggio *Cibernetica e fantasmi*, con un titolo che rimanda immediatamente a Ducrocq, peraltro proprio nel 1967, quando esce l'edizione einaudiana dell'opera dell'autore francese, va rilevata meglio l'influenza concettuale del testo scientifico-divulgativo sulle memorie di Qfwfq. *Il romanzo della materia* prevede un intero capitolo sul *Punto di partenza* dell'universo, dove gioca un ruolo di primo piano l'idrogeno, «l'intermediario naturale fra il mondo degli atomi e quello delle particelle dette elementari».¹⁴⁶ Ma non solo: per capire in che modo il cosmo si espande, occorre prendere in considerazione la luce delle galassie vicine, esaminando gli «spettri», le «serie di righe luminose dovute ai vari elementi», sulla base dei calcoli di Hubble.¹⁴⁷ Alla fine degli anni venti del Novecento, è l'astronomo statunitense a osservare come le lunghezze d'onda delle radiazioni aumentino con la distanza delle galassie a cui appartengono. Tali studi sull'attrazione universale e sulla nascita delle galassie si accompagnano, nel volume di Ducrocq, a una parte dedicata alla cibernetica, la «scienza delle strutture» di una materia caratterizzata da uno «straordinario brulichio», in cui «le particelle si agitano, si incontrano, si uniscono in edifici che saranno a loro volta trasformati. Gli ingranaggi dell'Universo sono in perpetua attività».¹⁴⁸

A questo punto emergono con facilità le somiglianze con i racconti cosmicomici di Calvino. Durante le scommesse tra Qfwfq e il Decano, «l'universo si forma attraverso una serie di “retroazioni” positive e negative» grazie alla forza di gravità che concentra «masse d'idrogeno nella nube primitiva», poi tramite la forza nucleare e quella centrifuga, causando una sorta di catena che obbedisce alla «logica della cibernetica»;¹⁴⁹ o ancora, mentre la voce narrante si trova costretta a confrontarsi con un inaspettato guardone, che brandisce da una lontana galassia il cartello «TI HO VISTO», si fa chiaro il principio di espansione delle galassie («quanto una galassia è più distante, tanto più velocemente si allontana da noi»).¹⁵⁰ Velocità e diffusione energetica muovono inoltre la trama di *Tutto in un punto*, dove Hubble viene citato subito come fonte indispensabile per calcolare «il momento in cui tutta la materia

¹⁴² ID., *L'altra Euridice* [1980], in ID., *Romanzi e racconti* (Abbozzi, rifacimenti, traduzioni. Una «cosmicomica» trasformata), edizione diretta da C. MILANINI, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1994-1995, («I Meridiani»), vol. III, pp. 1177-1185: 1179.

¹⁴³ A. DUCROCQ, *Il romanzo della materia. Cibernetica e universo* [1963], traduzione di F. SALVATORELLI, Torino, Einaudi, 1967, p. 18. A dimostrare l'attenzione per la scienza cibernetica, negli anni cinquanta e poi sessanta, si segnala il numero dell'«Almanacco letterario Bompiani» del 1962, dedicato interamente a *Elettronica e letteratura*. Qui, a p. 166, si trova una fotografia della Volpe cibernetica, all'interno della *Breve crestomazia dei più celebri automi e automatarii* (pp. 159-174).

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Ivi, pp. 40-65: 43.

¹⁴⁷ Ivi, p. 59.

¹⁴⁸ Ivi, pp. 126 e 128.

¹⁴⁹ I. CALVINO, *Quanto scommettiamo* (*Le Cosmicomiche*), in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 154-163: 154.

¹⁵⁰ ID., *Gli anni luce* (*Le Cosmicomiche*), in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 193-206: 193.

dell'universo era concentrata in un punto solo», prima del *big bang*, circa 15 o 20 miliardi di anni fa.¹⁵¹ È bastato uno slancio d'amore della signora Ph(i)Nko: «Ragazzi, avessi un po' di spazio, come mi piacerebbe farvi le tagliatelle!», per dare il via all'universo gravitante.¹⁵² Un guizzo ovidiano nelle teorie strutturali della scienza. Ducrocq, in tal senso, può aver rappresentato per Calvino una lettura preziosa riguardo ai calcoli di Hubble e alle sue teorie sull'espansione delle galassie.

Sulla scia ducrocquiana, l'universo in quanto totalità sintetica deve essere indagato attraverso i rapporti tra i suoi sistemi. Calvino si affida al racconto *Priscilla*, in *Ti con zero*, incentrato sull'attività delle cellule, per sancire l'imprescindibilità delle relazioni tra le parti in vista del tutto: «anche se si attacca la storia in un punto in cui i personaggi sono organismi pluricellulari, per esempio la storia dei miei rapporti con Priscilla, bisogna cominciare definendo bene cosa intendo quando dico: io, e cosa intendo quando dico: Priscilla, per poi passare a stabilire quali sono stati questi *rapporti*».¹⁵³ «Io» e «Priscilla» costituiscono sistemi separati, che si governano da soli come macchine cibernetiche, ma il processo organizzativo, anche a livello biologico, può avviarsi quando subentra l'interazione. È la medesima interazione tra fantasia e pensiero, tensione narrativa e scienza, che l'autore fa risalire a Lucrezio, Ovidio, «o, a seconda delle preferenze», alla *Petite cosmogonie portative* di Queneau (1950) e a «certi repertori etnografici di miti cosmogonici primitivi».¹⁵⁴

Il fervore mitologico-scientifico coinvolge Calvino già prima di conoscere Ducrocq, quando all'inizio degli anni sessanta incontra a Boston Giorgio de Santillana, che per stessa ammissione dell'autore risulta decisivo per l'inizio della composizione delle *Cosmicomiche*, insieme a qualche lettura precedente dell'astrofisico Arthur Eddington.¹⁵⁵ Come rileva Davide Savio, «ciò che interessa a De Santillana» è infatti «riportare alla luce il metodo razionale che si celava dietro la costruzione delle cosmologie arcaiche», dei miti, alla ricerca di esattezza e complessità.¹⁵⁶ Calvino, inoltre, si cimenta con questi temi quando comincia a respirare l'atmosfera oulipiana durante i viaggi a Parigi, precedenti al trasferimento nella città nel 1967. In particolare, non stupisce l'attenzione per la *Petite cosmogonie* di Queneau, a cui Calvino aggiungerà una *Piccola guida* in appendice all'edizione italiana, uscita per Einaudi nel 1982, con la traduzione di Sergio Solmi. Anzi, nel suo commento Calvino segnala di aver portato a termine la traduzione dell'opera insieme a Primo Levi, dopo la morte di Solmi, anche se poi il lavoro viene attribuito unicamente a lui. Calvino mette in luce la capacità queniana di fondere «corrente lirica», «commozione panica» e scienza, sconfiggendo tanto «la rarefazione squisita del “cosmico”» quanto «la freddezza anonima e impoetica del linguaggio scientifico».¹⁵⁷ Del medesimo parere è peraltro Levi, che recensisce il volumetto evidenziandone il carattere «eterodosso», «barocco» e insieme «serio», a dimostrazione che «non la scienza è incompatibile con la poesia, ma la didattica».¹⁵⁸

¹⁵¹ ID., *Tutto in un punto (Le Cosmicomiche)*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 118-123: 118.

¹⁵² Ivi, p. 122.

¹⁵³ ID., *Priscilla (Ti con zero)*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 271-303: 289 (corsivo di chi scrive).

¹⁵⁴ ID., *I quaderni degli esercizi. Intervista di Paul Fournel*, traduzione di D. SCARPA, in *Italo Calvino newyorkese*, a cura di A. BOTTA, D. SCARPA, Atti del colloquio internazionale *Future perfect: Italo Calvino and the Reinvention of Literature* (New York, 12-13 aprile 1999), Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002, pp. 15-25: 22. Sul rapporto tra scienza e mito si veda P. ANTONELLO, *Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 169-230.

¹⁵⁵ Si veda la conversazione di Calvino con Ernesto Ferrero, *Se lo scrittore sapesse che la scienza è anche fantasia*, apparsa «Tuttolibri», allegato al numero de «La Stampa» del 21 gennaio 1984, ora in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, p. 1320. Sull'influenza di De Santillana su Calvino si segnala inoltre D. SCARPA, *L'esordio dell'iperstoria*, in ID., *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Milano, Hoepli, 2023, pp. 315-327.

¹⁵⁶ D. SAVIO, *La carta del Mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, Pisa, ETS, 2015, p. 137. Si veda più in generale l'intero paragrafo *La fabbrica del cosmo* (pp. 134-142).

¹⁵⁷ I. CALVINO, *Piccola guida alla «Piccola cosmogonia»*, in R. QUENEAU, *Piccola cosmogonia portatile*, traduzione di S. SOLMI, Torino, Einaudi, 1982, pp. 145-183: 147-148.

¹⁵⁸ P. LEVI, *La Cosmogonia di Queneau (L'altrui mestiere)*, in ID., *Opere complete*, a cura di M. BELPOLITI, Torino, Einaudi, 2016, vol. II, pp. 918-921: 919, 920-921. Sull'argomento si veda P. BOITANI, *Il grande racconto delle stelle* [2012], Bologna, il Mulino, 2019, in particolare il capitolo 27, «La legge della stella e la formula del fiore», pp. 479-506.

3. Calvino e *L'unità dell'universo* di Sciama

Affiora lo stesso principio sintetico a cui Calvino ambisce nella sua letteratura sul cosmo, «meravigliosamente ilare», secondo Piero Boitani, logica e visionaria, che si nutre dei colloqui all'interno del cantiere editoriale della Einaudi.¹⁵⁹ Non è un caso che per la medesima casa editrice esca nel 1965 un altro volume incentrato sulle teorie cosmiche: *L'unità dell'universo* di Dennis William Sciama (1959), tradotto da Lidia Sciama e Luciana Pecchioli. L'opera è proposta nella riunione editoriale del 15 novembre 1961 da Franco Fortini, che appunta l'intenzione di chiedere anche a Lucentini.¹⁶⁰ È dunque più che probabile che Calvino abbia avuto diretta conoscenza del saggio, ancora una volta di carattere divulgativo: «al lettore», spiega Sciama nella prefazione, «non si richiedono nozioni di fisica o di astronomia, ma solo la volontà di seguire un ragionamento», condotto con «un linguaggio comprensibile a chiunque».¹⁶¹ In termini molto simili a quelli di Ducrocq, l'intento è occuparsi della «struttura dell'universo nel suo insieme», ossia trattarlo come unità che si regge tramite dei legami.¹⁶²

Se poi questa «sintesi» non risulta pura astrazione, ma serve a «comprendere il piccolo angolo d'universo a cui apparteniamo», riducendo «al minimo il regno dell'accidentale»,¹⁶³ si riesce a tracciare senza fatica un collegamento anche con il metodo narrativo di Calvino. «Ridurre al minimo» non significa eliminare ciò che è casuale. La tecnica di fondere scienza e letteratura permette di matematizzare, esplorare il cosmo con strumenti teorici, per ritornare tuttavia alla concretezza del nostro mondo, unendo le «due culture», con buona pace di Charles Percy Snow, come bagagli necessari a conoscere in modo efficace. Con le parole calviniane di *Cibernetica e fantasmi*, «la macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale», ma non cancella, appunto, «i fantasmi nascosti dell'individuo e della società».¹⁶⁴ Ancora un anno dopo, nel 1968, l'autore assicura in una delle *Due interviste su scienza e letteratura* di essere interessato al «mosaico in cui l'uomo si trova incastrato», al «gioco dei rapporti», agli «arabeschi del tappeto», perché dall'umano non si può scappare, anche senza sforzarsi «di trasudare umanità da tutti i pori».¹⁶⁵

Calvino supera la prospettiva antropocentrica pur mantenendo la componente umana. E infatti la capacità mitopoietica dell'uomo, la sua cellula ovidiana, appare funzionale all'indagine della parte incommensurabile dell'universo. A livello tematico, gli studi di Sciama riguardo alla Via Lattea, in particolare quelli di Hubble, la storia dell'universo e la sua espansione trovano piena corrispondenza con le avventure calviniane del già citato *Tutto in un punto* e *Giochi senza fine*. Nel primo racconto la nascita dell'universo, a cui segue un flusso cosmico costante, si fa risalire al *big bang*, la grande esplosione nel punto dove tutti stavano «pigriati come acciughe», privi di qualsiasi consapevolezza spaziale.¹⁶⁶ Alla teoria dell'origine puntuale, intensa, del cosmo, si contrappone quella dello stato stazionario, che ugualmente non prevede l'idea di un universo statico, postulandone però la stabilità: la rarefazione universale viene compensata dal costituirsi di nuove galassie, che sfruttano la ricreazione perenne della materia. Il gioco del tutto umano tra Qfwfq e Pfwfp «non finiva mai, e neppure ci veniva a noia, perché ogni volta che ci ritrovavamo con atomi nuovi ci pareva che anche il gioco fosse nuovo», alle prese con partite all'idrogeno e voli di galassie.¹⁶⁷

¹⁵⁹ P. BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, p. 450.

¹⁶⁰ Franco Fortini: «Sciama, *L'unità dell'universo* (chiedere ancora a Lucentini). Farlo nei Saggi». L'opera in realtà apparirà nella collana Nuova biblioteca scientifica Einaudi. Cfr. T. MUNARI (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi (1953-1963)*, Torino, Einaudi, 2013, p. 511.

¹⁶¹ D.W. SCIAMA, *Prefazione a L'unità dell'universo* [1959], traduzione di L. SCIAMA e L. PECCHIOLI, Torino, Einaudi, 1965, pp. XV-XVII.

¹⁶² ID., *Introduzione a L'unità dell'universo*, pp. 5-6: 6.

¹⁶³ ID., *Prefazione a L'unità dell'universo*, pp. XV-XVI.

¹⁶⁴ I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Una pietra sopra)* [1967], in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 205-225: 221.

¹⁶⁵ ID., *Due interviste su scienza e letteratura (Una pietra sopra)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 229-237: 234. Si tratta della prima delle due interviste, apparsa sul n. 41 dell'«Approdo letterario», gennaio-marzo 1968.

¹⁶⁶ ID., *Tutto in un punto*, p. 118.

¹⁶⁷ ID., *Giochi senza fine (Le Cosmicomiche)*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 135-141: 136.

Al di là dell'eterogeneità del pensiero cosmologico, «la continuità originaria» è preservata.¹⁶⁸ A garanzia della sua persistenza si adoperano ancora i legami sistemici che presiedono alle varie fasi di *Priscilla*, in cui l'«invisibile distesa delle cellule-programma» esiste grazie alle «combinazioni» che «si formano o si disfano all'interno della specie».¹⁶⁹ Non si tratta soltanto di scienza trasformata in racconto, ma di un sigillo narrativo, strutturale. «Ogni cellula vive per sé e tutte insieme vivono l'insieme delle loro vite»,¹⁷⁰ che è quanto succede a Qfwfq e, di riflesso, a Calvino che fonde approccio scientifico e tensione letteraria, Lucrezio e Ovidio, logica e immaginazione, in un quadro che va verso l'astrazione senza cancellare i profili dei corpi. Si conferma il principio della sintesi come chiave ermeneutica dei racconti cosmologici e, poco prima, delle ricerche scientifico-cibernetiche di Sciamia e Ducrocq. Entrambi gli studiosi influenzano la riflessione letteraria di Calvino, che in una lettera a Gian Carlo Ferretti, nel 1966, ribadisce la volontà di «pensare per immagini, o immagini-parola, ma che abbiano il rigore quasi di astrazione».¹⁷¹ È un influsso che va oltre il contenuto, coinvolgendo più in generale i criteri con cui osservare la realtà.

4. Conclusione

Il confronto tra ordine e disordine, che pare riflettere la necessità di far dialogare scienza e letteratura, trova la sua soluzione nell'intreccio dei legami della materia, nell'unità dell'universo, per cui «nel comportamento della materia a noi vicina», rileva Sciamia, «c'è la spiegazione delle proprietà» del cosmo «intero».¹⁷² Nel caso di Ducrocq, la gestione dell'entropia attraverso la trama delle relazioni viene esplicitata dal funzionamento delle macchine cibernetiche, che sanno organizzarsi grazie alla considerazione di «tutti i tipi di rapporti possibili fra gli elementi di un sistema».¹⁷³ La complessità dell'universo si riduce tramite il controllo dei dati relazionali. Si sviluppa un sistema coerente, lo stesso che Calvino crea nel flusso del racconto operando l'astrazione concettuale della logicità con cui funzionano i corpi cosmici e quindi il nostro mondo, il *labirinto* che l'autore *sfiga* dalle colonne del «Menabò» nel 1962. Il labirinto, d'altronde, risulta un sistema capace di regolarsi in modo autonomo, con la tessitura di fili potenziali da intrecciare e sbrogliare di continuo.

Poco importa che si passi da un sistema-labirinto a un altro, se l'esplorazione dei rapporti tra le entità dell'universo definisce i limiti di una comprensione sintetica. È il meccanismo letterario-scientifico che Calvino alimenta per mezzo del dialogo tra le discipline, anche grazie al lavoro e alle frequentazioni presso la Einaudi, prima di sperimentare l'astrazione pura, almeno a livello strutturale, della letteratura combinatoria del decennio successivo. «Tutto quello che io ero e tutto quello che io andavo via via essendo finiva per risultare nel nucleo ed esservi assorbito registrato accumulato in un serpentino attorcigliarsi di spirali»:¹⁷⁴ sono parole di Priscilla, che corrispondono a quelle del suo autore. Il «nucleo», infatti, non è altro rispetto al «resto», all'intero universo trattenuto dalla densità dei suoi nessi architettonici, sia tematici che formali.

¹⁶⁸ ID., *Priscilla*, p. 301. Per una analisi del racconto *Priscilla* in rapporto alla cibernetica si veda E. LIMA, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, Firenze, Firenze University Press, 2020, in particolare il capitolo «Né calcolatori né farfalle: corpi cibernetici ne *La macchina mondiale* e *Priscilla*», pp. 101-166.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Ivi, p. 300.

¹⁷¹ ID., *Lettera a Gian Carlo Ferretti* (Torino, 15 febbraio 1966), in ID., *Lettere 1940-1985*, p. 598.

¹⁷² D.W. SCIAMA, *Prefazione*, p. XV.

¹⁷³ A. DUCROCQ, *Il romanzo della materia*, p. 127.

¹⁷⁴ I. CALVINO, *Priscilla*, p. 279.

CESARE PAVESE E «L'ULTIMO MESTIERE»: SOGGETTI, ADATTAMENTI E CONSIDERAZIONI SULLA SETTIMA ARTE

di Valentina Corosaniti

1. Primi amori: tra Torino e l'America

Tra i diversi mestieri che hanno occupato la vita di Cesare Pavese rientra in ultima battuta anche quello cinematografico, come sottolineato nel volume *Il serpente e la colomba* e in altri scritti che,¹⁷⁵ in misura maggiore o minore, restituiscono testimonianza di una passione nata in giovane età e sviluppata con costanza e crescente interesse fino agli ultimi istanti, quelli passati «solo, la sera, nel piccolo cine, seduto nell'angolo, fumando, assaporando la vita e la fine del giorno. Guardando il film come un bimbo – per l'avventura, per la piccola emozione estetica o mnemonica. E godendo, godendo immensamente».¹⁷⁶

L'esperienza dello scrittore piemontese con la Settima Arte è innanzitutto quella di un «semplice» spettatore, che però si dimostra fin da subito particolarmente attento a registrare le novità e le direzioni in cui il cinema della prima ora sembra orientarsi e che ha un modo di approcciarsi alla visione da critico tutt'altro che inesperto («quando se ne andava tutto solo in un cinemino di barriera, [...] ci andava da solo perché era spinto da certe sue curiosità specifiche e quasi specialistiche che nessuno condivideva»)¹⁷⁷ Tale predisposizione, peraltro, pare trovare terreno fertile proprio a Torino, prima capitale italiana del cinema e luogo in cui avviene una vera e propria «iniziazione» di Pavese al mezzo audiovisivo, come testimoniano le numerose lettere e pagine tratte dal diario dello scrittore,¹⁷⁸ ma anche parecchie delle sue opere poetiche o in prosa, in cui i personaggi sono spesso

¹⁷⁵ C. PAVESE, *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di M. MASOERO, introduzione di L. VENTAVOLI, Torino, Einaudi, 2009. Sul rapporto tra Pavese e il cinema si vedano anche: ID., *Il diavolo sulle colline. Soggetto cinematografico*, a cura di M. MASOERO, Pistoia, Via del vento, 2003; *La stanza degli specchi. Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, a cura di A. CATALFAMO, Catania, CUECM, 2004; *Cesare Pavese e la "sua" Torino*, a cura di M. MASOERO, Torino, Lindau, 2007; L. VENTAVOLI, *Visioni. Possibili itinerari cinematografici di Cesare Pavese*, Torino, N.I.P. Edizioni, 2010; *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di M. LANZILLOTTA, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011; F. PRONO, *Pavese e il cinema. Primo e ultimo amore*, Acireale, Bonanno, 2011; C. BECCASTRINI, *Fa bene quel buio. Cesare Pavese e i mestieri del cinema*, Montevarchi, Aska, 2021.

¹⁷⁶ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* [1952], Milano, BUR, 2021, p. 407.

¹⁷⁷ *Come lo ricorda Mila a 25 anni dalla morte. Al cinema con Pavese*, «La Stampa», 5 settembre 1975.

¹⁷⁸ Si vedano le lettere, in C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. MONDO, Torino, Einaudi, 1966: a Tullio Pinelli del 24 luglio 1927 («I palchi del Michelotti sono come quelli dell'Odeon», p. 65), del 4 dicembre 1939 (p. 549); ad Augusto Monti del 5 agosto 1929 (p. 116); a Leone Ginzburg del 20 agosto 1929 (p. 131); ad Antonio Chiuminatto del 5 aprile 1930 («Quello che nel suo ristretto ambito ha fatto nella vecchia Europa il cinema americano [...] io dico che è, non tanto il suo valore artistico, quanto la sua superiorità in energia vitale, non importa se pessimistica o gioiosa, – quel che ha fatto il cinema, dico, farà l'insieme dell'arte e del pensiero americani», p. 190), del 9 gennaio 1931 («del teatro io mi disinteresso completamente. Preferisco il cinema», p. 263), del 28 agosto 1931 (p. 309); ad Arrigo Cajumi del 14 agosto 1931 («Ho poi in mente un'idea mostruosa sulla *Letteratura nel Cinema Americano*, che importerebbe una ricerca sulle origini del medesimo, intese a mostrare come esso sia una pianta indigena che soltanto in un secondo tempo e nelle parti caduche l'Europa ha contaminato», p. 305) e del 27 settembre 1931 («Penso a nuove cose per la «Cultura», e sono tuffato fino agli occhi nella storia del cinema. Mi son rifatto senz'altro alle «origini» e tanto è il caos che non me ne cavo più», p. 311), del 12 ottobre 1931 (p. 312); a Mario Sturani del 10 dicembre 1925 (p. 15), del 20 settembre 1935 («Quando ho letto di via Roma, bramivo come un vitello. E lo Splendor! e il Minerva!», p. 442), del 15 dicembre 1935 (p. 478); alla sorella Maria del 2 marzo 1936 («Leggo sulla «Gazzetta del Popolo» i cinema di Torino e immagino chi assiste ai film, allo Statuto, all'Alpi, all'Ideal», p. 513). Per quanto riguarda *Il mestiere di vivere*, si veda: 25 dicembre 1937 («Non c'è tutta la tua giovinezza nel cinema e nella piazza Statuto?», p. 111); 16 febbraio 1938 (p. 136); 14 febbraio 1941 (p. 296); 19 febbraio 1943 (p. 336); 2 luglio 1943 (p. 340); 14 gennaio 1944 (p. 360); 22 febbraio 1946 (v. *supra*); 24 febbraio 1946 («Di nuovo solo. Ti fai casa di un ufficio, di un cine», p. 408); 4 marzo 1947 (p. 428).

tra il pubblico delle principali sale del capoluogo piemontese, come l'Alpi (poi Charlie Chaplin), lo Statuto, l'Ideal, l'Eliseo, il Cine Minerva, il Cine Corso e il Fortino.¹⁷⁹

Non è un caso, quindi, che a meno di vent'anni Pavese scriva il suo primo soggetto cinematografico, *Un uomo da nulla*,¹⁸⁰ e che di lì a poco seguano tre saggi lucidissimi – *Per la famosa rinascita* (22-23 ottobre 1927), *Problemi critici del cinematografo* (28 maggio – 6 giugno 1929) e *Di un nuovo tipo d'esteta* (3 dicembre 1930) –,¹⁸¹ nei quali l'autore identifica alcune delle problematiche legate a questo nuovo mezzo espressivo e manifesta alcune delle sue preferenze in merito alle film.¹⁸² Tra queste, ad esempio, non gode del suo favore il cosiddetto *peplum* – il film storico in costume –, che in quegli anni, dopo l'incredibile successo della *Cabiria*¹⁸³ di Pastrone, sembra portare avanti un coerente progetto di reinvenzione del passato, di cui però Pavese avverte la scarsa freschezza:

perché mai, proprio in quest'arte ci si debba fermare e compiacere stupidamente nella realizzazione di poverissime cose che non interessano più [...] ricostruzioni, ricostruzioni (sarebbe forse questa la rinascita? Una ricostruzione?) carnevalesche e stanche che un tale ben intenzionato un giorno mi giustificava come avente valore istruttivo [...].¹⁸⁴

La volontà di istruire il pubblico ad una nuova visione è infatti ciò che anima i primi anni della storia del cinema, che cerca di conseguire tale obiettivo proprio attraverso l'utilizzo di soggetti noti e di didascalie altamente esplicative – altrettanto odiate da Pavese, poiché spezzano il ritmo della narrazione per immagini, banalizzandole, e introducono nel cinematografo un'arte esterna, quella letteraria. Ciò, oltre alla mancanza di un linguaggio tecnico specifico e al lavoro di “critici improvvisati”, inficia profondamente l'organicità del *medium* («finora il cinematografo è in massima parte illustrativo [...] dice le cose traducendole o *come se le traducesse* da altre arti»),¹⁸⁵ che invece necessita di trovare una sua cifra stilistica, una sintesi delle diverse maestranze e sensibilità che lo compongono, anche se secondo lo scrittore piemontese sono anche troppe: non c'è da stupirsi, quindi, se per Pavese i film più riusciti del periodo siano degli *one-man show* in cui il regista è anche attore, sceneggiatore e produttore, come nel caso di Charlie Chaplin, Buster Keaton e Douglas Fairbanks, oppure opere in cui si intravede l'essenza pura dell'arte cinematografica, come *Varieté* di Dupont,¹⁸⁶ dove un ruolo decisivo è giocato dal montaggio.¹⁸⁷

¹⁷⁹ A riprova di questo stretto rapporto, che unisce Pavese al cinema torinese, si veda ad esempio il cortometraggio di U. NESPOLO, *Film/a/To* (Italia, 2001, B/N e colore, 12 min.), su testi di E. SANGUINETI (in ID., *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001* [2002], Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 459-460). In questo breve film che ripercorre la storia del cinema di Torino, infatti, sono citate ben quattro pellicole che hanno a che fare in vario modo con lo scrittore di S. Stefano Belbo: *Le amiche* (M. ANTONIONI, Italia, 1955, B/N, 104 min.) e *Dalla nube alla resistenza* (J.-M. STRAUB e D. HUILLET, Italia-Francia-Germania-UK, 1979, colore, 103 min.) sono tratti rispettivamente da C. PAVESE, *Tra donne sole* (in ID., *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1949) e da ID., *Dialoghi con Leucò* (Torino, Einaudi, 1947) e ID., *La luna e i falò* (Torino, Einaudi, 1950); *Fuga in Francia* (M. SOLDATI, Italia, 1948, B/N, 104 min.) e *Riso amaro* (G. DE SANTIS, Italia, 1949, B/N, 108 min.) vedono la collaborazione di Pavese per la sceneggiatura nel primo caso, per consigli sull'ambientazione nel secondo.

¹⁸⁰ Cfr. *Il serpente e la colomba* cit., pp. 183-190. Il soggetto presenta «echi dell'espressionismo tedesco e dell'avantgarde francese degli anni '20: da Clair alla Dulac, a Louis Delluc» (A. FEGATELLI COLONNA, *Al cinemino con Pavese*, «Alias», supplemento de «Il Manifesto», III, 33, 26 agosto 2000, p. 23) e a partire da questo Fegatelli realizzerà un omonimo medimetro (Italia, 2001, colore, 45 min.) in occasione del cinquantenario della morte di Pavese.

¹⁸¹ Ivi, pp. 5-34.

¹⁸² Pavese parla correttamente di film al femminile, dal momento che il termine *film* è un prestito linguistico derivante dall'area anglosassone e avente il significato di “membrana”; è quindi un sinonimo di pellicola e, come tale, fino agli anni Trenta del XX secolo il termine è usato al femminile (“la film”), per poi trasformarsi nel sostantivo maschile che ancora oggi utilizziamo.

¹⁸³ G. PASTRONE, *Cabiria*, Italia, 1914, B/N, 187 min.

¹⁸⁴ Cfr. *Il serpente e la colomba* cit., p. 6.

¹⁸⁵ Ivi, p. 22.

¹⁸⁶ E. A. DUPONT, *Varieté*, Germania, 1925, B/N, 112 min.

¹⁸⁷ In particolare, per Pavese i tratti tipicamente cinematografici sono «quei brevi tratti di un film quando l'azione non vi è né umana né scenografica [...] ma persona e scena hanno uguale importanza e son collocate e mosse, nel dinamismo

Se da un lato a Pavese piacciono film di questo tipo, che potremmo far rientrare in un filone costruttivista, dall'altro inizia ad apprezzare, intorno agli anni Quaranta, il *modus operandi* di quel movimento che va sotto il nome di neorealismo e che si intreccia profondamente tanto alla poetica dello scrittore quanto a quella degli autori americani che lui stesso ha tradotto e amato, da Sinclair Lewis a John Dos Passos.¹⁸⁸ Infatti, prima ancora che nei confronti del cinema, la definizione di “neorealismo” viene applicata – non senza una certa vena polemica –¹⁸⁹ ai testi letterari provenienti da oltreoceano e non pare un caso che una delle sue prime attestazioni si ritrovi poi nella recensione di Mario Alicata a *Paesi tuoi*:¹⁹⁰ nello scrivere quest'ultimo, per sua stessa ammissione, Pavese subisce l'influenza maggiore da James M. Cain – lo stesso Cain autore di *The postman always rings twice*,¹⁹¹ il libro da cui verrà tratto *Ossessione* di Visconti,¹⁹² ovvero il film che convenzionalmente inaugura il neorealismo cinematografico nel 1943. Il nesso tra America e Italia, tra letteratura e cinema, è dunque in qualche modo sintetizzato in questo primo romanzo di Pavese, il cui stile compositivo viene condizionato soprattutto per quanto riguarda il «ritmo del narrare».¹⁹³ Già solo mettendo a confronto l'*incipit* di *Paesi tuoi* e del *Postino*, infatti, si nota più d'una affinità: dalla narrazione in prima persona – Berto e Frank Chambers sono «due irregolari, due balordi» –,¹⁹⁴ alla sintassi nervosa e veloce che produce l'effetto di «un'esistenza continuamente esposta anche ai gesti e alle parole degli altri – e il campo lungo e il campo medio con cui comincia *Ossessione*»,¹⁹⁵ tra l'altro, non fanno che ribadirlo anche da un punto di vista visivo. Questo ritmo del narrare diventa insomma anche una qualità dello sguardo, andando così ad esemplificare la cosiddetta “poetica del pedinamento” teorizzata da Cesare Zavattini, per il quale la macchina da presa non dovrebbe far altro che seguire un uomo per la strada, accompagnarlo nel suo vagabondare, nei suoi incontri, fino a farne scoprire l'indole e quindi a crearne la storia: questo è quello che avviene in moltissimi film neorealisti, che si contraddistinguono per i frequenti piani sequenza quasi mai interrotti dal montaggio e di una durata tale da far emergere tutta la gamma di sensazioni che un'azione, anche semplice, nella sua

del quadro, in posizioni e movimenti che valgono in quanto composizioni mobili di luci e di ombre, fuori del preciso realismo del gesto nella vita» (cfr. *Il serpente e la colomba* cit., p. 25).

¹⁸⁸ L'ammirazione per questo nuovo modo di fare cinema è tale che, in occasione del Premio Strega (24 giugno 1950) assegnato a *La bella estate*, alla domanda su quali autori viventi apprezzasse di più, Pavese risponde: «per me il miglior narratore contemporaneo è Thomas Mann e, tra gli italiani, Vittorio De Sica». Sul rapporto dello scrittore piemontese con la cultura d'oltremare si veda anche P. LORENZI DAVITTI, *Pavese e la cultura americana: fra mito e razionalità*, Firenze, G. D'Anna, 1975; A. BATTISTINI, *Ancora su Pavese e il “grande laboratorio” della letteratura americana*, «Critica letteraria», XXX, 4, 2002, pp. 831-855; G. REMIGI, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, Firenze, Olschki, 2012.

¹⁸⁹ «Quando si parla di Hemingway, Faulkner, Cain, Lee Masters, Dos Passos, del vecchio Dreiser, e del loro deprecato influsso su noi scrittori italiani, presto o tardi si pronuncia la parola fatale e accusatrice: neo-realismo. Ora, vorrei ricordare che questa parola ha soprattutto oggi un senso cinematografico, definisce dei film che, come *Ossessione*, *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, hanno stupito il mondo – americani compresi – e sono apparsi una rivelazione di stile che in sostanza nulla o ben poco deve all'esempio di quel cinematografo di Hollywood che pure dominava in Italia negli stessi anni in cui vi si diffondevano i narratori americani. Come avviene che la stessa etichetta definisca con lode una cinematografia e con biasimo una narrativa, che pure sono nate contemporaneamente sullo stesso terreno intriso di succhi nordamericani?» (cfr. C. PAVESE, *Intervista alla radio*, «Scrittori al microfono», giugno-luglio 1950).

¹⁹⁰ «Pavese ha iniziato la sua carriera di scrittore negli anni nei quali si cominciò a parlare, qui in Italia, di realismo, di neo-realisti: con una formula descrittiva assai vaga e generica in verità», cfr. M. ALICATA, recensione a C. PAVESE, *Paesi tuoi* (Torino, Einaudi, 1941), «Oggi», 19 luglio 1941.

¹⁹¹ J. M. CAIN, *The postman always rings twice*, New York, Alfred A. Knopf, 1934.

¹⁹² L. VISCONTI, *Ossessione*, Italia, 1943, B/N, 135 min.

¹⁹³ C. PAVESE, *L'influsso degli eventi*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi* [1951], Torino, Einaudi, 1990, pp. 222-223.

¹⁹⁴ D. BROGI, *Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti e la “funzione Cain”*, «Allegoria», XXIII, 64, luglio-dicembre 2011, p. 184.

¹⁹⁵ Ivi, p. 185.

interezza può contenere.¹⁹⁶ Ed ecco perciò spiegata la presenza pervasiva della strada e di moltissime scene in cui i personaggi camminano, come accade all'inizio delle opere di Pavese e di Cain:

«Stasera mangerai la gallina con tuo padre» gli dico guardando la strada [...] Lui mi veniva dietro e mi stava attaccato come se il carrettino dei gelati che passava a tutta corsa minacciasse noi due pedoni. Non aveva mai traversato un corso, si vede, o mi stava già lavorando. [...] «Non c'è nessuno in queste strade» sento che dice tutto calmo [...] andavamo come i buoi senza sapere dove [...] Perché uno poteva anche aspettarselo ma, quando lo rilasciano [...] batte le strade come uno scappato di casa.¹⁹⁷

Comunque mi dettero una sigaretta; quindi mi allontanai zoppicando lungo la strada, in cerca di qualcosa da mettere sotto i denti. Fu così che mi imbattei in quella tale «Taverna delle Due Querce». Non si trattava che d'una bettola di campagna, come ce n'è a migliaia in California. [...] Entrai deciso, mettendomi, dall'interno, a scrutare la strada.¹⁹⁸

Tale meccanismo sembra permanere anche successivamente, in altri testi dello scrittore piemontese, come dimostra il soggetto pavesiano intitolato *Gli innocenti* o *Le belle famiglie italiane* o *A questo mondo c'è giustizia*,¹⁹⁹ che – ciò è evidente soprattutto nella trasposizione audiovisiva di Andrea Icardi –,²⁰⁰ ritrae i protagonisti ancora una volta sulla strada, in macchina.

2. Per una prosa cinematografica

Anche i soggetti scritti da Pavese sono dunque influenzati dagli stessi temi che si ritrovano nei suoi lavori in prosa, con una preferenza per il genere del *melò*, che è proprio figlio prediletto del romanzo e ha come elemento narrativo fondante l'impedimento amoroso, spesso in connubio con la morte, argomento che ben si presta alla messa in scena di triangoli in cui le protagoniste designate, nelle intenzioni dello scrittore, sono sempre le sorelle Doris e Constance Dowling.²⁰¹ Ma l'affinità tra romanzi e soggetti non si riscontra solo a livello di contenuti, bensì anche sul piano delle modalità narrative, dal momento che Pavese non scrive utilizzando il gergo cinematografico («what I'm asking for is the form I must give to my script: am I to tell my tale in simple descriptive prose, like a short story, or to try a real scenario, the description – in scenes – of the work of the camera? In this last case there's considerable difficulty – I don't know the movie jargon»)²⁰² o con una particolare attenzione agli accorgimenti tecnici che normalmente un soggettista o uno sceneggiatore tengono sempre a mente (ad esempio le luci, se la scena andrà girata in esterni o in interni, ecc.). Egli produce insomma una sorta di prosa tra il romanzesco e il descrittivo, come si può notare massimamente

¹⁹⁶ «Al posto di storie immaginarie [...] scegliere quei fatti che si svolgono sotto i nostri occhi, e seguirli, pedinarli con la fede paziente di chi sa che ogni punto e ogni momento dello spazio e del tempo dell'uomo sono importanti e narrabili» (cfr. C. ZAVATTINI, *Neorealismo ecc.* [1979], a cura di M. Argentieri, Milano, Bompiani, 2002, p. 715).

¹⁹⁷ C. PAVESE, *Paesi tuoi* [1941], Torino, Einaudi, 1945, pp. 7-8.

¹⁹⁸ J. CAIN, *Il postino suona sempre due volte* [1934], trad. it. di GIORGIO BASSANI, Milano, Mondadori, 1973, pp. 7-8. Nella versione originale il termine *road* appare significativamente anche una terza volta, nell'aggettivo composto *roadside* («They gave me a cigarette, though, and I hiked down the road to find something to eat. That was when I hit this Twin Oaks Tavern. It was nothing but a roadside sandwich joint, like a million others in California. [...] I blew in there in a hurry and began looking down the road»).

¹⁹⁹ Cfr. *Il serpente e la colomba* cit., pp. 131-142.

²⁰⁰ A. ICARDI, *Il cinema secondo Pavese*, Italia, 2011, colore, 66 min.

²⁰¹ A loro sono dedicati tutti i soggetti scritti nel 1950 (ad eccezione de *Il diavolo sulle colline*): *Le due sorelle* ovvero *Breve libertà* ovvero *Gioventù crudele* (18 marzo 1950); *L'autista conteso* o *La facile avventura* (1-10 aprile 1950); *Il serpente e la colomba* (29 aprile – 11 giugno 1950); *Gli innocenti* o *Le belle famiglie italiane* o *A questo mondo c'è giustizia* (4 maggio 1950); *Amore amaro* (12 maggio 1950); *Suicidarsi è un vizio* (8 giugno 1950); *La donna del teatro*.

²⁰² Lettera a Doris Dowling del 13 maggio 1950, in C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. CALVINO, Torino, Einaudi, 1966, pp. 522-523.

osservando l'unico adattamento da lui redatto e comparandolo con il testo originale da cui è derivato, *Il diavolo sulle colline*.²⁰³ Leggendo la prima pagina del soggetto, che segue di due anni il romanzo, si capisce come in esso la trama sia sintetizzata a grandi linee, con indicazioni che riguardano più che altro i personaggi e il tono da tenere in determinate situazioni. In particolare, Pieretto, Oreste, Loris e Poli sono subito delineati nell'aspetto e nel carattere, cosa che ovviamente nel libro non accade, perché, come abbiamo ricordato a proposito di *Paesi tuoi*, Pavese preferisce seguire i suoi personaggi e lasciare che si disvelino a poco a poco, attraverso i loro gesti. Così, il noto *incipit* «Eravamo molto giovani» è tradotto in un più puntuale «Tre studenti ventenni», «Credo che in quell'anno non dormissi mai» diventa un più didascalico «girano le strade tutte le notti, annoiandosi, ridendo, dibattendosi», e così via. Interessante, a tal proposito, è notare che questo tentativo di trasposizione ad opera di Pavese verrà quasi completamente ignorato dal regista Vittorio Cottafavi, che nel suo adattamento cinematografico non fa altro che riprendere il testo del romanzo così com'è, ad eccezione di qualche taglio, e trasformarlo in copione.²⁰⁴

Una simile scelta, tuttavia, non sembra così inusuale, se si considera la bravura di Pavese specialmente nei dialoghi nati da quell'impasto linguistico di base che molto deve allo *slang* americano, ancorato com'è alla realtà delle cose. Ma, oltre a questo, il *modus scribendi* dello scrittore piemontese è quello che noi oggi chiameremmo un "narrare per immagini" e proprio la ricerca della cosiddetta «immagine narrativa» ha come conseguenza «l'exasperare espressionisticamente la lingua e l'applicare i processi metaforici su un materiale linguistico attinto dal dominio del parlato-dialettale e del quotidiano».²⁰⁵ Nel periodare pavesiano, infatti, non si contano le innumerevoli metafore, le similitudini e le analogie che tentano di instaurare rapporti di affinità tra realtà diverse – e, in particolare, tra quella naturale e quella umana –, come avviene ad esempio ne *Il carcere*,²⁰⁶ dove le immagini ricorsive che si fissano in simboli secondo quel processo di cristallizzazione ben descritto da Mutterle ruotano tutte attorno a Concia, la serva oggetto del desiderio di Stefano-Pavese.²⁰⁷

Tanto il dialogo quanto l'immagine narrativa, quindi, sono alcuni dei motivi per cui la scrittura pavesiana si avvicina molto alla narrazione cinematografica. Tale vicinanza viene colta soprattutto dalla coppia di cineasti francesi Straub e Huillet, che adattano per il grande schermo i *Dialoghi con Leucò* e *La luna e i falò*, due dei romanzi che, anche a detta di Moravia, «si prestano in maniera particolare ad essere tradotti in cinema perché appaiono fondati su una struttura di conversazione favorevole alla [...] narrazione cinematografica estraniata ed estraniante che risparmi al regista la descrizione degli eventi e gli consenta di concentrarsi su notazioni apparentemente marginali».²⁰⁸ Dall'unione dei due scritti nasce *Dalla nube alla resistenza*, un film in due parti sul potere e sulla resistenza contro i dominatori di ogni genere, sullo sfondo di una campagna sensuale e mitica che fa da ambientazione in entrambi gli atti. In effetti, parlare di atti non è poi sbagliato, perché l'impostazione dei due registi è prettamente teatrale e rispetta in un certo senso il testo originale,

²⁰³ ID., *Il diavolo sulle colline*, in ID., *La bella estate* cit.

²⁰⁴ V. COTTAFAVI, *Il diavolo sulle colline*, Italia, 1985, colore, 105 min.

²⁰⁵ Cfr. A. M. MUTTERLE, *L'immagine arguta: lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino, Einaudi, 1977, p. 7.

²⁰⁶ C. PAVESE, *Il carcere*, in ID., *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 1948.

²⁰⁷ La donna viene associata alla capra e questo termine, insieme ai suoi derivati, ricorre numerose volte nel testo e a mano a mano si ammantava di tutta una serie di rimandi, come quello alla finestra coi gerani rossi, e più in generale al rosso, colore che fa ovviamente riferimento alla passione, ma richiama anche il tema del selvaggio, quel mondo ancestrale legato alla terra e al sangue che si ritrova nel mito – il selvaggio è qualcosa di irrazionale, che va ricondotto a chiarezza, e nel corso del racconto tale funzione è appunto rivestita dalla serva. Sull'argomento si veda anche C. TAVELLA, «Essere [...] ricordo, molti ricordi»: *Prima che il gallo canti*, saggio introduttivo a C. PAVESE, *Il carcere*, in ID., *Prima che il gallo canti*, a cura di L. NAY e C. TAVELLA, Milano, BUR, 2021, pp. 5-36.

²⁰⁸ A. MORAVIA, recensione a *Dalla nube alla resistenza*, «L'Espresso», 8 luglio 1979. Oltre a questo lungometraggio, gli altri film dei due registi tratti dall'opera pavesiana sono: *Quei loro incontri* (Italia-Francia, 2006, colore, 68 min.); *Il ginocchio di Artemide* (Italia-Francia, 2007, colore, 26 min.); *Le streghe, femmes entre elles* (Italia-Francia, 2009, colore, 21 min.); *L'inconsolabile* (Francia-Svizzera, 2011, colore, 15 min.); *La madre* (Svizzera, 2012, colore, 20 min.)

anche attraverso una recitazione attoriale tutt'altro che naturalistica.²⁰⁹ Questa scelta registica, a ben vedere, si adatta bene a ciò che lo stesso Pavese intende quando, nel *Mestiere*, scrive:

Noi tendiamo al dialogo, alla conversazione. Amiamo evitare le lunghe note informative (la narrazione), anzi anche queste le trasformiamo in discorso facendole in prima persona e colorite secondo il personaggio che le pronuncia. Cerchiamo insomma, nella narrativa, il teatro, ma non la scenica. Che venga dall'uso del cinema, che ci ha insegnato a distinguere tra visività e parola, che prima il teatro fondeva?²¹⁰

Tale contrapposizione tra cinema e teatro si ritrova di nuovo, a livello simbolico, in *Tra donne sole*, dove l'ambiente della sala buia, legato alla figura di Clelia, è un luogo di fuga dai problemi e soprattutto dagli altri, e in cui ci si reca da soli,²¹¹ mentre lo sfarzo dei palchi e la calca del teatro rimandano alla recita sociale in cui sono costantemente immersi i personaggi. Non a caso nel romanzo questo aspetto viene esaltato attraverso una trovata metanarrativa per cui, allo spettacolo più ampio, di tutti i giorni, se ne affianca uno vero e proprio, che porta alla luce tutta la finzione di un mondo-farsa, le cui vicende prendono l'avvio nel periodo farsesco per eccellenza, ossia il carnevale. L'idea della recita, del palcoscenico, è presente anche in *La bella estate* – opera fortemente legata a *Tra donne sole*, quasi a volerne costituire un *prequel* –, nel momento in cui Ginia decide di voler farsi ritrarre come fa Amelia, perché vuole che la guardi un altro e le faccia vedere chi è. Questa volontà di conoscenza del sé passa attraverso il filtro dello sguardo altrui, che confluisce poi nel ritratto, simbolo pavesiano molto forte che si lega anche a quello della finestra, «spazio da cui guardare senza pericoli il mondo, ma anche simbolo di separazione e di tensione verso un irrealizzabile contatto con la realtà».²¹² Entrambi, seppur in modo diverso, servono infatti ad avvicinare la realtà in maniera mediata – unica possibilità da cui scaturisce la conoscenza –, ed è particolarmente intrigante ai fini del nostro discorso scoprire che la finestra e il ritratto o, meglio, la cornice che lo contiene, sono anche le due immagini utilizzate dalla teoria del film per distinguere due maniere assai diverse di concepire il cinema. Da un lato, il cinema come finestra è quello che punta alla trasparenza, ovvero a rendere invisibile il *medium*, a far sì che lo spettatore non si accorga di star guardando un prodotto costruito, di finzione; dall'altro, il cinema inteso come cornice, all'opposto, punta a evidenziare l'aspetto più costruttivistico della sintassi cinematografica. Queste due metafore, tuttavia, spesso possono coincidere e, del resto, già ne *La bella estate* troviamo degli indizi che ci fanno credere che ci sia una convivenza delle due modalità anche in questo caso: nell'alcova dei pittori Rodriguez e Guido, infatti, lo spazio ha una disposizione esplicitamente teatrale, è incorniciato, ma allo stesso tempo gioca anche con l'idea di trasparenza della finestra («quadretti e tende coprivano tre pareti: la quarta era tutta finestra»),²¹³ essendo luogo in cui ci si mette a nudo, simbolicamente e letteralmente. Qui le modelle, tra cui anche Ginia, si fanno ritrarre e la “quarta parete” è appunto quella che idealmente affaccia sulla platea, sul pubblico composto da noi lettori-spettatori.²¹⁴

²⁰⁹ Non pare un caso che Pavese, in una lettera del 26 gennaio 1946 a Natalia Ginzburg (cfr. C. PAVESE, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di S. Savioli, Torino, Einaudi, 2008, p. 208) dica che coi *Dialoghi con Leucò* ha «finalmente vinto il naturalismo».

²¹⁰ Cfr. *Il mestiere di vivere* cit., p. 360.

²¹¹ «Davvero le sere quando riuscivo a cacciarmi sola in un cine [...] erano i soli momenti belli di Torino» (p. 339); «Al cine ci vado da sola» (p. 357); «arrivai fino in piazza Statuto, sotto i portici. Entrai in quel cinema» (p. 380).

²¹² Cfr. A. SICHERA, *Pavese nei dintorni di Joyce: le «due stagioni» del Carcere*, «Esperienze Letterarie», 3-4, 2000, pp. 121-122. Sull'argomento si rimanda anche a G. BERTONE, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000.

²¹³ C. PAVESE, *La bella estate* cit., p. 66.

²¹⁴ Tale richiamo appare ancora più esplicito se si considera che il titolo originariamente pensato da Pavese per quest'opera era *La tenda*, in riferimento ad una tenda rossa – in pratica un sipario – presente nello studio dei pittori, che dà accesso alla stanza con il letto su cui verrà consumato il rapporto tra Ginia e Guido.

3. Dal libro al film

Parlare di spettatori a proposito de *La bella estate* non sembra del tutto fuori luogo, soprattutto dopo la recente trasposizione cinematografica che ne è stata fatta, sulla quale sarà presto disponibile uno studio più approfondito realizzato da chi scrive.²¹⁵ Questa pellicola, tuttavia, è solo una delle tante che, ispirate all'opera di Pavese, hanno visto la luce negli ultimi anni, sia grazie a questioni di natura più "pratica" legate allo scadere dei diritti d'autore sugli scritti pavesiani – secondo la consueta decorrenza dei settant'anni dalla sua morte –, sia per via del carattere di universalità di certi libri, come i *Dialoghi con Leucò*, da cui è stato tratto *You Burn Me*,²¹⁶ da poco presentato alla LXXIV edizione del Festival internazionale del cinema di Berlino.²¹⁷ L'ultimo mestiere, insomma, sembra essere portato avanti da una serie sempre più nutrita e prolifica di registi, che trovano nella prosa dello scrittore piemontese un terreno fertile da cui partire a immaginare una narrazione che arrivi a parlare anche a noi, spettatori contemporanei. A distanza di decenni, poi, se da una parte le storie pavesiane non sembrano per nulla invecchiate, dall'altra anche il loro autore sembra aver acquisito un'aura e un prestigio che in vita o negli anni immediatamente successivi alla prematura scomparsa non sembravano così evidenti e condivisi. A riprova di ciò, si può osservare come alcuni dei più recenti prodotti filmici che lo riguardano prendano le mosse proprio dalla sua vicenda personale che, al pari delle opere, sembra intrisa di mito, in parte anche a causa di certe tragiche corrispondenze.

Non sembra del tutto casuale, infatti, la scelta che il 27 agosto 1950 porta Pavese a suicidarsi in una camera d'albergo di Torino – come la Rosetta di *Tra donne sole* –, ingerendo una dose eccessiva di barbiturici – come la Linda di *Il serpente e la colomba*. A tale gesto si è cercato di dare più volte una spiegazione, ma invano: ciò che resta e può essere preso per vero, al di là delle diverse interpretazioni critiche, è quel messaggio lasciato nella prima pagina dei dialoghetti o le dure parole disseminate all'interno del diario, che trovano voce ancora una volta e per sempre in una scena del film dei fratelli Taviani *Allonsanfàn*.²¹⁸ Qui uno dei protagonisti, prima di impiccarsi, lascia una lettera che riprende il messaggio di addio di Pavese, ribaltandolo ironicamente: così, quel «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono» si trasforma in un «Non perdono a nessuno e a nessuno chiedo perdono», inframmezzato da alcune frasi del *Mestiere* che rivelano una frustrazione e uno struggimento ormai in corso da parecchio tempo e che, malgrado tutto, continuano a ispirare coloro che le incontrano, sulla carta o sullo schermo.

²¹⁵ L. LUCHETTI, *La bella estate*, Italia, 2023, colore, 111 min.

²¹⁶ M. PIÑEIRO, *Tù me abrasas*, Spagna-Argentina, 2024, colore, 64 min.

²¹⁷ Oltre a quelli già citati, si ricordano tra gli adattamenti cinematografici tratti da opere di Pavese: M. FOGLIETTI, *Prima che il gallo canti*, Italia, 1993, colore 101 min.; F. MASELLI, *Il compagno*, Italia, 1999, colore, 92 min.; C. PELLET, *Aujourd'hui, rien*, Francia, 2019, colore, 72 min.; M. SANTINI, *Le belle estati*, Italia, 2023, colore, 74 min.; A. ICARDI, *Onde di terra*, Italia, 2024, colore, 90 min.

²¹⁸ P. E. V. TAVIANI, *Allonsanfàn*, Italia, 1974, colore, 100 min.

«TUTTO L'INVENTARE È RICORDARE?»
APPUNTI SU MEMORIA, SCRITTURA E FINZIONE IN
MENZOGNA E SORTILEGIO E *L'ISOLA DI ARTURO* DI ELSA MORANTE

di Maria Dalla Costa

«Che il segreto dell'arte sia qui? *Ricordare* come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Ché forse tutto l'inventare è ricordare».²¹⁹ Il passo, tratto da uno dei tanti resoconti onirici che compongono il cosiddetto *Diario 1938*, testimonia come il processo d'invenzione artistica, e dunque anche letteraria, sia da ricondurre, secondo Elsa Morante, a categorie psicanalitiche ben definite e in comunicazione tra loro, come il sogno e il ricordo.²²⁰ Il sogno è per l'autrice uno spazio privilegiato di «creazione» in cui le parole, i personaggi e i pensieri della veglia vengono amplificati e condotti verso «indicibili cammini» e «avventurosi viaggi».²²¹ Pure, è noto che l'emersione del sogno verso la coscienza dell'individuo – e quindi la sua sopravvivenza – dipende proprio dalla capacità di ricordare quanti più elementi dello stesso, instaurando così un rapporto gerarchico.²²² In tal modo la memoria individuale può essere considerata un filo conduttore essenziale nella gestazione delle opere di Morante, la cui influenza si riversa nella loro costruzione narrativa rispondente a quel saldo «disegno autoriale»²²³ che, dall'ideazione di favole e filastrocche, conduce alla scrittura di *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*.²²⁴

Nel primo libro la narratrice è Elisa De Salvi che, rimasta orfana di padre e madre, è dominata dalle menzogne ereditate dai propri familiari, dei quali lei, per diletto, trasfigura e ritesse le vite come fossero personaggi fiabeschi attraverso dei veri e propri «sogni ad occhi aperti».²²⁵ Nell'*Introduzione alla Storia della mia famiglia*, su cui si apre il romanzo, Elisa racconta: «Richiusi i miei libri, io mi compiacevo di architettare, nella fantasia, vicende e storie di mia propria fattura,

²¹⁹ Le citazioni alle opere di Elsa Morante sono tratte da E. MORANTE, *Opere*, a cura di C. CECCHI e C. GARBOLI, voll. I e II, Milano, Mondadori, 1988-1990, («I Meridiani»). Il frammento è tratto da EAD., *Opere*, II, p. 1592.

²²⁰ Per una lettura psicanalitica della prima produzione dell'autrice, rimando all'imprescindibile lavoro M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri Lischi, 1999, pp. 107- 338 e pp. 555-616 e allo studio T. LOMBARDO, *Elementi psicoanalitici nel romanzo Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, tutor N. Scaffai, 2016.

²²¹ «La vida es sueño» recita il margine inferiore sinistro del quadernetto dove Elsa appuntò tali resoconti. L'ispirazione è tratta dal dramma omonimo di Pedro Calderón de la Barca (1635).

²²² «Reminiscenze improvvise ci riaprono paesaggi ed eventi sognati e poi scomparsi nella memoria», E. MORANTE, *Opere*, II, p. 1585.

²²³ M. BARDINI, *Morante Elsa*, p. 13.

²²⁴ E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1948, («Supercoralli»); EAD., *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957, («Supercoralli»). Si è scelto di analizzare congiuntamente i due romanzi che precedono un momento spartiacque di pausa creativa durante gli anni Sessanta, a seguito del quale l'autrice pubblicherà *La Storia* (1974) e *Aracoeli* (1982). Se gran parte della critica è concorde a considerare i quattro romanzi morantiani un unico grande libro, è anche vero che le illusioni rese possibili dalla «dimenticanza di sé e del mondo» (cfr. *Fortuna critica* in E. MORANTE, *Opere*, II, p. 1655) che tanto caratterizzano i primi due libri, cedono poi il passo a una tardiva coscienza politica che si esprimerà compiutamente a partire da *La storia* (1974). In ogni caso, il tema onirico e quello mnestico continuano a rappresentare, anche nei romanzi più tardivi, le principali linee tematiche dell'autrice (cfr. G. ROSA, *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 120-125 e per la «macchina dei ricordi» di *Aracoeli*, Ivi, pp. 149-151; E. PORCIANI, *Sogno e romance nella Storia* in *La Storia di Elsa Morante*, a cura di S. SGAVICCHIA, Pisa, Edizioni Ets, 2012, pp. 217-228; F. CARTONI, *Al di là delle fonti. Elsa Morante tra letture, desiderio e fantasia* in *Le fonti in Elsa Morante*, a cura di E. PALANDRI e H. SERKOWSKA, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, («Innesti | Crossroads»), pp. 27-33).

²²⁵ Per una trattazione psicanalitica del tema, rimando alla lettura del saggio freudiano *Il romanzo familiare dei nevrotici* pubblicato originariamente in O. RANK, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Lipsia e Vienna, Deuticke, 1909, pp. 64-68.

modellate, s'intende, sulle mie favole predilette».²²⁶ Attraverso questo processo, che, come si vedrà, assume funzioni propriamente "costruttive", Elisa si riscatta dalle dolorose vicende familiari, vissute come tradimenti:

Grazie alla mia menzogna, io potevo vendicarmi, adesso, dei miei amori non ricambiati, potevo saziare i miei segreti orgogli, neri e sotterranei come inferni. Solo le mie maschere [...] erano le mie consanguinee e le mie uguali; e nessuna società era degna di me, fuorché loro. E la mia maggior gloria stava in ciò: che pur credendo in esse, e professandomi ipocritamente lor suddita e fedele, io mi presumevo la loro imperatrice e quasi la loro dea, né dubitavo di stringere fra le mie dita il filo delle loro vite arroganti.²²⁷

Ben presto però, coloro che trasformati dalla fantasia di Elisa apparivano «re, condottieri, profeti, e gente, insomma, d'altissimo rango», cominciano a rivelarsi «larve» e «fantasmi gelosi» della vita della ragazza, fino a punirla facendo «le vendette della ragione e della realtà sulla stolidità Elisa».²²⁸ A causa del «morbo fantastico» della bugia, la protagonista ha ormai tagliato ogni contatto con la realtà esterna e con i vivi, sostituiti da Doppi,²²⁹ ma soprattutto con la propria identità, tanto da non riconoscersi più allo specchio: «talora, mentre m'aggio per le stanze, in ozio, il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento; io sussulto, al vedere una forma muoversi in queste funebri acque solitarie, e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissar me stessa, come se mirassi una medusa. [...] E mi domando: "Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?"».²³⁰ L'ultimo lutto, stavolta per la morte della madre adottiva Rosaria, recide definitivamente ogni contatto vitale con i familiari: così immediatamente anche i fantasmi «traditori» abbandonano Elisa, trascinando con sé le favole che li vedevano protagonisti. «Or nel tempo stesso che le mie fantasie si disfanno, i miei sensi paion essersi bizzarramente acuiti», scrive, tanto da essere costretta significativamente a uno stato d'insonnia. Per far sì che Elisa possa riappropriarsi della propria identità e allontanarsi, anche dal punto di vista spaziale, dal territorio della menzogna (la sua camera), il sonno deve lasciare posto a una nuova facoltà, la memoria:

In queste notti di veglia, al posto dell'antica menzogna ho una nuova compagna: la memoria. Trascorro l'intera notte a ricordare eventi passati. Non soltanto il *mio* passato, e in particolare l'infanzia, e l'ultimo anno vissuto coi miei parenti, che ritrovo intatto e vivido come fosse di ieri; ma anche il *loro* passato, quello di mio padre e di mia madre, e della mia famiglia defunta. Non posso usare altro verbo che *ricordare*: infatti tutto ciò che ignoravo di loro mi si spiega naturalmente, e io ripercorro fin dal principio le loro vite come se tutte fossero episodi della mia. Allo stesso modo di chi, ridestatosi da un sonno letargico, ritrovi ad una ad una, dopo una breve incertezza, le circostanze della propria vita da sveglio.²³¹

L'unico modo per guarire dal «morbo» della menzogna è dunque il ricordo del passato, in particolare attraverso lo strumento della scrittura: «Allora, come se il tempo della scuola fosse tornato [...] tendo l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della mia memoria. La quale, recitando i miei ricordi

²²⁶ E. MORANTE, *Opere*, I, p. 25. La descrizione della biblioteca di Elisa, i cui libri fungono da modelli per le sue fantasticherie, è piena di racconti «di prodigi, di stravaganze e di follia» e «quasi tutte le opere che la compongono [...] appartengono al genere fantastico» (Ivi, p. 24).

²²⁷ Ivi, pp. 27-28.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ «Le mie maschere m'imposero la negazione d'ogni realtà in cambio del loro mondo larvale. [...] A tal punto che, Dio mi perdoni, io non ho pianto alla morte della mia madre adottiva; poiché, per me, essa era morta da tempo nei miei affetti, e, in luogo di lei vera, io amavo un suo fantastico Doppio» (ivi, p. 29).

²³⁰ Ivi, p. 9. Nel manoscritto del romanzo, l'autrice annota numerosissime citazioni che saranno d'ispirazione per il suo racconto, tra cui «J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note (Pantagruel, libro III)». Cfr. *Menzogna e sortilegio*. Mss. Vitt. Em. 1619/I oggi digitalizzato e consultabile all'indirizzo mostrebnorm.cultura.gov.it, consultato il 20 settembre 2024.

²³¹ Ivi, p. 31.

e sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, come una fedele segretaria, scrivo».²³² Da questo punto in avanti, la voce della narratrice permette di riconoscere nel romanzo due parti, costruite «entro l'arco parabolico disegnato dalla memoria onirica»²³³: una prima in cui Elisa parla per esperienza diretta dei fatti (l'*Introduzione*, le *Parti quinta e sesta*, l'*Epilogo*) e una seconda in cui racconta la storia della nonna e della madre per testimonianza indiretta (dalla *Prima parte* alla *Parte quarta*).

A questo proposito è da notare l'insistenza della narratrice sulla veridicità degli episodi che si accinge a narrare: non sarà certo una storia di grandi gesta e imprese com'erano quelle animate dalla fantasia, ma in compenso, afferma, questa «nostra vicenda vera» «è veritiera dal principio alla fine».²³⁴ Ma Elisa è davvero una narratrice affidabile? Dalle carte manoscritte del romanzo conservate alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma emerge un vasto repertorio di possibili titoli annotati dall'autrice prima della scelta definitiva: molti di essi confermano senza dubbio che le memorie della narratrice sono inaffidabili e inattendibili al pari delle sue fantasticherie (a titolo d'esempio, si ricordano: «Memorie fantastiche», «Le finte memorie», «Ricordi immaginari», «Storia bugiarda», «Storia infedele», «Memorie bugiarde»). Inoltre, sono presenti nel romanzo numerose spie testuali che ne offrono ulteriore prova: osserva Emanuella Scarano che le situazioni raccontate per testimonianza indiretta tra la *Parte prima* e la *quarta* sono rielaborazioni o duplicazioni di ciò che Elisa riporterà poi per testimonianza diretta; e dove i frammenti di esperienze reali contengono dei vuoti, lei li riempie, al pari dei sogni, con le favole e gli espedienti fantasiosi che aveva appreso nei suoi libri preferiti.²³⁵ I blocchi narrativi che allora dovevano essere nettamente divisi tra memoria «bisbigliata» e memoria «vera», ora si specchiano e si confondono tra loro: Mia nonna fa un matrimonio d'interesse / Mia madre fa un matrimonio d'interesse; La fine di un imbrogliatore / La fine d'un nobiluomo romantico / La fine d'un vecchio ateo; Il butterato ha qualche sfortuna in amore / Il butterato ha nuove sfortune in amore; etc.²³⁶ Il passaggio dalla «commedia di spiriti» al racconto memoriale è così introdotto dalla narratrice:

Or debbo tenere avvertiti i miei lettori che, mentr'io scrivevo le pagine che precedono, un subdolo cambiamento avveniva intorno a me, in questa mia camera. [...] Non udirete più da me la voce molteplice della dormiente. Una lucida insonnia s'impadronisce di me, e io, nella camera taciturna e spopolata, altro non potrò interrogare d'ora innanzi che la mia vera memoria. [...] Non posso, tuttavia, non meravigliarmi, riconoscendo nella mia memoria una così vivida, accesa presenza.²³⁷

Se nei precedenti capitoli Elisa si era imposta come narratrice onnisciente degli eventi che non aveva vissuto, tanto da poterli raccontare senza esitazione («io ripercorro fin dal principio le loro vite come fossero episodi della mia», diceva), ora, venuto il tempo di raccontare le vicende che l'hanno vista partecipe, si proclama ripetutamente confusa: «Davvero, io non so spiegarmi perché [...]» (p. 619) e nella *Parte sesta* confessa ripetutamente «io non saprei dire [...]».²³⁸ Nondimeno, l'Elisa narratrice insiste nel marcare una distanza dall'Elisa personaggio, vale a dire tra l'adolescenza ancora propensa al «mistero» e il «freddo regno degli adulti» dominato dalla ragione, di cui ora afferma di far parte:

²³² Ivi, p. 34. Ora è della memoria che si nutrono anche i brevi sogni di Elisa: «al declinare della notte, io cado spesso in un sonno leggero; e nei sogni incontro le medesime persone e la medesima città dei miei ricordi» (ivi, p. 33).

²³³ G. ROSA, *Elsa Morante*, p. 38.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ E. SCARANO, *La «fatua veste» del vero* in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri Lischi, 1990, pp. 95-97. Si rimanda anche a una rassegna esemplificativa della frequenza con cui una situazione singola viene rispecchiata in un'altra cfr. T. LOMBARDO, *Elementi psicoanalitici nel romanzo Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, pp. 52-27.

²³⁶ Cfr. anche lo studio del romanzo in G. ROSA, *Elsa Morante*, pp. 38-39.

²³⁷ E. MORANTE, *Opere*, I, p. 578.

²³⁸ Ivi, p. 31.

E da questo punto, la nostra vicenda familiare si fa nei miei ricordi precipitosa e confusa; le poche scene che ne affiorano, e delle quali fui testimone e partecipe, mi appaiono, se le riguardo con la mia mente di allora, soltanto dei misteri inumani. Cercherò tuttavia di rievocare, come meglio posso, con l'aiuto della mia ragione adulta, gli episodi più notevoli di quegli ultimi giorni che precedettero l'epilogo.²³⁹

«Il nodo, l'intrico» di tutto il libro è rappresentato, per Cesare Garboli, dal finto Epistolario scritto dalla madre Anna al defunto cugino Edoardo, presentato dalla narratrice con costante tensione tra perizia filologica e sospetto di finzione. Elisa afferma con lucidità che in virtù della sua fedeltà alla verità («avendo io promesso una cronaca veritiera», rammenta) non potrà tacere ai lettori «una così importante documentazione» per la sua Storia familiare. Tuttavia, una volta accettata l'ipotesi che si tratti di una scrittura falsa, le lettere si trasformano per Elisa in uno «specchio» che stravolge e imbruttisce le storie che fino a prima erano coperte da bugie e finzioni.²⁴⁰ Il giudizio su tali «prose scadenti» dell'Elisa adulta è acuto e severo: i fogli, «di carta ordinaria, di quella che si compera nelle tabaccherie», sono «sgualciti, consunti», pieni di «caratteri un poco informi» e sparsi «d'errori d'ortografia, di grammatica e di sintassi». Anche la somiglianza tra le grafie di Anna e di Edoardo, comprovata da fonti affidabili (biglietti, liste della spesa e quaderni scolastici), non è da ricondurre a chissà quale «prodigio fuor della natura», ma a conformità ereditaria che «non è troppo rara tra fratelli o congiunti», come potranno studiare «grafologi e psicologi» e non i «patiti della magia». Le carte sono di tal mediocre fattura che, se non fosse per la forte improbabilità della cosa, Elisa giurerebbe «d'avere sotto gli occhi non i veri originali di quella antica corrispondenza, ma delle grottesche falsificazioni». Elisa, infine, non solo sceglierà di non trascrivere nessuna lettera – se non per brevissimi stralci privi di qualsiasi significato – per discrezione e in «segno di timore e di rispetto» nei confronti della sua defunta madre, ma stabilirà di disfarsi di quest'ultima prova che poteva dimostrare la verità delle sue parole, proprio con il pretesto di sottrarle per sempre dal sortilegio della menzogna.²⁴¹

S'io mi soffermo su alcuni tratti dell'epistolario, lo faccio per illustrarvi con qualche esempio una storia la quale, sebbene fedele, può apparirvi spesso innaturale e ambigua. Ultimato il mio compito, ho deciso che brucerò questi foglietti ingialliti, affinché l'ingiusto e inconcepibile incanto ch'essi esercitarono al tempo della mia fanciullezza venga distrutto con essi e non debba mai più ingannare alcuno.²⁴²

Non è certo se quest'atto sia infine compiuto per liberarsi per sempre delle favole, come afferma Giovanna Rosa, oppure se, al contrario, per difendere fino in fondo la loro finta credibilità. Nel momento in cui la narrazione giunge all'epilogo, infatti, Elisa recupera le coordinate spazio-temporali

²³⁹ Ivi, p. 828.

²⁴⁰ «Difatti, se m'induco ad accettarla, il finto Epistolario si trasforma per me in uno specchio, in cui l'amato viso di Anna mi appare così imbruttito e stravolto, che memoria, volontà e fantasia mi suggeriscono di scegliere una menzogna in luogo di questa diagnosi. La quale, dov'io spiavo il mistero e la malizia, pone d'un tratto la malattia e il decadimento. Di Anna, di questo duplice mio idolo, della mia dormiente, preziosa Fenice, fa un oggetto di miseria e di pietà. E infine, sull'Epistolario fantastico, sul nostro carteggio famoso, sparge il tristo pallore dell'insania, e l'informe noia della morte» (ivi, p. 787).

²⁴¹ L'anello con il diamante e il rubino, che poteva costituire una seconda prova, giace insieme alla legittima proprietaria: «poi chinando la testa ricciuta, e incanutita anzitempo, si dette a incurvare e a rigirare in atti vanesi la mano adorna dell'anello, ridicendosi con una ilare, lamentante voce, ch'esso era suo, era suo, nessuno glielo ritoglierebbe mai più» (ivi, p. 687). E ancora: «Eccovi, dunque, spiegato il motivo per cui le fantastiche lettere del Cugino sono in mio possesso. Questo possesso mi appare oggi una colpa, ed io sono presa da timore come chi abbia commesso un furto: poiché intendo che Anna, celando gli amati fogli nel suo letto di morte, si lusingava forse di portarli via con sé, insieme all'anello col diamante e il rubino. Or se il suo desiderio fu esaudito riguardo all'anello, la sorte volle, invece, che l'epistolario rimanesse nel mondo; e forse, mentr'io lo sfoglio, la sua gemmata padrona s'aggira intorno a me gelosa, fra rimpianti e sospiri. Ma non passerà molto che, scritta appena la parola *fine* a queste memorie io darò alle fiamme l'Epistolario fantastico: in tal modo, spero, l'ombra materna sarà placata» (ivi, p. 933).

²⁴² Ivi, p. 853.

delle prime pagine – «Eccomi dunque tornata al punto stesso donde la mia storia ebbe principio» – ovverosia ancora nella sua camera. Dunque, lasciato indietro il «teatro della presente storia», un non meglio identificato paesino del meridione (la menzione della città di «P.» sopravvive solo tra le carte manoscritte),²⁴³ questo s'infrange salvandosi solo sulla carta, nel «tempo-spazio della rievocazione memoriale»,²⁴⁴ come una «Tule irraggiungibile, fatta solo di memoria».²⁴⁵

Tra 1952 e 1956 si compie la stesura del secondo romanzo della scrittrice, *L'isola di Arturo*, vincitore del Premio Strega nel 1957, l'anno della sua pubblicazione per Einaudi. La motivazione che alimenta e guida la scrittura del romanzo e parte delle scelte letterarie dell'autrice, è chiarita dalla stessa Morante in una lettera a Giacomo Debenedetti:

La sola ragione che io ho avuto (di cui fossi consapevole) nel mettermi a raccontare la vita di Arturo, è stata (non rida) il mio antico inguaribile desiderio di essere un ragazzo. Nel 1952, trovandomi, per la mia sorte, in uno stato definitivo di incompletezza e solitudine, non vidi altra via che quella: di ritornare a [xxx xxx xxx] una mia rimpiantata condizione di ragazzo, che mi sembrava di *ricordare*. E sempre meglio me ne *ricordavo* scrivendola (perciò [xxx] Le dicevo che mi pareva [xxx] necessaria quella citazione di Saba: *io, se in lui mi ricordo...*). Mentre scrivevo questa storia, Glielo assicuro, non mi è mai accaduto (o almeno non me ne sono mai accorta) di dovermi richiamare alla mia intelligenza, ma soltanto, davvero, a una specie di memoria.²⁴⁶

Un mese dopo, in un'intervista rilasciata a Massari, Morante afferma di aver realizzato con la scrittura dell'*Isola* un suo «vecchio sogno», quello cioè di essere un ragazzo.²⁴⁷ La narrazione del secondo libro scaturisce dunque, nel suo complesso, dalla medesima necessità espressa da Elisa in *Menzogna*, ovvero di ritrovare la propria identità attraverso un atto di scrittura che è sostanzialmente ricordo e memoria.

L'Arturo narratore veste così i panni dello scrittore e dà inizio alla narrazione della sua infanzia sull'isola di Procida in forma memoriale: il frontespizio recita, infatti, «memorie di un fanciullo». Sono ricorrenti le formule già incontrate nel romanzo precedente, come per esempio «mi ricordo», «nella mia memoria», e così via.

Qui, a differenza di *Menzogna*, non è presente un'introduzione che espliciti il legame intercorso tra i fatti raccontati e il tempo della scrittura; al contrario, la volontà di ripercorrere la propria storia compare solo alla fine del romanzo, quando, poco prima di abbandonare Procida, Arturo comanda al balio Silvestro:

Va' in camera mia e prendi: tutti fogli scritti che ci trovi, e tutti i soldi miei, che ce ne sono un mucchio, in camera mia, sparsi fra i libri e per i cassetti. Mi raccomando, eh: i fogli scritti prendili tutti, non lasciarne nessuno, che quelli sono importanti, perché io sono uno scrittore.²⁴⁸

Tornano a essere rilevanti le componenti onirica e favolosa: l'isola di Procida, scenario della fanciullezza di Arturo, è rappresentata come sospesa, avvolta dalla «tela di ragno» e immersa in un sonno profondo. Sulla fine del romanzo, dopo essere venuto a conoscenza l'imminente scoppio della guerra mondiale, Arturo ammette: «mi pareva d'aver dormito per sedici anni, al pari della ragazza della favola: in un cortile d'erbe selvagge e ragnatele, fra civette e gufi, con uno spillone fatato

²⁴³ Ne dà notizia Cesare Garboli in E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, introduzione di C. GARBOLI, Torino, Einaudi, 1994, («ET»).

²⁴⁴ G. ROSA, *Elsa Morante*, p. 40. La studiosa pone poi l'accento sulla «cura maniacale con cui ogni evento è ricondotto all'atto della scrittura – “la città ch'io dico”, “nel tempo di cui parlo”, “al tempo di cui si parla”, “un giorno (lo stesso in cui Francesco fa la sua comparsa in questo libro)”».

²⁴⁵ E. MORANTE, *Opere*, I, p. 32.

²⁴⁶ Lettera di Elsa Morante a Giacomo Debenedetti del 18 febbraio 1957 cfr. E. MORANTE, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. MORANTE e G. ZAGRA, Torino, Einaudi, 2012, pp. 190-191. Corsivi miei.

²⁴⁷ G. MASSARI, *L'isola di Elsa*, «Il Mondo», 19 marzo 1957, p. 15.

²⁴⁸ E. MORANTE, *Opere*, I, p. 1360.

confitto nella fronte!». ²⁴⁹ Pure l'allontanamento definitivo dall'isola è possibile solamente a occhi chiusi:

Come fui sul sedile accanto a Silvestro, nascosi il volto sul braccio, contro lo schienale. E dissi a Silvestro: – Senti. Non mi va di vedere Procida mente s'allontana, e si confonde, diventa come una cosa grigia...Preferisco fingere che non sia mai esistita. [...] E rimasi col viso sul braccio, quasi in un malore senza nessun pensiero, finché Silvestro mi scosse con delicatezza, e mi disse: – Arturo, su, puoi svegliarti. ²⁵⁰

Benché alcune spie testuali rivelino quanto sia breve il tempo trascorso da questa partenza (poco più di un anno), ²⁵¹ il narratore afferma di ricordare il proprio passato da un'«infinita distanza». Al pari di Elisa, Arturo sottolinea la sicurezza delle proprie affermazioni con espressioni quali «voglio dire», «com'è noto», «come poi racconterò». Tuttavia, tale ostentato distacco da parte del narratore, che dovrebbe assicurarli la possibilità di guardare al passato con una certa fiducia e una certa obiettività, è spesso sostituito da omissioni e osservazioni parziali, per dimostrare come Arturo sia ancora sensibile ai misteri della propria infanzia. Tralascia, per esempio, di esplicitare l'omosessualità del padre Wilhelm per perdonarlo e riguardarlo «come a una favola», e ancora non riesce a scrivere il nome della matrigna Nunziata, di cui Arturo si innamorerà. Confessa: «a proposito, mi accorgo qua d'una cosa: che non soltanto, io non sapevo chiamarla per nome quando le parlavo; ma anche adesso raccontando di lei (il motivo, lo ignoro) non so indicarla col nome. C'è una difficoltà misteriosa, che mi proibisce queste sillabe così semplici». ²⁵²

L'affidabilità del recupero memoriale viene prima messa in dubbio («a quel tempo ancora non capivo niente (e capisco forse adesso?)», e infine respinta definitivamente («Così dunque la vita è rimasta un mistero. E io stesso, per me, sono ancora il primo mistero!»). ²⁵³

Al pari di *Menzogna e sortilegio*, dove si indagava «il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità)», ²⁵⁴ *L'isola di Arturo* ricostruisce «il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza». ²⁵⁵ Le narrazioni si affidano entrambe a un esercizio mnestico: nel primo caso di tipo generazionale, trasfigurato per mezzo della fantasia, nel secondo personale, depurato da tutti i dettagli che potrebbero offuscare quel punto luminoso che eternamente sarà Procida e l'infanzia del protagonista:

E d'un tratto, un rimpianto sconsolato mi si appesantì sul cuore, al pensiero del mattino che si sarebbe levato sull'isola, uguale agli altri giorni. [...] Anche l'estate, invece, sarebbe tornata immancabilmente, uguale al solito. Non la si può uccidere, essa è un drago invulnerabile che sempre rinasce, con la sua fanciullezza meravigliosa. Ed era un'orrida gelosia che mi amareggiava, questa: di pensare all'isola di nuovo infuocata dall'estate, senza di me! [...] E in simile festa adorata, nessuno [...] si lagnerà di questa ingiustizia: che l'estate sia tornata sull'isola,

²⁴⁹ Ivi, p. 1356.

²⁵⁰ Ivi, p. 1369.

²⁵¹ Cfr. M. BARDINI, *Morante Elsa*, pp. 97-105. Il processo d'iniziazione raccontato nel romanzo ha la durata di due anni e si interrompe quando Arturo abbandona l'isola all'indomani del suo sedicesimo compleanno. Dal dialogo tra il protagonista e il balio, si può collocare questo momento a ridosso della Seconda guerra mondiale, che però non è ancora scoppiata, dato che il ragazzo afferma di volersi presentare «volontario fin dal primo giorno del nostro intervento nazionale», ovvero il 10 giugno 1940. Arturo poi afferma che il ritorno dall'America del nonno Antonio Gerace avvenne «poco più di vent'anni fa», quando chiamò a Procida il figlio Wilhelm rimasto orfano di madre. Sottraendo a questo ventennio i tre anni che trascorrono dal suo arrivo al matrimonio con la madre di Arturo, si ottiene così l'età del fanciullo narratore, poco più che diciassettenne.

²⁵² E. MORANTE, *Opere*, I, p. 1366 e p. 1090.

²⁵³ Ivi, p. 1166 e p. 1366.

²⁵⁴ Ivi, p. XLIV.

²⁵⁵ Dalla quarta di copertina di E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1975, («Gli Struzzi»).

senza Arturo! In tutta l'immensa natura, qua intorno, non resterà neppure un pensiero per A. G. Come se, per di qua, un Arturo Gerace non ci fosse passato mai!²⁵⁶

Come suggerito dalla critica, sembra così possibile interpretare il romanzo al contrario, a partire dalla sua conclusione risalendo verso l'inizio, ovvero da dove scatta la volontà di scrittura finale al recupero di un'età non turbata dalle acquisizioni dolorose della maturità, sempre più verso le «sorgenti della realtà, perenni e mai inquinate»,²⁵⁷ seguendo una forza centripeta che porta la narrazione ad avvolgersi verso un suo centro originale, fisso e immutabile.²⁵⁸ Al contrario di quanto affermato, dunque, entrambi i romanzi non portano gli esiti sperati e molti misteri rimangono irrisolti: Elisa, ancora rinchiusa nella sua stanzetta, non è certo se abbia trovato risposta alla domanda «Chi è questa Elisa?»; Arturo, cercando il motivo di quell'«amarezza precoce della morte», che «intorbida» con la sua «macchia astrusa» la realtà e che è indizio fatale della [sua] immaturità», preferisce tagliar corto dicendo: «Non c'è risposta. E, del resto, sono affari miei». ²⁵⁹ È sintomatico che l'autrice abbia deciso di scartare le pagine del quaderno manoscritto dove era esplicitata la condizione di Arturo adulto e «prigioniero fra tanti», che ammetteva di non riconoscersi più, dominato da sogni e presagi che gli annunciavano la sua morte imminente.²⁶⁰

Se, come molti studiosi hanno evidenziato, si possono riconoscere numerosi argomenti a sostegno dell'identificazione di Morante con i narratori Elisa e Arturo, questa sussiste solo come la realizzazione di una «possibilità di esistenza» dell'autrice in forma fittiziamente memoriale attraverso l'atto della scrittura (che segue, d'altronde, «l'arbitrio dell'immaginazione»).²⁶¹ Ciò che Morante davvero condivide con i suoi personaggi è il ruolo preminente assegnato al processo scrittorio e, insieme, il rifiuto di una scrittura esplicitamente autobiografica, vera, sostenendo che «sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé [...] Non importa come i fatti si siano svolti in realtà, importa come sono stati raccontati». ²⁶² Morante è un'autrice che sempre scrive a se stessa, operando un «travaso metabolizzato» non tanto di minuti particolari biografici, quanto piuttosto di nuclei emotivi profondi.²⁶³ Affermava, a proposito della scrittura del suo libro d'esordio: «volevo mettere nel romanzo tutto quello che allora mi tormentava, tutta la mia vita, che

²⁵⁶ E. MORANTE, *Opere*, I, p. 1365.

²⁵⁷ Cfr. le note di copertina e l'introduzione a E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, Milano, Mondadori, 1969, («Gli Oscar 238»); esse sono riportate nell'*Appendice I* in M. BARDINI, *Morante Elsa*, p. 685. Ancora si legge: «L'isola di Arturo [...] è stato definito da qualcuno “un ritorno all'Eden”. Questa definizione può corrispondere all'oscura intenzione della scrittrice, se però con tale ritorno non si vuole intendere una evasione, ma il suo contrario: cioè una ricerca».

²⁵⁸ A. ANDREINI, *L'isola di Arturo*, in *Letteratura italiana, Le opere. Il Novecento. La ricerca letteraria*, a cura di A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1996, vol. IV/2, pp. 685-712.

²⁵⁹ «Nessuna delle mie leggi [...] nominava la cosa da me più odiata: e cioè, la morte. [...] Io, nella mia felicità naturale, scansavo tutti i miei pensieri dalla morte, come da una impossibile figura di vizi orrendi: ibrida, astrusa, piena di male e di vergogna. [...] Tutta la realtà mi pareva limpida e certa: solo la macchia astrusa della morte la intorbidava; [...] Ma in simile orrore io credevo di riconoscere, d'altra parte, forse un indizio fatale della mia immaturità [...] (l'immaturità era la mia vergogna). E aspettavo, come un segno di maturità meravigliosa, che quell'unica torbidezza - la morte - per me si sciogliesse nella limpidezza della realtà [...] Fino a quel giorno, io non potevo stimarmi, in fondo, altro che un inferiore, un ragazzino» (E. MORANTE, *Opere*, I, p. 980).

²⁶⁰ Si notino, tra l'altro, le somiglianze con l'avvio del romanzo *Menzogna e sortilegio*: «Ho un sentimento d'esser destinato a morire in prigionia. Molti presagi, prima del sogno, me l'hanno detto. Ritorno con la memoria al tempo passato, quando ero libero, e abitavo a Procida. [...] Sempre il pensiero della mia morte, si accompagnava, nelle mie fantasie, a un'azione in qualche modo memorabile, un'impresa, un gesto superbo, una rivolta, per cui tutta la gente, almeno per un giorno, pronunciasse con ammirazione il nome di Arturo. Invece chi è Arturo? Un prigioniero fra tanti, consumato dalla noia e dalla schiavitù. Qualche tempo fa arrivò qui un soldato che possedeva uno specchio, e io, che non mi rivedevo da tanto tempo, non riconobbi più il mio viso, ed ebbi paura a guardarmi, come davanti a un vetro stregato». Cfr. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, *L'isola di Arturo*. Mss. Vitt. Em. 1620/A.1.

²⁶¹ Così si legge nell'*Avvertenza* posta in esergo all'opera.

²⁶² E. SICILIANO, *La guerra di Elsa*, «Il Mondo», 17 agosto 1957.

²⁶³ A. ANDREINI, *L'autobiografia di Elsa Morante: tra diario e romanzo*, «Storia e problemi contemporanei», IX (1996), 17, p. 94.

era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica».²⁶⁴ Al termine della scrittura, i personaggi rimangono nel loro stato sospeso, come “fissati” nella loro giovinezza: «Tu non saprai la legge», recita la *Dedica* posta in epigrafe all'*Isola*, «ch'io, come tanti, imparo / e a me ha spezzato il cuore: / fuori del limbo non v'è eliso». Allo stesso modo l'autrice scriveva, nella sopracitata lettera a Debenedetti:

E adesso, alla fine, mi trovo peggio che dopo quell'altro mio romanzo [*Menzogna e sortilegio*]: giacché là si è trattato, alla fine, di uscire da una camera di favole. Mentre che ora, dopo questi anni di isola e di Arturi, mi trovo ricacciata nella mia attuale e irrimediabile condizione [xxx] di donna [xxx] – ormai, anzi, di vecchia. Ecco dunque, l'unica cosa che, onestamente, non vorrei nasconderle. E cioè che scrivendo quella storia io non intendevo altro se non quello che credevo di intendere: la mia necessità di scrivere, prima di essere minorata dall'aridità della vecchiaia, questi ricordi di un ragazzo che ancora aspetta la vita. [...] Per arrivare alla maturità deve passare certi misteri. [...] Purtroppo, la vera maturità che stava ad aspettare, al di là di quei misteri, era poi quella della signora M. Ma lui, per sua fortuna, non lo sa.²⁶⁵

BIBLIOGRAFIA

- A. ANDREINI, *L'autobiografia di Elsa Morante: tra diario e romanzo*, «Storia e problemi contemporanei», IX (1996), 17.
- , *L'isola di Arturo*, in *Letteratura italiana, Le opere. Il Novecento. La ricerca letteraria*, a cura di A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1996, vol. IV/2.
- M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri Lischi, 1999.
- F. CARTONI, *Al di là delle fonti. Elsa Morante tra letture, desiderio e fantasia* in *Le fonti in Elsa Morante*, a cura di E. PALANDRI e H. SERKOWSKA, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, («Innesti | Crossroads»), pp. 27-33.
- T. LOMBARDO, *Elementi psicoanalitici nel romanzo Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, tutor N. Scaffai, 2016.
- G. MASSARI, *L'isola di Elsa*, «Il Mondo», 19 marzo 1957.
- E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, Milano, Mondadori, 1969, («Gli Oscar 238»).
- , *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1975, («Gli Struzzi»).
- , *Opere*, a cura di C. CECCHI e C. GARBOLI, voll. I e II, Milano, Mondadori, 1988-1990.
- , *Menzogna e sortilegio*, introduzione di C. GARBOLI, Torino, Einaudi, 1994, («ET»).
- , *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. MORANTE e G. ZAGRA, Torino, Einaudi, 2012.
- E. PORCIANI, *Sogno e romance nella Storia* in *La Storia di Elsa Morante*, a cura di S. SGAVICCHIA, Pisa, Edizioni Ets, 2012, pp. 217-228.
- G. ROSA, *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013.
- E. SCARANO, *La «fatua veste» del vero* in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri Lischi, 1990, pp. 95-97.
- E. SICILIANO, *La guerra di Elsa*, «Il Mondo», 17 agosto 1957.

²⁶⁴ Cfr. *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere*, I, p. LVII.

²⁶⁵ E. MORANTE, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, pp. 190-191. Corsivi miei.

INTORNO AL FEUILLETON BIBLICO-METAFISICO DI MARIO BRELICH. PROLEGOMENI PER UNO STUDIO CRITICO

di Michele Felice

I libri di Mario Brelich – nato a Budapest nel 1910 da padre italiano (fiumano) e madre ungherese, vissuto in Italia dal 1946 e morto a Nepi (Viterbo) nel 1984 –²⁶⁶ sono apparsi nel panorama letterario italiano del secondo Novecento come eccezionali comete, osservati da pochi con una certa distaccata ammirazione, ma perlopiù ignorati o dimenticati. Si tratta di quattro libri di argomento biblico e dalla forma non ben definibile, ibridazione affatto singolare di saggistica e narrativa, e potrebbero essere considerati un'opera unica in quattro capitoli.

Il navigatore del diluvio appare per la prima volta su rivista tra il 1954 e il 1955, intitolato *Colui che camminava col Signore*.²⁶⁷ Entrambi i titoli alludono a Noè, di cui è indagato e analizzato meticolosamente l'episodio biblico, quel primo patto stretto con Dio che ha portato al compiersi del grande Diluvio e in seguito dell'ubriacatura fatale. Sebbene sia presentato con notevole entusiasmo nientemeno che dallo storico delle religioni Károly Kerényi, questo primo scritto è destinato a rimanere a lungo nell'ombra, insieme alla «piccola rivista sperimentale»²⁶⁸ che lo ha accolto.

In un articolo del 10 marzo 1972, sul «Corriere della Sera», Alfredo Todisco annuncia che un «singolare e curioso tentativo di interpretazione biblica»²⁶⁹ ha vinto la settima edizione del Premio annuale «L'inedito», di cui è fedele cronista da quasi un decennio.²⁷⁰ È *Il sacro amplesso*,²⁷¹ secondo capitolo della fatica letteraria di Brelich, molto più ampio del primo ma di pari intensità e dalla forma ugualmente difficile da etichettare, le cui duecentosessanta pagine sono tutte dedicate all'episodio biblico di Abramo e Sara.²⁷²

Introducendo la sua recensione, Todisco delinea le circostanze del conferimento del premio e fornisce al lettore un breve ritratto di Brelich prima ancora che il libro trovi posto sugli scaffali delle librerie:

Mario Brelich è nato a Budapest dove ha vissuto e ha lavorato come giornalista e scrittore. Si è stabilito definitivamente in Italia nel 1946. Scultore molto apprezzato, ha pubblicato un'esegesi romanzesca su Noè. «Il sacro amplesso» è la sua prima opera narrativa.

La cerimonia di consegna del premio si è svolta nel tardo pomeriggio a Milano, nella casa di Serena Foglia, alla presenza di autorità e di numerosi esponenti del mondo culturale.

La giuria, presieduta da Maria Bellonci, era composta da Rosellina Archinto, Angela Bianchini, Serena Foglia, Natalia Ginzburg, Carla Macchia, Silvana Ottieri, Lucia Rizzoli e Mafalda Todisco.²⁷³

²⁶⁶ Informazioni riportate sulle bandelle delle edizioni Adelphi dei quattro libri di Brelich.

²⁶⁷ M. BRELICH, *Colui che camminava col Signore*, «Montaggio», Roma, 1954-1955. L'indicazione è fornita da Mario Trevi, in M. TREVI, *Mito, ironia, simbolo nell'opera di Mario Brelich*, «Rivista di Psicologia Analitica», vol. VI, n. 2, 1975.

²⁶⁸ M. TREVI, *op. cit.*, p. 482.

²⁶⁹ A. TODISCO, *Tra Sara e Abramo il dito di Dio*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1972, p. 3. Su «La Stampa», quello stesso giorno, ne dà notizia un articolo più breve e meno rilevante, firmato da iniziali puntate: R. S., *La passione di Abramo*, «La Stampa», 10 marzo 1972, p. 14.

²⁷⁰ A. TODISCO, *L'«Inedito» dei trentenni malinconici*, «Corriere della Sera», 9 marzo 1973, p. 3.

²⁷¹ M. BRELICH, *Il sacro amplesso*, Milano, Adelphi, 1972.

²⁷² In appendice si trova *L'episodio biblico di Abramo e Sara* (Genesi 11-23), nell'edizione, indicata in nota, de «*La Sacra Bibbia, ossia l'Antico e il Nuovo Testamento*, nella traduzione di G. DIODATI, edita a Roma nel 1898» (Ivi, p. 290n).

²⁷³ A. TODISCO, *Tra Sara e Abramo il dito di Dio*, cit. Un breve trafiletto firmato «Ansa», che riporta precisamente i tre capoversi citati di Todisco, è apparso su «Il Piccolo», il 12 marzo 1972, a p. 3.

Nel Fondo Carla Cerati – fotografa, reporter e scrittrice attiva soprattutto in ambiente milanese – all'interno delle «Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico» (Milano), sono conservati dei provini di fotografie scattate durante il cocktail party tenutosi in casa di Serena Foglia in occasione della premiazione de

Stavolta il nome di Brelich non rimane coperto dal silenzio di una collocazione periferica. *Il sacro amplesso* trova casa in Adelphi – che pubblicherà anche i titoli successivi – e viene ospitato nella prestigiosa collana «Biblioteca».

Oltre l'articolo di Todisco, tra le pochissime recensioni apparse dopo la pubblicazione,²⁷⁴ l'unica rilevante è firmata da Lorenzo Mondo, che in una breve scheda biografica presenta Brelich ai lettori come un «personaggio abbastanza misterioso»,²⁷⁵ accennando al suo rapporto con Kerényi.

Ad arricchire lo scarno ed essenziale ritratto biografico di Brelich intervengono alcuni cenni biografici scritti dall'autore stesso, rinvenuti da Anna Ferrando durante il suo ampio lavoro di ricerca archivistica sulla casa editrice Adelphi:

Ottenuta la laurea in Lettere, seguì sin da subito le orme paterne di traduttore e pubblicista e dopo aver collaborato con varie case editrici magiare, tra il 1930 e il 1940 fece la spola tra il proprio paese e l'Italia. Corrispondente e inviato speciale da Roma e dalla Città del Vaticano per differenti testate e agenzie di stampa ungheresi, dopo il 1946 si stabilì definitivamente nella capitale italiana: «Crisi delle lingue: da scrittore di lingua ungherese dovrebbe trasformarsi in scrittore di lingua italiana. Nel periodo di crisi con un ritorno di fiamma riscopre le arti figurative, praticate nell'adolescenza e messe al bando per amore delle lettere». Così scriveva in pochi «Cenni biografici» Mario Brelich nel 1972 a valle dell'uscita per Adelphi del suo primo romanzo *Il sacro amplesso* [...].

«Anagraficamente ha sessant'anni – aggiungeva poi ironico “Per completare i cenni biografici di Mario Brelich” – ma – cercando di seguire l'esempio dei suoi preferiti personaggi biblici – non li dimostra. [...]. Sentendosi sempre più stanco, teme che non avrà nemmeno quel po' di forza che serve per morire, perciò, recentemente, s'è deciso a incamminarsi sulla strada dell'immortalità».²⁷⁶

Tre anni dopo, nel 1975, appare *L'opera del tradimento*,²⁷⁷ anch'esso nella «Biblioteca» adelphiana. Stavolta Brelich dedica il suo lavoro a una vera e propria indagine sul tradimento di Giuda condotta dal detective Auguste Dupin, riemerso dagli scritti di Poe per risolvere il mistero dei misteri, sepolto da strati di aridità esegetica e testimoniato da una narrazione fin troppo carente.

Anche in questo caso la ricezione è quasi nulla,²⁷⁸ senonché ad illuminare questo nulla – oltre ad un ispirato articolo di Stelio Mattioni²⁷⁹ – appare una recensione di Giorgio Manganelli,²⁸⁰ come di consueto brillante e rivelatore, che insieme al prestigio dell'editore contribuisce a testimoniare la levatura della scrittura di Brelich a dispetto dell'immeritato silenzio della critica. A questo proposito

«L'Inedito». Sono disponibili al seguente link: <https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-LMD40-0000628/> (consultato il 21 dicembre 2024).

²⁷⁴ C. S., rec. a *Il sacro amplesso* (cit.), «Il Piccolo», 22 agosto 1972, p. 3; G. ATZ., *Il sacro amplesso*, «Il Piccolo», 27 giugno 1980, p. 3.

²⁷⁵ L. MONDO, *Il terribile riso di Dio*, «La Stampa», 30 giugno 1972, p. 16. Nel 1976 Mondo menzionerà *Il sacro amplesso* in una recensione dedicata al romanzo *Davide* di Carlo Coccioli, confrontando brevemente le due opere sul piano narratologico; si veda L. MONDO, *Fare romanzo della Bibbia*, «La Stampa», 14 maggio 1976, p. 12.

²⁷⁶ A. FERRANDO, *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, Roma, Carocci, 2023, pp. 53-54. Ferrando riferisce le fonti – lettera di Brelich a Luciano Foà datata 26 gennaio 1972 – nelle note (Ivi, pp. 335-336).

²⁷⁷ M. BRELICH, *L'opera del tradimento*, Milano, Adelphi, 1975.

²⁷⁸ Una recensione di mestiere è firmata da C. SAVONUZZI, *Un “giallo” teologico*, «La Stampa», 13 giugno 1975, p. 13. Piero Boitani ne scrive con intento comparatistico in P. BOITANI, *Tre versioni di Giuda*, «L'Indice», novembre 1989, p. 19. Si veda anche, quarant'anni dopo, la rilettura di L. SCARAFFIA, rec. a M. BRELICH, *L'opera del tradimento* (cit.), «L'Osservatore romano», 5 luglio 2016, p. 4.

Il libro di Brelich ispira il regista Paolo Benvenuti ad una lunga ricerca che porterà alla realizzazione del film *Il bacio di Giuda* (1988): si veda a proposito G. MANIN, *Un Giuda superstar italiano sfida Venezia*, «Corriere della Sera», 27 agosto 1988, p. 15; e P. BENVENUTI, *A proposito del bacio e del Vangelo di Giuda*, «Il Manifesto», 16 aprile 2006, p. 14.

²⁷⁹ S. MATTIONI, *Un giallo teologico*, «Il Piccolo», 15 giugno 1975, p. 3.

²⁸⁰ G. MANGANELLI, *L'Interpol indaga su Giuda*, «Il Mondo», 7 agosto 1975, p. 64; poi in ID., *Concupiscenza libraria*, Milano, Adelphi, 2020, pp. 286-288.

vale notare che Antonio Debenedetti, in un articolo panoramico sui finalisti e favoriti del Premio Strega, cita Brelich e il suo «sapientissimo» libro «fra gli esclusi di talento».²⁸¹

Nel 1979 riemerge dall'oblio *Il navigatore del diluvio*.²⁸² Adelphi lo pubblica nella sua «Piccola Biblioteca» – per via della sua dimensione ridotta rispetto ai precedenti – inserendo in appendice, in forma di postilla, il breve testo con il quale Kerényi l'aveva presentato venticinque anni prima. Come *L'opera del tradimento*, anche *Il navigatore del diluvio* è accolto da un quasi totale silenzio,²⁸³ con l'eccezione di una brillante recensione firmata da Giovanni Raboni, che in apertura offre in poche righe una sintesi efficace sul carattere ibrido della scrittura di Brelich:

In che senso Brelich è, come ho accennato poco fa, un saggista-romanziero? Nel senso, direi, affatto letterale che ogni suo libro è un'esegesi minuziosa e scrupolosa (anche se ironicamente spregiudicata, e condotta con l'ausilio di strumenti inconsueti e argutamente anacronistici) di un cruciale episodio biblico e, nello stesso tempo, un racconto nel quale le risultanze di tale esegesi vengono «sceneggiate» e offerte al lettore secondo un progetto di massima funzionalità e scorrevolezza espositiva.

Niente a che vedere, insomma con la tendenza (tipica di certa narrativa novecentesca) a «imbonire» il racconto con motivi e contenuti saggistici. Qui il discorso narrativo è una «forma» del discorso saggistico, e nient'altro (e niente di più – ma anche niente di menò – di questo); non c'è vibrazione o tensione intorno ai fatti e ai personaggi che non sia quella della verifica, dello svelamento, della «spiegazione» del mito.²⁸⁴

Nel 2008 Adelphi pubblica *Giuditta*,²⁸⁵ unico libro postumo di Brelich, dove l'autore muove sul testo biblico la medesima lente critica adoperata nei libri precedenti, per indagare con il consueto acume la missione seduttiva della celebre eroina-avventuriera.²⁸⁶

Anche sul piano della critica i libri di Brelich hanno ricevuto scarsa attenzione.²⁸⁷ Sono apparse citazioni di rilevanza perlopiù informativa e bibliografica, alcune brevi considerazioni critiche e comparative,²⁸⁸ anche di autori non italiani,²⁸⁹ specialmente nel contesto del rapporto tra la letteratura e le sacre Scritture; sono però quasi assenti i contributi interamente e specificamente dedicati all'autore. Nel 1979 il critico canadese François Ricard scrive una breve presentazione-recensione

²⁸¹ A. DEBENEDETTI, *Premi-oroscopo*, «Corriere della Sera», 22 giugno 1975, p. 12.

²⁸² M. BRELICH, *Il navigatore del diluvio*, Milano, Adelphi, 1979.

²⁸³ C. SAVONUZZI, *Noè fa naufragio*, «La Stampa», 7 settembre 1979, p. 13; G. ATZ., rec. a M. BRELICH, *Il navigatore del diluvio* (cit.), «Il Piccolo», 17 maggio 1980, p. 3.

²⁸⁴ G. RABONI, *In cerca di felicità Noè prende una sbronza*, «Tuttolibri», 4 agosto 1979, p. 9.

²⁸⁵ M. BRELICH, *Giuditta*, Milano, Adelphi, 2008.

²⁸⁶ F. PANZERI, *Brelich, indagine su Giuditta*, «Avvenire», 3 maggio 2008, p. 26; U. PEROLINO, *L'arma infallibile di Giuditta nella teologia di Mario Brelich*, «Il Centro», 16 maggio 2008, p. 41; E. LOEWENTHAL, *Giuditta, bellezza e castità*, «Tuttolibri», 17 maggio 2008, p. 2; N. TILIACOS, *Giuditta sul lettino*, «Il Foglio», 7 giugno 2008, p. V; M. DOTTI, *Il giallo teologico di Mario Brelich*, «Alias», 5 luglio 2008, p. 17; G. BUSI, *Giuditta come Mata Hari*, «Il Sole 24 Ore», 10 agosto 2008, p. 34.

Ringrazio Giulia Civateletti, che dall'Adelphi ha rintracciato e mi ha gentilmente messo a disposizione le recensioni su *Giuditta*.

²⁸⁷ Tra i molti casi di notevole assenza si può citare AA.VV., *Gli scrittori italiani e la Bibbia. Atti del convegno di Portogruaro. 21-22 ottobre 2009*, a cura di Tiziana Piras, Trieste, EUT, 2011.

²⁸⁸ G. TURNATURI, *Betrays: the unpredictability of human relations*, Chicago and London, The University of Chicago, 2007, pp. 50-51; F. PARMEGGIANI, *Lo spessore della letteratura: presenze neotestamentarie nella narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 24-26, 141-142; E. LO VECCHIO, *Riscrivere i Vangeli tra eclissi e ritorno del sacro: sei riscritture italiane dei Vangeli*, «Cahiers d'études italiennes», n. 9, 2009, pp. 269-270; P. BOITANI, *Rifare la Bibbia, Ri-Scritture letterarie*, Bologna, Il Mulino, 2021; B. PARMEGGIANI, *Reflecting (Upon) Feminism: Barbara Alberti's Rewriting of Scripture in Vangelo Secondo Maria*, «Romance Studies», 23:3, 2005, 207-221.

²⁸⁹ Brelich è menzionato da Fernando Savater come «uno de esos ricos descubrimientos de la novelística italiana actual que suele hacernos la editorial Anagrama», in F. SAVATER, *Contra las patrias*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 154.

alle due prime traduzioni francesi,²⁹⁰ e nel 1987 il giornalista Francesco Flores d'Arcais scrive un ampio articolo – di valore più riassuntivo che critico – su *Il navigatore del diluvio* per gli atti di un seminario dedicato a Noè.²⁹¹

Gli unici due saggi rilevanti dedicati specificamente a Brelich sono stati scritti dallo psicanalista junghiano Mario Trevi: il primo è *Mito, ironia, simbolo nell'opera di Mario Brelich*, apparso sulla «Rivista di Psicologia Analitica» nel 1975;²⁹² il secondo, più di vent'anni dopo, è un contributo – più breve ma aggiornato – ad una miscellanea destinata, come la gran parte di quel che riguarda Brelich, ad una sopravvivenza adombrata.²⁹³

Da uno sguardo panoramico sulla ricezione dell'opera di Brelich, formata perlopiù da contributi mediocri e da recensioni di mestiere, emerge che i pochi scritti rilevanti dedicati all'autore sono quasi tutti ascrivibili, per diverse traiettorie, a quel particolare ambiente culturale che nel secondo Novecento ha preso forma intorno al progetto della casa editrice Adelphi e ai suoi protagonisti.

La biografia di Brelich «già custodisce in sé molto di adelphiano»,²⁹⁴ osserva Anna Ferrando, soprattutto per via delle origini mitteleuropee, in perfetta armonia con uno dei presupposti culturali soggiacenti alla fondazione della casa editrice milanese, fin dagli esordi con Roberto Bazlen e poi con la direzione di Roberto Calasso. Il «nesso adamantino fra il nome Adelphi e la Mitteleuropa si stabilì fra il 1970 e il 1980»,²⁹⁵ scrive Calasso, ma il rapporto con i grandi autori mitteleuropei e con quell'Austria intesa «non solo come una entità della storia, ma come un luogo dell'anima»,²⁹⁶ ha guidato le scelte editoriali e soprattutto gli itinerari mentali degli *adelphoi* da molto prima, più o meno esplicitamente.²⁹⁷

Anna Ferrando coglie un nodo fondamentale commentando un passo della recensione di Alfredo Todisco a *Il sacro amplesso*, dov'egli definisce Brelich un «lucido delirante narratore mitopsicologico» capace di esibire una «sensibilità psicologica post-freudiana». Todisco tocca «una nervatura del lavoro di Brelich che ci riporta agli abissi “demoniaci” di Manganelli e alle cure alchemiche di [Ernst] Bernhard».²⁹⁸ Si tratta, oltre alla questione biografica-mitteleuropea, degli altri due elementi fondamentali a testimonianza dello stretto rapporto, non semplicemente editoriale-pubblicistico, tra Brelich e la costellazione Adelphi.

Dietro alle parole sopracitate di Todisco è chiaramente riconoscibile il nome di Carl Gustav Jung, che illumina definitivamente una parte di questo intreccio. Ferrando, infatti, ricorda che Angelo Brelich, fratello di Mario, docente di storia delle religioni a Roma, si era formato alla scuola di Károly Kerényi – tra i maggiori studiosi della mitologia greca, amico di Jung e Thomas Mann – traducendo i suoi testi e quelli di Jung.²⁹⁹ Quest'intreccio di rapporti trova numerosi riscontri nei libri di Brelich. *Il navigatore del diluvio* è peraltro dedicato «All'autore della *Tetralogia di Giuseppe*», ovvero Thomas Mann; e proprio Kerényi, nella sua presentazione, lo ricollega ma anche lo distingue nettamente da quest'ultimo, sottolineando che, se Mann ha sapientemente rinarrato il materiale biblico con ironia romantica, attaccandosi al sogno «di cui nello stesso tempo si sa che è solo un

²⁹⁰ F. RICARD, *Mario Brelich: une éthologie de Dieu*, «Liberté», V. 21, n. 6 (126), novembre-décembre 1979, pp. 116-120.

²⁹¹ F. FLORES D'ARCAIS, *Il navigatore del diluvio: la teologia umana di Mario Brelich*, in AA.VV., *Atti del seminario invernale: Noè, il diluvio universale e la preistoria dell'alleanza; Paestum, 22-25 gennaio 1987*, Firenze, BIBLIA, 1987, pp. 7-35.

²⁹² M. TREVI, *Mito, ironia, simbolo nell'opera di Mario Brelich*, cit.

²⁹³ ID., *Mario Brelich*, in AA.VV., *Gli irregolari. La libertà intellettuale nell'era del conformismo*, Roma, Liberal-Atlantide, 1997, pp. 179-191.

²⁹⁴ A. FERRANDO, *op. cit.*, p. 53.

²⁹⁵ R. CALASSO, *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013, p. 32.

²⁹⁶ Ivi, p. 34.

²⁹⁷ Calasso delinea alcune preziose memorie mitteleuropee della sua giovinezza facendole confluire nel fatale rapporto con Bazlen (Ivi, pp. 33-35).

²⁹⁸ A. FERRANDO, *op. cit.*, p. 54.

²⁹⁹ *Ibid.*

sogno, sia pure un sogno profondamente significativo», Brelich l'ha trafitto con «una luce chiara e penetrante, degna dello spirito latino», e infine che la sua opera, «anche dopo Thomas Mann, è qualcosa di nuovo e di unico».³⁰⁰

L'aura junghiana intorno a Brelich include anche quell'unico, notevole saggio di Mario Trevi apparso sulla «Rivista di Psicologia Analitica» nel 1975. Trevi, come sottolinea Ferrando, fu uno degli allievi più originali di Ernst Bernhard, che è stato il primo e più importante esponente della psicanalisi junghiana in Italia ed ha avuto un ruolo fondamentale nell'avvio del progetto Adelphi.³⁰¹

Giorgio Manganelli, altra presenza essenziale nella costellazione Adelphi,³⁰² è stato amico e paziente di Bernhard, e grazie a quell'incontro ha iniziato ad esplorare come nessun altro la psicologia del profondo, attraverso una letteratura inaudita e impareggiabile.³⁰³ Non c'è da stupirsi, dunque, se nella sua recensione a *L'opera del tradimento* testimonia una profonda ammirazione nei confronti della scrittura di Brelich, utilizzando formule e stilemi che dedica ai temi e agli autori a lui più affini, e che si possono ricondurre, per speculare gesto di riconoscimento, a Manganelli stesso. Brelich è uno scrittore «singolare», anzi, «straordinario», e stupisce Manganelli con la sua «elegante e traumatica coerenza», con la sua capacità di costruire un testo letterario facendo dialogare insieme, in un risultato felicemente inafferrabile nella sua totalità, le coppie ossimoriche e paradossali che Manganelli vede danzare solamente dove c'è profondità psichica, artistica e letteraria: Brelich affronta il mito del tradimento di Giuda con la consueta «irritante e disorientante miscela di gioco, di rito, di solenne, di furbo, di trepido» e trasforma la sua indagine mitopsicologica in una vera e propria indagine poliziesca «per indicare ancor più nitidamente il suo distacco e il suo innamoramento razionale, deduttivo del tema, la contraddittoria e complice pulsione dell'ilare e del tragico che lo muove».³⁰⁴

Occorre riconoscere l'appartenenza di Brelich a quella particolare costellazione di autori soprattutto in quanto egli costruisce il proprio discorso saggistico-narrativo su una molteplicità di piani diversi e non si fa dominare da prospettive ideologiche.

Stupiva allora in quello «scritto» la capacità di svolgere un discorso insieme rigorosamente concatenato e fantastico, un ragionamento maniacalmente minuto, un commento sul testo biblico che era insieme esterno ed interno alla materia religiosa, in cui al tremore per il contatto col mito si aggiungeva una sorta di ilarità solitaria ed ereticale [...].³⁰⁵

Manganelli non poteva che intuire immediatamente nell'opera di Brelich la fondamentale prerogativa del grande critico, ovvero del grande scrittore, così come l'ha perfettamente indicata Cristina Campo, in «righe straordinarie»,³⁰⁶ scrivendo di Leopardi, il quale «fu l'ultimo a

³⁰⁰ K. KERÉNYI, *Postilla*, in M. BRELICH, *Il navigatore del diluvio*, cit., pp. 155-156.

³⁰¹ R. CALASSO, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 14: «Quando Bazlen mi parlò per la prima volta di quella nuova casa editrice che sarebbe stata Adelphi – posso dire il giorno e il luogo, perché era il mio ventunesimo compleanno, maggio 1962, nella villa di Ernst Bernhard a Bracciano, dove Bazlen e Ljuba Blumenthal erano ospiti per qualche giorno». Sul rapporto tra Bernhard, la psicanalisi e l'Adelphi si veda il capitolo intitolato *Archetipi* in A. FERRANDO, *op. cit.*, pp. 29-82.

³⁰² R. CALASSO, intervistato da G. CALCAGNO, *Calasso, l'egoista*, «Tuttolibri», 1° agosto 1996, p. 3: «fin dall'inizio Giorgio Manganelli è stato uno degli scrittori più vicini a Adelphi, ma per varie circostanze solo in anni recenti abbiamo potuto cominciare a pubblicarlo sistematicamente. E oggi abbiamo in corso le sue opere complete».

³⁰³ Il rapporto tra Manganelli e la psicanalisi è approfondito e menzionato da vari studi e testimonianze. A tal proposito, recentemente è stato dato alle stampe G. MANGANELLI, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio e letteratura: l'incontro con Ernst Bernhard*, Palermo, Sellerio, 2024.

³⁰⁴ G. MANGANELLI, *Concupiscenza libraria*, cit., pp. 286-287.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Manganelli ha citato almeno due volte, con profonda ammirazione, queste righe di Cristina Campo. Si veda G. MANGANELLI, *La lussuosa parola*, «Il Messaggero», 1° novembre 1987, p. 13; poi in ID., *Antologia privata*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 191-193. E ancora ID., *Amare Caino*, «La Stampa», 9 giugno 1978, p. 3; poi in ID., *Altre concupiscenze*, Milano, Adelphi, 2022, pp. 145-146.

esaminare una pagina come si deve, al modo cioè di un paleografo, su cinque o sei piani insieme, [...] vale a dire, da scrittore».³⁰⁷

Questa capacità, da parte di Brelich, di costruire un'indagine estremamente rigorosa e fitta rimanendo a stretto contatto con il testo e insieme tentando ipotesi libere da ogni sorta di vincolo ideologico e prestabilito, eleva i suoi scritti al rango di grandi lavori letterari anche perché è inseparabile dalla sanguigna e verosimilmente innata vena ironica e spiritosa che lo contraddistingue.

A testimoniare il carattere ironico e spiritoso di Brelich – ancor più dei misuratissimi e raffinati libri “biblici” – è un testo minore, quasi del tutto sconosciuto, pubblicato tra i «Quaderni di Futilità» di Roberto Palazzi nel 1979, dal titolo *Supplemento ai supplementi*.³⁰⁸ testo squisitamente parodico, brillante di raffinate spiritosaggini, dedicato, oltre che a Palazzi, a Roberto Calasso e al suo lungo e intenso lavoro sulla figura di Daniel Paul Schreber. Il cerchio si richiude sulla figura di Calasso, dunque, del cui legame con Brelich ci viene ancora testimonianza, tra le altre già evidenziate, da una lettera in cui Brelich propone di iniziare la serie di festeggiamenti, per il premio vinto e la pubblicazione del libro, «nella trattoria ungherese di Rosina (che Calasso conosce bene) e là potremmo chiacchierare un po' di tutto».³⁰⁹

Queste notizie, così come le altre prove del legame con Calasso e la costellazione adelphiana, sono preziose anche per poter attribuire a quest'ultimo, con quasi totale sicurezza, la paternità dei risvolti di copertina delle quattro opere di Brelich pubblicate da Adelphi. Per quanto riguarda i primi tre risvolti, a convincere dell'attribuzione, oltre al legame tra i due, sono le parole dello stesso Calasso, che nel 2003 afferma di aver scritto, dal 1965, 1068 risvolti, e che «in un certo periodo – fra il 1967 e il 1992 – tendevo a scriverli tutti, con rarissime eccezioni».³¹⁰ Date le premesse sarà giustificato escludere che proprio i libri di Brelich rappresentino un'eccezione, e sarà da ipotizzare che anche il risvolto di *Giuditta* (2008) sia stato scritto da Calasso.

Anche Stelio Mattioni, che ha scritto una delle poche recensioni notevoli a Brelich, insieme a quella manganelliana, ha avuto uno stretto rapporto con l'Adelphi, e nello specifico con Bobi Bazlen in persona, con il quale stringe amicizia dopo un primo incontro del 1960.³¹¹ Bazlen fa pubblicare da Einaudi *Il sosia* nel 1962, ma i cinque libri successivi entrano subito a far parte del catalogo Adelphi, in perfetta sintonia con ciò che la nuova casa editrice milanese andava cercando nella narrativa contemporanea, tanto che un suo racconto viene pubblicato nell'*Adelphiana* del 1971,³¹² che «si presentava come il possibile primo numero di una rivista o come almanacco o come dichiarazione programmatica. Era un po' tutte queste cose – e nessuna», scrive Calasso. Vi si trovano autori dell'Adelphi di allora e del futuro, ed autori affini come Calvino, ma ciò che importava «era accostare forme e figure divergenti, che però potessero convivere in uno stesso paesaggio mentale, come se ciascuna, per qualche oscura via, facesse da tramite verso le altre – o le evocasse».³¹³

Mattioni si rivela negli anni un maestro di giocoleria stilistica che sa costruire i suoi scritti sovrapponendo con mirabile cura i molteplici piani dell'angusta e grigia quotidianità, dell'invenzione comica e grottesca, dell'atmosfera fiabesca, della speleologia metafisica, del sordido e del luminoso al contempo. Consapevolmente incredulo di fronte alla temperie culturale fortemente ideologica che avvinghiava la cultura italiana a metà degli anni Settanta, Mattioni inaugura la recensione con una

³⁰⁷ C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 80.

³⁰⁸ M. BRELICH, *Supplemento ai supplementi con una postilla e un supersupplemento*, Roma, Tipografia G.E.R., 2 dicembre 1979, Quaderni di Futilità, n. 3 (stampato in 160 copie numerate). Ne dà notizia E. SBROJAVACCA, *Bibliografie critiche degli autori contemporanei: Roberto Calasso*, «Oblio», IX, 34-35, autunno 2019, pp. 91-120. Si veda anche la sua importante monografia su Calasso: E. SBROJAVACCA, *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Milano, Feltrinelli, 2021.

³⁰⁹ A. FERRANDO, *op. cit.*, p. 54.

³¹⁰ R. CALASSO, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Milano, Adelphi, 2003, p. 23.

³¹¹ Per un resoconto dettagliato sul rapporto tra Mattioni e Bazlen si veda C. BATTOCLETTI, *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*, Milano, La nave di Teseo, 2017, pp. 227-252.

³¹² S. MATTIONI, *Il testimoniaio*, in AA.VV., *Adelphiana*, Milano, Adelphi, 1971, pp. 319-326.

³¹³ R. CALASSO, *Pubblicazione permanente e sporadicamente visibile*, in AA.VV., *Adelphiana. 1963-2013*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 22-23.

rapida stiletta introduttiva, accennando ad alcuni fondamenti tematici del progetto editoriale adelphiano:

In questi nostri tempi di eccessivo tecnicismo, le macchine e il diffuso benessere che esse procurano, stanno allontanando sempre più gli uomini dai problemi spirituali, quanto a dire stanno togliendo all'uomo l'interesse a usare l'intelletto.

[...] Niente di strano, quindi, se in questi nostri tempi di tecnicismo, accanto ai paradisi artificiali delle droghe, siano rifiorite le scienze esoteriche, la magia, il misterismo, l'occultismo – chiamatelo come volete – e le religioni orientali che, al limite dell'inconoscibile, con la spiritualità e le forze ignote che da essa promanano, tendono a far compiere al corpo umano, e a quanto di esclusivamente materiale lo concerne, il miracolo del superamento di sé stesso, nell'annullamento o nell'esaltazione. Ma siamo anche cristiani, per cui ugualmente niente di strano che si tenda a riaprire, anche se tutt'altro che in modo irrazionale, il discorso sul Cristo, Figlio di Dio e Uomo, Mistero fra il Mito e la Storia, la cui peculiarità è certamente unica fra tutti i misteri che presiedono alle religioni.³¹⁴

Quel «Niente di strano» ci offre l'altra faccia della stessa medaglia critica offertaci dalla straordinarietà di Brelich evidenziata da Manganelli. Le due sono reazioni complementari, temperate oculatamente secondo due tagli diversi, ma entrambe nutrite da una sostanziale ammirazione. Mattioni scrive infatti che *L'opera del tradimento* è «una di quelle ghiottonerie che si acquistano solo in certi negozietti rari, dove i dolci hanno sapore di miele, pepe e zafferano».³¹⁵

Brelich è menzionato anche da Sergio Quinzio in due lettere a Guido Ceronetti, e vale sottolinearlo se non altro in quanto si tratta di due autori di spicco della costellazione Adelphi, e più specificamente sul piano del commento e dell'esegesi biblica; anch'essi, peraltro, autori di due contributi per l'*Adelphiana* del 1971. Quinzio, ferreo cattolico, consiglia allo gnostico Ceronetti la lettura del capitolo quinto de *Il sacro amplesso*, in merito alla «disperazione della delusione e del fallimento» in Dio.³¹⁶ D'altra parte, offre all'amico un giudizio ambivalente su *L'opera del tradimento*:

ho letto il nuovo libro di Brelich su Giuda, ma non mi è piaciuto. L'unica cosa che ho ritenuta è questa: che i romanzieri si pongono (magari per cinismo, ma difficilmente si tratta solo di questo) le domande che i teologi non osano porsi.³¹⁷

Pare che Ceronetti non abbia risposto a nessuna delle due sollecitazioni, impegnato com'era a controbattere puntualmente su altre questioni teologiche nella lunga disputa con l'amico, sull'orlo dell'abisso religioso-filosofico incolmabile che li separava.

Quel che si è letto fin qui non è altro che il tentativo di tratteggiare una panoramica quanto più documentata possibile, data la scarsità di informazioni disponibili, su uno degli scrittori più umbratili e adombrati del secondo Novecento italiano; così da fornire spunti e barlumi analogici, traiettorie tematiche, cunicoli bio-bibliografici da percorrere e indagare: una mappa, dunque, per chi vuole addentrarsi nei quattro libri del «feuilleton metafisico»³¹⁸ di Mario Brelich.

³¹⁴ S. MATTIONI, *Un giallo teologico*, cit.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Lettera di Sergio Quinzio a Guido Ceronetti del 22 giugno 1972, in G. CERONETTI, S. QUINZIO, *Un tentativo di colmare l'abisso*, Milano, Adelphi, 2014, p. 88.

³¹⁷ Lettera di Sergio Quinzio a Guido Ceronetti del 17 aprile 1975 (Ivi, p. 159). Mario Trevi accenna, senza specificare, a un articolo di Quinzio su uno dei primi due libri di Brelich pubblicati da Adelphi (M. TREVI, *Mario Brelich*, cit., p. 190).

³¹⁸ Così definito nel risvolto di *Il navigatore del diluvio*.

OMBRE E INQUIETUDINI DELLA PERCEZIONE
IN DUE SCRITTI DI JOSEPH CONRAD E GIANNI CELATI.
THE SHADOW LINE E GIOVANI UMANI IN FUGA

di Beatrice Gallucci

Nel 1999, la casa editrice Mondadori pubblica *The Shadow Line: a Confession* di Joseph Conrad nella versione italiana di Gianni Celati, appassionato lettore, e a suo modo scrittore, di libri d'avventura,³¹⁹ nonché traduttore di autori come Twain, London e Melville. Per lo scrittore ferrarese, la traduzione rappresenta uno snodo decisivo – dopo il lavoro sulle *Adventures of Tom Sawyer*, in gran parte sperimentale e modellato sulle modalità libere e associative della fabulazione infantile – del misurarsi in chiave traduttiva con il tema della giovinezza e con l'avventura. Come è noto, il libro tematizza esemplarmente il delicato passaggio dall'ultima fase della giovinezza all'età matura. Abbandonato senza ragioni evidenti il proprio impiego su una nave a vapore («L'abbandonai alla maniera d'un uccello che, senza logica per noi, se ne va da un comodo ramo. [...] Era uno di quei momenti, capite? Era scesa su di me la malattia dell'ultima giovinezza, trascinandomi via»),³²⁰ il giovane ufficiale protagonista e narratore della vicenda è inaspettatamente investito di un ruolo di comando resosi vacante nei mari orientali. Trasportato a Bangkok per assumere il comando, il neocapitano sarà chiamato a guidare una nave gravata dall'antica maledizione dell'ex capitano defunto, ora sepolto all'ingresso del golfo del Siam («Se il mio desiderio si avverasse, né voi né la nave raggiungereste mai nessun porto. Spero che non ci riusciate»).³²¹ Allontanatasi prematuramente dal porto fluviale, la nave si troverà di lì a poco in preda a un'impetosa bonaccia, con l'intero equipaggio in fin di vita a causa delle febbri tropicali e le provviste di chinino fatalmente svanite. Sarà allora che il capitano dovrà affrontare la più dura delle prove per poterla condurre in salvo nel porto di Singapore.

È possibile leggere questa storia nei termini di un breve romanzo di formazione? Seguendo una riflessione di Richard Ambrosini relativa a questo racconto, si apprende che «*La linea d'ombra* è divisa in quattro blocchi narrativi che spaziano attraversando i tre capitoli della prima parte e i quattro della seconda».³²² Quattro tappe progressive, dunque, attraverso cui il giovane capitano «muta pelle»,³²³ al punto che, nello spazio intercorrente tra l'inizio e la fine del racconto, il lettore si trova ad ascoltare «due voci narranti diverse».³²⁴ Il «giovane ufficiale stralunato», «inconsapevole delle trame a suo danno e sospettoso nei confronti di chi, come un certo capitano Giles, vuole aiutarlo»³²⁵ che incontriamo all'inizio del romanzo non ha più nulla a che spartire con l'uomo che, nel finale, si troverà a confrontarsi di nuovo con il capitano Giles, a cui il merito di aver impresso un nuovo corso alla sua esistenza.

Si deve anzitutto osservare che, tra il primo e il secondo snodo della sua formazione, il capitano si trova a compiere una serie di azioni che in seguito dovranno ingenerargli un acuto senso di colpa: dalla tendenza a sopravvalutare la propria dimestichezza (anche a fronte di aree geografiche notoriamente ostili), a una cieca fiducia nel “potere” del mare («tuttavia m'ero già quasi aperto una via

³¹⁹ Cfr. G. CELATI – L. TORREALTA – M. ZANZANI, *L'avventura non deve finire* [1982], in G. CELATI, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 93-101. Su Celati e l'avventura cfr. A. MARELLI, *Le avventure del Lunario*, «Elephant & Castle», n. 19, 2018, pp. 4-20.

³²⁰ J. CONRAD, *La linea d'ombra* [1999], trad. it. di G. Celati, introduzione di I. WATT, Milano, Mondadori, 2015, p. 13 [ed. orig. 1916].

³²¹ Ivi, p. 129.

³²² R. AMBROSINI, *Le storie di Conrad. Biografia intellettuale di un romanziere*, Roma, Carocci, 2019, p. 304.

³²³ Ivi, p. 305.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Ivi, p. 304.

d'uscita. Verso il mare. Il mare ch'era puro, sicuro e amico»;³²⁶ «una volta sul mare non v'era nulla che temessi. Il mare era adesso l'unico rimedio a tutti i miei guai»;³²⁷ dall'urgenza di lasciare la «squallida città orientale»³²⁸ in cui si trova per non aumentare il ritardo accumulato dalla nave, alla sottostima del consiglio del medico di «telegrafare a Singapore per avere un primo ufficiale»,³²⁹ al fine di non correre il rischio di attraversare la difficile rotta «da solo, senza un primo ufficiale, e con un secondo ufficiale che era appena un ragazzo».³³⁰ Infine – vero gesto fatale – il capitano tralascerà di controllare di persona le scorte medicinali della nave.³³¹ In seconda istanza, si può evidenziare come il percorso di formazione del protagonista, per giungere a compimento, debba passare per una serie di stati di alterazione psichica: superati l'esaltazione di aver ottenuto il primo comando, e l'iniziale vagheggiamento indirizzato alla propria nave e al proprio nobile ruolo, col progredire drammatico degli eventi il narratore dovrà sperimentare un'ampia gamma di percezioni rientranti nel campo del perturbante e del terrifico. Solo alla fine, dopo aver condotto la nave in porto col solo aiuto di Ransome, gli sarà possibile pervenire a un nuovo equilibrio e a un «sentimento concreto»³³² della realtà.

A più riprese è stata rilevata l'ampia presenza, nel racconto, di campi semantici afferenti al magico, all'onirico e al meraviglioso.³³³ In qualità di traduttore, Celati si rivela un fine interprete di questi aspetti, per nulla estranei alla sua stessa scrittura, non di rado sospesa su un crinale imponderabile tra reale e surreale. Appresa la notizia del posto vacante che lo attende, il narratore è guidato verso l'Ufficio portuale da uno stato di rapimento estatico: «Non sono due passi dalla Casa dell'Ufficiale all'Ufficio portuale, ma con la magica parola “comando” nella mente mi trovai all'improvviso sul lungomare, come trasportato colà in un battibaleno»; «L'ampia scalinata si insinuò in certo qual modo sotto i miei piedi. Un comando è una potente magia».³³⁴ In egual modo è condotto fuori, avvolto in un sogno leggero di shakespeariana memoria: «Stava accompagnandomi verso la porta: come mi sembrava lontana! Mi muovevo come un uomo in ceppi. Ma finalmente la raggiungemmo. L'aprii con la sensazione di aver per le mani la materia dei sogni».³³⁵ Investito, in via ufficiale, del comando, infine, indugia in una contemplazione fiabesca legata a una potente fantasia proiettiva:

Una nave! La mia nave! Era mia, più assolutamente mia per possesso e cura di qualsiasi altra cosa al mondo: un oggetto di responsabilità e devozione. Era là che mi aspettava in preda a una malia,

³²⁶ Ivi, p. 147.

³²⁷ Ivi, p. 149.

³²⁸ Ivi, p. 153.

³²⁹ Ivi, p. 149.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Nell'agire, da una parte, con avventatezza – nella penombra dell'estremo tratto di gioventù –, il capitano inizia al contempo a introiettare in sé i primi impulsi provenienti da una zona di maggiore oscurità e maggiore consapevolezza: nell'introduzione al libro, Ian Watt ricorda come l'aver accolto l'appello del primo ufficiale malato di esser ripreso a bordo possa interpretarsi come una iniziale comprensione, da parte del narratore, dei «segni di un'interdipendenza umana», mentre la sua seppur irrazionale fiducia in un mare liberatore e amico sia, in ultima analisi, «comprensibile» in quella fase della vita (I. WATT, *Introduzione*, in J. CONRAD, *La linea d'ombra*, cit., p. XVI).

³³² R. AMBROSINI, *Le storie di Conrad*, cit., p. 305.

³³³ Resta fondamentale precisare che, se questo racconto è in grado di evocare un intenso senso del meraviglioso, ciò non dipende da una volontà dell'autore di trascendere «quanto cade sotto il dominio dei nostri sensi» (J. CONRAD, *Nota dell'autore*, in ID., *La linea d'ombra*, cit., p. 5), dato essenziale che lo scrittore sente di dover premettere alla lettura di questa breve ma «complessa» opera. Non è necessario addentrarsi nella sfera del preternaturale, varcando «i confini del mondo dell'umanità che vive e che soffre», in quanto «il mondo dei vivi, quale è, non è certo privo di meraviglie e misteri; meraviglie e misteri che influenzano le nostre emozioni e la nostra intelligenza in modi così inspiegabili da giustificare quasi il concetto della vita come di una condizione incantata» (*ibid.*). Dichiarazione, questa, che ci appare significativamente consonante con una particolare sensibilità celatiana per il surreale, il quale, in vari dei suoi racconti, dà l'impressione di sorgere dalla stessa radice della più quotidiana realtà. Su Celati e il fantastico cfr., in particolare, F. AMIGONI, *Guardando la prosa del mondo*, in ID., *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 203-243, e G. IACOLI, *Fantasmì in Emilia*, in G. CALTAGIRONE, S. MAXIA (a cura di), *Italia magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari, AM&D, 2008, pp. 929-938.

³³⁴ J. CONRAD, *La linea d'ombra*, cit., p. 63.

³³⁵ Ivi, p. 73.

incapace di muoversi, e vivere, e uscire per il mondo (finché non fossi arrivato io) come una principessa incantata.³³⁶

Più avanti, questo felice stralunamento dovrà mutarsi in una crescente esasperazione allucinatoria – dovuta alla perpetua bonaccia, all’equipaggio malato, al delirio del signor Burns e all’immobilità spettrale del paesaggio – culminante nella scoperta della cruciale sostituzione del chinino «con una qualche polvere bianca» che chinino non è:

Ricordo che nell’istante stesso in cui presi la bottiglia, prima di iniziare a svolgere la carta, il peso dell’oggetto che avevo in mano mi diede come una premonizione. Il chinino è leggero come una piuma; e i miei nervi dovevano essere stati esasperati fino a raggiungere una sensibilità affatto fuor dal comune. Lasciai che la bottiglia si infrangesse a terra. [...] Una dopo l’altra caddero, spaccandosi ai miei piedi, non perché io, sgomento, le scagliassi a terra, ma perché mi scivolavano tra le dita come se la scoperta fosse troppo pesante per le mie forze.³³⁷

Prima di arrivare allo scioglimento finale – attraverso uno slittamento da un’atmosfera magico-fiabesca a un clima di tetra surrealtà –, il narratore dovrà attraversare altri stadi di allucinazione e squilibrio. Precipitatosi, subito dopo la scoperta del chinino, nella cabina del signor Burns, ha questa visione del suo primo ufficiale:

Egli sedeva là, eretto nella sua cuccetta, col corpo che pareva immensamente lungo, la testa che gli crollava un po’ a lato, con affettato compiacimento. Nella mano tremante, all’estremità d’un avambraccio non più grosso d’un solido bastone da passeggio, brandiva un luccicante paio di forbici che ai miei occhi tentava di ficcarsi nella gola.³³⁸

Similmente, più avanti sarà investito da un sentimento d’orrore per qualcosa che trascende e inabissa la cognizione: durante un violento temporale, è incapace di comprendere che Burns, venuto fuori dal boccaporto a quattro zampe, sta cercando di orientarsi sovraccoperta, imbacuccato in un pesante pastrano:

Era alcunché di grande e vivo. Non un cane – piuttosto qualcosa come una pecora. Ma a bordo non v’erano animali. Come faceva dunque un animale... Fu un’ulteriore fantastica sensazione d’orrore a cui non potei resistere. Mi si rizzarono i capelli in testa quando mi rialzai tremendamente spaventato; non come chi rimanga spaventato allorché il suo giudizio, la sua ragione tenta di fare ancora resistenza, bensì tutt’affatto e infinitamente spaventato, e, diciamo così, in perfetta innocenza, come un bambino.³³⁹

Al fine di descrivere i susseguenti stadi di alterazione percettiva cui il narratore va incontro, si è fatto cenno al campo del perturbante, termine tradizionalmente legato alla traduzione del tedesco *Unheimlich*. In effetti, la categoria freudiana può rivelarsi utile a disvelare alcune sfumature di significato afferenti a temi come «la magia», «l’incantesimo» o la «pazzia»,³⁴⁰ ampiamente attestati nel racconto conradiano. Per Freud, nel rapporto con la morte (e nel «ritorno dei morti», di «spiriti o spettri») –³⁴¹ nel libro incarnati dalla presenza infestante del capitano defunto tenuta viva dal vaniloquio del primo ufficiale, oltre che dal sembiante spettrale dell’equipaggio ammalato – il sentire

³³⁶ Ivi, p. 87.

³³⁷ Ivi, p. 183.

³³⁸ Ivi, p. 185.

³³⁹ Ivi, p. 239.

³⁴⁰ S. FREUD, *Il perturbante*, trad. it. di S. DANIELE, in ID., *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 [ed. orig. 1919], p. 296. La designazione freudiana dell’*Unheimlich* quale sottocategoria afferente al regno dello spaventoso «che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» (ivi, p. 270) (e che pertanto è stato rimosso), si estende al ritorno di «convinzioni primitive *sorpassate*» che «sembrano ritrovare nuova conferma» (ivi, p. 303).

³⁴¹ Ivi, p. 294.

primordiale degli uomini si sarebbe conservato praticamente intatto sotto una «scorza sottile».³⁴² Secondo il fondatore della psicoanalisi, l'atavico timore della morte «ha ancora il significato antico secondo cui il morto è diventato nemico dei sopravvissuti e mira a prenderli con sé come compagni nella sua nuova esistenza».³⁴³ Così, il maleficio proferito dall'ex capitano, ormai "morto in vita" negli ultimi giorni di comando. Vi riconosciamo, peraltro, una parentela con la figura dello «iettatore»,³⁴⁴ capace di esercitare su di noi un potente influsso perturbante, perché, oltre all'intenzione di nuocerci, manifesta inusitati poteri che permettono a tale disposizione di realizzarsi (in ciò, questo personaggio si rivela in stretto contatto con la sfera, per Freud altrettanto perturbante, dell'«onnipotenza dei pensieri»).³⁴⁵

Nella prefazione ai due brevi romanzi di Federigo Tozzi *Con gli occhi chiusi* e *Ricordi d'un impiegato*, Celati riflette sulla trasposizione narrativa di stati percettivi di intensità non dissimili da quelli passati in rassegna nel racconto conradiano. Ancorché il saggio sia incentrato, oltre che sugli scritti di Tozzi, su un racconto di Poe intitolato *L'uomo della folla*, una sua rilettura può mettere in luce alcuni possibili nessi tra le scritture di Conrad e Celati. Il racconto di Poe, scrive Celati, lascia un ampio spazio «alla pura inquietudine della percezione».³⁴⁶ Ma la percezione, in fondo, «è sempre inquietudine, perché non riesce mai ad afferrare il proprio oggetto, dal momento che più si guarda qualcosa più si scopre che ci sfugge; e più si sorveglia la cosa guardata, più ci si accorge che l'ignoto è lì sotto i nostri occhi».³⁴⁷ Nell'inquietudine percettiva «tutto sfugge e si dilata con le continue metamorfosi dei nostri pensieri»,³⁴⁸ «è come se qualcuno vedesse troppo; cioè come se vedesse le sensazioni contingenti trasformarsi in figure che gli sorgono davanti, cariche di intensità affettive».³⁴⁹ Come il racconto di Poe, il breve romanzo conradiano è ricchissimo di queste insorgenze emotive, di una «percezione visionaria» che non può emergere «fin quando la coscienza non si perde e l'io si sospende, o si sfalda»,³⁵⁰ come accade al giovane capitano ancora al di qua della linea d'ombra. La tonalità emotiva con cui il narratore sperimenta la realtà investe i paesaggi e le atmosfere. Essi però, al contempo, ci appaiono stranamente isolati dalla focalizzazione dei personaggi, investiti da una singolare fissità, come realtà a sé stanti e immanenti. «Questo vedere carico di intensità», prosegue Celati ancora in merito all'*Uomo della folla*, «introduce una impensata apertura su qualsiasi manifestazione esterna, senza più un punto di vista che ci separi dallo spazio gremito di cose».³⁵¹ analogamente, in Conrad, le atmosfere prendono forma passando per una profonda trasposizione delle intensità percettive.

In uno scritto assai illuminante conservato nel Fondo Celati di Reggio Emilia – una dispensa dattiloscritta approntata per il corso di lingua inglese dell'anno accademico 1983-1984 del DAMS di Bologna –,³⁵² incentrato sull'attività del narrare quale «funzione centrale delle lingue»,³⁵³ sulle sue «regole costitutive»³⁵⁴ in quanto attività verbale al pari di molte altre, e in particolare – scrive Celati – «sulle frasi di un racconto che mi piace, *Heart of Darkness* di Joseph Conrad»,³⁵⁵ lo scrittore mette

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ivi*, p. 295.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 296.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 293.

³⁴⁶ G. CELATI, *Tozzi, vedere con gli occhi chiusi* [1995], in *Id.*, *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 156.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ivi*, p. 157.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 158.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 160.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² In seguito pubblicata dalle edizioni CUSL di Bologna (G. CELATI, a cura di, *Nine American Stories*, Bologna, CUSL, 1984). Letture principali del corso, *Heart of Darkness* di J. Conrad, *The Turn of the Screw* di H. James, e *The Great Gatsby* di F. Scott Fitzgerald.

³⁵³ Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Fondo Mili Romano-Gianni Celati, V. Materiali a stampa (1983-1994), 4. G. CELATI, *Frasi per narratori. Argomenti del corso di inglese DAMS*, 1983-1984, Bologna, CUSL, 1984, p. 2.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 1.

³⁵⁵ *Ibid.*

in evidenza la sapiente alternanza di costanti strutturali diverse realizzata da Conrad nel suo romanzo “fluviale”. La tipologia della «frase lunga, fortemente immaginativa», per lo più usata nelle sequenze descrittive, ha la funzione «di mostrare sistematicamente che la descrizione non riguarda tanto i fenomeni esterni, ma il fenomeno stesso del percepire e dunque del trovarsi immersi in un paesaggio».³⁵⁶ Analogamente, potremmo notare come il ricorso a un «dosaggio» delle frasi «prevalentemente descrittivo» nell’ambito della «narrazione panoramica»³⁵⁷ possa eventualmente dar luogo a effetti di forte intensificazione emotiva – effetti stranianti altresì descrivibili come stati di inquietudine o intensità della percezione. Inoltre, Celati ci fa notare come, attraverso le successive «espansioni sintattiche» del periodare, il narratore di *Heart of Darkness* lasci impercettibilmente scivolare il lettore «in altri racconti paralleli, come quello degli inizi del mondo o quello del trovarsi per incanto in un mondo sconosciuto»,³⁵⁸ come accade nello splendido brano del libro, evocato da Celati poco prima:

Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. [...] The broadening waters flowed through a mob of wooded islands; you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once—somewhere—far away—in another existence perhaps.³⁵⁹

Attraverso procedimenti narrativi di questo tipo, scrive ancora Celati, «il narratore deve parlare d’un tempo e d’un luogo indeterminati: qui è genericamente “going up the river”. L’indeterminatezza risulterà come un ondeggiamento del suo pensiero, tra vari momenti e sensazioni d’ambiente, quanto più la sintassi sarà vagante tra aspetti diversi».³⁶⁰ Siamo negli spazi dell’avventura, nel cuore dei «fascinosi viaggi»³⁶¹ narrati da Joseph Conrad.

Nella citata conversazione-intervista sull’avventura, risalente al 1982, Celati nota come l’avventura possa sorgere solo su un terreno di estrema apertura trascendente ogni stato desiderante:

Mi viene subito da pensare che l’avventura non abbia niente a che fare col desiderio, col desiderare qualcosa di tangibile e localizzato. Anzi, gli stati desideranti mi sembrano aspetti dell’impotenza in cui si vive. [...] Qualcosa del genere avviene negli stati di disperazione, quando tutto il desiderabile sociale ti crolla sotto gli occhi. Allora si affaccia al tuo orizzonte l’altro, come il principio delle tue attese e della tua ricerca.³⁶²

È, quest’ultima, una riflessione feconda. L’avventura ha qualcosa di conforme con la disperazione, entrambe vedono chi ne fa esperienza disarmato, esposto allo spazio aperto e a un avvenire insondabile. Poco più avanti, lo scrittore dichiara:

Leggendo Conrad scopro sempre di più quel suo tono emotivo pacato, di chi t’insegna a navigare in zone dove è avvenuto qualcosa di irrimediabile. Ed è uno dei pochi narratori moderni che ti dà pienamente il senso dell’esperienza come fatto ciclico, legato ad un universo ambientale per mezzo del sentire.³⁶³

³⁵⁶ Ivi, p. 27.

³⁵⁷ Ivi, p. 31.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ J. CONRAD, *Heart of Darkness*, London, Penguin Books, 2007, p. 41.

³⁶⁰ Fondo Mili Romano-Gianni Celati, V. Materiali a stampa (1983-1994), 4. G. CELATI, *Frasi per narratori. Argomenti del corso di inglese DAMS*, cit., p. 31.

³⁶¹ G. CELATI, *Presentazione di Henri Michaux* [2005], in ID., *Narrative in fuga*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 203.

³⁶² G. CELATI, L. TORREALTA, M. ZANZANI, *L’avventura non deve finire*, cit., p. 93.

³⁶³ Ivi, p. 99.

Vi è una novella scritta da Celati, l'ultima di *Narratori delle pianure*, anch'essa incentrata – come suggerisce il titolo, *Giovani umani in fuga* – attorno alle vicende di quattro giovani protagonisti, in cui riconosciamo una resa delle intensità percettive conforme all'uso conradiano. Si è pervenuti, col progredire della raccolta, in una zona (geografica e narrativa) anfibia, contesa tra acque e terre, vita e morte. Siamo immersi – scrive Giulio Iacoli – nella «terribilità della tetralogia finale», dove «la relazione terra/vita si dipana con tocchi lievi e inquietanti», fino alla «grande corsa alla cieca di *Giovani umani in fuga*».³⁶⁴ Anche questo racconto veicola significati non estranei alla categoria dell'*Unheimlich*. In proposito, si noti come una recente traduzione del saggio freudiano, uscita per Mimesis,³⁶⁵ opti per rendere il lemma più classicamente tradotto con l'italiano “perturbante” attraverso il termine “spaesante”,³⁶⁶ recuperando, così, una connotazione semantica dispersiva oltretutto spaziale – un effetto di superficie più che di profondità –, perduta nel più scientifico “perturbante”. Sin dagli esordi, Celati si è mostrato uno scrittore estremamente sensibile alla narrazione dello spaesamento. Se nell'interpretazione heideggeriana dell'*Unheimlich* si potrà rinvenire una lettura teorica particolarmente conforme all'idea di spaesamento variamente espressa nei libri di Celati,³⁶⁷ si dovrà almeno tenere a mente come, secondo Freud, «spesso e facilmente ci troviamo esposti a un effetto spaesante quando sfuma il confine tra fantasia e realtà, quando qualcosa che abbiamo fino a quel momento considerato fantastico si presenta davanti a noi come reale»,³⁶⁸ e come inoltre, su un piano estetico, lo “spaesante” si manifesti

quando il poeta si colloca apparentemente sul piano della realtà comune. [...] Ma in questo caso il poeta può anche amplificare e moltiplicare lo spaesamento ben oltre ciò che sarebbe possibile nella vita vissuta, facendo accadere eventi che nella realtà non potremmo sperimentare, se non assai di rado. Quindi ci tradisce, per così dire, con superstizioni che credevamo superate; ci inganna promettendoci la realtà ordinaria, per poi trascenderla.³⁶⁹

L'incertezza intellettuale sarà peraltro posta da Tzvetan Todorov alla base del proprio scritto teorico sul fantastico, e intesa come premessa essenziale all'insorgenza dello stesso.³⁷⁰ In certi scritti di Celati, tra cui questo racconto, la dialettica tra realtà e surrealtà si presenta in modo estremamente complesso. Forse in virtù di un reciproco informarsi delle due componenti, il disvelarsi del surreale sembra spostarsi con il procedere della lettura, restando sempre, di fatto, inattingibile. A fronte del breve romanzo conradiano, la stessa «inquietudine percettiva», lo stesso porsi in relazione all'«universo ambientale» per mezzo di un sentire che tocca la disperazione e la sua completa, necessaria apertura. Tornando a ragionare sull'indeterminatezza delle cronotopie conradiane, Celati dichiara:

Dicendo “avventura” si pensa di solito a luoghi esotici. Ma guardate Conrad, come usa queste localizzazioni: sempre come se fossimo dispersi in un'era inconnoscibile, in luoghi inconnoscibili.

³⁶⁴ G. IACOLI, *Atlante delle derive: geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2024, pp. 38, 39.

³⁶⁵ S. FREUD, *Lo spaesante*, trad. it. e cura di S. CAPODIVACCA, Milano-Udine, Mimesis, 2023 [ed. orig. 1919].

³⁶⁶ L'antinomia appaesamento/spaesamento emerge non di rado in conversazioni e interviste tra Celati e alcuni dei suoi critici e amici. Per esempio, parlando con Marco Sironi nel 2003, lo scrittore allude a un diverso (rispetto al proprio) modo di esperire i luoghi da parte di Luigi Ghirri, a partire cioè da quanto è più familiare e noto. Le cose usuali, per Celati, «sorprendono se qualcuno le fotografa con tanta attenzione, perché allora tutto diventa un mondo straniato da favola. [...] Tu parli di “appaesamento”, ma quello che io capisco meglio è lo spaesamento. Però queste espressioni sono come dei piani mobili, e bisogna vedere dove si scivola usandole» (G. CELATI – M. SIRONI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, in G. CELATI, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 380).

³⁶⁷ Cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. it. di P. CHIODI, Milano, Longanesi, 2014 [ed. orig. 1927].

³⁶⁸ S. FREUD, *Lo spaesante*, cit., p. 151.

³⁶⁹ Ivi, p. 173.

³⁷⁰ Cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. E.K. IMBERCIADORI, Milano, Garzanti, 2022 [ed. orig. 1970].

Nei suoi libri ci si trova quasi sempre in epoche e viaggi astratti. Mi sembra che la narrazione d'avventure sia per forza una sospensione dei dati storici, geografici, anagrafici.³⁷¹

La considerazione può estendersi alla stessa produzione novellistica dello scrittore, in cui può capitare di imbattersi in tempi e luoghi immersi nell'indeterminatezza propria delle fiabe e dei miti. Così, nell'esordio di *Giovani umani in fuga*:

Nella parte di queste pianure che va verso i monti, a sud del grande fiume, in quel tempo non lontano esisteva un grandissimo locale da ballo con in cima una scritta luminosa che si vedeva in distanza dalle campagne.³⁷²

Il racconto segue la folle fuga, per una campagna spettrale, di quattro giovani inseguiti dalla polizia. I ragazzi portano con sé un amico morto ma sono innocenti, in quanto il loro amico è stato ucciso proprio da uno dei poliziotti. All'inizio i quattro amici fuggono in macchina, ritrovandosi sempre più sperduti, sempre più impauriti nel graduale penetrare all'interno della campagna, lontano dalle vie principali:

I quattro sono ripartiti. Poco dopo scoppiava un violento temporale, si sono persi di nuovo e attraversavano il fiume senza capire dove stavano andando. Si sono fermati nei pressi d'un deposito di carcasse d'auto, per informarsi e capire dov'erano. Dei cani lupo abbaivano dentro il recinto del deposito e quando uno di questi cani è scappato fuori sulla strada per assalirli, i quattro rimontavano in macchina e scappavano.³⁷³

Con l'aumentare della tensione e della paura, il paesaggio prende a trasformarsi sotto i loro occhi, insorge a poco a poco un'atmosfera fantastica cupa, dal fosco sentore di morte. Sempre in fuga, i quattro avvolgono l'amico in un telone rubato, procedendo attraverso località disabitate, «inesistenti» e silenziose. Si ritrovano spaesati in luoghi dove tutto appare loro «insolito» o «inusitato», accerchiati da presenze inquietanti (siepi di filo spinato, spaventapasseri in plastica e nylon, macchinari vaganti che spargono balle di fieno) e apparizioni fantasmatiche:

Erano dunque entrati nel giardino e stavano bevendo allo zampillo, quando è parso loro di vedere un vecchio in mutande e ciabatte, col giornale in mano, che correva a nascondersi dietro un angolo.

Sono corsi dietro quell'angolo e non c'era nessuno; fiocchi di polline volavano nell'aria, e una voce nella casa s'è messa a strillare: "Aiuto, i ladri!"

I quattro cominciarono a tremare dalla testa ai piedi, rimontavano in macchina e fuggivano sempre tremando per circa un'ora.³⁷⁴

In questi scenari, si esaspera per i personaggi quell'«incertezza tra il percepire e il credere di aver percepito» da cui per Celati «nasce il fantastico»,³⁷⁵ finché l'inseguimento stesso sembra a mano a mano disfarsi in un dato poco più che immaginario. Andando avanti, i giovani si inoltrano nella zona lagunare, tra acquitrini ed erbe palustri. Terrorizzati da ogni cosa, tremanti e affamati, arrivano all'«aeroporto» di Mazinga (una roulotte con panini e bibite, sormontata da una luce verde intermittente per i viandanti sperduti tra le lagune). Qui sentono l'uomo parlare di una certa «sacca dei morti», unico luogo, a suo dire, in cui si è in salvo: ne andranno in cerca alla cieca, finché la loro macchina non finirà in un fosso, costringendoli a farsi strada a piedi:

³⁷¹ G. CELATI, L. TORREALTA, M. ZANZANI, *L'avventura non deve finire*, cit., pp. 93-94.

³⁷² G. CELATI, *Narratori delle pianure* [1985], Milano, Feltrinelli, 2020, p. 139.

³⁷³ Ivi, p. 141.

³⁷⁴ Ivi, p. 143.

³⁷⁵ G. CELATI, *Tozzi, vedere con gli occhi chiusi*, cit., p. 156.

Portandosi dietro l'amico morto si sono avviati tra le paludi, in zone di canne e falaschi oltre le quali c'è solo il mare. Quando hanno ricominciato ad avere fame si sono messi a piangere; hanno pianto per tutta una notte e tutto un giorno; seduti per terra.

Sempre piangendo hanno cercato di seguire sentieri che non esistevano, camminando in cerca di qualcosa tra le lagune, spesso sprofondando in buche d'acqua o in sabbie mobili. Alla sera, affamati e infreddoliti, si addormentavano piangendo e piangevano anche durante il sonno.³⁷⁶

Una mattina, poi, avranno smesso di tremare e di piangere: sono davanti alla «sacca dei morti», una baracca misteriosa gremita di zanzare. Con una barca ancorata lì vicino si lasciano andare in mare:

Su quella barca sono andati in alto mare, e hanno lasciato scivolare in acqua il loro amico morto. Dopo non sapevano risolversi a tornare indietro e hanno continuato a remare; avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte.³⁷⁷

Il racconto si chiude su questo gesto di abbandono, comune a molti finali celatiani, che invece di chiudere aprono, abbandonando ogni pretesa di controllo sulla materia narrata, che dà l'impressione, così, di eccedere la soglia della scrittura. Lasciate indietro le foci, ci si abbandona all'acqua, dove in distanza, «da qualche parte», sembra distendersi un'incerta linea d'ombra tra la vita e la morte.

³⁷⁶ G. CELATI, *Narratori delle pianure*, cit., p. 146.

³⁷⁷ *Ibid.*

IL ROMANZO DI FORMAZIONE FEMMINILE NEL *WEIMARER KLASSIK*: *AGNES VON LILIEN* DI CAROLINE VON WOLZOGEN

di Chiara Maciocci

1. Autorialità femminile e *Bildung* negli Stati tedeschi di fine Settecento

Il presente contributo intende affrontare, attraverso l'esempio del romanzo *Agnes von Lilien* (1798) di Caroline von Wolzogen, il modo in cui il *Bildungsroman* tedesco degli anni intorno al 1800 sia venuto declinandosi al femminile. Ma confrontarsi con le questioni gravitanti intorno al romanzo di formazione delle donne a cavallo tra Settecento e Ottocento significa, per quanto riguarda la letteratura germanofona, doversi innanzitutto misurare con la questione dell'autorialità femminile negli Stati tedeschi di fine Settecento, e quindi con le categorie ideologiche che in esso sono venute a svilupparsi e, con il tempo, a determinare i caratteri della realtà socioeconomica tedesca. Infatti, la costruzione di un immaginario estetico, per una società che proprio in quegli anni muoveva i suoi primi passi verso l'unità politica, culturale e linguistica, non poteva che poggiare le sue fondamenta sulla volontà di rappresentare, e dunque legittimare, un programma valoriale e sociopolitico determinato: quello della borghesia protestante, fondata sull'opposizione all'aristocrazia – il cui modello era quella francese –, sulla rivalutazione dell'attività economica e sulla separazione della vita privata e riproduttiva da quella produttiva, lavorativa e mondana. Tale separazione diveniva possibile solamente per mezzo di una rigida divisione dei ruoli, che garantisse ad alcuni di occuparsi dei mezzi di produzione, praticando lavori retribuiti (*Erwerbsarbeit*), e ad altri di occuparsi della casa, praticando una *Hausarbeit* che aveva la cura come fine unico e valido in se stesso. Che la divisione funzionale dovesse basarsi sul genere costituisce uno dei fondamenti dell'ideologia borghese-capitalistica: mentre agli uomini spettava il controllo dei mezzi di produzione, alle donne era affidata la custodia di quelli di riproduzione, ossia il mantenimento di quella casa-famiglia borghese alla quale i diritti di proprietà e di ereditarietà dovevano la loro tenuta.³⁷⁸ Le funzioni a cui veniva associata la donna venivano sintetizzate dal trinomio *Kirche – Küche – Kinder* (Chiesa – cucina – figli): questa la tripla formula entro cui veniva ricompresa la vita delle donne tedesche all'inizio dell'Ottocento e durante il periodo del «Biedermeier», quando il modello borghese della *Kleinfamilie* – famiglia piccola, ridotta – le privò completamente delle attività extra-domestiche che ancora svolgevano nell'ambito più ampio delle grandi comunità familiari.³⁷⁹ Se alle donne, quindi, veniva richiesto di assolvere esclusivamente il lavoro non retribuito di riproduzione e di cura, andava da sé che ogni allontanamento da queste non potesse che significare una degenerazione – nel senso di un fuoriuscire duplice, e dalla norma e dal genere. È per prevenire ciò che l'ideologia borghese, nella forma delle produzioni filosofiche e letterarie del tempo, doveva ricorrere alla creazione di un immaginario coerente, fondato su modelli morali e comportamentali – quello della madre, quello della donna di casa – che contenessero al loro interno la negazione della libera *agency* femminile e la regolamentazione del ruolo della donna sulla base del costrutto della sua naturale predisposizione alla passività, all'obbedienza e all'accudimento.

È all'interno di questo contesto specifico che quella dell'autorialità femminile diventa una questione non solo estetica, ma anche sociopolitica: una questione che si riflette nell'indissolubilità

³⁷⁸ Secondo G. Tornieporth, la subordinazione delle donne agli uomini alla fine del diciottesimo e nel diciannovesimo secolo veniva mantenuta tramite una svalutazione ideologica del lavoro delle donne come «lavoro solamente domestico» (G. TORNIEPORTH, *Studien zur Frauenbildung. Ein Beitrag zur historischen Analyse lebensweltorientierter Bildungskonzeptionen*, Weinheim/Basel, Beltz, 1977, p. 35 ss.). La stessa cosa sostiene I. Weber-Kellermann in I. WEBER-KELLERMANN, *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, p. 118.

³⁷⁹ L. SECCI, *Dal salotto al partito. Scrittrici tedesche tra rivoluzione borghese e diritto di voto (1848-1918)*, Roma, Artemide, 2007, pp- 23-31.

del binomio autorialità-autorità e nel tenersi inevitabilmente insieme dell'attività della scrittura con i temi dell'autorizzazione, della legittimità e della visibilità sociale.³⁸⁰ Se, da una parte, le scrittrici, proprio intorno all'Ottocento, crescono di numero, scrivono e pubblicano sempre di più – producendo soprattutto romanzi –³⁸¹ dall'altra esse fanno ciò in coincidenza esatta dell'indurirsi del divieto di produzione di cultura per le donne. Ed è da questo paradosso che consegue la carica sovversiva che pertiene al loro scrivere. L'autrice, stretta nelle maglie dell'ideologia del tempo e di una spazialità angusta – la piccola dimensione della casa o quella ristretta, per quanto parzialmente coincidente con spazi di libertà inedita, del salotto – si ritrova così a dover affermare se stessa e la propria attività tramite strategie non tanto di sopravvivenza, quanto di esistenza: se l'autrice è una «non-cosa» (*Unding*),³⁸² la posta in gioco della sua scrittura sarà non già il sopravvivere, ma l'esistere – un esistere che significa anche invenzione del nuovo, costruzione di un'alternativa al dato, approntamento della possibilità dell'imprevisto.

Nel momento in cui poi si pensa, nello specifico, al romanzo di formazione scritto da donne di fine Settecento, ci si ritrova di fronte a un paradosso ulteriore: quello di un genere narrativo che, fondandosi sul concetto di *Bildung* e dunque sul paradigma della formazione e maturazione dell'identità del protagonista tramite la sua interazione con il mondo esterno,³⁸³ non può non entrare in contraddizione con la dimensione di fissità che, al tempo, veniva ascritta al soggetto femminile come suo naturale destino. Se l'educazione, infatti, nel *Bildungsroman* sette-ottocentesco assume la funzione di un motore, di un impulso al movimento, di un richiamo al cambiamento e alla metamorfosi del sé, essa non può essere imbracciata da coloro che, storicamente e concettualmente insieme, sono state associate a ciò che è naturale, nel senso – già di per sé unilaterale e ideologicamente svalutante – di statico, invariabile, impossibilitato a modificarsi. Per le donne, d'altronde, l'educazione diventa qualcosa di intrinsecamente rischioso, nel momento in cui esse vengono considerate come esseri in sé naturalmente perfetti, per i quali cambiare corrisponderebbe a un degradarsi. Tra gli altri, è stato Friedrich Schiller, nel saggio del 1795 *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Sulla poesia ingenua e sentimentale), a dirlo con più chiarezza:

Al sesso femminile la natura ha indicato nel carattere ingenuo la sua perfezione più alta [...] su questa qualità riposa la massima forza del sesso. Ma poiché i principi che dominano nell'educazione femminile sono in perenne contrasto con questo carattere, è arduo per la donna nell'ambito morale, come per l'uomo in quello intellettuale, serbare intatto questo splendido dono della natura unitamente ai vantaggi della buona educazione.³⁸⁴

Un'educazione intellettuale paritaria avrebbe potuto spingere le donne a voler cambiare il loro essere-essenza, a smuoverne la fissità di dato naturale e necessario. E avrebbe potuto finire col mettere

³⁸⁰ Cfr. su questo tema M.S. SAPEGNO, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in A. RONCHETTI, M.S. SAPEGNO (a cura di), *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, 2007, pp. 13-23.

³⁸¹ Cfr. S. KORD, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 1996, p. 52; M.R. HIGONNET, *Borderwork. Feminist Engagements with Comparative Literature*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2018, p. 233.

³⁸² S. KORD, *Sich einen Namen machen*, cit., p. 55.

³⁸³ Sul *Bildungsroman* nella letteratura di lingua tedesca cfr. J. JACOBS, *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, München, Fink, 1972; J. JACOBS, M. KRAUSE, *Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München, Beck, 1989; T. KAHLCHE, *Lebensgeschichte als Körpergeschichte: Studien zum Bildungsroman im 18. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1997; T. KONTJE, *Private Lives in the Public Sphere: The German Bildungsroman as Metafiction*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992; G. MAYER, *Der deutsche Bildungsroman: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 1992; M. MINDEN, *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; R. SELBMANN, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, Metzler, 1984; M. SWALES, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

³⁸⁴ F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, SE, 1986, p. 24.

in discussione quel costrutto ideologico che le voleva determinate, tra le altre cose, alla sensibilità, all'ingenuità e alla castità, come anche, in maniera tanto più vincolante, alla cura della casa, dei figli e dei mariti. Come scrive Elizabeth Krimmer: «Although education was hailed as an ideal for an entire epoch, Schiller, and many with him, believed that education for women is more likely to do harm than good. Any form of instruction that is not designed to help women fulfill their triple roles as wives, mothers, and housekeepers is likely to be greeted with suspicion and ridicule».³⁸⁵

È su questo paradosso, allora, che si fonda la posta in gioco di un romanzo di formazione con protagoniste femminili: costrette alla loro originaria perfezione dal dettato dell'ingenuità e della domesticità, le donne poste al centro dei romanzi di formazione fanno loro la contraddizione di una maturazione, che deve tenersi insieme al mantenimento della condizione da cui si parte. Se il distaccarsi dallo *status quo*, confrontandosi con il mondo e i suoi molteplici gradi di opposizione, corrisponde a una degenerazione, la sfida del romanzo di formazione femminile risiede allora nel negoziare un diverso tipo di cambiamento, che riadatti in altri termini il processo di cambiamento a cui sempre è sottoposto il protagonista maschile dei *Bildungsromane*. All'eroina del romanzo sono infatti interdette quasi tutte le esperienze considerate usuali per un personaggio come, ad esempio, il Wilhelm Meister di Goethe: il contrasto con i propri genitori, l'influenza dei mentori e degli educatori, l'esposizione alle arti, le avventure erotiche, l'iniziazione a una professione, l'impegno nella vita pubblica e politica.

Non potendo confrontarsi liberamente con la realtà circostante – esercitando una libertà che, proprio in quanto condizionata in partenza, dovrebbe fondarsi sull'opporci ai condizionamenti che la determinano – la protagonista del romanzo di formazione è costretta a praticare un diverso tipo di attività: non azioni, volte a modificare il mondo e, di conseguenza, il sé che vi si misura; ma reazioni, risposte all'agire altrui che rivestano il significato di una resistenza conservativa, di una difesa da ciò che potrebbe mettere in pericolo o danneggiare la virtù che già sempre si possiede. Dovendo adottare, come si è già detto, una vera e propria strategia di esistenza, l'autrice di romanzi di formazione di fine Settecento non può che vestire di passività l'attività che, pure, dovrebbe riguardare da vicino i personaggi di un romanzo – di un tipo di narrazione, cioè, che ha la sua ragion d'essere nel procedere alternato di mutamento e stasi, di momenti di sviluppo e risoluzioni della crisi. In questo travestimento, la trasformazione assume invece i contorni di una conservazione virtuosa del dato, e l'*agency* femminile può sussistere in quanto attività di resistenza contro gli ostacoli che vorrebbero modificarne i caratteri. L'unica *Bildung* concessa alle donne è quella che, apparentemente, muove dalla natura e alla natura ritorna: quella che dà modo al loro carattere naturale di mantenersi intatto, opponendosi al divenire e all'autonomia che ogni cambiamento porta con sé.

2. *Agnes von Lilien* di Caroline von Wolzogen: un romanzo anonimo

In questo senso, il caso di Caroline von Wolzogen (1763-1848) e del suo *Agnes von Lilien* (1798), romanzo di formazione che fa da caso-studio al presente contributo, è esemplare: a livello narrativo, questo *Bildungsroman* riproduce un modello esattamente maschile di donna virtuosa e casta, per lo più passiva, la cui sola *agency* si riduce alla difesa della propria innocenza dalle molteplici tentazioni che l'erotismo e la società le pongono di fronte. Quella di *Agnes von Lilien* è infatti una trama a impedimenti, in cui la protagonista, Agnes, la quale per parte sua esemplifica fin dall'inizio l'ideale schilleriano di perfezione femminile, è impegnata a esercitare la sua virtù difendendosi dai numerosi pretendenti indegni con cui deve confrontarsi, al fine di conservare se stessa per il devoto e anch'egli perfetto barone Nordheim. In un passaggio significativo, ad Agnes viene detto esplicitamente che la sua «virtù consiste nel rimanere ciò che la natura [l'ha] fatta

³⁸⁵ E. KRIMMER, *German Women Writers and Classicism*, in S. RICHTER (ed.), *The Literature of Weimar Classicism*, New York, Camden House, 2005, pp. 237-264, qui p. 239.

essere»:³⁸⁶ per questo la sua attività si configura solamente in termini difensivi, di resistenza alle influenze corruttive e al variare delle circostanze esterne, che potrebbero allontanarla dalla sua perfezione naturale e, nel cambiamento, snaturarla e farla degenerare.

Ma prima di affrontare le modalità in cui *Agnes von Lilien* fa i conti, a livello tematico, con la negoziazione della formazione da parte di una protagonista a cui la formazione, in senso stretto, è interdetta, è necessario fare un passo indietro, e rendere conto del modo specifico in cui il libro è apparso per la prima volta ai suoi lettori e alle sue lettrici: al modo, cioè, di una pubblicazione anonima. La prima parte di *Agnes von Lilien* venne pubblicata infatti senza firma sulla rivista *Die Horen*, su cui poco tempo prima era apparso *Sulla poesia ingenua e sentimentale* di Friedrich Schiller, e il cui direttore era proprio quest'ultimo.³⁸⁷ Era il 1796 quando Schiller, professore universitario non ancora affermato come autorità letteraria, annunciò in una lettera a Goethe che *Agnes von Lilien*, il pezzo di apertura del numero dieci della sua rivista, aveva riscosso un grande successo tra le persone di Jena che lo avevano letto.³⁸⁸ Alla sua uscita, questo romanzo di formazione con protagonista una giovane orfana alle prese con la sua educazione sentimentale venne accolto con entusiasmo da coloro che ne stimarono l'eccellente qualità della scrittura e la rappresentazione attenta del personaggio femminile. Ma fu l'anonimato, in particolar modo, a suscitare interesse e ipotesi, decretando l'entrata a pieno titolo di *Agnes von Lilien* nella zona calda delle produzioni letterarie contemporanee di cui tutti parlavano, discutevano, insinuavano. Molto venne detto in relazione al suo autore anonimo, il cui genere venne identificato soprattutto come maschile e la cui identità venne associata di volta in volta a quelle di Goethe, Schiller, Jean Paul o Friedrich Schlegel. Goethe, in particolare, venne addirittura lodato da Caroline Schlegel-Schelling per aver creato il suo primo vero «reinen und vollkommenen weiblichen Charakter».³⁸⁹ Non tutti, però, credettero che la mente che si celava dietro *Agnes von Lilien* fosse quella di un uomo: Charlotte von Stein – dama d'onore della contessa Anna Amalia a Weimar, scrittrice e amica intima di Goethe e Schiller – sostenne che solamente una donna di lettere intelligente avrebbe potuto scriverlo, e lo attribuì quindi a un'altra scrittrice e donna influente dell'epoca, Charlotte von Kalb. Fu solo dopo la pubblicazione del secondo capitolo del romanzo su *Die Horen*, nel 1797, che apparvero le prime recensioni negative: tra gli altri, Goethe scrisse che l'opera era «*übereilt*» (prematura), mentre Friedrich Schlegel ne criticò le «transizioni violente» nella narrazione, la mancanza di verosimiglianza e il debito dei personaggi nei confronti del *Grandison* di Samuel Richardson.³⁹⁰ A metà del 1797, tuttavia, il nome che si celava dietro questo fulminante successo letterario divenne noto: apparteneva alla cognata di Schiller, Caroline von Wolzogen, una donna «conosciuta fino a quel momento non tanto per i suoi sforzi letterari, quanto per il suo divorzio».³⁹¹ Alcune critiche, da quel momento, si fecero meno severe: Friedrich Schlegel, ad esempio, sembrò pentirsi di una polemica motivata dal presupposto che ad esser preso di mira fosse uno scrittore affermato – Goethe – a cui andavano quindi applicati standard estetici severi. Altre critiche, invece, vennero aggiustate di tiro: a partire dallo svelamento dell'identità e del genere dell'autrice, Goethe scrisse che «eine solche Natur, wenn sie einer Kunstbildung fähig gewesen wäre,

³⁸⁶ Cfr. C. VON WOLZOGEN, *Agnes von Lilien*, a cura di P. BOERNER, Hildesheim, Georg Olms, 1988, p. 112. Tutte le traduzioni che seguiranno da questo testo sono da attribuire alla sottoscritta.

³⁸⁷ Caroline von Wolzogen era cognata di Schiller, e con quest'ultimo intrattenne per tutta la vita un rapporto intimo d'amicizia e di sostegno reciproco. È stata Caroline von Wolzogen, del resto, a scrivere la prima biografia ufficiale del poeta, dal titolo *Schillers Leben* (1830).

³⁸⁸ Cfr. M. DALEY, *The Illegitimacy of Authorship and the Legitimization of Passion in Agnes von Lilien*, in E. KRIMMER (a cura di), *Writing the Self, Creating Community: German Women Authors and the Literary Sphere 1750-1850*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2020, pp. 207-229, qui p. 222.

³⁸⁹ «Personaggio femminile puro e perfetto»; cfr. H. KRAUS, *Neue Fragen an ein altes „Problem“: Anonymität um 1800*, «Zeitschrift für Germanistik», 29, 2019, Peter Lang AG, pp. 169-177, qui p. 169.

³⁹⁰ Cfr. M. DALEY, *The Illegitimacy of Authorship*, cit., p. 223.

³⁹¹ Cfr. M.R. HIGONNET, *Borderwork*, cit., p. 222. Caroline von Wolzogen fu costretta ad accettare per necessità economica la proposta di matrimonio di Ludwig von Beulwitz nel 1784. Divorziò poi dal marito nel 1793 e sposò Wilhelm von Wolzogen, amico di Friedrich Schiller, nel 1794.

etwas Unvergleichliches hätte hervorbringen müssen».³⁹² Questa affermazione di Goethe rende esemplarmente la misura del giudizio che più avrebbe pesato su *Agnes von Lilien* e su Caroline von Wolzogen in quanto scrittrici: dal momento che le donne non possono avere accesso, per i limiti della loro natura, a una vera e propria educazione nelle arti, la partita è persa in partenza; quello che producono o che avrebbero potuto produrre – qualcosa di incomparabile – non rientra più nell'ordine della realtà o della possibilità, ma in quello effimero dell'irrealtà. È in quest'ultimo, poi, che la ricezione avrebbe finito per inserire *Agnes von Lilien* – nella dimensione ineffabile di ciò che, nel venire presto dimenticato, perde infine la sua condizione di esistenza – nonostante il fatto che il romanzo, una volta pubblicato nella sua interezza, rimase popolare negli anni e venne fatto tradurre e circolare ampiamente. Ed è forse per contravvenire a questa sorte, destinata alla maggior parte dei romanzi di penna femminile del tempo, che Caroline von Wolzogen si era decisa per la pubblicazione anonima del suo romanzo.

È noto, infatti, come quella dell'anonimato sia stata una delle più comuni tra quelle che, sopra, abbiamo chiamato strategie di esistenza delle autrici: privandosi del proprio nome, forgiandosene un altro che avesse maggiori probabilità di successo, le scrittrici della modernità hanno mirato infatti a nascondere non solo la propria identità, ma anche e soprattutto il proprio genere. Ascrivere a sé l'autorialità, d'altronde, era quanto mai difficile in un orizzonte sociale che tendeva a escludere sempre di più le donne dalla sfera pubblica, per relegarle, come si è visto, ai ruoli di casalinga e di madre. Non è un caso che la curva di questa tendenza ascendente, sviluppatasi a partire dagli anni Novanta del diciottesimo secolo a motivo di una crescente paura della disintegrazione della famiglia³⁹³, e che ebbe tra i suoi effetti un irrigidirsi progressivo della censura, coincida temporalmente con la curva ascendente della «*Geschlechtsanonimität*»:³⁹⁴ come mostra un'analisi accurata condotta da Susanne Kord sui tipi di pseudonimi utilizzati dalle autrici del Settecento e dell'Ottocento,³⁹⁵ se nel Settecento quelle europee utilizzavano pseudonimi volti a nascondere maggiormente la loro identità, nell'Ottocento esse utilizzano quasi esclusivamente pseudonimi volti a celare il loro genere. Questo fenomeno restituisce il segno non solo di una reazione all'irrigidimento delle norme contro le attività delle donne, o di una presa di coscienza del fatto che un'opera a nome maschile avesse più possibilità di essere presa sul serio, ma soprattutto della interiorizzazione del costruito per cui la nozione di donna e quella di autrice dovevano contraddirsi. Assumendo, in relazione alla propria attività di scrittura, un nome maschile, e dunque risolvendosi per un anonimato del genere, le autrici intorno all'Ottocento mostravano di accettare la norma che faceva coincidere l'autorialità con il genere maschile, e nel divenire autrici – o meglio autori – mettevano da parte il loro genere e la loro esistenza. Si tratta di un processo che Susanne Kord chiama «la via breve per la mascolinità»,³⁹⁶ e che la critica femminista Elaine Showalter avrebbe ricondotto alla prima fase della scrittura femminile, ossia a quella fase «*feminine*»,³⁹⁷ caratterizzata dall'adeguarsi alle norme e agli standard estetici maschili, e quindi dalla complicità femminile al sistema patriarcale. Ma si può trattare anche, con Sigrid Weigel e Gilbert/Gubar, di un mezzo per poter esistere in quanto donne autrici, e dunque di una strategia tramite cui esse potevano condurre una doppia esistenza che aveva già in sé, in fin dei conti, il valore di un sottotesto sovversivo.³⁹⁸

³⁹² «Una natura del genere, se fosse stata in grado di una educazione nelle arti, avrebbe dovuto produrre qualcosa di incomparabile»; cfr. C. THEML, «*Größe zu lieben war meine Seligkeit*». *Biographische Skizzen zu Caroline von Beulwitz-Wolzogen*, Jena, Jenzig Verlag Gabriele Köhler, 1996, p. 62.

³⁹³ Cfr. F. SENGLE, *Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Stuttgart, Metzler, 1971, pp. 20-23; pp. 61-63.

³⁹⁴ S. KORD, *Sich einen Namen machen*, cit., p. 36.

³⁹⁵ Ivi, pp. 53-55.

³⁹⁶ Ivi, p. 51.

³⁹⁷ E. SHOWALTER, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 13.

³⁹⁸ S. GILBERT, S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1984, pp. 76-78; S. WEIGEL, *Der schielende Blick. Thesen zur*

Se l'anonimato, quindi, viene inteso come *Geschlechtsspezifisch*,³⁹⁹ e viene pensato in relazione al contesto storico in cui esso è stato adoperato dalle autrici, esso può rivelare tanto le problematichità del suo uso, quanto il suo portato strategico nella storia della produzione, e della ricezione, dei testi delle donne. Se il caso di Caroline von Wolzogen è esemplare di un utilizzo dell'anonimato a fini protettivi che collima però con pratiche di complicità, conservazione dello *status quo* e svalutazione del sé, è pur vero che la scelta di venire a patti con i sempre più forti condizionamenti esterni, frantumando la propria identità e la propria intenzionalità creatrice, può assumere il significato di un inganno che, per parte sua, non è dissimile da quel travestimento di cui si parlava nel paragrafo precedente dando all'attività della protagonista del proprio romanzo la veste di una passività cauta, accorta, affatto rischiosa, la scrittrice fa nel frattempo spazio alla possibilità di un movimento che, per quanto costretto, si costituisce a tutti gli effetti come una *Bildung*. Si può dunque parlare, in relazione all'*Agnes von Lilien* di Caroline von Wolzogen, di un doppio inganno, riconducibile all'ordine delle strategie di espressione che sono state adottate dalle scrittrici per affermare la loro autorialità e che può quindi tenersi insieme con molte altre di tali strategie. E non è detto che tutte queste insieme non possano portare un'autrice a far risuonare la sua voce al di là dei limiti dello spazio e del tempo, sostituendo il dettato dell'invisibilità con quello dell'esistenza.

3. L'educazione-formazione in *Agnes von Lilien*

Come già accennato, *Agnes von Lilien* è un romanzo che si costruisce secondo una trama a impedimenti: a partire da una situazione di equilibrio iniziale – il paradiso dell'infanzia, in cui la giovane cresce sotto la guida affettuosa e morale del suo tutore, il pastore di Hohenfels, che la educa alla virtù, alla moderazione e alla bontà – la vicenda di Agnes si sviluppa lungo il solco di un continuo dover tentare, di fronte agli innumerevoli ostacoli che le vengono posti davanti, di mantenersi così come ella è in principio: buona, semplice, integra. Agnes desidera infatti rimanere fedele a se stessa e a colui che si è scelta, fin dall'inizio del romanzo, come suo sposo – il barone Nordheim, anch'egli naturalmente buono e virtuoso. Tuttavia, una serie di difficoltà – equivoci, gelosie, pressioni sociali e patriarcali, intrighi di corte, minacce alla sua purezza e al suo onore – impedirà costantemente la realizzazione del desiderio morale della protagonista, fino allo scioglimento finale in cui, col cadere di tutti gli ostacoli esterni, l'ordine potrà ricomporsi e Agnes sposare Nordheim.

Si può dunque affermare che, in *Agnes von Lilien*, la protagonista non agisce per trasformare la realtà, bensì per difendersi da essa: l'attività narrativa di Agnes consiste soprattutto nello schivare, evitare, sopportare; il suo compito si riduce al preservare l'identità originaria che il tutore le ha inculcato, resistendo a tutto ciò che potrebbe corromperla o deviarla. Nel delineare la storia di Agnes, Caroline von Wolzogen confeziona un *Bildungsroman* in cui la formazione – quel muoversi del personaggio da una situazione iniziale di mancanza o perdita, per arrivare, tramite il susseguirsi delle esperienze, a una finale di evoluzione e scioglimento – viene apparentemente sostituita da un imperativo di staticità, che sembrerebbe contraddire l'appartenenza dell'opera al genere del romanzo di formazione.

Ma se si vuole tentare una lettura di questa rappresentazione statica della protagonista non come un mero adeguamento al modello ideologico dell'essenza femminile, ma come una strategia volta a nascondere una volontà di rappresentazione altra o, quantomeno, più ambigua, quel che andrà indagato è se, nel testo, non si diano dei caratteri interpretabili a buon diritto come indicatori di una complessità riposta, o di una possibile deviazione dalla norma.

Geschichte weiblicher Schreibpraxis, in I. STEPHAN, S. WEIGEL (a cura di), *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin, Argument Verlag, 1983, p. 103.

³⁹⁹ Cfr. H. KRAUS, *Neue Fragen an ein altes „Problem“*, cit., p. 176.

Al livello narrativo di *Agnes von Lilien*, non risulta azzardato affermare che uno di questi indicatori sia ravvisabile nell'approccio della protagonista all'educazione: la celebrazione della natura dell'eroina è infatti accompagnata, contemporaneamente e paradossalmente, da un profondo impegno, da parte di Caroline von Wolzogen, nei confronti dell'educazione femminile. Pur dovendo rimanere immobile nella fedeltà alla propria natura, pur dichiarandosi determinata a restare se stessa, Agnes si impegna nondimeno a sviluppare, tramite l'educazione impartita dal padre adottivo, la sua intelligenza e i suoi talenti. La giovane riferisce con orgoglio di come questi abbia reso migliore la sua mente attraverso un'istruzione approfondita ed estesa in geografia, francese, latino e greco;⁴⁰⁰ di come l'esercizio all'aria aperta e il giardinaggio favoriscano la sua forza fisica; di come ella si eserciti nel disegno rifacendosi a una collezione di incisioni e copie in gesso dell'arte antica, affermando che «Die Kunstgestalten der alten Welt sollten [ihre] Einbildungskraft zum Schönen und Edeln».⁴⁰¹ L'istruzione rappresenta quindi il percorso della protagonista verso quello stesso ideale di miglioramento e autodeterminazione, da cui il suo genere la dovrebbe escludere. In questo modo, *Agnes von Lilien* tenta di sovvertire clandestinamente le norme di genere della sua epoca tramite l'ossimoro della *Bildung* femminile, tramite il paradosso di una educazione e di una formazione che non possono non portare l'individuo a crescere, a smuovere la fissità della sua natura data, a sviluppare pensieri e a progettare azioni nuove. Peraltro, la descrizione della *Bildung* di Agnes acquisisce un interesse particolare, se riallacciata alla critica mossa da Goethe a Caroline von Wolzogen a seguito del sollevamento dell'anonimato: che l'autrice di *Agnes von Lilien*, se solo fosse stata capace di una *Kunstabildung*, avrebbe potuto produrre un'opera incomparabile.⁴⁰² In modo paradossale, ciò che Agnes mette in atto, come sovversione interna della propria posizione nell'universo maschile che la circonda, è proprio quella *Kunstabildung* che la critica paternalistica goethiana negava all'autrice stessa. Se, in quegli anni, la *Bildung* era preclusa alle donne, scrivere un *Bildungsroman* come *Agnes von Lilien* rappresentava allora di per sé un esercizio di sovversione,⁴⁰³ entro cui azione, sentimento e educazione, sebbene costretti entro i limiti rigidi di schemi sovrainposti, potevano nondimeno trovare rappresentazione e legittimazione nel loro specifico essere riferiti a personaggi femminili. Sono proprio le prime righe del prologo del romanzo a dircelo: «Was ich bin, oder was ich zu seyn wähne, und unter welchem freundlichen Einfluß des Schicksals ich es wurde – sollen Euch diese Blätter zeigen».⁴⁰⁴ Materia del romanzo non è tanto l'essere, quanto il divenire: divenire ciò che si è, passando per la negazione e poi ritrovando se stesse, ma anche divenire ciò che non si era mai state, e dunque cambiare, evolversi, muoversi, agire il nuovo e l'imprevisto. Non è un caso, del resto, che chi pronuncia queste parole iniziali sia una voce narrante di donna che, nella sua maturità avanzata, dedica pubblicamente il romanzo ai suoi figli. Impegnarsi in una operazione di ricognizione della propria vita, separando l'io narrante dall'io narrato, corrisponde al riconoscimento del fatto che, nel vivere, si è divenute altre, non si è rimaste quelle che si era allora, non si è rimaste se stesse. Ciò diventa tanto più significativo, se si pensa che questo io narrante che, nella prefazione, espone se stesso, sottende una vera e propria presenza autoriale: una presenza autoriale specificamente femminile, verso cui viene dunque stabilito un livello di legittimazione.

D'altronde, non sono solo l'intelligenza e l'educazione a determinare l'evolversi delle esperienze di Agnes, ma anche il venire a contatto di quest'ultima con la sfera della sensibilità e del desiderio peculiarmente femminili. La relazione tra Agnes e il barone Nordheim è infatti

⁴⁰⁰ C. VON WOLZOGEN, *Agnes von Lilien*, cit., p. 12.

⁴⁰¹ «Le figure artistiche del mondo antico dovevano votare la [sua] immaginazione alla bellezza e alla nobiltà» (traduzione mia). Ivi, p. 14.

⁴⁰² Cfr. C. THEML, «Größe zu lieben war meine Seligkeit», cit., p. 62.

⁴⁰³ Cfr. E. KRIMMER, *German Women Writers and Classicism*, cit., p. 240: «Writing a female novel of *Bildung* presupposes an exercise in subversion. In order to portray an active female protagonist, a woman writer needed to disguise action as reaction, to couch her heroine's adventures in defensive terms».

⁴⁰⁴ «Che cosa sono, o cosa penso di essere, e sotto quale amichevole influenza del destino sono diventata ciò che sono – questo vi mostreranno queste pagine». Cfr. C. VON WOLZOGEN, *Agnes von Lilien*, cit., p. 3.

«costellata di immagini di appagamento fisico»:⁴⁰⁵ a partire dai loro primi incontri, che toccano tutti i tasti del registro del piacere corporeo – Agnes sente un «brivido dolce, mai provato prima» attraversarle i nervi,⁴⁰⁶ prova piacere a sentire gli occhi dell'ospite sul suo corpo, nel toccargli il braccio sente, per la prima volta, «la sua piena femminilità», i nervi tornano a fremerle e il petto le si stringe.⁴⁰⁷ Attraverso lo strumento della narrazione a focalizzazione interna, ci viene dunque concesso di assistere allo svilupparsi di un'interiorità complessa, costituita dal fondersi insieme di giudizi mobili, per quanto dettati da una personalità ferma, e di desideri intimi, narrati nei loro aspetti materiali e corporei. In questo senso, *Agnes von Lilien* delinea una *Bildung* in cui le due istanze della mente e del corpo non entrano in contraddizione, ma al contrario vanno di pari passo, nella costruzione di un'identità femminile per la quale il dovere e l'inclinazione più intima vengono significativamente a coincidere. È vero, infatti, che il punto di arrivo del cammino di Agnes è quello di un matrimonio in cui l'autodeterminazione della protagonista verrà sussunta nell'eteronomia del patto coniugale. Ma ciò che preme all'autrice Caroline von Wolzogen è mostrare, attraverso la catena degli ostacoli e dei rallentamenti, come la protagonista rimanga fedele alla sua volontà e al suo desiderio, praticando una fermezza che contravviene al comando, comune ai romanzi femminili del tempo, della rinuncia.⁴⁰⁸ A quest'ultima, al contrario, verranno contrapposte le due virtù maggiormente ammirate in Agnes dalla baronessa di Wildenfels: la «nobile sopportazione» e la «coraggiosa resistenza»,⁴⁰⁹ intese in termini non solo reattivi ma anche e soprattutto attivi, come forze oppostive capaci di determinare gli sviluppi successivi dell'azione romanzesca.

È quindi nel delineamento di una *agency* femminile «determinata, non rinunciataria, trionfante»,⁴¹⁰ inserita tuttavia perfettamente in un quadro narrativo aderente all'ideologia del tempo, che Caroline von Wolzogen interviene a pieno titolo nel progetto di quello che Simon Richter definisce «*Heteroclassicism*»:⁴¹¹ nel progetto, cioè, di un Classicismo eterodosso rispetto al paradigma estetico dominante dettato da Goethe e Schiller; e alle cui costruzioni culturali, in particolare, fosse permesso alle donne di partecipare attivamente, tramite la definizione di una differenza – di intendere e di sentire – a cui restituire valore, a cui dar voce e legittimità estetica. Nell'accordare alla sua protagonista una profondità psicologica e una sensibilità proprie, ma anche una *Bildung* che la rende capace di interagire con il contesto socio-culturale approntato per lei dalle penne maschili del tempo, con *Agnes von Lilien* Caroline von Wolzogen restituisce in maniera esemplare l'ambiguità del muoversi di una donna all'interno e, sottilmente, contro l'ideale femminile costruito dallo sguardo patriarcale della sua epoca. Ed è proprio in questo punto, in questo disallineamento equivoco e velato, che la strategia paratestuale dell'anonimato e quella narrativa dell'enunciato testuale convergono: nell'affermazione surrettizia e comune, seppure per vie e modalità diverse, dell'autorialità femminile; nell'autorizzazione – con il doppio senso di autorizzare e rendere autore – della donna che scrive e che narra se stessa.

⁴⁰⁵ Cfr. E. KRIMMER, *German Women Writers and Classicism*, cit., pp. 243-244. Per un'analisi accurata della rappresentazione del desiderio femminile in *Agnes von Lilien* cfr. anche M. DALEY, *The Illegitimacy of Authorship*, cit., pp. 207-229.

⁴⁰⁶ C. VON WOLZOGEN, *Agnes von Lilien*, cit., p. 22.

⁴⁰⁷ Ivi, pp. 28-29.

⁴⁰⁸ Quella *Entsagung* che Goethe stesso, negli stessi anni, andava scoprendo nel suo valore di risposta spinoziana alle contingenze della vita. Su questo cfr. S. RICHTER, *Weimarer Heteroclassicism: Wilhelm von Humboldt, Caroline von Wolzogen, and the Aesthetics of Gender*, «Publications of the English Goethe Society», 81, 3, pp. 137-151.

⁴⁰⁹ C. VON WOLZOGEN, *Agnes von Lilien*, cit., p. 162.

⁴¹⁰ Ivi, p. 150.

⁴¹¹ Cfr. S. RICHTER, *Weimarer Heteroclassicism*, cit., pp. 137-151.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

C. VON WOLZOGEN, *Agnes von Lilien*, a cura di P. BOERNER, Hildesheim, Georg Olms, 1988.

Letteratura secondaria

- M. DALEY, *The Illegitimacy of Authorship and the Legitimization of Passion in Agnes von Lilien*, in E. KRIMMER (a cura di), *Writing the Self, Creating Community: German Women Authors and the Literary Sphere 1750-1850*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2020, pp. 207-229.
- S. GILBERT, S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1984.
- M.R. HIGONNET, *Borderwork. Feminist Engagements with Comparative Literature*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2018.
- J. JACOBS, *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, München, Fink, 1972.
- J. JACOBS, M. KRAUSE, *Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München, Beck, 1989.
- T. KAHLCKE, *Lebensgeschichte als Körpergeschichte: Studien zum Bildungsroman im 18. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1997.
- T. KONTJE, *Private Lives in the Public Sphere: The German Bildungsroman as Metafiction*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992.
- S. KORD, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 1996.
- H. KRAUS, *Neue Fragen an ein altes „Problem“: Anonymität um 1800*, «Zeitschrift für Germanistik», 29, 2019, Peter Lang AG, pp. 169-177.
- E. KRIMMER, *German Women Writers and Classicism*, in S. RICHTER (a cura di), *The Literature of Weimar Classicism*, New York, Camden House, 2005, pp. 237-264.
- G. MAYER, *Der deutsche Bildungsroman: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 1992.
- M. MINDEN, *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- S. RICHTER, *Weimarer Heteroclassicism: Wilhelm von Humboldt, Caroline von Wolzogen, and the Aesthetics of Gender*, «Publications of the English Goethe Society», 81, 3, pp. 137-151.
- M.S. SAPEGNO, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in A. Ronchetti, M. S. Sapegno (a cura di), *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, 2007, pp. 13-23.
- F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, SE, 1986.
- L. SECCI, *Dal salotto al partito. Scrittrici tedesche tra rivoluzione borghese e diritto di voto (1848-1918)*, Roma, Artemide, 2007.
- R. SELBMANN, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, Metzler, 1984.
- F. SENGLE, *Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Stuttgart, Metzler, 1971.
- E. SHOWALTER, *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- M. SWALES, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- C. THEML, *“Größe zu lieben war meine Seligkeit”. Biographische Skizzen zu Caroline von Beulwitz-Wolzogen*, Jena, Jenzig Verlag Gabriele Köhler, 1996.
- G. TORNIEPORTH, *Studien zur Frauenbildung. Ein Beitrag zur historischen Analyse lebensweltorientierter Bildungskonzeptionen*, Weinheim/Basel, Beltz, 1977.

- I. WEBER-KELLERMANN, *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974.
- S. WEIGEL, *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*, in I. STEPHAN, S. WEIGEL (a cura di), *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin, Argument Verlag, 1983.

LETTURA E COSTRUZIONE IDENTITARIA:
IL DIALOGO INTERTESTUALE TRA *BILDUNGSROMAN* E *BIBLIOMEMOIR*
IN *GIRL WITH DOVE* DI SALLY BAYLEY

di Eleonora Maio

1. Introduzione

Il presente saggio intende analizzare *Girl with Dove: A Life Built by Books* (2018) dell'autrice britannica contemporanea Sally Bayley⁴¹² (1972) soffermandosi sul fertile dialogo che l'opera instaura con il capolavoro di Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847). Prendendo in esame il rapporto di intertestualità che emerge tra le due opere, si evidenzieranno sia i rimandi espliciti (citazioni) che impliciti (allusioni) che testimoniano l'influenza del *Bildungsroman* ottocentesco sulla costruzione di un'opera che, pur prestandosi a molteplici categorizzazioni, può essere definita come *bibliomemoir*.⁴¹³

Attraverso l'analisi delle strutture narrative e della caratterizzazione delle protagoniste, verrà mostrato come entrambe le opere pongano al centro della propria trama figure di giovani lettrici per le quali l'esperienza della lettura costituisce non solo un rifugio immaginativo da contesti familiari disfunzionali, ma un elemento cardine della costruzione della propria identità. Nel caso di Bayley, si evidenzierà come, adottando il peculiare punto di vista della narratrice-bambina, l'autrice si identifichi con la protagonista brontiana: confrontando l'uso della narrazione in prima persona comune a tutte e due le opere, si illustrerà come la giovanissima Jane Eyre divenga per Bayley un

⁴¹² Sally Bayley nasce nel 1972 a Littlehampton, una cittadina situata sulla costa meridionale dell'Inghilterra (nel West Sussex), dove vive un'infanzia caratterizzata da forti disagi familiari e gravi difficoltà economiche. Cresciuta in un contesto di profonda marginalità sociale, l'autrice ha dovuto affrontare numerose sfide personali che hanno plasmato le radici tematiche della sua scrittura. In una traiettoria esistenziale che ha preso avvio da queste condizioni di precarietà, Bayley è poi divenuta «the first child to go to university from the West Sussex Social Services Care system» (Cfr.: S. BAYLEY, *Sally Bayley Website*, <https://sallybayley.com/>, consultato il 20 giugno 2025): questo traguardo ha rappresentato un momento decisivo nella sua vita, aprendo la strada a un percorso accademico e professionale che l'ha vista affermarsi come studiosa e docente all'Università di Oxford, nonché come scrittrice di successo, celebrata per l'originalità stilistica delle sue opere.

⁴¹³ La trilogia autoreferenziale di Bayley — di cui *Girl with Dove* rappresenta il primo capitolo e che comprende anche le opere *No Boys Play Here: A Story of Shakespeare and My Family's Missing Men* (2021) e *The Green Lady* (2023) — si colloca all'interno della più ampia e dinamica categoria del *life writing*, termine che la critica contemporanea preferisce rispetto alla tradizionale nozione di autobiografia, in quanto più inclusivo e capace di comprendere una pluralità di generi e pratiche di autonarrazione. Come osserva la studiosa Julia Watson, gli approcci rigidamente formalisti risultano oggi «insufficiently flexible for the idiosyncrasies of autobiographical writing, which readily takes up and adapts multiple discourses and genres»: per questo, Watson propone una griglia interpretativa che consideri l'interazione tra «multiple micro-genres» come modalità più adeguata per interpretare la natura proteiforme delle modalità di autonarrazione (J. WATSON, *Is Relationality a Genre?*, «The European Journal of Life Writing», vol. V, 2018, pp. 18-19). Pur non potendo qui approfondire ulteriormente la questione, a partire da tali presupposti teorici, nell'analisi che segue assumeremo, dunque, un approccio flessibile che consente di considerare la produzione letteraria di Bayley come una forma complessa e articolata di rappresentazione del sé, che, nell'ambito della presente trattazione, risulta particolarmente pertinente leggere come *bibliomemoir*. Il *bibliomemoir*, termine coniato da Joyce Carol Oates nella sua recensione del 2014 dedicata all'opera di Rebecca Mead, *My Life in Middlemarch*, è stato inizialmente definito come «a subspecies of literature combining criticism and biography with the intimate, confessional tone of autobiography» (J.C. OATES, *Deep Reader*, «The New York Times», 2014, p. 1). A partire da questa prima definizione, la studiosa Tully Barnett ha sottolineato come, negli ultimi anni, i *bibliomemoirs* scritti da autori, accademici e critici letterari abbiano conosciuto una significativa diffusione nel panorama contemporaneo, favorita dall'esplosione editoriale del *memoir* e dal crescente interesse per il genere. In questo contesto, è emersa una tendenza comune tra autrici e autori a riflettere sulle proprie esperienze giovanili della lettura: come afferma la studiosa, infatti, «In recent years, the 'memoir boom' coupled with an explosion of 'books about books', has seen members of the literary establishment writing about their experiences of reading in their childhoods and adolescences» (T. BARNETT, «Reading Saved Me': Writing Autobiographically About Transformative Reading Experiences in Childhood», «Prose Studies», vol.35, n. 1, 2013, p. 95).

vero e proprio *alter ego* letterario, attraverso il quale veicolare il racconto della propria infanzia segnata da privazioni economiche ed emotive.

Come mostreremo, in *Girl with Dove* la rappresentazione del vissuto si sviluppa in una dimensione ibrida nella quale le trame dei romanzi letti dalla protagonista si intrecciano con la narrazione autoreferenziale: il *memoir* di Bayley si configura, così, come un esempio paradigmatico di *bibliomemoir*, ossia, di un racconto di vita costruito attraverso i testi letterari che hanno popolato l'immaginazione giovanile dell'autrice. Bayley, infatti, racconta le proprie esperienze di vita – relative al periodo dell'infanzia e dell'adolescenza – articolandole attraverso i testi che hanno plasmato i suoi anni formativi,⁴¹⁴ dimostrando come la letteratura possa offrire un linguaggio attraverso il quale formulare la propria autobiografia: così, se nel capolavoro di Brontë il sostrato narrativo è costituito dai numerosi rimandi alla vita della sua autrice,⁴¹⁵ *Girl with Dove* può essere letto come una “biografia” della mente giovanile di Bayley.

Questo saggio illustrerà come la densa intertestualità che pervade il *bibliomemoir* di Bayley non rappresenti solo una scelta stilistica, ma un mezzo per veicolare la sua esperienza della lettura e il suo ruolo cruciale nella costruzione di sé, in un dialogo con il canone letterario capace di creare nuovi paradigmi narrativi che arricchiscono ed espandono il rapporto con la tradizione.

2. «A life built by books»: l'intreccio tra vita e letteratura nel *bibliomemoir* di Bayley

L'elemento strutturale fondante che accomuna *Jane Eyre* e *Girl with Dove* è la scelta della narrazione in prima persona, espediente formale che consente in entrambe le opere di articolare una soggettività in formazione: se in *Jane Eyre* la voce narrante adotta un punto di vista retrospettivo attraverso il quale la protagonista adulta del romanzo rievoca, con maturata consapevolezza, le vicende della sua infanzia e giovinezza, creando un effetto di riflessione mediata dalla distanza temporale, Bayley veicola la narrazione di *Girl with Dove* attraverso lo sguardo parziale e “ingenuo” della se stessa bambina, in una scelta stilistica che tenta di ricostruire il mondo percettivo ed emotivo della sua infanzia. Sebbene la narrazione del *bibliomemoir* di Bayley si sviluppi prevalentemente

⁴¹⁴ Ai fini del presente studio, l'analisi si focalizzerà sul dialogo intertestuale tra *Girl with Dove* e *Jane Eyre*. Tuttavia, la narrazione autobiografica di *Girl with Dove* si sviluppa anche in relazione alle *detective stories* di Agatha Christie, al celebre romanzo di formazione dickensiano *David Copperfield*, oltre che a richiami alla favolistica e ai classici inglesi della letteratura per l'infanzia. L'intera trilogia (disponibile anche in traduzione italiana per Edizioni Clichy) si contraddistingue per una marcata dimensione ibrida e intertestuale e si configura come una narrazione autoreferenziale in cui l'autrice ripercorre, in ciascuno dei tre volumi, momenti della propria infanzia e adolescenza, reinterpretati da punti di vista in progressiva trasformazione: dalla percezione della bambina, passando per quella dell'adolescente, sino a quello dell'adulta.

⁴¹⁵ È importante ricordare che il sottotitolo della prima edizione di *Jane Eyre* era “An Autobiography”, a sottolineare sin dall'apparato paratestuale la centralità dell'elemento autobiografico all'interno del romanzo. Le numerose biografie dedicate a Charlotte Brontë — come la celebre *Life of Charlotte Brontë* (1857) della scrittrice Elizabeth Gaskell o *Charlotte Brontë: The Evolution of a Genius* (1967) di Winifred Gérin (biografa e autrice anche di studi sulle sorelle Anne ed Emily, nonché di una biografia sul fratello Branwell, figura tragica e problematica della famiglia Brontë) — consentono di risalire ad alcuni eventi realmente accaduti nella vita della scrittrice e inseriti nella trama del romanzo. Come osserva Franco Buffoni, tra questi si annoverano: «Il lancio della Bibbia contro Charlotte-governante [...] ad opera di uno dei ragazzini a lei affidati nella casa patrizia di Stonegappe [...] La visita a Norton Conyers, dove Charlotte ha modo di vedere la soffitta in cui era stata rinchiusa per decenni una donna ritenuta pazza. E Mrs Gaskell rivela che già nel 1835, quando era a Roe Head, Charlotte aveva saputo la storia di una governante di Leeds, che — solo un anno dopo essere andata sposa a un ricco signore e avergli dato un figlio — scoprì che costui era già sposato a una donna uscita di senno. E ancora — circa l'incendio — l'episodio del fratello Branwell, che in preda all'alcol e all'oppio dà fuoco al proprio letto nella casa di Haworth. E naturalmente i terrori della bambina Charlotte, le morti precoci cui dovette assistere, gli stenti subiti, i racconti inventati coi fratelli, le storie di Angrian. Tutto questo e molto altro materiale autobiografico, come in un complesso millimetrico puzzle, si dispiega lungo i vari capitoli di *Jane Eyre* in modo straordinariamente [...] organico e coerente». (F. BUFFONI, *Introduzione: Jane Eyre, la fenomenologia della governante*, in *Jane Eyre*, Milano, Mondadori, 2016, («Oscar Classici»), p. 12).

attraverso la prospettiva della protagonista⁴¹⁶ bambina – una focalizzazione che conferisce all’opera un carattere sfuggente e frammentario, poiché la realtà oggettiva si confonde in una trama fatta di reminiscenze parziali e rielaborazioni immaginative che restituiscono l’universo interiore della voce narrante – alcune scelte stilistiche rivelano l’affiorare episodico di una coscienza autoriale adulta, la cui presenza segna un diverso livello di consapevolezza e introduce un distanziamento temporale più marcato rispetto all’evento narrato. Tale artificio permette all’autrice di restituire con maggiore autenticità le dinamiche interiori della sua crescita, affidando alla sua voce giovanile la mediazione narrativa di un’esistenza definita non attraverso la riflessione razionale, ma di un passato in «bits and pieces»,⁴¹⁷ rievocato tramite le immagini, le emozioni, le impressioni e – soprattutto – le letture della sua infanzia. Significativamente, infatti, fin dalle prime pagine del testo, la voce narrante si autodefinisce come «the reader»: l’adozione di questa identità narrativa costituisce uno strumento retorico essenziale per rappresentare il modo in cui la letteratura entri in risonanza profonda con le strutture della sua coscienza giovanile, offrendole non solo un linguaggio attraverso cui interpretare il reale, ma anche uno strumento per evadere da una quotidianità opprimente. «Reading is a form of escape, and an avid reader is an escape artist. I began my escape the moment I started to read»⁴¹⁸ dichiara la voce narrante di *Girl with Dove* nelle primissime pagine dell’opera, suggerendo il ruolo fondamentale della lettura come strumento di evasione immaginativa. Questa fuga simbolica si configura come una risposta alla difficile realtà dell’infanzia dell’autrice, segnata da profondi disagi materiali ed emotivi: Bayley cresce, infatti, in un ambiente familiare disfunzionale, privo di stabilità affettiva ed economica, all’interno di una deteriorata *council house* nell’Inghilterra meridionale, dove tutto appare «broken or ruined»⁴¹⁹ e dove vive insieme alla madre, alla zia, alla nonna e a numerosi fratelli e cugini. Tuttavia, la convivenza con tanti familiari non si traduce in calore o supporto emotivo: al contrario, l’ambiente domestico è segnato da trascuratezza, incomunicabilità e una costante senso di alienazione. In questo contesto, la giovane Bayley sviluppa una percezione di sé come figura marginale e incompresa, giungendo a definirsi come «the strange animal that doesn’t belong ... the thing in the corner»:⁴²⁰ è proprio in questa cornice che si delinea il parallelismo con *Jane Eyre*, orfana emarginata e costretta a confrontarsi sin dall’infanzia con un ambiente domestico ostile.

Come osserva la studiosa Stevie Davies in riferimento alla potenza emotiva del romanzo di Brontë «the [...] reader of *Jane Eyre* enters into the suffering child’s experience through the intimate first-person voice, which dissolves the reader’s ‘I’ into the child’s ‘I’»: ⁴²¹ la narrazione in prima persona risulta, quindi, determinante nell’attivare un processo di immedesimazione nella coscienza giovanile della piccola Sally Bayley lettrice, generando un coinvolgimento empatico che trasforma la lettura in un’esperienza profondamente immersiva. Il meccanismo di identificazione descritto da Davies trova, infatti, una concreta realizzazione in *Girl with Dove*, laddove la giovane Sally “incontra” *Jane Eyre*

⁴¹⁶ Nell’ambito della presente analisi, il termine ‘protagonista’ sarà impiegato non per indicare un personaggio di finzione, bensì per riferirsi direttamente a Bayley stessa. Poiché il testo autoreferenziale si fonda su “l’identité du narrateur et du personnage principal” (P. LEJEUNE, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14), tale scelta terminologica intende sottolineare il modo in cui l’autrice proceda al recupero della propria voce giovanile. L’io autobiografico rappresenta infatti l’esito di un processo di rievocazione che mette in relazione differenti istanze del sé: quella della protagonista delle esperienze passate e quella della narratrice che le rielabora in una prospettiva retrospettiva.

⁴¹⁷ S. BAYLEY, *Girl with Dove: A Life Built by Books*, London, William Collins, 2021, p. 43.

⁴¹⁸ Ivi, p. XIV.

⁴¹⁹ Ivi, p. 137.

⁴²⁰ Ivi, p. 185. Si può rintracciare qui un’allusione alla descrizione che la governante Bessie fa della giovane Jane Eyre, quando afferma: «You are a *strange* child [...], a little [...] solitary *thing*» (*enfasi mie*). (C. BRONTË, *Jane Eyre*, London, Penguin Classics, ed. 2006, p. 47).

⁴²¹ S. DAVIES, *Introduction*, In C. BRONTË, *Jane Eyre*, London, Penguin Classics, ed. 2006, p. XIV. Pur filtrata attraverso la coscienza adulta della narratrice, l’efficacia espressiva della scrittura di Brontë risiede nella capacità di restituire con intensità le sofferenze interiori della giovane protagonista, le cui emozioni sono descritte sin dalle prime pagine del primo capitolo come «shadowy, like all the half-comprehended notions that float dim through children’s brains» (C. BRONTË, *op. cit.*, p. 11), poiché «children can feel, but they cannot analyse their feelings» (Ivi, p.29).

all'età di dieci anni⁴²² (singolarmente, la stessa età che l'eroina brontiana ha all'inizio del romanzo), proprio nel momento in cui avverte il bisogno di una figura con cui instaurare un legame simbolico e immaginativo: «I met with my first real ghost when I was ten. Her name was Jane Eyre and I found her sitting on the library shelves [...] By then [...] I needed a new friend»,⁴²³ afferma Bayley nel *memoir*, attribuendo a Jane il ruolo di figura letteraria interiorizzata con tale intensità emotiva da essere percepita come una presenza reale,⁴²⁴ capace di colmare un vuoto relazionale. In questa dinamica, la fusione tra l'«io» della lettrice e l'«io» del personaggio – teorizzata da Davies – si attua pienamente: non è la Jane adulta a suscitare identificazione, bensì la Jane bambina, vulnerabile ed emarginata, che diviene per la giovane Sally una figura speculare, un alter ego narrativo attraverso cui dare forma alle esperienze dei suoi anni formativi, soprattutto nei momenti più complessi e dolorosi della sua esistenza.

«A girl like Jane Eyre»:⁴²⁵ è così che la protagonista di *Girl with Dove* definisce se stessa, nel processo di trasfigurazione della propria esperienza biografica attraverso le trame romanzesche del capolavoro brontiano. In un complesso meccanismo di proiezione e rispecchiamento letterario, la giovane Bayley rielabora le proprie vicende personali entro l'immaginario simbolico del *Bildungsroman* ottocentesco, reinterpretando anche le figure familiari secondo modelli 'archetipici' mutuati dalla narrazione di Brontë. È il caso della zia Diane (chiamata Di dalla protagonista), figura autoritaria e inquietante che domina la vita domestica esercitando un controllo rigido e oppressivo su tutti i membri del nucleo familiare. La zia viene associata simbolicamente alla *madwoman in the attic*⁴²⁶ di *Jane Eyre*, e collocata nella narrazione, non a caso, al piano superiore della casa popolare in cui la protagonista vive – spazio che richiama direttamente la soffitta dove Bertha Mason è rinchiusa. La narratrice la denomina significativamente «The Woman Upstairs» e la descrive attraverso immagini che evocano la dimensione perturbante della figura di Bertha Mason: «Di was the woman who came from behind the dark [...] in spirals of smoke. Di was the woman [...] who cried in the night. Di was the woman with the long, snaky smile. [...] Di was the woman in my dreams».⁴²⁷ In queste descrizioni si riconoscono precisi rimandi al romanzo di Charlotte Brontë: l'oscurità della soffitta, l'episodio

⁴²² All'inizio della narrazione, quando la protagonista ha soltanto quattro anni, la sua percezione della realtà è filtrata principalmente attraverso le fiabe e i classici della letteratura inglese per l'infanzia, da *Milly-Molly-Mandy* a *Peter and Jane* (serie educative molto popolari nel Regno Unito tra gli anni '30 e '70, utilizzate per l'apprendimento della lettura e caratterizzate da ambientazioni quotidiane e modelli di comportamento normativi). Con il passare del tempo e con il progredire della sua maturazione intellettuale, anche le sue letture si fanno progressivamente più complesse e strutturate, grazie in particolare all'accesso alla biblioteca pubblica della cittadina, che le consente di ampliare in modo significativo il proprio orizzonte culturale. All'interno di questo percorso di formazione e affinamento del pensiero si colloca una svolta decisiva: la scoperta di *Jane Eyre*.

⁴²³ S. BAYLEY, *op. cit.*, p. 25.

⁴²⁴ Nell'immaginario infantile di Bayley, la presenza «fantasmatica» di Jane Eyre prende corpo proprio durante un momento di lettura: «You won't believe me, but one evening while I was reading something floated down from the glass panels above my head and landed on my page. Whoosh! I turned and there she was. I knew it was her immediately. [...] She stayed for hours. I can't tell how many. [...] She just kept on reading». (Ivi, p. 26), afferma la voce narrante descrivendo con tono vivido e visionario l'apparizione della protagonista brontiana, che sembra emergere dalle pagine per accompagnarla silenziosamente nella lettura.

⁴²⁵ Ivi, p. 217.

⁴²⁶ L'espressione *madwoman in the Attic* fa riferimento all'omonimo saggio di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 1979), in cui le autrici propongono una lettura femminista della figura di Bertha Mason in *Jane Eyre* come metafora delle tensioni represses che attraversano la scrittura delle donne dell'Ottocento all'interno di un contesto culturale e letterario patriarcale: la «donna pazza in soffitta» incarna pertanto ciò che viene escluso o nascosto per permettere alle autrici di conformarsi ai modelli imposti, pur tentando di affermare una voce autonoma. Nell'ambito della critica post-coloniale, la rappresentazione di Bertha Mason come figura animalesca e folle è stata oggetto di revisione: in particolare, Gayatri Chakravorty Spivak, nel saggio *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism* (1985), evidenzia la necessità di una lettura più complessa che tenga conto delle implicazioni razziali e imperialiste insite nella caratterizzazione personaggio, invitando a superare interpretazioni riduttive e unidimensionali. Nel contesto del presente saggio, tale formula è utilizzata in senso simbolico per indicare una figura percepita come eccessiva o destabilizzante all'interno della struttura familiare.

⁴²⁷ S. BAYLEY, *op. cit.*, p. 33.

dell'incendio a Thornfield Hall, la risata inquietante di Bertha Mason e i sogni ricorrenti di Jane. La zia Di assume, così, il ruolo di figura gotica interiorizzata, nella quale la protagonista-bambina proietta paure e inquietudini, inserendoli in una cornice simbolica e letteraria. La figura della zia Di, inoltre, si configura come una sintesi simbolica tra la follia minacciosa di Bertha Mason e la crudeltà repressiva della zia Reed, figura chiave dell'infanzia traumatica di Jane Eyre. Ciò risulta particolarmente evidente quando la narratrice di *Girl with Dove* rievoca un episodio di violenza domestica, che subisce dalla zia, associando esplicitamente la sua esperienza a quella vissuta da Jane Eyre nella «Red Room» della casa della zia Reed, spazio traumatico per eccellenza nella narrazione brontiana: «The Woman Upstairs [...] began to yell. [...] And then suddenly I was on the floor; I was rolling around on the carpet» afferma la giovane narratrice, che aggiunge di sentirsi come «Jane Eyre [...] on the floor of the Red Room. Jane Eyre [...] all alone».⁴²⁸

La lettura di *Jane Eyre* accompagna la protagonista di *Girl with Dove* lungo tutto il suo percorso formativo, divenendo un punto di riferimento simbolico attraverso cui la giovane Bayley interpreta e rielabora la propria esperienza. L'episodio che incarna in modo più emblematico questo processo di trasfigurazione si colloca nel momento drammatico in cui la protagonista, all'età di quattordici anni, decide di lasciare la propria famiglia di origine e rivolgersi ai servizi sociali, in un percorso di emancipazione e riscatto che ricalca le orme delle coraggiose scelte che l'eroina di Brontë fa nel corso del romanzo. Affidata a un'istituzione minorile chiamata Colwood, la narratrice stabilisce un esplicito parallelismo tra questa realtà e la Lowood School del romanzo brontiano, come evidenziato nella riflessione che rievoca tale passaggio esistenziale:

Feeling is what led me to Colwood [...] In between there were other places, other homes that weren't homes, other Thornfields and Gateshead Halls with granite outlooks and gloomy clouds; places in which there was never a possibility of taking a walk that day or any other. But I don't like to think about it too much, because none of those places was suitable for a girl like Jane Eyre.⁴²⁹

La citazione in esame richiama direttamente il celebre incipit del romanzo di Brontë «There was no possibility of taking a walk that day», qui ricontestualizzato per evocare una serie di luoghi reali attraversati dalla protagonista-narratrice, accomunati da un senso di costrizione, oscurità e inospitalità. L'accostamento di questi spazi a Thornfield e Gateshead – ambienti chiave della vicenda di *Jane Eyre* – suggerisce una lettura simbolica del paesaggio come riflesso dello stato interiore e delle condizioni esistenziali della voce narrante. Attraverso questa costellazione di riferimenti brontiani – da Gateshead a Thornfield, fino a Lowood – Bayley, infatti, rielabora le tappe della propria sofferenza giovanile trasfigurandole nel percorso romanzesco dell'orfana brontiana, mostrando come in *Girl with Dove* il rapporto tra vita e letteratura si inserisca in una forma ibrida che sfugge alle tradizionali categorie di genere letterario, dando vita a un'opera che si colloca nel territorio fluido del *bibliomemoir*. Come suggerisce il sottotitolo stesso dell'opera, «A Life Built by Books», la narrazione non si limita a ripercorrere gli eventi dell'infanzia dell'autrice, ma intende mostrare come la sua interiorità e la sua identità si siano formate attraverso le letture compiute negli anni giovanili. La narrazione autoreferenziale, in questo contesto, è costruita *attraverso* la letteratura: i testi, i personaggi e le trame dei romanzi letti dalla giovane Sally si intrecciano in modo inestricabile con la sua vita, fino a rendere la narrazione del sé inseparabile dalla narrazione del suo immaginario letterario. Come evidenzia Beth Driscoll analizzando questa peculiare forma narrativa, «bibliomemoirs are books about the experience of reading [...] they connect reading experiences to larger personal narratives; they model how reading fits into and shapes a life», evidenziando, in particolare, «the role of books in shaping one's life and identity».⁴³⁰ In questo senso, l'intertestualità

⁴²⁸ Ivi, p. 211.

⁴²⁹ Ivi, p. 217.

⁴³⁰ B. DRISCOLL, *What Readers Do: Aesthetic and Moral Practices of a Post-Digital Age*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, 2024 (1st ed.), pp. 10-12.

non è impiegata da Bayley come semplice ornamento formale, bensì come pratica conoscitiva e formativa: le allusioni e i richiami a *Jane Eyre*, si intrecciano con il vissuto della giovane protagonista, rivelando come la letteratura non solo offra paradigmi interpretativi per comprendere la realtà, ma fornisca anche le forme linguistiche e retoriche per raccontarla.

3. «Everything I know comes from reading»:⁴³¹ due giovani lettrici a confronto

La protagonista di *Girl with Dove* si riconosce non solo nella condizione di drammatica vulnerabilità vissuta dalla giovane eroina brontiana, ma, soprattutto, nel legame profondo che quest'ultima intrattiene con la lettura, intesa come spazio di rifugio, autonomia interiore e strumento di formazione. Non a caso, la prima citazione da *Jane Eyre* inserita da Bayley nella sua opera corrisponde al celebre passo in cui la protagonista del romanzo, esclusa dal conforto del focolare domestico, si ritira in una nicchia presso la finestra della biblioteca della dimora di Gateshead Hall, immergendosi nelle sue letture: «Folds of scarlet drapery shut in my view to the right hand; to the left were the clear panes of glass, protecting, but not separating me from the drear November day. At intervals, while turning over the leaves of my book, I studied the aspect of that winter afternoon»,⁴³² recita il passo brontiano evocando una tensione tra spazi interni ed esterni, tra ricerca di rifugio ed esposizione. Questa scena viene ripresa e trasformata dalla narratrice di Bayley, che rielabora l'immaginario della finestra in relazione alla propria esperienza della lettura, dichiarando: «I relaxed right into my book [...] That night there were clear panes of glass running between everyone else and me and I was suddenly quite separate, stuck on a solitary rock, far out at sea».⁴³³ La ripresa immaginativa della finestra di *Jane Eyre* (evocata attraverso la menzione dei «clear panes of glass») assume in Bayley una funzione metatestuale, segnando da un lato il consolidarsi di un'identificazione profonda con l'eroina di Brontë, dall'altro la rappresentazione del duplice effetto della lettura, capace di proteggere ma anche di isolare. Le espressioni «stuck on a solitary rock, far out at sea» richiamano, infatti, le parole tratte da *Bewick's History of British Birds*, il libro che Jane sta leggendo nel primo capitolo del romanzo e che suscita una profonda impressione sul suo animo di bambina, come emerge nell'opera: «I returned to my book – Bewick's 'History of British Birds': [...] there were *certain* introductory pages that, child as I was, I could not pass quite as a blank. They were those which treat of the haunts of sea-fowl: of 'the solitary rocks and promontories' by them only inhabited [...]».⁴³⁴ L'immaginario dell'isolamento geografico, che esercita un impatto emotivo altrettanto significativo sulla giovane Bayley lettrice del romanzo, viene così trasformato dalla voce narrante in metafora della sua condizione interiore: ella si appropria, così, del simbolismo brontiano per dare forma al proprio senso di marginalità, articolandolo in un paesaggio mentale desolato che riflette la sua esperienza emotiva.

La centralità della lettura nella formazione dell'identità è un elemento che accomuna profondamente la giovane protagonista di *Girl with Dove* e la *Jane Eyre* bambina. «Reading is the most important thing»,⁴³⁵ afferma la voce narrante di Bayley, che rievoca la propria precoce familiarità con il linguaggio attraverso dichiarazioni quali: «Aged four, I already had sentences stored up».⁴³⁶ Fin dalla primissima infanzia, la lettura si configura per la giovane protagonista del *bibliomemoir* come uno strumento privilegiato per interpretare il mondo e per costruire uno spazio interiore autonomo e protettivo: esempio emblematico di questo processo è rintracciabile nell'antefatto di *Girl with Dove*, significativamente intitolato «The Reader's Backstory», dove la narratrice-bambina rielabora un evento traumatico attraverso un registro fiabesco. La scomparsa improvvisa del fratellino e il crollo psicologico della madre vengono, infatti, tradotti dalla bambina in immagini simboliche

⁴³¹ S. BAYLEY, *op. cit.*, p. 35.

⁴³² Ivi, p. 35. La citazione è un rimando intertestuale letterale a C. BRONTË, *Jane Eyre*, 1847, cap. I.

⁴³³ Ivi, p. 29.

⁴³⁴ C. BRONTË, *op. cit.*, p. 10, (*enfasi mie*).

⁴³⁵ S. BAYLEY, *op. cit.*, p. 10.

⁴³⁶ Ivi, p. XIV.

che riflettono la logica del pensiero infantile: «Sometime in the summer of 1976, [...] the Nappy Witch came and took David away [...] and Mummy fell under a thick, dark spell».⁴³⁷ Questa forma di rielaborazione narrativa trova un preciso riscontro in quanto osservato da Bruno Bettelheim in *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1991), dove si evidenzia come la fiaba, fornendo rappresentazioni simboliche dotate di coerenza affettiva, aiuti il bambino a elaborare emozioni complesse e a costruire un senso di sé più stabile: «The child [...] needs to be given the chance to understand himself in the complex world with which he must learn to cope [...], to be helped to make coherent sense of the turmoil of his feelings [...]. He needs a moral education not through abstract ethical concepts but through what seems tangibly right and therefore meaningful to him. The child finds this kind of meanings through fairytales»,⁴³⁸

Un'identica dinamica è riconoscibile nella figura di Jane Eyre bambina, che nelle prime pagine del romanzo brontiano si descrive come lettrice appassionata, affermando: «I had read Goldsmith's History of Rome, and had formed my opinions of Nero, Caligula, &c.».⁴³⁹ Questa dichiarazione rivela la capacità della giovane di assimilare contenuti letterari e storici e di utilizzarli come chiave di lettura della propria esperienza. Paradigmatico, in questo senso, è lo scontro fisico e verbale con il cugino John Reed, che avviene nel primo capitolo del romanzo, durante il quale la giovane Jane esclama: «You are like a murderer – you are like a slave-driver – you are like the Roman emperors!»,⁴⁴⁰ attingendo, per esprimere la propria indignazione, a un immaginario culturale interiorizzato attraverso le sue letture, come precisato poco dopo attraverso l'affermazione «I had drawn parallels in silence, which I never thought thus to have declared aloud»,⁴⁴¹ riferita alle sopracitate letture. In questo senso, la letteratura non si configura solo come fonte di conoscenza, ma come strumento attraverso cui elaborare un'identità consapevole. È proprio questo modello di lettura intesa come strumento di formazione personale che viene ripreso dalla protagonista di *Girl with Dove*, la quale afferma che «Jane Eyre is a big reader»⁴⁴² e, descrivendo il proprio rapporto con i libri, ribadisce a più riprese «Everything I know comes from reading»:⁴⁴³ il legame tra la giovane Sally e la figura di Jane Eyre si stabilisce, dunque, nella condivisione di un rapporto profondo e significativo con la lettura, concepita come mezzo per orientarsi nel mondo e costruire la propria soggettività.

Nel corso della narrazione di *Girl with Dove*, inoltre, la connessione immaginativa con i personaggi letterari si approfondisce ulteriormente: la giovane Bayley riconosce nei libri la possibilità di colmare assenze affettive e di costruire relazioni simboliche sostitutive di quelle reali, spesso carenti o

⁴³⁷ Ivi, p. XVI.

⁴³⁸ B. BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, London, Penguin Classics, 1991, pp. 5-6. Tuttavia, come sottolinea la studiosa femminista Marina Warner, questo approccio psicologico potrebbe tendere a universalizzare e interiorizzare figure fiabesche che originariamente riflettevano dinamiche sociali e tensioni storiche specifiche, spesso legate alle esperienze di oppressione delle donne. Warner osserva, infatti, che «the misogyny present in many fairy stories – the wicked stepmothers, bad fairies, ogresses, spoiled princesses, ugly sisters and so forth – has lost its connections to the particular web of tensions in which women were enmeshed and come to look dangerously like the way things are». (M. WARNER, *From The Beast To The Blonde On Fairy Tales And Their Tellers*, London, Chatto & Windus, 1994, p. 417).

Come osserva la studiosa Stevie Davies, inoltre, *Jane Eyre* si configura come un vero e proprio «book of books, a nest of narratives», caratterizzato da una marcata dimensione intertestuale che «takes its style and subject from a rich miscellany of sources». Tra queste fonti eterogenee, Davies sottolinea in particolare l'influenza delle fiabe tradizionali, quali «Bluebeard's Castle, Cinderella, The Ugly Duckling, Beauty and the Beast, the nursery world of fairies» (S. DAVIES, *Introduction*, in C. BRONTË, *Jane Eyre*, London, Penguin Classics, ed. 2006, pp. XX-XXI). Questo elemento intertestuale, fondato sulla presenza delle fiabe, costituisce un punto di convergenza significativo tra il romanzo di Brontë e il *memoir* di Bayley, nel quale la dimensione favolistica riveste un ruolo importante nella formazione dell'immaginario della protagonista nella prima infanzia. In particolare, nel passaggio sopracitato, Bayley fa esplicito riferimento alla fiaba di *Sleeping Beauty*, menzionata direttamente da cui è tratta la citazione, sottolineando così l'importanza delle narrazioni fiabesche nel tessuto simbolico del testo.

⁴³⁹ C. BRONTË, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Ivi.

⁴⁴² S. BAYLEY, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴³ Ivi, p. 35.

disfunzionali.⁴⁴⁴ Come afferma la voce narrante: «By the time I'd finished reading *Jane Eyre* I knew that you can find missing people inside books. *Jane Eyre*, who reads a lot of books, calls these natural sympathies. Sympathies are relatives you never knew you had, the ones you always wanted. [...] I decided that my sympathies were *Jane Eyre* and Miss Marple».⁴⁴⁵ Attraverso questo universo letterario interiorizzato, Bayley affronta la disgregazione familiare e la marginalità sociale, elaborando un mondo interiore popolato da figure che fungono da guide simboliche e presenze protettive. *Jane Eyre*, in particolare, assume un ruolo decisivo nel percorso di crescita della protagonista, poiché, come lei stessa dichiara: «After I found *Jane Eyre* nothing was the same again. She was always there, always looking and hearing the things no one else dared [...]».⁴⁴⁶ La protagonista del romanzo di Brontë diventa, infatti, un modello di acume percettivo e intuizione, una presenza interiore che accompagna la giovane Sally nell'interpretazione dell'ambiente familiare caotico e disfunzionale nel quale è immersa. *Jane Eyre*, come osserva la narratrice-bambina di Bayley, «is curious; she listens in. Mum would say she's a nosey parker, but *Jane Eyre* knows that plenty of things go on behind closed doors if you listen carefully»;⁴⁴⁷ tale attitudine viene interiorizzata dalla giovane voce narrante che afferma «if you listen carefully, you can work out things that adults don't tell you»,⁴⁴⁸ rivelando uno sforzo di comprensione necessario per orientarsi nel disordine affettivo che caratterizza la sua esperienza quotidiana, nella quale le figure adulte di riferimento, a eccezione della nonna, non forniscono modelli positivi. Proprio per questo motivo, come già evidenziato nel paragrafo precedente, la giovane narratrice deciderà di distaccarsi dal nucleo familiare, scegliendo di rivolgersi ai servizi sociali, in un processo di emancipazione che la conduce fuori dall'ambiente familiare problematico: il dialogo intertestuale che *Girl with Dove* instaura con il canone produce, dunque, una forma di scrittura che invita a leggere *Jane Eyre* illuminando le potenzialità emancipatorie e identitarie insite nel romanzo ottocentesco, mostrando come esso possa continuare a offrire modelli narrativi significativi anche per l'autobiografismo contemporaneo.

4. Conclusioni

L'analisi di *Girl with Dove* condotta in relazione a *Jane Eyre* ha permesso di evidenziare la centralità della lettura come strumento di formazione identitaria all'interno dell'opera di Bayley, nonché il ruolo essenziale che essa assume nel dialogo intertestuale tra due generi apparentemente distanti, ma profondamente connessi: il *Bildungsroman* ottocentesco e il *bibliomemoir* contemporaneo. Come mostrato nel corso di questo studio, la protagonista del *memoir* di Bayley interiorizza le proprie letture in un processo di assimilazione profonda che contribuisce a plasmare la sua identità giovanile: questo percorso è restituito dall'autrice mediante una narrazione che ridefinisce i confini tra ipotesto e ipertesto, tra esperienza vissuta e costruzione letteraria. In Bayley, la figura della giovane lettrice si configura come fulcro narrativo e tematico, incarnando un soggetto in formazione che, attraverso la pratica della lettura, acquisisce gli strumenti espressivi e i modelli interpretativi per affrontare la complessità del reale: oltre ad assumere un valore trasformativo e salvifico, la lettura, per la giovane protagonista, funge, infatti, da dispositivo epistemologico attraverso cui essa elabora le esperienze drammatiche della propria infanzia.

⁴⁴⁴ Particolarmente evidente, ad esempio, è la fragilità del rapporto con la madre, ritratta come una presenza “spettrale” e distante poiché vittima, come emerge da alcuni dettagli della narrazione, di una forma di depressione dovuta alla perdita del figlio minore: «Mum looks like a ghost when she passes down the hallway in her nightie; she's pale all over, grey as congealed porridge. [...] Sometimes, when the hall light is off, I don't see her coming and I scream. Then Mum gets cross and goes back into her room and slams the door. We don't see her for hours.» (Ivi, p. 24), dichiara la giovane voce narrante, evidenziando un profondo smarrimento emotivo dovuto all'incapacità di comprendere le ragioni dello stato d'animo della madre.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 29. Miss Marple, il celebre personaggio dell'anziana detective creato dalla scrittrice britannica Agatha Christie, rappresenta un'altra presenza costante nella narrazione di *Girl with Dove*. (Cfr. nota 412).

⁴⁴⁶ Ivi, p. 36.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 31.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 43.

La fonte letteraria, lungi dall'essere una semplice cornice culturale o mero riferimento citazionale, si configura, quindi, come una presenza interiorizzata e un interlocutore simbolico che offre alla protagonista un linguaggio per comprendere e raccontare la propria storia: in questo senso, il personaggio di Jane Eyre diventa per la giovane Bayley un vero e proprio alter ego testuale, capace di mediare la tensione tra il vissuto individuale e la sua rappresentazione narrativa. Come illustrato, dunque, attraverso un fitto tessuto intertestuale fatto di citazioni e allusioni, l'autrice innesta la propria memoria soggettiva all'interno del canone letterario, riattualizzando i motivi del romanzo di formazione in una cornice autoreferenziale: ne risulta un'opera ibrida, data dalla commistione tra autobiografia e finzione narrativa, in cui il *bibliomemoir* si afferma come forma narrativa capace di esprimere la complessità del soggetto in costruzione attraverso la mediazione dei testi letti e fatti propri dalla protagonista durante la sua giovinezza. In questa dinamica, la letteratura diventa non solo oggetto di fruizione, ma materia viva e generativa, strumento privilegiato di accesso alle dinamiche dell'interiorità e alla rappresentazione dell'identità in divenire. La linearità edificante del romanzo di formazione trova, in questo contesto, un significativo contrappunto nella struttura più discontinua e frammentaria del *bibliomemoir*, che, a differenza del capolavoro di Brontë, non racconta un processo di crescita culminante nella maturità e nell'integrazione del soggetto nella società, bensì termina nel momento del drammatico distacco della giovane protagonista dalla propria famiglia d'origine e della sua presa in carico da parte del sistema di assistenza dei servizi sociali: Bayley mostra, così, come sia possibile riappropriarsi della tradizione letteraria per dar voce a una soggettività marginale, rivelando la capacità del *bibliomemoir* contemporaneo di attualizzare i modelli del passato per raccontare percorsi di crescita segnati dalla frattura, dall'esclusione e dalla ricerca di una voce autonoma, in seno ai quali la lettura può configurarsi come uno strumento di resistenza e di costruzione del sé.

BIBLIOGRAFIA

- T. BARNETT, *'Reading Saved Me': Writing Autobiographically About Transformative Reading Experiences in Childhood*, «Prose Studies», vol. 35, n. 1, 2013, pp. 84-96.
- S. BAYLEY, *Girl with Dove: A Life Built by Books*, London, William Collins, 2021.
- B. BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, London, Penguin Classics, 1991.
- C. BRONTË, *Jane Eyre*, London, Penguin Classics, ed. 2006.
- F. BUFFONI, *Introduzione: Jane Eyre, la fenomenologia della governante*, in *Jane Eyre*, Oscar Classici, Milano, 2016.
- B. DRISCOLL, *What Readers Do: Aesthetic and Moral Practices of a Post-Digital Age*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, 2024 (1st ed.).
- P.J. EAKIN, *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*, Ithaca, London, Cornell University Press, 2008.
- S.M. GILBERT, S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New haven, Yale University Press, 1979.
- P. LEJEUNE, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- J.C. OATES, *Deep Reader*, «The New York Times», 2014, pp. 1-10.
- F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- G. CHAKRAVORTY SPIVAK, *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- M. WARNER, *From The Beast To The Blonde On Fairy Tales And Their Tellers*, London, Chatto & Windus, 1994.
- J. WATSON, *Is Relationality a Genre?*, «The European Journal of Life Writing», vol. V, 2018, pp. 18-25.

A DRAMATIC COMING-OF-AGE NARRATIVE:
L'ADOLESCENZA TRA AUTOBIOGRAFIA E TEATRO SHAKESPEARIANO
IN *NO BOYS PLAY HERE* DI SALLY BAYLEY

di Eleonora Maio

1. Introduzione

Il romanzo di formazione, descritto da Franco Moretti come il genere che «fissa nella gioventù la parte più significativa dell'esistenza»,⁴⁴⁹ raffigura tradizionalmente l'adolescenza come un momento di metamorfosi individuale, scandito da riti di passaggio e prove iniziatiche culminanti in una sintesi armoniosa tra la protagonista/il protagonista e il mondo sociale con il raggiungimento dell'età adulta: la giovinezza è così rappresentata nella sua dimensione di «dinamismo e instabilità»⁴⁵⁰ e nel suo carattere «magmatico e cangiante»,⁴⁵¹ assumendo il ruolo di fase esistenziale in cui, «per la cultura occidentale moderna», si condensa «“il senso della vita”». ⁴⁵² In tale cornice, il *Bildungsroman* si configura come una narrazione che aspira a costruire «l'Io» e a collocarlo «come centro indiscusso [...] della propria struttura»,⁴⁵³ attribuendo al processo di crescita personale un significato insieme simbolico e teleologico. Tuttavia, questa concezione classica, fondata su una progressione lineare verso la maturità, risulta ampiamente messa in discussione nella narrativa contemporanea, che tende a decostruire il paradigma formativo canonico.⁴⁵⁴ L'adolescenza non viene più raffigurata come un naturale e progressivo avvicinamento a una stabile identità adulta, bensì come uno spazio-tempo dominato da fratture, incertezze, tensioni irrisolte, ed è rappresentata con sempre maggiore frequenza come «età difficile». ⁴⁵⁵ Come osservato da Elisabetta Mondello, infatti, nell'epoca contemporanea il *focus* narrativo si sposta sull'instabilità identitaria e sul 'malessere' adolescenziale che accompagnano questa fase di transizione: l'adolescenza, inoltre, come sottolinea sempre la studiosa, viene spesso rappresentata «con un esplicito autobiografismo»,⁴⁵⁶ rendendo evidente la stretta connessione tra *Bildungsroman* e generi di *life-writing*. Il *Bildungsroman*, «nelle sue nuove, plurime declinazioni»,⁴⁵⁷ assume, così, nella

⁴⁴⁹ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 25.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 6.

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Ivi, p. 4.

⁴⁵³ Ivi, p. 12. Se l'Io costituisce il centro strutturale del romanzo di formazione, esso assume un ruolo altrettanto fondante nelle forme autobiografiche, non a caso denominate scritture dell'Io, come suggerisce anche l'etimologia stessa del termine "autobiografia".

⁴⁵⁴ Come mette in luce Nancy Armstrong, a proposito della narrativa britannica contemporanea, infatti: «today's [Bildungsroman] novels turn against that form [...] overturning the process of the self-formation». (N. ARMSTRONG, *Why the Bildungsroman No Longer Works*, «Textual Practice», 34, 12, 2020, p. 2091).

⁴⁵⁵ In tal modo è definita nel titolo del volume della studiosa Elisabetta Mondello *L'età difficile: immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2016.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 1. Tra i romanzi del Novecento che presentano evidenti elementi autobiografici la studiosa cita, ad esempio, *Il garofano rosso* (1933) di Elio Vittorini, *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg, *Le parole tra noi leggere* (1969) di Lalla Romano. Nel contesto anglofono, sempre relativamente al novecento, si possono invece menzionare classici come *Sons and Lovers* (1913) di D. H. Lawrence o *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) di James Joyce e opere più recenti quali *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) di Jeanette Winterson, *Bastard Out of Carolina* (1992) di Dorothy Allison, *Lara* (1997) di Bernardine Evaristo. (Cfr.: S. GRAHAM, *Introduction* in *A History of the Bildungsroman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 1-10).

⁴⁵⁷ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. PAPINI, D. FIORETTI, T. SPIGNOLI, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 57-58.

contemporaneità letteraria «volti cangianti, tra asimmetrie e dissonanze, incrociandosi con altri generi»⁴⁵⁸, e configurandosi come un dispositivo narrativo fluido, aperto all'ibridazione.

Tale vocazione all'intreccio e alla contaminazione di forme è condivisa anche dalle pratiche contemporanee di scrittura autoreferenziale, che partecipano al rinnovamento della rappresentazione del soggetto:⁴⁵⁹ in molte opere sperimentali della produzione letteraria odierna, infatti, le linee di confine tra narrazione finzionale e scrittura di sé si fanno sempre più labili, tanto che numerosi testi «are located at the intersection of auto/biography and fiction»⁴⁶⁰ e «fiction these days habitually registers on the life-writing radar».⁴⁶¹

In questo sfaccettato panorama, si inserisce in modo paradigmatico l'opera autoreferenziale oggetto del presente studio, *No Boys Play Here: A Story of Shakespeare and My Family's Missing Men* (2021)

⁴⁵⁸ *Ibidem*. La critica più recente ha evidenziato, infatti, come «the Bildungsroman [...] is everywhere in modern narrative culture, far exceeding the recognizable boundaries of the genre proper» e manifestandosi «in young adult fiction, in the contemporary female Bildungsroman, in a range of formally variant forms [like] Coetzee's autobiographical fictions [...], in the expansion of the genre in the graphic novel and in movies and television»: tali osservazioni testimoniano come il romanzo di formazione si declini oggi attraverso forme espressive eterogenee, che ne ridefiniscono i confini tradizionali. Particolarmente significativo, ai fini della presente analisi, risulta il modo in cui «the Bildungsroman, with its myriad transformations and diversifications», si estenda «not only in the novel proper but also in memoir», rivelando la crescente permeabilità tra i modelli narrativi propri della *fiction* e l'autobiografismo. (J. FROW, M. HARDIE, V. SMITH, *The Bildungsroman: Form and Transformations*, «Textual Practice», 34, 12, 2020, pp. 1910-1912).

⁴⁵⁹ Se, nella fase iniziale della riflessione critica sul genere autoreferenziale - sviluppatasi agli inizi del Novecento e associata agli studi di Misch, Gusdorf, Shumaker - le modalità di scrittura del sé erano ricondotte a forme canoniche quali autobiografie, memorie, diari, corrispondenze epistolari, le più recenti prospettive teoriche hanno significativamente ampliato i confini di questo ambito. I *life-writing studies* contemporanei includono, infatti, lo studio di pratiche espressive legate all'ambiente digitale - come blog, post sui social network - e forme ibride o intermediali, quali graphic narratives, vlogs, biopics. (Cfr.: A. POLETTI, *Coaxing an Intimate Public: Life Narrative in Digital Storytelling*, «Continuum», 25, 1, 2011, 73-83; P. LEJEUNE, *Autobiography and New Communication Tools*, in *Identity Technologies: Constructing the Self Online*, (Eds.) A. POLETTI, J. RAK, The University of Wisconsin Press, 2014; P.J. EAKIN, *Self and Self-Representation Online and Off*, in *Writing Life Writing* (Eds.) P. J. EAKIN, London, Routledge, 2020). Queste nuove declinazioni non si limitano a introdurre versioni alternative dell'autonarrazione, ma riflettono una trasformazione sostanziale nelle modalità di costruzione e rappresentazione dell'identità nell'epoca digitale: in tale contesto, emergono concetti innovativi quali «automedialità», che designa un approccio alla scrittura autobiografica fondato sull'impiego dei media come strumento di autorappresentazione. (Cfr.: J. DÜNNE, C. MOSER, *Automédialité. Pour un dialogue entre médiologie et critique littéraire*, «Revue d'Etudes Culturelles», 4, 2008, pp.11-20).

⁴⁶⁰ L. BOLDRINI, J. NOVAK, *Experiments in Life-Writing: Intersections of Auto/Biography and Fiction*, Palgrave Macmillan, 2017, p. 4. All'interno dello stesso studio si sottolinea come «The recent explosion of experimentation in life-writing» sia testimoniata dalla «proliferation of genre designations such as 'meta-autobiography', 'autotopography', 'creative non-fiction', 'false novel', 'autofiction', 'biofiction', 'autobiografiction' [...]» (p. 2, *enfasi mia*): il più celebre (e il più controverso) tra questi neologismi è quello di autofiction, coniato dallo scrittore e critico letterario Serge Doubrovsky nel 1977. Il termine è oggi impiegato per designare un numero crescente di opere, riflettendo una tendenza sempre più marcata alla contaminazione dei generi e alla messa in discussione delle categorie tradizionali della scrittura di sé. Tuttavia, senza la necessità di aderire a tale «proliferazione» terminologica, la mia posizione teorica si allinea a quella della studiosa Patricia Meyer Spacks, secondo la quale «[the] most sophisticated readers now are accustomed to considering autobiography as part of a continuum also including fiction [...]» poiché «we understand the fictions of autobiography as modes of communication, devices for conveying essential truths, part of the ordering process of art» (P. MEYER SPACKS, *Stages of Self: Notes on Autobiography and the Life Cycle*, in *Autobiography: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. T.L. BROUGHTON, London, Routledge, 2007, p. 199). In modo coerente, anche le importanti teoriche di *life writing* Sidonie Smith e Julia Watson sostengono la possibilità di analizzare narratologicamente le forme autoreferenziali contemporanee, senza dover fare ricorso all'etichetta di autofiction. Pur tenendo conto delle implicazioni psicoanalitiche dell'autofiction, del suo legame con il postmodernismo e della sua rappresentazione di un'identità frammentata e instabile, esse, infatti, osservano che «Before Doubrovsky claimed the term autofiction, theorists had observed that autobiographical forms incorporate [...] such fictional strategies as dialogue and point of view [...]» e evidenziano come «calling autofiction 'a postmodern version of autobiography' [...] Doubrovsky [...] reduces the multifarious manifestations of life narrative into a static, chronological form called traditional autobiography—ignoring its many generic forms [...]», finendo così per negare «the dynamic, experimental, metacritical playfulness of much autobiographical writing» (S. SMITH, J. WATSON, *Reading Autobiography Now: An Updated Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2024, pp. 29-32).

⁴⁶¹ L. BOLDRINI, J. NOVAK, *op. cit.*, p. 5.

secondo capitolo della trilogia auto/biografica⁴⁶² dell'autrice britannica Sally Bayley:⁴⁶³ l'uso dello *slash* nella definizione della trilogia è qui adottato per sottolineare la natura ibrida dei testi di Bayley e per indicare lo spazio di intersezione tra autobiografia e biografia in cui si colloca la sua narrazione di vita. In assenza di studi accademici dedicati a queste opere (poiché ancora molto recenti) tale scelta definitoria intende rendere conto di una scrittura che sfugge a una classificazione univoca, articolandosi, invece, come una forma composita in cui il progetto di rappresentazione del sé emerge attraverso il dialogo tra prospettiva soggettiva e sguardo sull'altro, oltre che per mezzo di un peculiare uso della *fiction* e dell'intertestualità shakespeariana.

A partire dall'interesse centrale per la raffigurazione dell'adolescenza come fase di transizione, trasformazione e definizione identitaria che romanzo di formazione contemporaneo e scritture autobiografiche condividono, il presente contributo intende indagare come l'opera di Bayley entri in dialogo con questa tradizione. Il testo si colloca al crocevia tra *life-writing*, scrittura teatrale e narrazione di formazione – come evidenzia l'autrice stessa nella postfazione, definendo l'opera «a coming-of-age story»,⁴⁶⁴ espressione inglese comunemente associata al romanzo di formazione – configurandosi come una commistione letteraria in cui l'esperienza adolescenziale dell'autrice viene messa in scena attraverso un impiego originale del canone shakespeariano. Il volume verrà analizzato come esempio di ibridazione testuale che rilegge l'età chiave della formazione attraverso il filtro drammatico, per mezzo di una peculiare sovrapposizione tra vicende personali e macrotesto shakespeariano, permettendo alla protagonista di rappresentare il proprio dramma (e quello delle persone a lei legate) attraverso l'identificazione con diverse *dramatis personae*. Si mostrerà, infatti, come *No Boys Play Here* racconti l'adolescenza dell'autrice, una fase segnata da privazioni economiche, carenze affettive, dall'assenza di figure genitoriali positive e vissuta in un contesto di profonda disfunzionalità che la conduce, a soli quattordici anni, a prendere la difficile decisione di separarsi dalla propria famiglia e affidarsi ai servizi sociali. Questo percorso drammatico viene narrato da Bayley attraverso il ricorso al teatro shakespeariano e alla sua prospettiva giovanile: drammi come *A Midsummer Night's Dream*, *The Merchant of Venice* e *Henry IV* vengono, così, intrecciati alla narrazione autobiografica, per rappresentare il caos, le contraddizioni, i conflitti e le tensioni familiari che hanno segnato la sua adolescenza, in una narrazione che trascende i confini tra realtà e finzione.

⁴⁶² La trilogia, composta da *Girl with Dove: A Life Built by Books* (2018), *No Boys Play Here* (2021, al centro della nostra analisi) e *The Green Lady* (2023), costituisce una narrazione autoreferenziale in cui l'autrice ritorna a episodi della propria infanzia e adolescenza, riletti da prospettive che si evolvono, rispettivamente, dallo sguardo della bambina, a quello dell'adolescente, fino a quello dell'adulta.

Quella di "auto/biography" è una definizione coniata dalla studiosa e sociologa femminista Liz Stanley nel suo studio *The Auto/Biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography* (1992). Se in passato il genere autobiografico e quello biografico venivano considerati come nettamente separati, la critica contemporanea tende a mettere sempre più in discussione questa rigida delimitazione. Come osserva Julia Watson (2018), «the distinction between the two modes may now seem subsumed under the umbrella of life writing, to the extent that we often insert a slash—auto/biography—and see them as two sides of the same coin». (Watson, J., *The Exquisite Ironies of Philippe Lejeune: Nine Auto-Anti-Theses*, «The European Journal of Life Writing», vol. 7, 2018, p. 10). La distinzione tradizionale, dunque, risulta oggi sfumata all'interno della più ampia categoria del *life writing*, che accoglie entrambe le modalità come pratiche affini e interdipendenti nella rappresentazione della soggettività.

⁴⁶³ Nata nel 1972, Sally Bayley trascorre un'infanzia segnata dalla disgregazione familiare, dall'instabilità affettiva e da condizioni di estrema precarietà economica, all'interno di una fatiscente *council house* nella cittadina costiera di Littlehampton (West Sussex), nell'Inghilterra meridionale. Come dichiarato in apertura al profilo biografico presente sul sito dell'autrice, Bayley è stata la prima minore proveniente dal sistema di tutela dei servizi sociali del West Sussex a ottenere un titolo di studio universitario. Questo dato, oltre a restituire una dimensione cruciale della sua esperienza personale, evidenzia il carattere eccezionale del suo percorso formativo, che l'ha condotta, oggi, a divenire affermata scrittrice (le sue opere sono tradotte in Italia da *Edizioni Clichy*) e docente di letteratura e *creative writing* presso l'Università di Oxford.

⁴⁶⁴ S. BAYLEY, *No Boys Play Here: A Story of Shakespeare and My Family's Missing Men*, London, William Collins, 2021, p. 239.

2. Lo spazio domestico come teatro del disagio adolescenziale

No Boys Play Here pone al centro della costruzione discorsiva la voce narrante di una ragazzina che vive e racconta in prima persona le esperienze descritte, spesso senza disporre degli strumenti cognitivi necessari per comprenderle pienamente: tale scelta stilistica genera un effetto di ambiguità percettiva che coinvolge anche il lettore, chiamato a confrontarsi con l'incertezza del reale svolgimento degli eventi narrati. Fin dalle prime battute, l'Io enunciante dichiara la propria intenzione di raccontare, con sofferta difficoltà, la propria storia affermando «I'm going to tell you a story [...] It will be a difficult tale to tell»,⁴⁶⁵ segnando così un'immediata adesione emotiva al piano dell'esperienza vissuta. Tuttavia, nel corso della narrazione, tale voce si sdoppia, assumendo a tratti anche la prospettiva di un'istanza adulta che rielabora retrospettivamente quanto accaduto, come evidenziato da riflessioni quali: «We were poor and living on benefits» o, ancora, «Everyone in my house lived on benefits: child support benefit and my grandmother's pension [...]».⁴⁶⁶ Questo scarto temporale e percettivo introduce un movimento fluido tra presente e passato, dando origine a una narrazione che si articola attraverso un continuo slittamento tra la memoria e la percezione immediata, tra il ricordo e la sua messa in forma narrativa, consentendo una rappresentazione stratificata dell'esperienza soggettiva, in cui la coscienza giovanile e quella adulta si alternano: in tal modo, all'interno dell'«I» enunciativo confluiscono molteplici livelli di consapevolezza, riflessione e rielaborazione che rendono possibile una sofisticata *performance* autobiografica.⁴⁶⁷

Se nel romanzo di formazione lo spazio domestico rappresenta il punto di partenza da cui il soggetto si distacca per iniziare il proprio percorso di crescita autonoma, in Bayley la casa si configura come scenario disfunzionale e traumatico, privo di figure adulte strutturanti. La protagonista adolescente di *No Boys Play Here* si trova, infatti, immersa in un contesto familiare segnato da profonde carenze affettive e da una quotidianità fatta di disordine e precarietà, il cui sfondo materiale è costituito da una piccola, sovraffollata casa popolare, condivisa con la madre, la zia, la nonna e un numero imprecisato di fratelli e cugini. Questo ambiente, descritto dalla voce narrante come un luogo fatiscente in cui «everything [is] falling apart»⁴⁶⁸ e come una «house filled with shouting»,⁴⁶⁹ rappresenta lo spazio caotico entro cui si sviluppa il percorso formativo della protagonista, segnato da condizioni di «spatial deprivation», «low self-esteem», «doubt», «poor hygiene», «malnutrition».⁴⁷⁰ In particolare, la malnutrizione si impone come un elemento ricorrente, configurandosi come segno tangibile di una condizione di trascuratezza sia materiale sia affettiva: la scarsa qualità del cibo consumato all'interno del nucleo familiare viene evocata attraverso frasi che ne sottolineano il carattere disordinato e inadeguato, quali «I wouldn't call what we ate meals so much as messes», o ancora «[There is] too much bad food and too little good».⁴⁷¹ Tale disagio, riconducibile all'indigenza della famiglia (che, come sopra richiamato, sopravvive solo grazie a esigui sussidi statali), assume, inoltre, una valenza più profonda e simbolica, divenendo manifestazione di un malessere interiore acuto. Nei momenti di maggiore sofferenza, la protagonista

⁴⁶⁵ Ivi, p. 7.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 235.

⁴⁶⁷ La studiosa Sidonie Smith (1995) ha elaborato il concetto di *performatività autobiografica* per descrivere la scrittura di sé come un atto costitutivo dell'identità del soggetto narrante. Riprendendo la nozione di performatività di genere di Judith Butler (formulata in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), Smith sostiene che il soggetto autobiografico non preceda la narrazione, ma emerga da essa: «Narrative performativity constitutes interiority. [...] The interiority or self that is said to be prior to the autobiographical expression [...] is an effect of autobiographical storytelling». (S. SMITH, *Performativity, Autobiographical Practice, Resistance*, in *Life Writing in the Long Run: A Smith & Watson Autobiography Studies Reader*, (Eds.) S. SMITH, J. WATSON, Michigan, Michigan Publishing, 2017, p. 262). Di conseguenza, l'autobiografia va letta tenendo conto sia della dimensione retorica del racconto sia della *posa autobiografica*, ovvero della costruzione strategica del sé da parte del soggetto scrivente.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 8.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 101.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 238.

⁴⁷¹ Ivi, p. 173.

reagisce, infatti, con il rifiuto del cibo: «I'd stopped eating, [...] I was disappearing [...] away from my own clothes»,⁴⁷² afferma, infatti, la voce narrante, marcando il corpo come luogo di espressione del proprio disagio interiore.

Lo strumento a cui la protagonista si affida per dare forma alla sua difficile esistenza è il linguaggio poetico del teatro shakespeariano, che si configura come un rifugio immaginativo e creativo. Come ella stessa afferma: «I went downstairs to the bottom of the house with my torch [...] there I read my Shakespeare [...] And [...] I began to build a new house: a house where [...] history could be whatever I wanted it to be».⁴⁷³ La discesa nel seminterrato assume il valore di una simbolica discesa interiore, uno spazio liminale in cui, attraverso la lettura, la parola poetica diventa strumento di costruzione di un mondo alternativo, svincolato dalle costrizioni della reale storia familiare. La casa diventa, così, un «palcoscenico» sul quale le figure familiari si trasformano in personaggi drammatici, mentre il teatro elisabettiano fornisce un linguaggio idoneo a esprimere ciò che sarebbe altrimenti difficile esprimere: i drammi di Shakespeare si configurano, così, come un macrotesto simbolico, all'interno del quale la giovane riesce a proiettare i propri turbamenti interiori e a riconoscere modelli relazionali.

3. La 'messa in scena' dell'Io: il canone shakespeariano come specchio identitario e il dramma della perdita

L'opera assume la forma di un mosaico frammentato, composto da scene, voci e ricordi che si articolano in una narrazione non cronologica e fortemente performativa: mentre l'autobiografia tradizionale è un «*récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence*»,⁴⁷⁴ l'Io narrante di Bayley non si limita a rievocare retrospettivamente le proprie esperienze, ma le mette in scena, riscrivendo costantemente il proprio ruolo all'interno di una trama familiare caotica e disorientante. Sin dalle prime pagine, la narrazione si configura come una costruzione identitaria profondamente teatrale, in cui l'autobiografia si intreccia con la finzione e il testo letterario diventa lo spazio privilegiato per l'elaborazione del sé. Se il nome proprio costituisce il fondamento dell'identità e rappresenta il sigillo simbolico del “patto autobiografico” tra autrice e lettore,⁴⁷⁵ esso viene tematizzato in modo significativo sin dall'elenco di *dramatis personae* che precede la narrazione, laddove la protagonista si presenta con la formula «Sally Bayley: a daughter aged 12-16 who sometimes plays at being a boy; cousin to Jessica, who lives in Venice [...]».⁴⁷⁶ In questa dichiarazione d'apertura, l'autrice gioca consapevolmente con i registri dell'autodefinizione e della finzione, inscrevendo la propria figura all'interno di una cornice teatrale che introduce, altresì, il principio di fluidità identitaria: il riferimento al personaggio shakespeariano di Jessica, tratto da *The Merchant of Venice*, rafforza, inoltre, la dimensione intertestuale e performativa. Attraverso questa

⁴⁷² Ivi, p. 174.

⁴⁷³ Ivi, p. 55.

⁴⁷⁴ P. LEJEUNE, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 11.

⁴⁷⁵ Philippe Lejeune, individua come fondamento del “patto autobiografico” la coincidenza tra autrice/autore, voce narrante e protagonista del testo autobiografico. A questo assetto centrale, egli aggiunge un altro aspetto essenziale, relativo alla relazione con il lettore: «Ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre» (P. LEJEUNE, *op. cit.*, 1975, p.33). Il nome proprio riportato in copertina conferma, dunque, l'identità tra chi scrive e chi è protagonista del racconto di vita, assumendo il ruolo di una firma “contrattuale” che garantisce l'autenticità del testo e ne qualifica la sua natura autoreferenziale. Nella versione più recente del patto, elaborata a venticinque anni dalla prima formulazione, Lejeune ne rivede criticamente la nozione e ne sottolinea il carattere *performativo*, affermando che «ce discours [...] n'était pas une simple assertion, mais un acte de langage, un performatif [...], qui faisait ce qu'il disait»: il patto autobiografico si configura, dunque, come un atto linguistico mediante il quale l'autore instaura un'impegno implicito a presentare la propria identità in modo veritiero, che il lettore è chiamato a riconoscere e valutare. (P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après*, in *Signes de vie: le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 14).

⁴⁷⁶ S. BAYLEY, *op. cit.*, p. XI.

costruzione paratestuale, l'opera mette in scena sin dal principio un complesso gioco di specchi tra autrice, protagonista e personaggi intertestuali, delineando un processo identitario che si sviluppa attraverso rifrazioni, proiezioni e continue sovrapposizioni tra vissuto personale e archetipi drammatici. Jessica è descritta dalla voce narrante come «the daughter of the house [...] a girl who runs away in trousers»,⁴⁷⁷ una descrizione a cui si aggiunge l'indicazione metanarrativa secondo cui «In the Shakespearean tradition the characters here play several parts».⁴⁷⁸ L'identificazione della protagonista con Jessica è resa esplicita dalla voce narrante in dichiarazioni quali «I grew up as Jessica in a house of locked doors, of brute force»,⁴⁷⁹ nelle quali si condensa la sovrapposizione tra la condizione della Jessica shakespeariana – che, travestita da uomo, evade il soffocante controllo paterno per fuggire con l'amato – e quella della giovane Bayley, cresciuta in un ambiente familiare opprimente e carico di tensioni.

Tale parallelismo è ulteriormente rafforzato attraverso un episodio ambientato nello spazio domestico, in cui le donne adulte della famiglia – la zia Di (diminutivo di Diane), la madre e la nonna (affettuosamente chiamata Maze) – interagiscono in una scena strutturata graficamente come un dialogo teatrale:

AUNT DI:

Hear you me, Jessica!

Lock up my doors,

[...]

you little bastard!

MUM:

No, you may not go out!

You must stay in and help with the chores

There's plenty to do in a house full of women and Children [...]

MAZE:

But you can't blame her for wanting a bit of air. After a certain age children get curious,

[...]

You can't keep a girl like that cooped up.⁴⁸⁰

In questo scambio, l'impiego esplicito del nome "Jessica", da parte della zia, per rivolgersi alla protagonista della narrazione, assume una valenza simbolica cruciale: esso non solo segnala un punto di contatto diretto tra la dimensione autobiografica e quella finzionale, ma contribuisce anche a rafforzare la sovrapposizione identitaria tra la protagonista e l'eroina shakespeariana. Come la Jessica del dramma elisabettiano, infatti, anche la giovane Bayley manifesta un profondo desiderio di evasione da un contesto familiare percepito come claustrofobico e opprimente, desiderio che si traduce nell'assunzione di un'identità altra – immaginaria, teatrale – che funge da strategia di resistenza e da dispositivo psichico per elaborare l'esperienza dell'emarginazione e della costrizione domestica. Tale tensione emerge con forza anche nella caratterizzazione della zia Di, figura temuta dalla protagonista per il controllo dispotico che esercita su tutti i membri della famiglia⁴⁸¹ e per la violenza psicologica – e, come emerge nel primo volume, anche fisica – che attua su di lei. Non è

⁴⁷⁷ Ivi, p. XII.

⁴⁷⁸ Ivi, p. XI.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 44.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 45.

⁴⁸¹ Soggiogata dal controllo psicologico della sorella (la zia Di) la madre della protagonista appare, inoltre, profondamente segnata dalla depressione seguita alla morte del figlio minore, come emerge nel primo volume della trilogia. Nel secondo volume, questa condizione di fragilità viene ulteriormente accentuata attraverso la descrizione ricorrente della madre come figura reclusa nella propria stanza, spesso confinata a letto. Tale rappresentazione viene trasfigurata dalla protagonista attraverso l'identificazione tra la madre e il personaggio di Titania di *A Midsummer Night's Dream*: la regina delle fate prigioniera del proprio giaciglio e immersa in una malinconia passiva diventa così proiezione letteraria del dolore materno.

casuale, infatti, che le espressioni più dure del dialogo⁴⁸² siano pronunciate proprio dalla Zia Di, descritta dalla voce narrante come una presenza dominante e oppressiva: «Behind closed doors no one would ever guess there is a woman [...] called Diane, in charge. *Lock the door*, she yells [...] *you little bastard*. So how can you know what really happens in Jessica's house or ours, [if] the doors are shut too tight?»⁴⁸³. Se l'eroina shakespeariana tenta di sottrarsi al potere paterno, la protagonista di *No Boys Play Here* desidera sfuggire non tanto a una figura maschile, quanto alla zia, vera e propria matriarca che, come afferma la voce narrante, «likes to play Man of the House»: ⁴⁸⁴ in questo rovesciamento dei ruoli tradizionali, il desiderio di fuga si configura come ribellione alle dinamiche oppressive all'interno dello spazio domestico, dove il potere si esercita al di là delle convenzioni di genere.

La tensione tra appartenenza e alterità, così come quella tra identificazione di genere e isolamento, attraversa, inoltre, l'intera narrazione e si articola in diverse formulazioni dell'Io narrante, tra le quali quella in cui, in un momento di acuta percezione della propria alienazione all'interno del nucleo familiare, la protagonista sintetizza la propria condizione liminale e marginale dichiarando: «I was born as much a boy as I was a girl, if to be born a boy is to be one among many; if to be a girl is to find yourself alone in a house of hell».⁴⁸⁵ Questa affermazione mette in luce il profondo senso di solitudine che accompagna l'esperienza di crescita della protagonista: l'espressione «house of hell», in particolare, suggerisce in modo emblematico la visione dolorosa che essa ha dello spazio domestico, percepito non come luogo di cura e protezione, ma come scenario di isolamento, disagio e sofferenza.

In particolare, l'angoscia derivata dalla mancanza di legami affettivi stabili si configura come una costante dell'adolescenza narrata, contribuendo a delineare un ambiente privo di sostegno e orientamento e aggravando il senso di smarrimento della giovane protagonista: all'assenza della madre (la quale, benché presente nello spazio domestico, si ritrae dal mondo circostante, chiudendosi nella propria stanza in uno stato depressivo che la rende emotivamente inaccessibile), si affianca quella del padre, figura centrale del vuoto relazionale che attraversa l'intero racconto di vita. Uno dei motivi chiave della narrazione è proprio l'assenza paterna, tematizzata attraverso il riferimento ricorrente a *Henry IV* (Parte I e II), il dramma shakespeariano in cui le questioni della paternità e della successione assumono un ruolo centrale, riecheggiando l'evocazione dei «Missing Men» presente nel sottotitolo dell'opera, che suggerisce l'idea di una genealogia maschile interrotta o incompiuta. In particolare, la protagonista associa la figura del proprio padre a quella di Falstaff, personaggio emblematico di *Henry IV*, noto per il suo comportamento eccessivo, la sua dipendenza dall'alcol e la sua marginalità sociale, introducendolo significativamente con le parole: «Laurence Hill: Sally's dad, but Laurie to you; mostly known as Falstaff».⁴⁸⁶ Tale identificazione si fonda su un parallelismo che diviene evidente nel corso della narrazione: come per il vanaglorioso ubriacone shakespeariano, anche la vita del padre della protagonista è segnata dall'alcolismo, un tema che emerge esplicitamente nel capitolo intitolato «Drinking Scenes» e dalla osservazione drammatica della prospettiva adulta che commenta: «Drink was the death of my father».⁴⁸⁷ Inoltre, così come il personaggio di Falstaff viene allontanato e ripudiato da Enrico IV una volta divenuto re, anche il padre della giovane è progressivamente escluso dalla vita familiare a causa della sua condotta autodistruttiva. La sua morte, che la narrazione lascia intendere sia un suicidio, è introdotta da una didascalia dal tono teatrale che

⁴⁸² In riferimento all'appellativo di «bastard», rivoltole dalla zia, la voce narrante spiega che: «Mum and dad were never married. That makes me a bastard. I should tell you about those because there were a lot of those dirty little things hanging around our house. [...] Aunt Di loved bastard-talk». (Ivi, p. 34).

⁴⁸³ Ivi, p. 46.

⁴⁸⁴ *Ibid.* L'impiego del verbo *to play* richiama esplicitamente la dimensione teatrale dell'agire, suggerendo l'idea di un'identità performata: l'assunzione di un ruolo, ovvero l'interpretazione consapevole di una parte all'interno di un contesto relazionale e simbolico.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 54.

⁴⁸⁶ Ivi, p. XIII.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 120.

ne sancisce simbolicamente l'uscita dalla scena familiare: «*Exit Falstaff. Exit the old man no one wants. [...] Call him Falstaff, call him [...] Laurence [...] the one who lies dead*»⁴⁸⁸, in una trasfigurazione drammaturgica che traduce l'esperienza della perdita definitiva della figura paterna.

4. «Save yourself [...] from the embarrassing scenes unfolding on stage»: il distacco drammatico dal nucleo familiare

Il momento di affermazione di sé coincide, per la protagonista, con l'atto di rottura dal nucleo familiare, realizzato attraverso la decisione di rivolgersi, all'età di quattordici anni, ai servizi sociali e abbandonare un contesto affettivamente e materialmente distruttivo: questo distacco drammatico, lungi dal segnare un traguardo verso l'autonomia come nel paradigma ottocentesco, si configura come un atto di sopravvivenza e come una sorta di «iniziazione negativa», rispecchiando, in tal modo, i tratti destabilizzanti del modello formativo postmoderno, in cui il passaggio verso l'età adulta è segnato da fratture interiori.

Anche questo gesto, emblematico del passaggio della protagonista dalla passività all'*agency*, viene restituito attraverso la mediazione del linguaggio teatrale, confermando la centralità dell'intertestualità shakespeariana come dispositivo simbolico capace di dare forma a esperienze drammatiche e, al contempo, di offrire alla protagonista uno spazio di riappropriazione narrativa del proprio vissuto: «Is it better to be born a girl or a boy? I'd say it's best to be both, as they are in Shakespeare, where girls dress as boys and boys as girls and all the world's a stage. So put on your breeches, girl, and climb out through the window [...] and so save yourself [...] from the embarrassing scenes unfolding here on stage».⁴⁸⁹ In questo passaggio metanarrativo, la voce narrante si rivolge idealmente al proprio sé giovanile, teatralizzando l'atto del suo allontanamento da casa attraverso un'ulteriore allusione alla pratica elisabettiana del *cross-dressing* e richiamando nuovamente la figura di Jessica, la cui fuga assume qui un valore simbolico di liberazione dal dramma familiare.

In continuità con il motivo dell'evasione e dell'emancipazione, l'esperienza autobiografica della separazione dal nucleo familiare e dell'affido a case-famiglia viene trasfigurata attraverso le coordinate simboliche e narrative di *Henry IV* (Part I e II), i cui personaggi e ambientazioni offrono alla protagonista un repertorio espressivo attraverso cui articolare il proprio vissuto doloroso: «At fourteen [...] I ran away [...] to a house next to a tavern. The Albion Inn they called it [...] I sold myself to another family by a pub on the cheap side of town. A tavern owned by Mistress Quickly, sometimes called HOSTESS».⁴⁹⁰ Nel contesto dell'affido, la figura responsabile della casa-famiglia viene identificata con Mistress Quickly, personaggio secondario dei drammi shakespeariani associato a un ambiente di transizione e marginalità: la taverna "Albion Inn", che la protagonista nomina come la casa nella quale viene temporaneamente collocata, richiama a sua volta un luogo privo di radicamento, segnato dal carattere transitorio e instabile dell'accoglienza. È all'interno di questo spazio che si sviluppa una condizione di spaesamento profondo, come emerge dalle sue stesse parole: «I felt sick in this country. It was [...] dark [...] and full of people I'd never seen before. Other children, from other families, all muddled together [...] One or two were borrowed for weekends [...] we could all disappear at any point [...] at the Quicklys.»⁴⁹¹ Il senso di disorientamento vissuto dalla giovane narratrice si traduce qui in immagini di alienazione, legata alla dissoluzione dell'identità individuale causata dall'anonimato, dalla convivenza forzata, dalla costante percezione di provvisorietà.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 224.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 187.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 171.

⁴⁹¹ Ivi, p. 178.

Verso la conclusione dell'opera, la voce narrante si rivolge direttamente al lettore in un gesto di consapevolezza metanarrativa che coincide con una rottura della "quarta parete", affermando: «And now I might as well tell you that we've come to it, this scene, the climax, the *dé-noue-ment* they say in French, the scene you cannot reverse».⁴⁹² La scena che non può essere annullata né riportata allo stato precedente, corrisponde al momento cruciale del distacco definitivo dalla famiglia di origine a seguito della firma dei moduli che sanciscono il suo affidamento ai servizi sociali: «I can't come back. I've signed the papers»,⁴⁹³ afferma la voce narrante, in quello che avverte come un atto irreversibile. Un atto che, tuttavia, non segna il compimento di un processo di crescita e di formazione, ma l'apertura di un nuovo percorso segnato da ulteriori incertezze e ostacoli. Il racconto di vita si arresta, infatti, nel pieno della giovinezza dell'autrice, che sceglie di rappresentare i frammenti più significativi della sua adolescenza senza giungere a una chiusura definitiva né a una riconciliazione pacificata, privilegiando, invece, una narrazione aperta, in cui l'identità resta in divenire.⁴⁹⁴

5. Conclusioni

Alla luce dell'analisi condotta, è emerso come l'opera di Bayley si collochi in una zona liminale tra autobiografia, narrazione di formazione e scrittura teatrale, configurandosi come un testo ibrido che rinnova in modo radicale la rappresentazione dell'adolescenza: richiamando l'instabilità e la crisi esistenziale che connotano tale fase della vita nel *Bildungsroman* contemporaneo, *No Boys Play Here* sovverte la linearità evolutiva e rifiuta la ricomposizione armonica del sé.

A partire da un vissuto segnato da fratture familiari, marginalità sociale e assenza di figure affettive di riferimento, l'autrice costruisce una narrazione in cui la realtà biografica si intreccia con la sua trasfigurazione simbolica per mezzo del linguaggio drammatico. Quest'ultimo assume per la protagonista una funzione centrale: non solo come strumento espressivo, ma come dispositivo di elaborazione del trauma e di rappresentazione di un'identità *in fieri*. Attraverso una peculiare *performance autobiografica*, infatti, Bayley mette in scena se stessa non come soggetto compiuto, ma come figura in costruzione, che esplora la propria interiorità e il mondo circostante mediante ruoli e maschere tratte dal repertorio shakespeariano: il teatro diviene così spazio liminale di verità e finzione, in cui l'io narrante si costituisce attraverso un processo di identificazione simbolica, capace di tradurre l'esperienza individuale in una dimensione emotiva e archetipica.

L'adolescenza, nel racconto di vita di Bayley, non è raffigurata come un passaggio lineare verso la maturazione, ma come una fase segnata da disorientamento identitario, ferite affettive e tensioni irrisolte: la narrazione rifiuta pertanto la logica del compimento e della riconciliazione, scegliendo di lasciare aperto il processo di soggettivazione. L'autrice riproduce, infatti, una costruzione identitaria frammentaria, mobile e in costante ridefinizione: *No Boys Play Here* non si limita a raccontare retrospettivamente l'adolescenza ma la mette in scena, la drammatizza attraverso il filtro del teatro shakespeariano, che funge da lente interpretativa e da struttura simbolica entro cui l'esperienza trova forma e voce. L'opera si interrompe nel pieno di questo percorso trasformativo, nel momento in cui la protagonista sceglie l'affido e si separa dalla famiglia d'origine – una scelta che segna una rottura significativa, ma non implica un approdo

⁴⁹² Ivi, p. 197.

⁴⁹³ Ivi, p. 199.

⁴⁹⁴ Conclusione che non si avverte neppure nel terzo volume della trilogia: la voce narrante adulta (che, in alcuni punti della narrazione, si autodefinisce come "the writer") si presenta infatti *in medias res*, senza che venga narrato il passaggio dalla giovinezza alla maturità. Il ritorno alle esperienze giovanili si intreccia qui a vicende altrui – reali o immaginarie – in un mosaico narrativo che elude la linearità e omette consapevolmente il racconto del divenire della soggettività adulta.

definitivo o una stabilizzazione dell'identità. Bayley decide così di sottrarsi al modello narrativo canonico della formazione compiuta, mantenendo aperto il movimento di ricerca personale: *No Boys Play Here* si configura, in tal modo, come «a *dramatic coming-of-age narrative*», in cui l'adolescenza non costituisce una soglia superata, ma un orizzonte ancora da attraversare, continuamente riscritto nella tensione tra il ricordo e la sua rappresentazione narrativa.

BIBLIOGRAFIA

- N. ARMSTRONG, *Why The Bildungsroman No Longer Works*, «Textual Practice», 34, 12, 2020, pp. 2091-2111.
- S. BAYLEY, *No Boys Play Here: A Story of Shakespeare and My Family's Missing Men*, London, William Collins, 2021.
- L. BOLDRINI, J. NOVAK, (Eds.), *Experiments in Life-Writing: Intersections of Auto/Biography and Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2018.
- J. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- J. DÜNNE, C. MOSER, *Automédialité. Pour un dialogue entre médiologie et critique littéraire*, «Revue d'Etudes Culturelles», 4, 2008, pp. 11-20.
- P. J. EAKIN, *Self and Self-Representation Online and Off*, in *Writing Life Writing* (Eds.), London, Routledge, 2020.
- J. FROW, M. HARDIE, V. SMITH, *The Bildungsroman: Form and Transformations*, «Textual Practice», 34, 12, 2020, pp. 1905-1910.
- S. GRAHAM, *A History of the Bildungsroman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- G. GUNTHORUNN, *Borderlines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, Amsterdam, Rodopi, 2003.
- P. LEJEUNE, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après*, in *Signes de vie: le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.
- P. LEJEUNE, *Autobiography and New Communication Tools*, in *Identity Technologies: Constructing the Self Online*, (Eds.) A. POLETTI, J. RAK, The University of Wisconsin Press, 2014.
- P. MEYER SPACKS, *Stages of Self: Notes on Autobiography and the Life Cycle*, in *Autobiography: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. T.L. BROUGHTON, London, Routledge, 2007.
- C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. PAPINI, D. FIORETTI, T. SPIGNOLI, Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- E. MONDELLO, *L'età difficile: immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2016.
- F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- A. POLETTI, *Coaxing an Intimate Public: Life Narrative in Digital Storytelling*, «Continuum», 25, 1, 2011, pp. 73-83.
- S. SMITH, J. WATSON, *Reading Autobiography Now: An Updated Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2024.
- L. STANLEY, *The Auto/Biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- K. SWAIN, *Poverty, hiding, and pretence in No Boys Play Here*, «The Lancet Child & Adolescent Health», vol. 5, n. 82, 2021, p. 545.
- J. WATSON, *The Exquisite Ironies of Philippe Lejeune: Nine Auto-Anti-Theses*, «The European Journal of Life Writing», vol. 7, 2018, pp. 9-18.

POETICHE DEL DISUTILE. UN CONFRONTO DIACRONICO TRA IL *QUIJOTE* E LO *JAKOB VON GUNTEN*

di Rossana Menghini

Il fatto che Walser non lesinasse di tessere le lodi del *Don Quijote*, ossia di quello che egli non esitava a definire il miglior romanzo della *Weltliteratur*, di fronte alla cui solidità⁴⁹⁵ anche i libri più importanti non potevano che sfigurare, ci è anzitutto testimoniato da una celebre lettera indirizzata all'amica Frieda Mermet del 30 giugno 1918. Nella stessa missiva, l'autore di Biel dichiara di aver passato le ultime due settimane leggendo il romanzo seicentesco.⁴⁹⁶ Molteplici sono infatti i passi afferenti sia alla scrittura privata che alla scrittura pubblica, in cui Walser si riferisce esplicitamente ad esso. Tuttavia, nel presente contributo s'intende stabilire un confronto tra il *Quijote* e lo *Jakob von Gunten*. In questo caso, come notato da Franco Moretti,⁴⁹⁷ ci troviamo di fronte a uno dei primi esempi di anti-*Bildungsroman*, in cui il riferimento alla vicenda del Chisciotte è lampante.

Le sagome del cavaliere dalla triste figura e del suo fedele servitore Sancho compaiono infatti sul finire del testo walseriano, quando il protagonista e il signor Benjamenta, ossia il direttore della scuola per servitori in malora che i due stanno per lasciare, si dirigono verso il deserto e Jakob afferma: «io ero sempre lo scudiero, mentre il direttore era il cavaliere».⁴⁹⁸ Per quanto concerne il tema del servire, è opportuno ricordare che si tratta di una scelta narrativa operata da Walser già in precedenza nel celebre romanzo *Der Gehülfe* (1908) e che essa presentava tracce autobiografiche per ammissione dell'autore stesso.⁴⁹⁹ Nel 1905 Walser prese infatti parte a un corso per servitori e ottenne subito dopo un posto presso il castello di Dambrau, nell'Alta Slesia.⁵⁰⁰ A tal proposito, nel testo del '17 pubblicato sulla *Neue Rundschau* e intitolato *Tobold II*, Tobold alias «Monsieur Robert»⁵⁰¹ commenta la sua libera scelta di andare a servizio in un castello in questi termini:

La saggezza [*Klugheit*] non mi rende felice in nessun modo, almeno per ora. Nella sua follia e ridicolaggine Don Chisciotte non è forse un uomo veramente felice? Non lo dubiterei neanche per un istante. Se il cavaliere dalla triste figura insegue il suo folle ideale cavalleresco, allo stesso modo insegue anch'io il mio, il quale indubbiamente è altrettanto folle, se non addirittura in un certo grado più folle del suo [...]. Provare, si dice, è meglio che studiare, pertanto io vorrei possibilmente essere istruito e guidato dall'esperienza stessa.⁵⁰²

La rappresentazione del rapporto servo-padrone è dunque un nodo fondamentale per un confronto tra il *Quijote* e il *Von Gunten*. Anzitutto, entrambi i padroni in questione ricercano un legame personale con i propri servitori. La ricerca del contatto di Sancho da parte di Don Chisciotte è visibile ad esempio nel seguente passo dell'undicesimo capitolo della prima parte:

⁴⁹⁵ «Das Buch von Cervantes ist wie die Erde selber». R. WALSER, *Werke. Berner Ausgabe*, hg. von L. M. GISI, R. SORG, P. STOCKER und P. UTZ, Berlin, Suhrkamp, 2018, vol. I, 1, *Briefe 1897-1920*, pp. 470-472: p. 471.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 257sgg. La ricerca è concorde sul fatto che qui si tratti di un chiaro riferimento al Chisciotte. Si veda ad esempio B.F. MALKMUS, *Students Who Have Lost Their Teachers: Robert Walser's Jakob von Gunten*, in ID., *The German Pícaro and Modernity: Between Underdog and Shape-Shifter*. New York, Continuum, 2011, pp. 65-88: p. 66.

⁴⁹⁸ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, trad. it. a cura di E. CASTELLANI, Milano, Adelphi, 2022⁶, p. 167.

⁴⁹⁹ C. SEELIG, *Wanderungen mit Robert Walser*, hg. von L. GLOOR, R. SORG und P. UTZ, Berlin, Suhrkamp, 2021, p. 20.

⁵⁰⁰ R. MÄCHLER, *Robert Walser. Biographie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, p. 84.

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 86.

⁵⁰² R. WALSER, *Tobold II*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg. von J. GREVEN, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, vol. V, pp. 224-258: p. 226. Trad. it. mia.

Affinché tu veda, Sancho, il bene che in sé racchiude la cavalleria errante, [...] voglio che tu ti sieda al mio fianco, in compagnia di questa brava gente; e che tu sia una cosa sola con me che sono il tuo padrone e naturale signore; voglio che tu mangi dal mio stesso piatto e che tu beva da dove io bevo; cosicché della cavalleria errante si possa dire lo stesso che dell'amore: che eguaglia tutte le cose. – La ringrazio molto – disse Sancho –; ma le assicuro che [...] mi dà molto più gusto quello che mangio in un angoletto mio senza cerimonie e complimenti, anche se è pane e cipolla, piuttosto che i tacchini di quei banchetti dove bisogna masticare piano [...]. Quindi, mio signore, questi onori [...] faccia come se li avessi accettati, ma a questi io ci rinuncio volentieri. – Tuttavia, caro Sancho, dovrai sederti, perché chi si umilia sarà innalzato. E afferrandolo per un braccio, lo obbligò a sedersi accanto a lui.⁵⁰³

Similmente Jakob, la versione maliziosa di Sancho, prende orgogliosamente le distanze dal direttore Benjamenta, che mostra nei suoi confronti una genuina predilezione e volontà di aprirsi, ritenendo opportuna la reazione del più assoluto silenzio, seppur soffocando una risata di gioia.⁵⁰⁴ Questa freddezza non solo verso l'autorità, ma verso l'Altro in generale, Jakob la motiva più avanti nel testo con la volontà di non disperdere quel calore che gli è prezioso e che va conquistato procedendo con cautela. Nello stesso luogo, egli poi ritorna nuovamente ad esprimersi in questi termini: «Questo signor Benjamenta evidentemente vuol possedere il mio cuore e stringere amicizia con me. Per il momento, tuttavia, lo tratto in modo glaciale, e, chissà, può anche darsi che non voglia saperne per nulla di lui».⁵⁰⁵

Il silenzio con cui Jakob reagisce alle “avances” di Benjamenta non ha infatti nulla a che vedere con la capacità di tacere del suo compagno e allievo modello nella scuola per servitori Kraus, che egli elogia, aggiungendo: «Se fossi un signore, lo prenderei subito al mio servizio».⁵⁰⁶ Un vero signore,⁵⁰⁷ infatti, ossia il cavaliere dalla triste figura, non manca di rimproverare il suo servitore Sancho di esser sfacciato a parlare così tanto con il suo padrone, comportamento che denuncia mancanza di rispetto ed è del tutto estraneo alle norme cavalleresche.⁵⁰⁸ Diversamente che nella coppia Don Chisciotte-Sancho, nel caso Benjamenta-Jakob, è il secondo ad avere sin da subito il controllo della situazione. In un passo del *Von Gunten*, il signor Benjamenta dichiara di fronte a Jakob: «Non so davvero come sia avvenuto che io mi sia totalmente spogliato di fronte a te dei miei poteri di superiore. E tu certamente ne ridi in cuor tuo. Te lo dico sottovoce: sta' attento. Devi sapere che vado soggetto ad accessi di furore, e allora, prima che riesca a dominarmi, ho già perduto ogni cognizione».⁵⁰⁹ Oltre a ricordare a Jakob la sua autorità, il direttore cerca inoltre di catturare l'interesse del suo allievo prediletto, lasciando in sospeso il racconto della sua vicenda di «re spodestato»,⁵¹⁰ che in seguito si rivelerà falsa e che Benjamenta stesso ammette di aver menzionato «giusto per l'immagine».⁵¹¹ Del resto, Jakob viene spinto sin da subito dal direttore a parlare delle sue origini altolocate⁵¹² e, da buon

⁵⁰³ M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha*, a cura di B. TROIANO e G. DI DIO, Newton Compton, Roma, 2024¹⁶, p. 138.

⁵⁰⁴ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., pp. 99-100.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 110-111.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 24.

⁵⁰⁷ Nella lettera a Mermet Walser definisce Cervantes come «un gentiluomo in tutti i sensi» («ein Edelmann in jeder Hinsicht»). R. WALSER, *Briefe 1897-1920*, cit., p. 471.

⁵⁰⁸ «Lo ritengo davvero un grave errore sia tuo che mio: tuo perché mi rispetti poco; mio, perché non mi faccio rispettare abbastanza». M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha*, cit., p. 138.

⁵⁰⁹ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 111. In due passi del romanzo Jakob viene effettivamente picchiato dal direttore: ivi, pp. 24, 147. Il fatto che neanche i Signori sono degli eroi agli occhi dei loro sottoposti è messo in evidenza anche da Krajewski in un paragrafo del suo lavoro sulla figura del servo. M. KRAJEWSKI, *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a. M., Fischer, 2010, pp. 127-137.

⁵¹⁰ «Sorridi? Trovo semplicemente delizioso, sai, che proprio in questo momento che sto parlandoti di re spodestati, di re privati dei loro troni, sulla tua bocca spunti un sorriso, un tal sorriso da monello». Ivi, p. 112.

⁵¹¹ Ivi, p. 162.

⁵¹² Ivi, p. 16.

picaro moderno,⁵¹³ il giovane ritiene di aver compiuto una vera e propria scelta cavalleresca, lasciando la famiglia e iniziando a frequentare la scuola per servitori. Il passo menzionato poc'anzi di *Tobold II* sembra infatti fungere da eco alla seguente affermazione di Jakob, contenuta nel curriculum che la scuola gli impone di scrivere, nonostante poi Benjamenta si rifiuterà di trovargli effettivamente un impiego:

I von Gunten sono un'antica schiatta. Nei tempi andati essi furono guerrieri, ma, calmatasi la smania bellicosa, oggi sono alti consiglieri e commercianti; e l'ultimo rampollo della casata, oggetto del presente rapporto, ha deciso di ripudiare apertamente ogni tradizione di fierezza. Egli vuole che sia la vita a educarlo, non già dei principi ereditari o comunque aristocratici. Senza dubbio è orgoglioso, poiché gli è impossibile rinnegare la sua innata natura, ma ha dell'orgoglio un concetto interamente nuovo, rispondente in un certo senso all'epoca in cui vive, spera di essere moderno e, almeno in parte, adatto a render servizio e di non apparire totalmente sciocco e disutile [Unbrauchbar] [...].⁵¹⁴

E poco dopo aggiunge: «Se gli avi del qui rispettosamente sottoscritto hanno cinto la spada cavalleresca, il loro discendente non fa che attenersi alla tradizione allorché ardentissimamente brama di rendersi utile in qualche modo».⁵¹⁵

Eppure, come ampiamente considerato da Dieter Borchmeyer in una celebre raccolta di saggi sul tema dell'utile in Walser,⁵¹⁶ Jakob non si esime dal sottolineare in più punti le sue origini aristocratiche, come quando ad esempio si rifiuta di dormire in una stanza insieme ad altri tre compagni⁵¹⁷ oppure quando racconta la vicenda di Fehlmann, il vecchio servitore di casa von Gunten. L'uomo aveva appena sofferto la perdita di un figlio e dovette umiliarsi gettandosi ai piedi della madre di Jakob per non essere licenziato, dopo essersi reso responsabile di «una grossa mancanza».⁵¹⁸ I compagni restano indignati da questo racconto e Jakob, a sua volta, esprime la considerazione che questa loro reazione è da repubblicani, «per i quali il fatto che dei signori dispensino personalmente grazie o disgrazie è qualcosa di mostruoso», e che ormai «il modo di fare del gran signore o della gran dama non è più tollerato».⁵¹⁹ Egli, infine, sembra pensare ad alta voce: «Quel buon Fehlmann! A lui è stato ancora concesso il perdono secondo l'uso patriarcale. Lagrime di fedeltà e di attaccamento: che bellezza...».⁵²⁰ Secondo Borchmeyer, questa doppiezza del personaggio di Jakob sarebbe giustificata dallo snobismo di fondo che, in una società in cui la schiavitù è ormai stata

⁵¹³ Come sottolineato da B.F. Malkmus, infatti, paradossalmente Jakob non si trova nella condizione di orfano, comune a molti picari, ma vuole a tutti i costi ottenere quello status. B.F. MALKMUS, *Students Who Have Lost Their Teachers: Robert Walser's Jakob von Gunten*, cit., p. 69. In effetti, in un passo del *Von Gunten*, Jakob arriva ad indirizzare ai genitori queste parole: «Non mi piace essere amato, non mi piace che mi si abbia caro. Bisogna che loro si abituino a non avere più un figlio». R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 26. Come notato nel secondo capitolo della stessa raccolta di saggi menzionata poc'anzi, dedicato all'analisi in ottica picaresca di *Der Verschollene*, la dinamica di fondo alla vicenda del picaro moderno è la ricerca dell'espressione di se stesso e della realizzazione autonoma. B.F. MALKMUS, *Students Who Have Lost the Holy Writ': Franz Kafka's Der Verschollene*, ivi, pp. 38-64: p. 63. È inoltre opportuno sottolineare che nel caso di Jakob si verifica il contrario di quanto normalmente accadeva per i giovani apprendisti, la cui formazione era normalmente regolata da un contratto che il padre stipulava con il padrone dell'attività. Si veda al riguardo M. KRAJEWSKI, *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, cit., p. 50.

⁵¹⁴ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 55.

⁵¹⁵ Ivi, p. 56.

⁵¹⁶ Cfr. D. BORCHMEYER, *Aristokratismus des Dienens: Jakob von Gunten*, in ID., *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1980, pp. 8-39.

⁵¹⁷ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., ivi, p. 20.

⁵¹⁸ Ivi, p. 74.

⁵¹⁹ Ivi, p. 75.

⁵²⁰ *Ibid.*

abolita, contraddistingue il libero schiavo.⁵²¹ Nello studio di Malkmus sul *Von Gunten*, questo discorso trova ulteriore risonanza quando si afferma: «*Serving in Walser's novel is not tantamount to an attitude of humility, it is predominantly the deliberate attempt to exert willpower, to subject one's fate to an exercise of will in a picaresque role-switching between master and servant, father and son, creator and creature*». ⁵²² Per sostenere ulteriormente la sua argomentazione, Malkmus instaura inoltre un paragone tra Kraus, il servo perfetto che ha introiettato la lezione dell'Istituto e che quindi non percepisce in nessun modo di aver annichilito il proprio sé, e Jakob, il cui costante tentativo di ridursi a «un magnifico zero, rotondo come una palla»⁵²³ sarebbe da considerarsi, invece, un esercizio di autocontrollo.⁵²⁴

Per quanto concerne il discorso dell'utile e del «disutile», esso è anche motivo di ambivalenza nei racconti walseriani. Nonostante Jakob non voglia apparire come tale, egli celebra ad esempio la figura del compagno Peter, il quale si fa passare per un «ignorante, un disutile e un depravato»,⁵²⁵ al fine di non lavorare come agente di commercio, idea che «in tutta segretezza» il compagno von Gunten trova «molto carina». ⁵²⁶ Similmente, tra Kraus e Jakob, il “servo inutile”, secondo la signorina Benjamenta, ossia la sorella del direttore, nonché maestra di Jakob, è proprio lui, Jakob. Egli, tuttavia, le risulta essere il più simpatico dei due.⁵²⁷ Del resto, riflette Jakob in un passo del suo diario, «Non far nulla e mantenere un contegno esige energia: al paragone, chi sfaccenda è agevolato». ⁵²⁸ A tal proposito, Borchmeyer istaura un interessante paragone tra le maniere diffuse nelle corti francesi, ivi compresa la prescritta ignoranza rispetto a conoscenze specialistiche da esibirsi nel corso delle conversazioni,⁵²⁹ e l'indottrinamento alle vuote maniere che viene impartito agli allievi dell'Istituto, che, stando alla prima pagina di diario di Jakob, consiste sostanzialmente nell'inculcare pazienza e ubbidienza⁵³⁰ e prevede uno scarso,⁵³¹ se non inesistente,⁵³² impianto nozionistico.⁵³³

In un'epoca permeata dall'influenza nicciana, d'altronde, un servo aristocratico non può che essere un servo disutile, poiché, secondo Nietzsche, la morale degli schiavi, ovvero dei non aristocratici, «è essenzialmente una morale utilitaria». ⁵³⁴ E in alcuni passi del *Von Gunten* si gioca molto sulla questione della morale utilitaria. Da una parte Jakob dichiara infatti provocatoriamente: «Se voglio, se me lo comando, posso onorare qualsiasi cosa, compreso il cattivo contegno, ma allora deve rigurgitare d'oro. Purché le brutte maniere si lascino piovere alle spalle delle monete da venti marchi, posso inchinarmi al loro passaggio e magari anche dopo». ⁵³⁵ Dall'altra, tuttavia, il giovane

⁵²¹ D. BORCHMEYER, *Aristokratismus des Dienens: Jakob von Gunten*, cit., p. 29. Cita R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 1907, vol. III, p. 27. Si veda al riguardo anche M. KRAJEWSKI, *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, cit., p. 62.

⁵²² B.F. MALKMUS, *Students Who Have Lost Their Teachers: Robert Walser's Jakob von Gunten*, cit., p. 73.

⁵²³ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 12.

⁵²⁴ B.F. MALKMUS, *Students Who Have Lost Their Teachers: Robert Walser's Jakob von Gunten*, cit., p. 74. Sulla servitù in quanto metodo di autotrascendimento, si veda senz'altro M. KRAJEWSKI, *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, cit., p. 81.

⁵²⁵ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 45.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 126.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 76.

⁵²⁹ D. BORCHMEYER, *Aristokratismus des Dienens: Jakob von Gunten*, cit., p. 31. Cita E. AEURBACH, *La cour et la ville*, in *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, 1951, p. 58sgg.

⁵³⁰ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 11.

⁵³¹ *Ivi*, p. 67.

⁵³² *Ivi*, p. 13.

⁵³³ L'accostamento con le maniere diffuse presso le corti francesi è inoltre interessante, al fine di gettare ulteriore luce sulla *Studie über den Adel*, contenuta nel racconto *Tobold II*, in cui si celebra la totale inefficienza dei nobili, la cui unica occupazione quotidiana è la caccia. R. WALSER, *Tobold II*, cit. p. 240.

⁵³⁴ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, in ID., *Opere complete*, a cura di F. MASINI, Milano, Adelphi, 1972², vol. VI, 2, p. 178. Da questo punto di vista, anche la morale intrinseca al *Lazarillo de Tormes*, altro importante romanzo picaresco, è sicuramente da considerarsi una morale essenzialmente utilitaria.

⁵³⁵ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 123.

von Gunten segue il consiglio del fratello maggiore Johann,⁵³⁶ il quale, nonostante egli goda di una buona posizione sociale, consiglia al fratello: «Resta povero e disprezzato, amico mio. Scaccia anche l'idea del denaro. Se è il denaro la cosa più bella e che dà i maggiori trionfi, si è proprio dei poveracci. La gente ricca, Jakob, è molto scontenta, molto infelice. I ricchi di oggi sono dei nullatenenti: sono loro i veri affamati».⁵³⁷ Come argutamente rilevato da Malkmus, questa duplice visione del denaro presente nel *Von Gunten* è affine a quella del filosofo Simmel, il quale, ne *La filosofia del denaro* (1900), riflette su quanto esso sia soggetto allo stesso tempo a circolazione illimitata e a completa svalutazione.⁵³⁸ Del resto, Jakob non dimostra di attribuire alcun valore reale al denaro, affermando che «Senza alcun dubbio, il denaro dovrebbe essere scialacquato nei modi più pazzeschi, perché solo il denaro sprecato sarebbe – o sarebbe stato – del bel denaro».⁵³⁹ Vi sono in effetti più passi del racconto in cui Jakob “scialacqua” denaro e dichiara piacere nel farlo. Anzitutto, durante il già menzionato colloquio iniziale, egli paga Benjamenta per essere accolto nella scuola.⁵⁴⁰ Più tardi, in merito alla richiesta dell'istitutore di farsi pagare, egli osserva: «Si sa, voleva guadagnare presto presto una bella sommetta di denaro alle spalle di quello sciocco ragazzino. Io lo capivo benissimo, ma era proprio quello che mi piaceva, che mi considerasse uno sciocco. Che strana depravazione, rallegrarsi segretamente nel veder che vi si deruba un poco».⁵⁴¹ Nello stesso luogo del testo, Jakob racconta poi l'inebriante esperienza con una giovane prostituta che egli sembra pagare per ricevere da lui piacere.⁵⁴² Subito prima del summenzionato passo concernente il «bel denaro», infine, Jakob immagina di regalare una lauta somma a un artista che sta morendo di fame.⁵⁴³

Rispetto al rapporto con la categoria dell'utile, il cavaliere dalla triste figura non è assolutamente da meno. Da buon *hidalgo*, Don Chisciotte sembra infatti prestare poca attenzione ai bisogni materiali.⁵⁴⁴ Nel terzo capitolo della prima parte del romanzo, egli risponde all'oste che gli chiede i soldi del soggiorno che, dalla lettura delle storie dei cavalieri erranti, non gli risulta che essi ne portino con sé.⁵⁴⁵ Similmente, nel decimo capitolo il cavaliere si rivolge in questi termini al suo scudiero che, trovando nelle bisacce solo una cipolla, del formaggio e qualche tozzo di pane, crede che quello non sia il cibo adatto a nutrire un gentiluomo:

Quanto ti sbagli! [...] Devi sapere, Sancho, che è un onore per i cavalieri erranti non mangiare per un mese, o, se mangiano, mangiare quello che capita; e non avresti alcun dubbio in merito se avessi letto tante storie quante ne ho lette io; ché sebbene siano state molte, non ho mai trovato in esse alcun riferimento al fatto che i cavalieri erranti mangiassero, se non per caso e in qualche sontuoso banchetto dato in loro onore, mentre gli altri giorni stavano a digiuno [...]. Quindi, amico Sancho, non affliggerti per ciò che invece a me fa piacere, e non cercare di riformare il mondo, o strappare alla cavalleria errante i suoi antichi usi.⁵⁴⁶

E Sancho gli risponde argutamente da buon servo plautino: «[...] d'ora in poi riempirò le bisacce di frutta secca d'ogni specie per lei che è un cavaliere, mentre per me che non lo sono, ci metterò cose

⁵³⁶ L'«arrivista» tra i due, secondo la lettura di Malkmus. B.F. MALKMUS, *Students Who Have Lost Their Teachers: Robert Walser's Jakob von Gunten*, cit., p. 77.

⁵³⁷ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 72.

⁵³⁸ B.F. MALKMUS, *Students Who Have Lost Their Teachers: Robert Walser's Jakob von Gunten*, cit., p. 79.

⁵³⁹ R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 81.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 16.

⁵⁴¹ Ivi, p. 31.

⁵⁴² Com'è tipico di Walser, la descrizione della scena di sesso risulta attenuata. Jakob ricorda l'accaduto in questi termini: «E allora le feci [und da tat ich ihr das] quello che in simili luoghi si suole chiamare buongiorno, anzi fu lei che me lo spiegò ridendo e scherzando e baciandomi, e io lo feci». R. WALSER, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 32.

⁵⁴³ Ivi, p. 81.

⁵⁴⁴ In questo, la figura cervantina sembra richiamare quella del secondo padrone di Lazaro de Tormes. *Lazarillo de Tormes*, a cura di A. GARGANO, testo spagnolo a fronte, Venezia, Marsilio, 2019³, pp. 164-169.

⁵⁴⁵ M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha*, cit., p. 43.

⁵⁴⁶ M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha*, cit., pp. 76-77.

volatili e altre che abbiano più sostanza».⁵⁴⁷ In un altro, ultimo passo *ad exemplum*, Don Chisciotte risponde a Sancho, il quale s'informa sul salario degli scudieri dei libri, che a lui non risulta che essi ne abbiano mai percepito uno vero e proprio, «bensì sempre e solo ricompense»,⁵⁴⁸ poiché «dopo i genitori, i padroni devono essere rispettati proprio come il padre e la madre».⁵⁴⁹

Non a caso, è proprio in famiglia, seppur costretto a ogni sorta di servizio senza percepire un salario, che vive Joseph Marti, l'assistente più illustre del Novecento, protagonista dell'omonimo romanzo walseriano *Der Gehülfe*. Nel racconto, egli assume più i contorni di un vassallo che di un normale impiegato commerciale; è impiegato e servo allo stesso tempo, dovendo anche occuparsi della cura del giardino, d'intrattenere la dama di casa, che non lo considera neanche in quanto uomo,⁵⁵⁰ e dovendo risolvere ogni sorta d'incombenza domestica. Come rilevato da Borchmeyer, il suo lavoro non è assolutamente considerato come una "merce di scambio", nel senso capitalistico del termine, ma piuttosto come una sorta di prestazione di fedeltà [*Treueleistung*].⁵⁵¹

In conclusione, risulta interessante osservare il *Quijote* e lo *Jakob von Gunten* da un punto di vista diacronico. Sia la tematizzazione del rapporto servo-padrone⁵⁵² che il motivo del «disutile» sono infatti da considerarsi sintomo di un atteggiamento critico nei confronti delle dinamiche intrinseche alla società capitalistica che andava ormai soppiantando quella di stampo feudale, nel caso della Spagna d'inizio Seicento, e che entrava in crisi, nel caso dell'Europa a ridosso dello scoppio del primo conflitto mondiale.

ELENCO DELLE FONTI CITATE

D. BORCHMEYER, *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1980.

M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha*, a cura di B. TROIANO e G. DI DIO, Newton Compton, Roma, 2024¹⁶.

A. GARGANO (a cura di), *Lazarillo de Tormes*, testo spagnolo a fronte, Marsilio, Venezia, 2019³.

M. KRAJEWSKI, *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a. M., Fischer, 2010.

R. MÄCHLER, *Robert Walser. Biographie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003.

B.F. MALKMUS, *The German Pícaro and Modernity: Between Underdog and Shape-Shifter*. New York, Continuum, 2011.

F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

F. NIETZSCHE, *Opere complete*, a cura di F. MASINI, Milano, Adelphi, 1972².

C. SEELIG, *Wanderungen mit Robert Walser*, hg. von L. GLOOR, R. SORG und P. UTZ, Berlin, Suhrkamp, 2021.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 77.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 138.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 139.

⁵⁵⁰ Nel corso di una conversazione, la signora Tobler racconta all'assistente come il marito in passato abbia preso a bastonare un giovane benestante che le faceva la corte e una notte aveva osato intrufolarsi nella sua stanza. Alla reazione di Joseph, che risponde ironicamente «Allora devo fare attenzione», la donna risponde: «Chi? Lei?» E il narratore aggiunge: «Non si è mai vista al mondo una faccia altrettanto spiazzata di quella che fece Frau Tobler di fronte all'assistente, quando egli pronunciò queste parole». R. WALSER, *Der Gehülfe*, hg. von A. THUT und C. WALT, in ders., *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, hg. von W. GRODDECK, B. VON REIBNITZ, Basel, Stroemfeld/Schwabe, 2010sgg., kritische-walser-ausgabe.ch, vol. I, 3, p. 154. Trad. it. mia.

⁵⁵¹ D. BORCHMEYER, *Anachronismus als Lebensform: Variationen der Dienerfigur im Gehülfe und Räuber-Roman*, in ID., *Dienst und Herrschaft*, cit., p. 42. In un passo interessante del suo studio, Krajewski accenna al fatto che nell'antica Roma anche gli schiavi fossero parte della famiglia. Il termine "*Familia*" si riferiva difatti in origine a un gruppo di schiavi ("*famuli*"). M. KRAJEWSKI, *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, cit., p. 53.

⁵⁵² A tal proposito, è interessante notare che i nomi Jakob e Sancho sono assonanti. Si ringrazia il professor Alfonso D'Agostino per questa suggestione.

R. WALSER, *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg. von J. GREVEN, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986.

ID., *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, hg. von W. GRODDECK, B. VON REIBNITZ, Basel, Stroemfeld/Schwabe, 2010sgg., kritische-walser-ausgabe.ch.

ID., *Werke. Berner Ausgabe*, hg. von L. M. GISI, R. SORG, P. STOCKER und P. UTZ, Berlin, Suhrkamp, 2018, vol. I, 1, *Briefe 1897-1920*.

ID., *Jakob von Gunten. Un diario*, trad. it. a cura di E. CASTELLANI, Milano, Adelphi, 2022⁶.

IL «GIOVANE OSPITE» DI *TEOREMA* (ROMANZO).
NOTE SULLA SIMBOLOGIA DI UN PERSONAGGIO «ANFIBOLOGICO»⁵⁵³

di Pietro Orlandi

Una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite.

[V. Sereni, *Nota a Gli strumenti umani* (1965)]

Dalle interviste e dagli autocommenti pasoliniani, un profilo

L'obiettivo del presente breve intervento è mettere in luce l'allestimento rappresentativo del personaggio del «giovane ospite» di *Teorema* (romanzo) e la sua polivalente fisionomia metaforica. Come ben noto ai lettori pasoliniani, sul piano propriamente narrativo, il «giovane ospite» si caratterizza per un ruolo semi-antagonistico (la sua visitazione corporeo-sessuale stravolge i comportamenti e le personalità di una famiglia borghese di Milano), mentre su quello descrittivo si rivela un essere taciturno, misteriosamente privo di nome (solo un epiteto “funzionale” lo caratterizza), dalla bellezza ineffabile e conturbante.

A proposito di questo statuto arcano e ambivalente, il suo apparato simbolico risulta, d'altronde, attraversato da una dialettica di significazioni, sussultoria e apparentemente contraddittoria: da un lato, a causa delle numerose dichiarazioni autoesegetiche di Pasolini, costituzionalmente polisemiche, che ne hanno stratificato la semantica; dall'altro, a causa del suo stesso profilo simbolico lasciato aperto a più interpretazioni da parte della voce narrante.

Pur nella sua chiara entità divina, (solo) di immediata facile decodifica, non sono mancate riflessioni e precisazioni pasoliniane in merito al suo ruolo e al suo significato: tanto da delineare, a una visione complessiva, una mescolata e poligenetica derivazione.

In alcuni interventi confluiti in seguito ne *Il sogno del centauro* (1983), i riferimenti si limitano a sottolineare il carattere allegorico della figura, direttamente associata a Dio, con la maiuscola unificatrice: «In *Teorema*, per esempio, il giovane ospite non è solo un ospite venuto a soggiornare in una famiglia di amici milanesi, è l'allegoria di Dio»;⁵⁵⁴ in un'altra dichiarazione da *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro* (contenuta sempre ne *Il sogno del centauro*), tuttavia, Pasolini smonta questa unicità suprema e monoteistica, al punto da definirlo «questo dio», o addirittura un messaggero subalterno, un «angelo che appare nel corso della narrazione» (SPS, 1482).

Questo ruolo angelico, o meglio di emissario, viene riconosciuto anche a un altro personaggio, lo scanzonato e buffo postino, dal *nomen omen* di Angiolino, che annuncia l'arrivo e la partenza dell'ospite.⁵⁵⁵

Epifania del sacro e ad un tempo emissario di Dio, o sua stessa incarnazione, in buona sostanza; tuttavia, a complicare quest'uniformità angelico-divina intervengono una dichiarazione di Pasolini

⁵⁵³ Si precisa che l'aggettivo «anfibologico» rimodella un uso pasoliniano del termine, riferito alle caratteristiche generali di *Teorema*; come più volte ricordato dalla critica, l'aggettivo compare nel risvolto di copertina dell'edizione Garzanti del 1968 a firma dello stesso Pasolini.

⁵⁵⁴ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, con un saggio di P. BELLOCCHIO, Milano, Mondadori, 1999, p. 1495 (d'ora in poi abbreviato in SPS). Anzi, in un'intervista pubblicata nei «Cahiers du Cinéma», intensificato dal rafforzativo identificativo, l'ospite «è proprio Dio» (P.P. PASOLINI, *Edipo re*, in ID., *Per il cinema*, a cura di W. SITI e F. ZABAGLI, con due scritti di B. BERTOLUCCI e M. MARTONE e un saggio introduttivo di V. CERAMI, vol. II, Milano, Mondadori, 2001, p. 2919; d'ora in poi PC II).

⁵⁵⁵ Alcuni riferimenti sul suo ruolo di messaggero (oltre al titolo del cap. XXVIII, *Seconda annunciazione dell'Angiolino*): «Arriva, come se nulla fosse, con la sua gaiezza che proviene da altri mondi, da altre popolazioni» (RR II, p. 938); «egli riscompare verso gli altri luoghi, gli altri popoli, gli altri mondi di cui è inviato» (p. 939).

sul duplice carattere dell'ospite – definito «Dio Padre» o «un inviato che rappresenta il Dio Padre»⁵⁵⁶ – e l'introspezione autoesegesi che viene offerta in quel preziosissimo documento che è la *Lettera aperta a Silvana Mangano* («Tempo», n. 47, 1968), in cui la simbologia idiosincratICA del personaggio viene arricchita dai valori “disaggregativi” che caratterizzano la figura di Dioniso nelle *Baccanti* di Euripide: qui Pasolini sposta il baricentro delle ascendenze verso una dimensione mitico-tragica, ibridando la “ierofania”,⁵⁵⁷ o teofania, di matrice cristiano-evangelica con l'edonismo viscerale del figlio di Semele:

Egli è venuto in forma umana a Tebe per portare amore (ma mica quello sentimentale e benedetto dalle convenzioni!), e invece porta il dissesto e la carneficina. Egli è l'irrazionalità che *cangia*, insensibilmente e nella più suprema indifferenza, dalla dolcezza all'orrore. Attraverso essa non c'è soluzione di continuità tra Dio e il Diavolo, tra il bene e il male (Dioniso si trasforma, appunto, insensibilmente e nella più suprema indifferenza, dal giovane pieno di grazia che era al suo primo apparire in un giovane amorale e criminale). Sai come apparizione “benigna” che come apparizione “maledetta”, la società, fondata sulla ragione e sul buon senso [...] non lo comprende.⁵⁵⁸

A ben vedere, la rifrazione semantica sprigionata della carnalità sconvolgente di Dioniso può essere collegata a un altro autocommento pasoliniano, che definisce l'ospite misterioso «a metà via tra l'angelico e il demoniaco»:⁵⁵⁹ in questa qualificazione à *demi*, ambigualmente tesa tra bene e male, si può rintracciare il ruolo di antagonista e al contempo “aiutante” del giovane; la sua funzione “agnitiva”, del resto, si contrassegna per un'indubbia dualità, salutare e mortifera a un tempo: da una parte con le sue insidie sessuali innesca nei cinque personaggi la scoperta numinosa del sacro, rinverdendo di senso le loro vite contaminate dal *logos* borghese; dall'altra, una volta scomparso, li abbandona a una nostalgia letale, che dissemiina le sue scorie in pulsioni patologiche e incontrollabili, come nel caso di Odetta, che precipiterà in un'inguaribile catatonìa, o di Lucia, preda di un insaziabile desiderio sessuale.

Anche il carattere più propriamente sociale del personaggio non è immune da una certa binarietà contraddittoria: pur bello e dolce, l'ospite «ha anche qualcosa di volgare», che lo apparenta alla famiglia borghese visitata, ma da cui però si discosta per la purezza e la cultura:

Il visitatore è bello, dolce, ma ha anche qualcosa di volgare (non per niente è un borghese anche lui). Non c'è borghese non colto (perché soltanto la cultura può purificare) che non sia volgare. E lui ha quel tanto di volgarità che ha accettato di avere per scendere tra questi borghesi.⁵⁶⁰

Alla luce di questo brevissimo attraversamento sulle dichiarazioni pasoliniane, si può ben comprendere il cortocircuito metaforico che anima l'ambivalente «ospite», schiuso così a molteplici declinazioni, talora ossimoriche: popolare e alto-borghese, per la cultura posseduta; angelo benevolo e demone insidiatore; divinità unica o paretro di un ignoto *pantheon*; ma soprattutto fratello del Dioniso euripideo, che si rivela un suo diretto antecedente, se non il più perspicuo modello. E per aggiungere un ultimo corollario a questo ritratto, oltre alla sua chiara funzione di ‘mezzo di contrasto’ ideologico, è altresì un personaggio letterario, un *enfant maudit*, forse nientemeno che una controfigura dello stesso Pasolini, come scrive Cesare Garboli, ricalcando in un fraseggio correlativo e correttivo la contemporaneità di proprietà antitetiche del personaggio:

⁵⁵⁶ PC II, p. 2933.

⁵⁵⁷ A proposito di *ierofania* e dell'aggettivo derivato *ierofanico* si veda la seguente dichiarazione di Pasolini in *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro*, da *Il sogno del centauro* (ora in SPS, p. 1480): «è proprio strano, vede, ero convinto di aver inventato io l'aggettivo, e invece mi sono imbattuto in questa terminologia in un'opera di Mircea Eliade [scil. *Storia delle religioni*], che tratta della storia dei miti».

⁵⁵⁸ SPS, pp. 1142-1143.

⁵⁵⁹ PC II, p. 2933.

⁵⁶⁰ PC II, p. 2933.

Il Dio di *Teorema*, quanto più ama, possiede e distrugge [...], più ci si trasforma, sotto gli occhi, in un personaggio che conosciamo [...]. È una creatura più letteraria che mitica. È “il poeta assassinato”, che legge Rimbaud, che parla, ama e vive in nome della poesia. È un dio ribelle e mite, ma anche escluso e deluso. Sa troppo d’amaro, il Dio di *Teorema*, per essere un vero dio.⁵⁶¹

Maiuscola o minuscola divinità che sia, «creatura più letteraria che mitica», Pasolini moltiplica i sensi del suo personaggio in una strategica partitura, riconducendolo a una “genealogia” spuria, costruita attraverso un’ampia gamma di sollecitazioni culturali e un innegabile sincretismo: dalla figuratività mistica (di cui sono spia le particelle lessicali prelavate dalla terminologia religiosa, per cui cfr. *infra*, e un corredo iconografico che ammicca a un certo angelismo stereotipico), alle ambiguità di un essere maligno e tentatore, fino al prisma mitico-archetipico rinfranto dall’evocazione del Dioniso euripideo, per arrivare addirittura a lambire la potenza erotico-vitale dell’amore in un’ulteriore astrazione concettuale:

Ciò che è autentico [...] è l’amore che suscita, perché è un amore fuori dei compromessi, fuori dei patti con la vita, un amore scandaloso, un amore che distrugge, che modifica l’idea che il borghese ha di sé: ora l’autentico è l’amore, e la causa di questo amore è questo personaggio ambiguo.⁵⁶²

Persona polivalente, o meglio collettore di sensi, dei quali di volta in volta gli autocommenti (più o meno scorciati) deviano e rinnovano la direzione semantica, le relazioni associative ed “ereditarie”.

Un descrittivismo relativo: strategie rappresentative

Sebbene i riferimenti temporali siano lasciati programmaticamente incerti attraverso numerosi commenti metanarrativi che smaterializzano l’ambientazione in una simultanea indeterminatezza,⁵⁶³ la trama di *Teorema*⁵⁶⁴ si può ridurre, essenzialmente, a una retta cronologica, costituita da tre macro-intervalli: un *prima*, un *frattempo* e un *dopo*.

Un *prima*: la stereotipica stasi di una famiglia altoborghese di Milano (ma per ideologia e comportamenti «piccolo borghese»);⁵⁶⁵ un *frattempo*: l’inopinata «irruzione religiosa»⁵⁶⁶ del «giovane ospite» e il suo altrettanto rapido allontanamento; un *dopo*: i lasciti della sua assenza, con

⁵⁶¹ C. GARBOLI, *La stanza separata*, Milano, Scheiwiller, 2008, p. 325.

⁵⁶² PC II, p. 2933.

⁵⁶³ Così, del resto, si dichiara ad apertura del cap. XI: «i fatti di questa storia sono compresenti e contemporanei» (P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. II. 1962-1975, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Mondadori, Milano, 1998, p. 918; d’ora in poi RR II). In aggiunta, solo alcune esemplificazioni: «È una stagione imprecisata (potrebbe essere primavera, o l’inizio dell’autunno: o tutte e due insieme, perché questa nostra storia non ha una successione cronologica), e i pioppi [...] sono nudi, o appena ingemmati (oppure hanno le foglie secche)» (p. 895); «Così Pietro e la sua ragazza indugiano accanto a un cespuglio, biondo come di spighe – se è autunno – teneramente trasparente – se è primavera» (p. 898); «I suoi occhi ridenti a mezzaluna, passano tra le foglie rade (perché rose dall’autunno o perché ancora in gemma)» (p. 917), ecc. In questi elementi F. Ivaldi legge una chiara derivazione cinematografica: secondo la studiosa, *L’Année dernière à Marienbad* diretto da Resnais e *Prima della rivoluzione* di Bertolucci avrebbero ispirato l’«indeterminatezza temporale» e la fluttuazione cronologica del romanzo (F. IVALDI, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzano, Felici, 2011, pp. 244-245).

⁵⁶⁴ Per un’analisi del romanzo e del film, cfr. almeno G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L’opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci 2012, pp. 322-355 e J. OKOŁOWICZ, *La parola nel deserto: inizio di un’apocalisse. Teorema di Pier Paolo Pasolini*, in *Il futuro della fine. Rappresentazioni dell’apocalisse nella letteratura italiana del Novecento a oggi*, a cura di A. BALDACCI, A. M. BRYSIK e T. SKOCKI, Berlin, Peter Lang, 2020, pp. 67-74.

⁵⁶⁵ RR II, p. 895.

⁵⁶⁶ RR II, p. 1978.

il conseguente sovvertimento delle identità dei quattro componenti della famiglia (la madre Lucia, il padre Paolo, e i due figli, Pietro e Odetta), compresa la domestica Emilia, che in virtù della sua incontaminata condizione popolare verrà investita di un carisma sacrale e miracoloso.⁵⁶⁷ D'altra parte, l'intero romanzo (o più propriamente «prosimetro»)⁵⁶⁸ viene paragonato a una «parabola»⁵⁶⁹ dalla voce narrante; senz'altro della trattazione in forma parabolica, il testo possiede la linearità degli avvenimenti e il meccanismo a doppia significazione; sotto le spoglie di un'epidermica comprensibilità e di un brachilogico schema narrativo si cela un messaggio dal carattere parenetico: constatare e denunciare la totale mancanza del senso del *sacro* nella borghesia (e dunque la sua impossibilità, quasi costituzionale, di riconoscerlo). Questa atmosfera testuale 'a parabola' viene enfatizzata dalle citazioni poetiche e bibliche che infoltiscono il testo e che ne approfondiscono il carattere misterico e pluriforme.⁵⁷⁰

Uno dei centri d'irradiazione di questa costruzione semantica a doppio registro (da un lato il livello degli avvenimenti; dall'altro il risvolto della loro vera e più intima significazione), di questo "pendoralismo" semantico, è naturalmente il «giovane ospite».

A concretizzare quest'ambivalenza per via stilistica è un insieme di strategie rappresentative, giocate su un meccanismo descrittivo, iperbolico e contrastivo, dove spesso la spiritualizzazione del referente si combina con un'intensificazione fisico-corporale, che fa spesso del dettaglio un coagulo sovra-significante.

Rispetto alla 'prosopografia' pasoliniana di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, per così dire alla prima maniera, connotata non di rado da sfumature commiserative, apposizioni e apostrofi valutative,⁵⁷¹ da figure di somiglianza, intenerite e animalizzanti,⁵⁷² l'ospite di *Teorema* viene

⁵⁶⁷ Carisma sacrale, e miracoloso, che si concretizza nelle sorprendenti doti taumaturgiche di Emilia: la sparizione di alcune pustole dal viso di un bambino (cfr. *RR II*, pp. 997-998) e la subitanea guarigione dell'arto ferito di un manovale, avvenuta grazie all'acqua raccolta in una pozza sorgiva prodottasi dalle sue stesse lacrime: poco prima, infatti, la donna si era lasciata seppellire da una macchina escavatrice (cfr. pp. 1041-1044). Si rammenti che, secondo una dichiarazione dello stesso Pasolini, non si dovrebbe escludere dalle precedenti scene un certo gusto parodico: «È ovvio che, oltre al senso simbolico di queste due scene [la «levitazione» della santa e il suo volontario seppellimento], l'intera storia [...] viene presentata in modo parodico. Infatti, si tratta di una santa pazza» (da *Il sogno del centauro, Enigmi. Enigmi grandi... enigmi piccoli*, ora in *SPS*, p. 1502). Secondo le dichiarazioni di Laura Betti, il personaggio di Emilia si sarebbe ispirato alla domestica di Morante, Lucia Mansi (cfr. M. BARDINI, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, p. 16, n. 19); Bardini, inoltre, segnala a p. 203, n. 8, che la cuoca di origini settentrionali di *Senza i conforti della religione* (romanzo incompiuto e mai pubblicato in vita da Morante, seppur a più riprese annunciato) ha il medesimo nome della *santa contadina* pasoliniana.

⁵⁶⁸ F. IVALDI, *Effetto Rebound*, cit., 226. Si ricordi brevemente che secondo le ricostruzioni di Pasolini, offerte nel risvolto di copertina della prima edizione, *Teorema* (romanzo) e *Teorema* (film) sarebbero nati quasi contemporaneamente, scaturiti da «una *pièce* in versi». Per una nuova analisi dei materiali d'archivio del fondo pasoliniano presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», al Gabinetto G.P. Viesseux, e di una copia della sceneggiatura, conservata presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, si rinvia a T. DAL MONTE, *Appunti filologico-ermeneutici sulla contemporaneità di Teorema-libro e Teorema-film*, in *Pier Paolo Pasolini: figure, luoghi, dialoghi*, a cura di E. DONZELLI, Roma, Donzelli, 2024, p. 157: in cui si attesta nelle fasi elaborative dell'opera «una commistione tra i materiali del film e quelli del libro», pur nell'autonomia dei due progetti compositivi, «nat[i] insieme», ma cresciuti separatamente (p. 162).

⁵⁶⁹ *RR II*, p. 903: «Lo ripetiamo, questo non è un racconto realistico, è una parabola». Cfr. *RR II*, p. 1035: «E com'è brutto, banale e inutile il significato di *ogni parabola* [cors. orig.], senza la parabola!».

⁵⁷⁰ Sull'intertestualità di *Teorema* film-romanzo, cfr. R. MANICA, F. PIERANGELI, *Pasolini, invettiva e azzurro. Due letture di Teorema*, Roma, Nuova Cultura, 2006 [1992], pp. 76-77, A. GRANDELIS, «*Teorema*» e *San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura*, «Parole rubate», V, 2012, pp. 41-59 (sul citazionismo biblico si vedano in particolare le pp. 50-52). Per un esame più esteso delle tracce scritturali in Pasolini si rimanda a S. GENTILI, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016, pp. 112-125.

⁵⁷¹ E queste ultime non mancano nemmeno in *Teorema*: «Ci sono tutte le sue ricchezze e i suoi ricordi, povera Emilia» (*RR II*, 981); «Povera nuova Emilia» (p. 993); nel componimento «*Il primo paradiso, Odetta*»: «Con ognuno di essi, tu, poverina, ti sei identificata [...]. Tu non sai scegliere, tenera Odetta, perché sei cieca» (p. 955); in questo elenco si può aggiungere anche il qualificativo «povera»: «È dolcissima e inquietante la povera Odetta» (p. 899).

⁵⁷² Come: «Lei [Emilia] bacia quelle dita [...] col rispetto e l'umiltà di una cagna» (*RR II*, p. 911); «Solo Odetta, chiusa nel suo scontroso pallore di piccolo coniglio bianco» (p. 940); «Emilia arriva in silenzio – anche lei col suo segreto che la rende uguale ai suoi padroni [...], pur lasciandola alla sua povertà di cagna» (p. 966), ecc.

impresso in una qualificazione elativa, atta a conferirgli il carattere di essere ultraterreno, e a contrapporlo per fisionomia e compassione soccorrevole al gruppo familiare borghese.

La prima descrizione può essere uno dei molti campioni di questa tendenza al “parossismo” descrittivo e alla contraddittorietà:

Straordinario prima di tutto per la bellezza: una bellezza così eccezionale, da riuscire quasi di scandaloso contrasto con tutti gli altri presenti. Anche osservandolo bene, infatti, lo si direbbe uno straniero, non solo per la sua alta statura e il colore azzurro dei suoi occhi, ma perché è così completamente privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità, da non poterlo nemmeno pensare come un ragazzo appartenente a una famiglia piccolo borghese italiana. Non si potrebbe neanche dire, d'altra parte, che egli abbia la sensualità innocente e la grazia di un ragazzo del popolo... Egli è insomma socialmente misterioso, benché leghi perfettamente con tutti gli altri che stanno intorno a lui, in quel salone magicamente illuminato dal sole.⁵⁷³

La sua inclassificabilità è data in primo luogo dalla sua bellezza «eccezionale» e straniera (dovuta all'altezza e al poco italico «colore azzurro» degli occhi),⁵⁷⁴ e in secondo luogo dal fatto di non essere né un componente di una «famiglia piccolo borghese», né un sensuale e innocente «ragazzo del popolo»; inoltre, l'avverbio «magicamente», pur associato all'azione luminosa del sole, alla stregua di un appariscente artificio scenografico, getta sul personaggio un alone di misteriosità fascinosa e affatturata.⁵⁷⁵

Tale ambivalenza socio-fisica (né totalmente borghese né totalmente popolare; o meglio, solo con alcuni elementi delle due classi in lui) viene riproposta nel cap. XXV, *Da possessore a posseduto*, e per la precisione nella scena in cui il corpo del «giovane ospite» viene contemplato dal padre, seduto sul posto del passeggero, mentre i due percorrono la «campagna a sud di Milano».

Sul suo ambiguo statuto sociale, merita particolare attenzione la spiegazione tra il didascalico e l'esegetico delle caratteristiche congenite del *corpo contadino*, che si riscontrerebbero, seppur parzialmente, anche nel giovane Dio, nonostante il suo stato di “fuori classe”:

Il corpo dell'ospite è accanto a Paolo, intatto e forte come quello di un contadino; e, in più, ha quel prestigio che gli proviene dall'essere un ragazzo borghese e colto (e quindi con un forte sentimento della propria dignità). Il corpo di un contadino si può infatti toccare e accarezzare, perché è senza difese, è come un cane col padrone, non ha (davanti a lui) principi morali da difendere; soprattutto non è capace di ironia; è insomma, magari malgrado se stesso, obbediente. Eppure il corpo dell'ospite, ricco di carne ma senza alcuna mollezza, abbondante ma puro, tutto, insomma, fecondità filiale, arde lì accanto, al volante, come fosse nudo, dalla grazia del torace e delle braccia tese, alla violenza delle cosce rinserate tra le grinze della tela quasi estiva.⁵⁷⁶

⁵⁷³ RR II, p. 905.

⁵⁷⁴ Sul dettaglio delle iridi azzurre del «giovane ospite» e sul meccanismo “registico” degli occhi dei personaggi che si scrutano a vicenda, cfr. R. MANICA, F. PIERANGELI, *Pasolini, invettiva e azzurro*, cit., pp. 23-24. Si ricordi inoltre che il Cristo contemplato da Lucia in una cappella tra le «marcite e [i] pioppeti», al pari dell'ospite, ha «due occhi azzurri pieni di quella che dovrebbe essere la Divina Pietà» (RR II, p. 1031). Il dettaglio cromatico, però, dopo la partenza del ragazzo, ritorna anche altrove: a titolo esemplificativo, uno dei due ragazzi con cui Lucia ha un rapporto sessuale «ha gli occhi celesti» (p. 1027), mentre il fatto che il secondo non li abbia viene ribadito e accentuato a testo con una resa in corsivo, quasi a rimarcare l'ormai remota distanza dell'ospite: «Il nuovo ragazzo *non ha gli occhi azzurri* [cors. orig.], e non è bello come gli altri, è un ragazzo comune e un po' sgradevole» (p. 1029).

⁵⁷⁵ Sulla simbologia solare in Pasolini cfr. il cap. *Padre sole* in E. GOLINO, *Il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bologna, il Mulino, pp. 245-262. D'altra parte, nel romanzo alla luce solare viene riconosciuto un potere catartico ed epifanico; si pensi, in particolare, alla scena che vede Paolo protagonista di una fuggevole ierofania nel giardino di casa, durante le prime ore del mattino: l'uomo per la prima volta percepisce un senso d'inspiegabile e pura fratellanza con la natura circostante, rivelatasi nello «stupefacente amore del sole» (RR II, p. 935).

⁵⁷⁶ RR II, p. 957.

Segnatamente, si vedano il dettaglio della «tela» dei pantaloni del ragazzo che lascia intuire le sensuali forme corporee – motivo tra l'estetizzante e il feticistico, ripreso anche nella forma filmica,⁵⁷⁷ e non raro in altre opere pasoliniane al pari di una *métaphore obsédante*⁵⁷⁸ – e lo schema sintattico-semanticamente correttivo, «ricco di carne ma senza alcuna mollezza, abbondante ma puro», che cristallizza formalmente la simultaneità di aspetti che lo contraddistinguono, sebbene, in precedenza, il narratore riconoscesse in lui l'assenza dell'innocenza sensuale dei ragazzi del popolo.

Madre e padre insieme

Ad assicurare però un tratto *altro* del giovane rispetto ai quattro personaggi borghesi è anzitutto la compassione con cui si approssima a loro, σφραγίς distintiva della sua essenza divina, che lo rende sincreticamente padre e madre: nella fattispecie quando cerca di consolarli durante il trauma epifanico (sconvolgente perché ignoto) del loro avvicinamento al sacro.

Con la serva Emilia dimostra «un'aria stranamente protettrice, quasi materna; come di una madre che conoscesse già i capricci del suo bambino, e li prevedesse, in una specie di amorevole coscienza», o ancora «una specie di compassione amorevole – appunto: di delicata attenzione materna»⁵⁷⁹ «e dolcemente ironica».⁵⁸⁰ Queste due componenti – ironia e caratteristiche genitoriali accuditive – sono dei tratti particolarmente accentuati da parte della voce narrante: vengono riproposti sia poco prima che il ragazzo si unisca a Lucia,⁵⁸¹ sia quando viene contemplato seminudo da Pietro insonne,⁵⁸² e infine anche nell'atto di baciare Odetta, in un sorriso per l'appunto «paterno e materno»:

E l'ospite le sorride. Ma ecco che una sua mano, in un gesto naturale e inavvertito, si posa sopra la coscia, sul grembo, dietro la schiena di Odetta. Essa, a quel gesto, si volta, e guarda la mano [...]. Ma egli le sorride, paterno e materno, più caldamente, e, come se essa fosse una cosa morta e inerte, l'afferra sotto le ascelle, e la tira su da terra, sollevandola fino alla sua altezza.⁵⁸³

La corporalità «popolare» e l'intrinseca qualità compassionevole dell'ospite («quella sua pacata premura materna») convergono nella scena in cui il giovane assiste il padre dolorante nella sua camera da letto, dopo averlo allietato con la lettura di alcune pagine de *La morte di Ivàn Il'ič* di Tolstoj. L'apposizione grammaticalizzata, «giovane contadino», non si limita a creare un contatto pellicolare

⁵⁷⁷ Per un'analisi dell'immagine del «sesso sacro» dell'ospite nel film e nel romanzo cfr. almeno M.A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 113-115.

⁵⁷⁸ Alcuni prelievi: nello stesso *Teorema* il modulo compare ancora nelle pennellate descrittive del «giovane ospite» («le gambe del ragazzo, fasciate dalla leggera tela tirata, sono come due colonne», *RR* II, 949) e, inoltre, in uno dei due ragazzi con cui Lucia ha un rapporto sessuale («emergono le sue grosse cosce innocenti, fasciate dalla tela troppo leggera dei calzoncini estivi» p. 1027); in *Petrolio*, il dettaglio viene riferito al dio sottoproletario Salvatore Dulcimascolo («I calzoncini, leggermente consunti in quel punto, lungo la cerniera che li chiudeva – una consunzione un po' torbida, un po' livida, benché appena percepibile», P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di M. CARERI e W. SITI, Milano, Garzanti, 2022, p. 311) e poi alla sua futura reincarnazione, il giovane siciliano Carmelo Dulcimascolo («la luce penetrò, impalpabilmente quel buio, e un certo gonfiore nell'abbottonatura ribattuta dei calzoncini – di cui anche, Carmelo non aveva, innocentemente, la minima coscienza – fu per qualche istante illuminato da una strisciolina di luce», p. 331); è inoltre presente, tra le numerose possibilità offerte dai testi poetici, nella 56ª terzina de *La Guinea* da *Poesia in forma di rosa*: «dove il sesso paesano che ognuno ha / disegnato in calzoncini di allegro cotone, / in gonne comprate negli stores indiani» (P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, t. I, a cura e con uno scritto di W. SITI, Saggio introduttivo di F. BANDINI, Milano, Mondadori, 2003, p. 1091).

⁵⁷⁹ *RR* II, p. 910.

⁵⁸⁰ *RR* II, p. 911.

⁵⁸¹ *RR* II, p. 925.

⁵⁸² Cfr. *RR* II, p. 919: «Ma a quel gesto, che lo scopre fino al ventre, l'ospite di colpo si risveglia. Guarda il ragazzo curvo che compie su lui un atto così assurdo, e subito i suoi occhi si riempiono di quella luce che già gli conosciamo... di quella luce di padre pieno di una confidenza materna... che insieme è comprensiva e dolcemente ironica».

⁵⁸³ *RR* II, pp. 949-950.

con il personaggio di Geràsım appena evocato,⁵⁸⁴ ma permette di cogliere, tra l'altro, in un brevissimo enunciato, il sistema mitopoetico pasoliniano.⁵⁸⁵

Davanti a lui – giovane contadino che lo guarda con quel leggero velo di ironia negli occhi e quella sua pacata premura materna – il padre, come Ivàn Il'ic, sta rovesciato nel letto, con la testa perduta nel capezzale; ma sollevato – o così almeno crede – dal dolore.⁵⁸⁶

Ennesimo sintomo eloquente di questa tendenza al descrittivismo elativo dell'ospite e del suo corpo agalmatico⁵⁸⁷ è il ricorrere a numerosissimi nomi di qualità dalle caratteristiche positive («serenità»;⁵⁸⁸ «grazia»,⁵⁸⁹ ecc.), a sostantivi, o aggettivi astratti, a scopo emblematicizzante, desunti dal lessico religioso, o para-religioso, come «innocenza salvatrice»,⁵⁹⁰ «innocente» e naturalmente «sacro»: più nel dettaglio, «innocenza» e «innocente» si rivelano due veri e propri termini-chiave del romanzo,⁵⁹¹ non esenti da una certa vaghezza polisemica, visto che non si indica la motivazione di tale *innocenza*, ma viene spesso data come un *a priori* qualificativo, ai confini con la *spontaneità*, la *grazia* e la *semplicità popolare*;⁵⁹² l'obiettivo dell'accentuazione di questi attributi e proprietà è, naturalmente, ipostatizzare il personaggio, attivando nella memoria del lettore una certa e alquanto spontanea iconografia del divino.

Termini riconducibili al bacino semantico della *sacralità* si ritrovano anche nei titoli dei capitoli, dallo pseudo-compito esplicitante e commentativo (si vedano il cap. VII *Il sesso sacro dell'ospite dei padroni*; il cap. VIII *Miseria degradante del proprio corpo nudo e potenza rivelatrice del corpo nudo del compagno*; il cap. IX *Resistenza alla rivelazione*, ecc.), dal momento che coronano, simili a schematiche sinossi, le intenzioni di neutralità riattraversate nel risvolto di copertina del romanzo, e di cui un esempio lampante può essere l'appello al lettore ad apertura del IV capitolo:

Come il lettore si è già certamente accorto, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama «referto»: esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del «messaggio», è quello del «codice». Inoltre esso non è realistico, ma è al contrario, emblematico... enigmatico... così che ogni notizia preliminare sull'identità dei

⁵⁸⁴ Sul ruolo narrativo e allegorico dei cinque libri all'interno del romanzo, ma soprattutto all'interno del film (nel testo in prosa: le *Opere* di Rimbaud; *L'anello di Salomone* di K. Lorenz letto da Lucia; *La morte di Ivàn Il'ic*; un catalogo d'arte, sfogliato da Pietro in compagnia del «giovane ospite», e il libro dell'Esodo) si veda M. A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi*, cit., pp. 119-125. Per un'interpretazione della funzione e della risignificazione del personaggio di Gerasim nella versione «romanzesca» cfr. F. TUSCANO, *Il teorema di Ivan Ilič: Tolstoj riscritto da Pasolini*, in *La letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno internazionale della MOD*, 12-15 giugno 2013, Pisa, ETS, 2016, pp. 587-590.

⁵⁸⁵ Sulle valenze del mondo contadino in Pasolini cfr. almeno M. FUSILLO, *L'«immensità del mondo contadino»: Pasolini e la civiltà rurale*, «La Questione agraria», LXI, pp. 183-193.

⁵⁸⁶ RR II, p. 945.

⁵⁸⁷ Qui con l'aggettivo denominale *agalmatico* non si intende tanto la linea semantica tracciata dal linguaggio psicoanalitico, e dalla terminologia lacaniana, quanto piuttosto la sua prima radice semantica – ἄγαλμα, ossia «rappresentazione, figura, simbolo sotto cui si cela la realtà divina». Cfr. *GI* s.v. ἄγαλμα § d [F. MONTANARI, *Vocabolario della lingua greca*, con la collaborazione di I. GAROFALO e D. MANETTI, fondato su un progetto di N. MARINONE, Torino, Loescher, 2004 (1a 1995)].

⁵⁸⁸ Cfr. RR II, p. 914: «Il giovane ospite – pieno di quella sua serenità che tuttavia ferisce chi ne è privo».

⁵⁸⁹ Cfr. RR II, p. 957 e p. 959: «grazia del torace» e «la sua candida grazia».

⁵⁹⁰ RR II, p. 944.

⁵⁹¹ Si vedano alcune tracce associate al «giovane ospite» (corsivi miei): «Il giovane non si accorge dunque di essere guardato, completamente e quasi *innocentemente* immerso nel suo studio» (RR II, p. 908); «tutta l'*innocenza* e la normalità della sua giovinezza» (p. 924); al postino Angiolino: «tra *innocente* e sfacciato» (p. 916), ecc.

⁵⁹² Per una formulazione, quasi sillogistica, dell'idea di *innocenza* pasoliniana si veda questo passo di *Petrolio*: «Un borghese non sa realmente apprezzare un'innocenza che non sia insegnata nei libri di scuola e nel codice non scritto della società. Anzi, egli prova, per l'innocenza, una certa ripugnanza, di carattere razzista. I doveri li ha inventati per poter condannare l'innocenza che non li conosce. Tanto più che spesso l'innocenza è collegata alla delinquenza: e se, quindi, è fuori dalla cultura è anche fuori dalla legge. Il borghese prova sempre davanti all'innocenza un senso di spavento» (p. 371).

personaggi, ha un valore puramente indicativo: serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose.⁵⁹³

Ad ogni modo, è nella *mise en relief* degli indumenti abbandonati dall'ospite che si intravede con maggiore nettezza la resa sacrale e feticistica del divino «corpo popolare»,⁵⁹⁴ come garantiscono l'uso (quasi ostensivo) del sostantivo «feticismo», il gesto dell'inginocchiamento, l'espressione cromatico-valutativa «d'un biancore quasi innaturale, troppo puro» e la similitudine di carattere devozionale («reliquie di qualcuno che se ne sia andato via per sempre»); una «sineciosi»⁵⁹⁵ (*sensu lato*) del trascendente e del residuale-corporeo:

Poi, piano piano, con calma [...] si avvicina agli indumenti che biancheggiano quasi con violenza, sparsi a caso sul letto. Si accuccia, si inginocchia davanti ad essi.

C'è la maglietta o la camicia del giovane, la sua canottiera; ci sono le sue scarpe, il suo orologio, i suoi slip, i suoi calzoni.

Lucia li osserva.

I panni sono lì, innocenti sotto il suo sguardo, come abbandonati.

Osservarli è molto facile, perché essi non oppongono alcuna resistenza: anzi si offrono quasi con troppa e indifesa umiltà.

Gli slip sono arrotolati come uno straccetto; i calzoni stanno divaricati sulla coperta ruvida, come fossero indossati da un uomo con le gambe aperte, ma profondamente addormentato; la canottiera è d'un biancore quasi innaturale, troppo puro. Quei panni sembrano quasi, infine, le reliquie di qualcuno che se ne sia andato via per sempre.

Forse è a questo pensiero [...] che Lucia si sente stringere il cuore, e non trattiene il gesto con cui se lo comprime, o la smorfia di dolore che le contrae la bocca (come per una specie di nostalgia: nostalgia per qualcosa che si è perduto senza avere avuto).

O forse quel suo insistente contemplare quegli oggetti insignificanti, è per lei una specie di rivelazione. Per cui essa comprende d'improvviso chi è realmente – adesso che egli non è presente – colui che li usa, che li ha scaldati col calore naturale del suo corpo, e che ora pare averli abbandonati lì, senza intenzione, a testimoniare.

Quelli, è vero, sono gli indumenti di un giovane che potrebbe essere suo figlio: la tenerezza che suscitano in lei è dunque una specie di feticismo materno.⁵⁹⁶

I «panni» (consistenti in una banale triade di «slip», «calzonni» e «canottiera») si fanno pertanto elementi metonimici del corpo divino, che fino a pochi minuti prima «li ha scaldati», e aprono le porte all'attimo di consapevolezza di Lucia, assorta nel contemplarli; sennonché in questo caso non è lei ad essere il soggetto dello sguardo del narratore (che alterna nei confronti dei suoi personaggi toni irrisori a immedesimazioni in indiretto libero),⁵⁹⁷ ma è lei stessa lo strumento ottico, commosso e addolorato (non a caso Ivaldi ha proposto per questi istanti di focalizzazione visiva due termini provenienti dal linguaggio specialistico cinematografico, *soggettiva* e «ocularizzazione»),⁵⁹⁸ attraverso cui passano gli indumenti sgualciti del giovane: «innocenti» (ancora una volta) offerte di «troppa e indifesa umiltà».

⁵⁹³ RR II, p. 901.

⁵⁹⁴ Sull'idealizzazione del «corpo popolare» da parte di Pasolini, inteso come *figura* pervasiva del suo sistema poetico e ideologico, si rimanda a G. TRENTO, *Il corpo popolare secondo Pasolini*, «Studi pasoliniani», VI, pp. 65-78.

⁵⁹⁵ Come ampiamente noto, per Fortini la figura della «sineciosi» è un vero e proprio blasone stilistico di Pasolini (*Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 21-22).

⁵⁹⁶ RR II, pp. 921-922.

⁵⁹⁷ Cfr. il paratesto d'autore del risvolto di copertina in RR II, pp. 1978-1979: «Quanto al resto, il “discorso libero indiretto” borghese, che, volendo o non volendo, ho dovuto distendere sotto il tessuto della prosa poetizzante, ha finito col contagiare anche me, fino a dotarmi di un leggero senso dell'umorismo [...]: tutto comunque, credo, resta sostanzialmente osservato e descritto da un angolo visuale estremistico, forse un po' dolce».

⁵⁹⁸ F.IVALDI, *Effetto Rebound*, cit., p. 237 e *passim*. Il termine «ocularizzazione» è la traduzione della neo-coniazione di François Jost (*ocularization*) da *L'œil caméra* (1987) e indica quel processo tecnico-espressivo per cui un'inquadratura può filtrare il punto di vista dello sguardo “narrante” o del personaggio osservatore.

Figura prismatica, dunque, o se si vuole sull'orlo della contraddittorietà, sospesa tra spirituale e carnale, tra aggraziata *rusticitas* e sofisticata cultura alto-borghese, tra distaccata e a momenti beffarda ironia e indulgente compassione genitoriale: in questo binarismo, o meglio moto oscillatorio di proprietà e attributi, riposa la costruzione descrittiva di un personaggio, che Pasolini ha reso oggetto di interpretazioni contrastanti e plurime, collocandolo in una costellazione tensiva di richiami figurali: una consapevolissima, a momenti depistante, strategia della polivalenza.

«FAREBBERO CIPRIA DEL BORROMINI».
NOTE SUL RAPPORTO FRA GADDA E IL FUNZIONALISMO ARCHITETTONICO

di Iwan Paolini

1. Una prima ricognizione

In un breve contributo del 1953, *Il difetto e la stravaganza che amiamo*, Gadda individua fra i più vivi dei suoi istinti di «timbro ingegneresco-edilizio-architettonico»,⁵⁹⁹ «l'irrefrenabile desiderio di passeggiare muto, assorto, a capo chino, costruendo mentalmente un edificio [...] insino ai particolari più minuti». ⁶⁰⁰ Al di là dell'ambigua ironia su possibili letture psicanalitiche della dichiarazione,⁶⁰¹ l'affermazione di Gadda rimanda a due costanti che ne attraversano l'intera produzione: l'attenzione dedicata alla rappresentazione di spazi architettonici (a volte con rimandi, ora più e ora meno evidenti, a referenti di realtà) e il rapporto fra scrittura letteraria e saperi specialistici. Questo contributo, raccogliendo alcune osservazioni critiche già formulate, intende offrire una prima indagine nel merito, concentrandosi sul rapporto fra rappresentazione dei cronotopi domestici e funzionalismo architettonico del periodo interbellico.

A uno sguardo d'insieme, emerge come la critica abbia recepito le due costanti attraverso due approcci prevalenti, l'uno dedito all'individuazione dei referenti architettonici negli scritti gaddiani e l'altro più attento a valutarne i valori semantici nei tessuti narrativi.⁶⁰²

La presenza di referenti di realtà architettonici nei testi gaddiani, oscillante fra il rimando cifrato a costruzioni e architetti e la vera e propria operazione di commento (o dileggio) alla composizione architettonica, ha attirato l'attenzione di storici dell'architettura (o del costume) che si sono dedicati alla decodificazione dei rimandi costruttivi disseminati nei testi. Mariuccia Salvati, nella sua disamina sul rapporto fra modernismo architettonico, fascismo e mutazioni dello spazio domestico, è ricorsa ad alcuni racconti dell'ingegnere per problematizzare il rapporto fra nuova cultura architettonica e fenomeni di consumo di massa;⁶⁰³ sulla stessa scia, gli studi di Ornella Selvafolta⁶⁰⁴ hanno sottolineato il legame fra la cultura del Politecnico milanese, la manualistica di settore del passaggio di secolo e la scrittura di Gadda, riscontrando fra i principali riferimenti dell'autore il più ampio tema compositivo della villa e quello della pianificazione urbana milanese; sulla base delle fonti d'archivio e della formazione tecnica di Gadda, Andrea Silvestri ha ricostruito, infine, i rapporti fra l'ingegnere e le personalità del Politecnico.⁶⁰⁵ Sommando questi studi a quelli

⁵⁹⁹C.E. GADDA, *Il difetto e la stravaganza che amiamo*, in *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di L. ORLANDO, C. MARTIGNONI, D. ISELLA, Milano, Garzanti, 1991, pp. 1057-1109, cit. p. 1057.

⁶⁰⁰Ivi, pp. 1057-1058.

⁶⁰¹Poco oltre Gadda dichiara che, secondo gli psicanalisti, la ricorrenza degli spazi domestici rappresenterebbe un desiderio di ritorno allo stato uterino, salvo poi ironizzare sul fatto che, secondo Freud, impianti tecnici e condutture immaginate potrebbero rappresentare «l'uretra di mio nonno». Ivi, p. 1058.

⁶⁰²Per un recente compendio della bibliografia gaddiana sul tema dell'architettura e dell'urbanizzazione, si rimanda a: P. AIELLO, *Gadda e l'arte*, in *Gadda*, a cura di P. ITALIA, Roma, Carocci, 2024, pp. 391-392.

⁶⁰³M. SALVATI, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 22 ss. e pp. 42 ss.

⁶⁰⁴O. SELVAFOLTA, *Con Gadda al Cimitero Monumentale*, «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 2, 2011, pp. 231-248; EAD., *A «casa del diavolo!»*. *Gadda, Città Studi e il Kremlino*, «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2013, pp. 181-206; EAD., *Con Gadda, tra ville venustissime e villini pastrufaziani*, «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 5, 2014, pp. 223-253; EAD., *Con lo sguardo di Gadda. Costruzioni, luoghi e architetture milanesi*, Milano, Biblioteca d'Arte, 2015.

⁶⁰⁵A. SILVESTRI, *Tra gli appunti politecnici di Gadda*, «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 2, 2003, pp. 245-284; ID., *Annotazioni tecniche in margine a «Quattro figlie ebbe e ciascuna regina»*, «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 1, 2010, pp. 127-145; ID., *Il Politecnico, professori, ingegneri, architetti*, «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2013, pp. 287-303.

di Grimoldi,⁶⁰⁶ Viganò⁶⁰⁷ e Orefice,⁶⁰⁸ si è dunque in grado di comporre una rete di correnti estetiche e di architetti (relativa prevalentemente all'area brianzola e milanese) che Gadda osserva sin dagli anni della formazione al Politecnico e che trasporta nella scrittura letteraria⁶⁰⁹ per rappresentare le mutazioni del costume della borghesia lombarda nel periodo interbellico. I riferimenti più evidenti che sono stati individuati ruoterebbero per lo più intorno a edifici (o pubblicazioni) di matrice novecentista (Muzio, Andreani, Ponti, De Finetti, Portaluppi); quelli più cifrati e sferzanti coinvolgerebbero i nuclei razionalisti milanesi e comaschi (i BBPR, Bottoni e Terragni). Al di là della prossimità di tali architetti con il gusto dell'autore e della decodificazione dei singoli riferimenti extra-testuali, sottolineo come l'emersione di questi dati sia spia di tre fattori: Gadda fu osservatore (dotato dell'occhio dello specialista) del dibattito italiano sul funzionalismo, ne colse le implicazioni ideologiche e sociali e le mediò con la scrittura letteraria, facendone strumento espressivo. L'osservazione dei fenomeni relativi al modernismo architettonico italiano (penso alle polemiche avanzate dai gruppi razionalisti, allo stile Novecento come fenomeno di massa, agli sventramenti urbani ecc.) può allora contribuire a comprendere più a fondo il ruolo che le rappresentazioni degli spazi architettonici svolgono nei testi dell'autore.

Come sottolinea De Seta,⁶¹⁰ l'operazione di Gadda non è isolata e va rapportata ad autori e autrici distanti dalla scrittura dell'ingegnere (penso a Gatto, Levi, Bontempelli, Savinio, Masino, Bardi), e che, spesso raggruppati attorno a riviste di cui Gadda fu contributore («L'Ambrosiano») o comunque conoscitore («Domus», «Casabella», «Quadrante»), videro nel dibattito legato al funzionalismo architettonico e alle nuove forme dell'abitare possibili modelli estetici attraverso cui innovare i codici rappresentativi della letteratura.⁶¹¹ Nel caso di Gadda, è tuttavia necessario muoversi su tre livelli intersecanti che, pur dialogando con il contesto letterario coevo, ne segnano la specificità: quello della formazione ingegneristica presso il Politecnico, che implica un approccio di partenza ben diverso rispetto a quello di autori non specialisti come Savinio o Gatto; la distanza dai fervori polemici interdisciplinari che avevano largo spazio sulle riviste coeve («L'Ambrosiano» di Bardi, «Casabella» di Pagano e Persico ecc.); l'assimilazione della riflessione funzionalista entro una specifica visione del cronotopo letterario come condensatore semantico della narrazione. La riflessione sul funzionalismo domestico arriva pertanto a contribuire alla formalizzazione della visione gaddiana della realtà, fino a informare la scrittura letteraria.

Bisogna, infine, considerare che le rappresentazioni gaddiane inerenti al funzionalismo architettonico entrano spesso in relazione con le forme del non-funzionale, come sono state teorizzate da Francesco Orlando;⁶¹² tale relazione permette di individuare, con le relative sfumature e varianti, due costanti cronotopiche dotate di una fitta rete di implicazioni filosofiche, estetiche ed etiche: ossia la rappresentazione dello spazio domestico come immagine della complessità del reale o come sua riduzione e negazione nel sistema etico-valoriale borghese.

È necessario, a questo punto, integrare le ricerche osservate con approcci che si sono dedicati all'osservazione delle costanti in oggetto a partire dalla relazione fra referenti architettonici

⁶⁰⁶A. GRIMOLDI, *Il gaddesco architetto Basletta e altri architetti*, in «Milano è una brutta e mal combinata città...» Carlo Emilio Gadda e l'architettura, a cura di E. RENZI, Milano, Scheiwiller, 1994, pp. 39-49.

⁶⁰⁷V. VIGANÒ, *Di Gadda! Di Gadda! Di Gadda!*, in «Milano è una brutta e mal combinata città...» cit., pp. 23-29.

⁶⁰⁸R. OREFICE, *Un caleidoscopio milanese (ma non solo) per Gadda*, in «Milano è una brutta e mal combinata città...» cit., pp. 53-59.

⁶⁰⁹Rispetto ai fini di questo studio, specifico che saranno presi in considerazione solo i rapporti con l'architettura del periodo interbellico. Sulla presenza nei testi gaddiani di riferimenti architettonici antecedenti al periodo in esame, si rimanda a: F. LONGO, «Leggi: e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 7-18.

⁶¹⁰C. DE SETA, «Gaddus»: oltre l'architettura degli anni Trenta, in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, a cura di R. BARILLI, Milano, Mazzotta, 1982 pp. 213-216.

⁶¹¹A tal proposito, specie nei riguardi di Bontempelli, si è parlato di architettura come modello concettuale per la scrittura letteraria. Cfr. BILLIANI, F., PENNACCHIETTI, L., *Architecture and the Novel under the Italian Fascist Regime*, Londra, Palmgrave MacMillan, 2019.

⁶¹²F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

funzionalisti e cronotopi narrativi dotati di valori semantici oscillanti. La «sostanziale omogeneità fra la scrittura saggistica e la scrittura narrativa»⁶¹³ permette a Gadda, secondo Giancarlo Consonni, di collocare il referente architettonico (sia esso urbano, domestico, borghese ecc.) entro una spirale spazio-temporale tendente alla deformazione del reale, che riconduce la dimensione contingente e particolare «ai tempi geologici e cosmici»,⁶¹⁴ ossia universali e tendenti a infinito. La tensione fra spazio domestico come immagine della complessità spazio-temporale e, al suo opposto, orizzonte di negazione della complessità stessa, si esplicherebbe pertanto nella contrapposizione fra spazi geometrici irrazionali e non-funzionali e spazi razionalizzati e funzionali, fra spazi spiralizzati e spazi rettangolari, fra architettura barocca e architettura razionalista.⁶¹⁵ La rappresentazione del cronotopo architettonico domestico si farebbe così, nel testo, indicatore di due visioni divergenti della realtà, operanti, a seconda dei casi, su più piani semantici e in aperto dialogo (o conflitto) con i precetti del funzionalismo degli anni Trenta.

A marcare questa relazione è, pur indirettamente, Francesco Orlando. Rispetto al fenomeno del funzionale letterario, il testo cronologicamente più avanzato che Orlando inserisce nel capitolo di chiusura degli *Oggetti desueti* è proprio un racconto di Gadda, ossia *La casa*. Secondo Orlando, l'incompiuto gaddiano sarebbe esempio di come le immagini letterarie di funzionalità abbiano una tendenza eminentemente assiologica; *La casa* sarebbe così una vera e propria «esaltazione ironica del funzionale».⁶¹⁶ Proprio perché Orlando si riferisce a un fenomeno letterario che intercetta, più estensivamente, le mutazioni sulla lunga durata del paradigma di realtà razionale, produttivista e borghese, proprio perché tali mutazioni incidono sulle evoluzioni rappresentative della tradizione letteraria, giova allora ricordare il percorso svolto: quando Gadda scrive *La casa*, fa riferimento a una estesa cultura architettonica che non solo occupava, almeno da un decennio, il centro del dibattito pubblico in Italia, ma che contribuì anche a riformare i paradigmi di realtà coevi e i codici letterari stessi. Comprendere a pieno la portata dell'operazione gaddiana implica pertanto l'osservazione ravvicinata dei rapporti fra funzionalismo architettonico e funzionalismo letterario, con la controparte delle immagini di non-funzionalità; in questo senso, la rappresentazione dei cronotopi domestici è utile, a Gadda, non solo per arricchire i testi di piani di senso intersecanti e conflittuali, ma anche per instaurare una tensione fra paradigmi di realtà divergenti.

2. Un anti-funzionalismo cosmico

Dante Isella fa risalire la composizione della *Casa* al periodo fra il 1935 e il 1936; il racconto resterà incompiuto e, come ricorda Liliana Orlando, non presenta relazioni con *La casa solitaria* del 1932.⁶¹⁷

Si può dividere la struttura del testo in quattro segmenti narrativi principali, tutti legati alla costruzione della casa ideale del narratore autodiegetico. Nel primo vengono esposte alcune grottesche traversie legate all'acquisizione improvvisa di una ingente somma di denaro e alle

⁶¹³G. CONSONNI, *Architettura e luoghi nella Lombardia di Gadda*, in *Per Gadda il Politecnico di Milano. Atti del Convegno e Catalogo della mostra*, a cura di A. SILVESTRI, Milano, Scheiwiller, 1994, pp. 59-82, cit. pp. 62-63.

⁶¹⁴Ivi, p. 63. Il tema è ripreso e approfondito più recentemente in: G. STELLARDI, *Spazio-tempo*, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/spaziostellar.php>; S. VANDI, *La «salamoia gravitazionale». Cronotopo e confini del testo in Gadda*, in *Carlo Emilio Gadda. Un seminario*, a cura di V. BALDI E C. SAVETTIERI, Milano-Udine, Mimesis, 2022, pp. 102-132.

⁶¹⁵Cfr. P. DALMARTELLO, *Il lettore di Gadda*, in «*Milano è una brutta e mal combinata città...*» cit., pp. 15-21. Dalmartello formula la sua teoria assumendo come modello ermeneutico la favola gaddiana dei «rettangolari architetti che farebbero cipria del Borromini». Cfr. C. E. GADDA, 5, in *Saggi giornali favole e altri scritti II*, a cura di C. VELA, G. GASPARI, G. PINOTTI, F. GAVAZZENI, D. ISELLA, M. A. TERZOLI, Milano, Garzanti, 1991, p. 11.

⁶¹⁶F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti* cit., p. 514.

⁶¹⁷C.E. GADDA, *La casa solitaria (Deformazione I^a)*, a cura di L. ORLANDO, «I quaderni dell'ingegnere», 1, 2010, pp. 5-19, cit. p. 12.

rimostranze territoriali dell'aristocratica vicina; il secondo segna l'apertura del cantiere, nei contrasti fra la committenza e l'architetto razionalista Basletta. Licenziato quest'ultimo, nel terzo segmento il narratore prende il comando della progettazione e descrive minutamente i dettagli dell'edificio in costruzione; infine, viene narrata la vita aristocratica che il proprietario, in quanto «Principe dell'Analisi e Duca della Buona Cognizione»,⁶¹⁸ immagina di condurvi. A scandire la narrazione sono dunque le fasi relative all'ideazione, progettazione e costruzione dell'edificio. Gadda, tuttavia, si spinge ben oltre il livello della parodia dell'architetto razionalista, arrivando a radicalizzare alcuni postulati teorici del funzionalismo architettonico nelle rappresentazioni spaziali del cronotopo. La strategia di reimpiego dei postulati funzionalisti opera su più livelli di senso simultanei. Il primo, come già sottolineato a proposito dell'architetto Basletta,⁶¹⁹ è quello della caricatura parodica della figura del nuovo architetto razionalista; tale livello di lettura è rafforzato, come già indicato dalla critica,⁶²⁰ dalla probabile caricatura di Piero Bottoni o Giuseppe Terragni che è stata individuata dietro il profilo di Basletta. Il secondo concerne l'instaurarsi nel testo di una doppia tensione, ossia quella fra lo spazio interno ed esterno al cronotopo e quella fra visioni divergenti del funzionalismo. Entrambi i piani poggiano proprio sulla rielaborazione letteraria di uno dei precetti fondativi dell'estetica funzionalista: l'analogia fra edificio e organismo biologico.

Si tratta di una analogia classica di ascendenza vitruviana, che trova larga diffusione nella pubblicistica di settore coeva⁶²¹ attraverso un filtro reinterpretativo funzionalista e igienista, incline (almeno in Italia) ad assorbire un certo grado di implicazioni economiche e ideologiche, tendenti verso l'obiettivo di formulare un nuovo paradigma di domesticità (igienista, tayloristico e produttivista) di matrice corporativo-fascista. Proprio in relazione al rapporto fra modernismo architettonico, corpi e domesticità, si è dunque parlato di un processo di elaborazione architettonica di un modello astratto e universalizzante di «corpo tecnico»,⁶²² e di un utente «reso passivo rispetto alla prassi quotidiana dell'abitare».⁶²³ La tecnicizzazione organicista dell'abitare avanzata dal funzionalismo, pur ponendosi come una astrazione con pretesa di oggettività scientifica, finisce dunque per avere l'ambizione di riconfigurare il rapporto fra corpo, spazio privato e corpo dell'altro – pretesa che, tuttavia, finirà per concretizzarsi nella moltiplicazione di variabili costruttive. Come sottolinea Vitta, è infatti proprio qui che il nuovo paradigma architettonico apre a una prima contraddizione: tutti i discorsi sul nuovo concetto di abitare elaborati da architetti e intellettuali modernisti restano come «una convenzione sociale, un modello culturale»⁶²⁴ destinato a generare un «conflitto [...] tra uno spazio disegnato in base a schemi scientifici ed estetici oggettivi, e quello stesso spazio percepito e vissuto da una soggettività».⁶²⁵ Mentre questa contraddizione penetra la pratica progettuale, viene assorbita anche dal testo letterario. Gadda ne coglie il peso, e ne fa fulcro della narrazione:

⁶¹⁸C.E. GADDA, *La casa*, in *Romanzi e racconti II*, a cura di G. PINOTTI, D. ISELLA, R. RONDONI, Milano, Garzanti, 1989, p. 1124.

⁶¹⁹Su questo aspetto si sono concentrati Orlando e Silvestri. Cfr. A. SILVESTRI, *Il Politecnico, professori, ingegneri, architetti* cit., pp. 294-296; F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti* cit., p. 514.

⁶²⁰Così propone Silvestri, sulla scorta di Tonon e Consonni. Cfr. A. SILVESTRI., *Il Politecnico, professori, ingegneri, architetti* cit., pp. 294-296.

⁶²¹L'analogia architettonico-organicista è diffusa non solo nelle riviste di settore coeve (soprattutto «Quadrante»), ma anche nella manualistica di matrice razionalista. Fra i vari testi che ne fanno più evidente impiego, ricordo: GRIFFINI, E., *La costruzione razionale della casa*, Milano, Hoepli, 1931; SAMONÀ, G., *La casa popolare degli anni Trenta*, Venezia, Marsilio, [1935] 1975.

⁶²²M. VITTA, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi, 2008, p. 73. Segnalo che Vitta argomenta le sue posizioni non solo a partire dalla pratica progettuale, ma anche da testi letterari, rintracciandovi (pur con alcune aporie metodologiche) una coincidenza.

⁶²³*Ibid.*

⁶²⁴*Ivi*, p. 72.

⁶²⁵*Ibid.*

Vissi dei giorni e dei mesi di febbre, con occhi cattivi, coi quali e con il vigilante calcolo cercavo di allontanare dalla “mia” casa la jettatura della casualità, [...] del razionalismo senza ragione [...].

Lasciai stagionare cementi e muri con l’amorosa pazienza di chi conosce le lunghe pause e i silenzi onde germina la difficile verità e la forza sicura; così, sotto lente nevi, lavorano le radici del grano, che granirà [...].

E, prima, disegnai e ridisegnai le disposizioni e le strutture: e nella mia mania la sintesi annullava l’analisi: e viceversa. Unuscio, una canna di scarico, un passaggio, una porta, il collocamento d’una stufa o d’un bagno, il cesso, il superbo mio trono, furono previsti in armonia con l’insieme, postati, definiti nel gioco delle interdipendenze inevitabili, armonizzati in una fisiologia.

[...] Oh! Anche il mio polso batte da secoli, il mio cuore, il mio pensiero, le mie midolla, lo sdegno e lo sguardo, il giudizio e la cupidità, la carità e la bile sono un preparato dei secoli.⁶²⁶

La costruzione della casa come ci viene presentata da Gadda coincide con quello che Tat’jana Civ’jan ha definito come un atto “domogonico”,⁶²⁷ ossia una operazione che tenta di racchiudere la dimensione del macrocosmo universale nel microcosmo domestico e contingente. L’analogia architettonica fra casa e organismo/corpo biologico dell’utente viene dunque assunta nella scrittura letteraria e sottoposta a una intensificazione metaforica che informa la costruzione dell’intero testo: licenziato l’architetto razionalista, il cui intento coincide con una operazione di forzatura del reale entro categorie tecniche ed estetiche riduttive, il narratore inscena non la costruzione, ma la nascita di un vero e proprio organismo domestico. Tanto più significativa sarà allora la scelta di piegare gli stilemi del funzionalismo (su tutti, si noti l’insistenza sull’analogia fra impianti e componenti biologiche) verso il campo semantico biologico/vegetale. Il ricorso a immagini di vivificazione dell’inorganico finisce, infatti, per coincidere con l’allusione a tre livelli di compenetrazione semantica aventi luogo nella casa-organismo, in grado di riportare la condizione contingente del soggetto a quella universale: ossia quello fra organico e inorganico, fra soggetto e oggetto, fra microcosmo e macrocosmo. Il cuore pulsante del cronotopo trova pertanto alloggio naturale negli ampi servizi, dotati persino di un armadio dedicato alla conservazione delle deiezioni:⁶²⁸ la sfera del residuo escrementizio è accolta, in un sistema cronotopico che si può definire anti-funzionale, come apice di un ritorno alla decomposizione e alla frammentazione della materia nel sistema universale di interdipendenze e significati. La ripresa dell’analogia architettonico-fisiologica è così sottoposta a un processo di risemantizzazione che informa direttamente la composizione del testo.

Il cronotopo rappresentato nel testo non è, insomma, una pura parodia degli stilemi architettonici razionalisti, né soltanto una dissacrante valutazione assiologica del nuovo paradigma di domesticità funzionalista; su un terzo livello di senso, coincide, infatti, con la rielaborazione letteraria di una vera e propria forma di anti-funzionalismo architettonico. Il cronotopo del testo parte dall’orizzonte funzionalista, ne arriva alle matrici tecnico-estetiche e le piega all’elaborazione di un sistema spazio-temporale chiuso ma avvolto in una spirale, ove alla radice del criterio compositivo si riscontra l’individuazione di un sistema di interdipendenze materiche e semantiche entro il tessuto del reale;⁶²⁹ il cronotopo, insomma, non è non solo espressione di tale sistema, ma anche sua riorganizzazione demiurgica coincidente con una operazione ermeneutica del reale, che restituisce centralità al soggetto.⁶³⁰

⁶²⁶C.E. GADDA, *La casa*, cit., pp. 1116-1117.

⁶²⁷T. CIV’JAN, *Intérieur del cosmo – intérieur della casa*, in *Testo letterario e immaginario architettonico*, a cura di R. CASARI, M. LORANDI, U. PERSI, F. RODRIGUEZ AMAYA, Milano, Jaca Book, 1996, pp. 135-142.

⁶²⁸C.E. GADDA, *La casa*, cit., p. 1123.

⁶²⁹Ricordo la ricorrenza di questo aspetto anche nella prima stesura della *Meditazione milanese*, dove lo spazio domestico è utilizzato per esplicitare la contrapposizione fra una lettura ermeneutica della realtà basata sulla complessità e la deformazione e una sua riduzione a parametri borghesi e produttivisti. Cfr. C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di A. SILVESTRI, C. VELA, D. ISELLA, P. ITALIA, G. PINOTTI, Milano, Garzanti, 2009, p. 666.

⁶³⁰Questo aspetto è stato esplorato in: A. MUFFATO, *Architettura*, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/architetmuffato.php>.

Una cifra di ambiguità emerge, infine, nel rapporto fra spazio interno e spazio esterno del cronotopo. Se, da una parte, il narratore ribadisce il valore di assoluto isolamento del cronotopo attraverso l'accumulo della terminologia tecnico-costruttiva,⁶³¹ dall'altra il sistema spazio-temporale alla base del cronotopo è in grado di combinare la componente soggettiva con quella cosmico-universale del mondo esterno; in questo senso, più che di vero e proprio isolamento, sarebbe forse opportuno parlare di una dimensione cronotopica che ricolloca il soggetto in una dimensione ermeneutico-percettiva che il paradigma di realtà razionale e borghese (si ripensi ai postulati estetici di Basletta-Bottoni/Terragni) rimuove. La casa ideale del testo afferma dunque la soggettività dell'abitante attraverso una lente ambigua, proiettando nel sistema anti-funzionale la riemersione di un paradigma di realtà rimosso dalla cultura architettonica coeva: marcando l'isolamento del soggetto, il cronotopo finisce per proiettarlo nel gorgo deformante del reale tendente a infinito. L'esperienza dell'abitare narrata nel testo finisce così non solo per fare da argine al paradigma tecnicista affermato nel clima architettonico coevo, ma anche per formulare un sistema cronotopico in grado di racchiudere la complessità del reale in un sistema coerente – ove l'armonia fra le parti, fra lo spazio, il tempo e l'utente, è data dalla proiezione verso un comune orizzonte di frammentazione e deformazione della materia. Qui risiede la ragione ultima «dell'inconciliabilità fra soggetto e mondo».⁶³²

Si noti, pertanto, come l'operazione di armonizzazione cronotopica di una «complessità relazionale organizzata»⁶³³ sia coerente con la riflessione gaddiana sul reale, ma derivi anche da una ben radicata consapevolezza tecnica ed estetica delle soluzioni (e delle aporie) adottate dalla cultura architettonica coeva.

3. Fra funzionale, non-funzionale e anti-funzionale: una traccia di studio

Il percorso svolto apre a possibili riletture dei testi gaddiani che, partendo dalla rappresentazione dei cronotopi testuali, valutino le relazioni con l'estetica architettonica degli anni Trenta e le sue implicazioni ideologiche, economiche e sociali, secondo una tensione fra il paradigma utilitaristico avanzato dal funzionalismo e quello della complessità disgregante di cui i testi si fanno sede di riemersione.

Si tratta, pertanto, di rintracciare un sistema di costanti e varianti rappresentative pertinenti a un fitto numero di testi. Ad esempio, il breve reportage del viaggio compiuto nel 1937 ad Arsia (Raša),⁶³⁴ città istriana di fondazione fascista sorta per l'estrazione del carbone,⁶³⁵ stende sulla rappresentazione urbana a carattere mimetico-realistico un velo di ambiguità progressivamente più fitto. Lo spazio domestico e urbano «della necessità, non quello della facezia e della retorica»,⁶³⁶ i cui paradigmi estetici affondano «nelle più quotate mostre di edilizia urbanistica»,⁶³⁷ sono rappresentati con il lessico tecnico pertinente alla progettazione architettonico-urbanistica; l'elogio dell'efficienza igienista dei nuovi edifici destinati a minatori e operai è tuttavia interrotto dalla discesa nella miniera carbonifera. Dopo una dettagliata descrizione tecnica, il testo si chiude, infatti,

⁶³¹C.E. GADDA, *La casa*, cit., p. 1121.

⁶³²A. MUFFATO, *Architettura*, cit.

⁶³³*Ibid.*

⁶³⁴C.E. GADDA, *Arsia, viaggio nel profondo*, in *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di L. ORLANDO, C. MARTIGNONI, D. ISELLA, Milano, Garzanti, 1991, pp. 186-193.

⁶³⁵Ricordo la presenza di un secondo articolo dedicato all'estrazione carbonifera presso Arsia/Raša: C.E. GADDA, *Il carbone dell'Arsia*, in *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di L. ORLANDO, C. MARTIGNONI, D. ISELLA, Milano, Garzanti, 1991, pp. 181-185.

⁶³⁶C.E. GADDA, *Arsia, viaggio nel profondo* cit., p. 187.

⁶³⁷Ivi, p. 187. Verosimilmente, come si coglie anche nella nota annessa al testo e nelle righe successive, Gadda allude con sferzante ironia agli edifici che erano stati realizzati in occasione della V Triennale di Milano, che comprendono il Gruppo di elementi di case popolari di Griffini e Bottoni, la Casa del sabato degli sposi di Portaluppi e BBPR, la Villa-studio per artista di Figini e Pollini, la Casa appenninica di Bega, Legnani e Ramponi.

manifestando il ritorno di contenuti semantici rimossi attraverso la spettralizzazione degli impianti tecnici della miniera. E ancora, in *Libello*, la tensione fra vecchi e nuovi paradigmi dell'abitare, fra complessità e assimilazione riducente e utilitaristica del reale, è elaborata a partire da un tema relativo alla composizione architettonica particolarmente sentito nel dibattito coevo: ossia la pianificazione urbana⁶³⁸ e il conflitto, nella composizione edilizia, fra «il lustro della facciata»⁶³⁹ e «l'abominazione del retro».⁶⁴⁰ Si noti, tuttavia, come il testo segni l'ingresso di una ulteriore variante ben presente nella pubblicistica di settore e nel dibattito intorno all'estetica funzionalista, ossia la rappresentazione della borghesia lombarda degli anni Trenta. La tensione fra istanze rappresentative del ceto borghese e nuovi paradigmi architettonici, che porterà a estesi dibattiti presso le riviste di settore,⁶⁴¹ è assimilata nel testo letterario attraverso una costante già vista nella *Casa*, ossia la riemersione di una componente rappresentativa legata alle immagini di non-funzionalità o anti-funzionalità, spesso connesse all'area dell'escrementizio e dello scatologico, come sede di un ritorno alla dimensione della frammentazione della materia e di proiezione del soggetto nello spazio-tempo deformante dell'eterno. La traccia si estende, pertanto, anche ai racconti dell'*Adalgisa*, in cui la modernità domestica borghese di gusto novecentista (penso soprattutto ai diffusi riferimenti all'architettura pontiana) è assediata da immagini di non-funzionalità pertinenti al gusto architettonico del passaggio di secolo, attraverso cui riemerge un destrutturante paradigma della complessità del reale, analogo a quello osservato nella *Casa*.

Se lo spazio domestico, insomma, è luogo per eccellenza dell'isolamento o della riemersione di contenuti rimossi, il percorso svolto mostra come Gadda tenda a stratificare tensioni plurime all'interno del testo a partire dall'osservazione e problematizzazione della cultura architettonica coeva, i cui postulati teorici vengono assimilati nella pratica letteraria; la vocazione rappresentativa mimetica, ora più e ora meno parodica o tecnicista, è così messa in crisi nella pulsione verso la riemersione di un paradigma di realtà rimosso dall'utilitarismo (borghese e produttivista) dell'architettura degli anni Trenta. Possibili tracce di studio dovranno pertanto tenere conto proprio dell'ambigua relazione emersa a partire dalla *Casa*, ossia quella fra funzionalismo architettonico, non-funzionale letterario e costruzione di un anti-modello ermeneutico della realtà, a partire proprio dalla rappresentazione dei cronotopi domestici.

⁶³⁸Ricordo che il tema della pianificazione urbana milanese era particolarmente sentito, per via degli sventramenti nel centro storico avviati dal Piano regolatore Albertini; come rilevato da Selvafolta, Gadda era inoltre in possesso del volume del 1926 *Milano com'è ora e come sarà*, contenente la proposta di piano regolatore di Portaluppi e Semenza. Cfr. O. SELVAFOLTA, *Con lo sguardo di Gadda* cit., pp. 20-21.

⁶³⁹C.E. GADDA, *Libello*, in *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di L. ORLANDO, C. MARTIGNONI, D. ISELLA, Milano, Garzanti, 1991, p. 90.

⁶⁴⁰*Ibid.*

⁶⁴¹La questione dei rapporti fra il nuovo paradigma di domesticità e le istanze borghesi è molto fitta; mi limito a sottolineare come, negli anni Trenta, coesistessero approcci più inclini a mediare fra aspettative del target ed esigenze estetiche (penso al programma della "Casa all'italiana" elaborato su «Domus» da Ponti) e proposte marcatamente anti-borghesi (particolarmente evidenti in «Casabella» e «Quadrante»).

LA CRESCITA IMPOSSIBILE: LA FORMAZIONE NEGATA IN A CASA TUA RIDONO E LE AVVENTURE DI GUIZZARDI

di Laura Pergola

1. Introduzione

Nel suo ormai classico studio sul *Romanzo di formazione*, Franco Moretti metteva in risalto la componente storico-sociale del genere, che per lui esprimeva l'ascesa della borghesia e rifletteva i cambiamenti intercorsi nella società tra il diciottesimo secolo e il diciannovesimo. In effetti, già Bachtin individuava nell'omologo romanzo di educazione una forma letteraria in cui «l'uomo diviene insieme col mondo, riflette in sé il divenire storico dello stesso mondo».⁶⁴²

Se il romanzo di formazione riflette il rapporto tra divenire individuale e divenire storico, è ragionevole pensare che esso non si arresti all'inizio del Novecento, ma che piuttosto sopravviva «incrociandosi con altri generi» e «incorporando altre storie ed esperienze, raccontando nuovi tasselli culturali, di società, di costume, di stile, di linguaggio».⁶⁴³ Più recenti studi italiani e internazionali si sono allora preoccupati di indagare la persistenza del genere, al fine di individuare una *specificità novecentesca* dipendente da fattori letterari – come appunto la commistione dei generi e altre forme di sperimentalismo – ed extra-letterari, in particolare i ruoli nuovi acquisiti dai giovani nel corso del ventesimo secolo.

Da questo punto di vista, gli anni Settanta risultano un terreno estremamente fertile; sono questi anni in cui la tenuta della forma romanzo viene messa alla prova dalla tendenza alla sperimentazione che già dagli anni Sessanta attraversava l'Italia e il resto d'Europa, tanto con romanzi imponenti e complessi, come *Corporale* o *Il porto di Toledo*, quanto con testi più brevi che tendono invece più che altro alla sottrazione, come quelli di cui parlerò più avanti. Ma gli anni Settanta sono anche il decennio in cui i giovani, a seguito dei moti del Sessantotto, cominciano a occupare un ruolo di primo piano nel discorso pubblico. L'attenzione per il disagio giovanile e, più in generale, per lo sviluppo psicosociale degli adolescenti si nutre inoltre di un rinnovato interesse per la psicoanalisi, che negli anni Settanta inizia a diffondersi in modo trasversale anche in Italia.⁶⁴⁴

Sono molti i romanzi che in questi anni si preoccupano di indagare la vita interiore degli adolescenti, la cui psicologia tende a essere caratterizzata da «tratti maggiormente tormentati e conflittuali verso se stessi e ciò che li circonda dei loro predecessori»; inoltre, «ancor più dirompenti ed esibiti risultano i mutati stili affettivi e sessuali».⁶⁴⁵ Libri divenuti ormai iconici del periodo, come *Porci con le ali* (1976) sigillano una distanza che sembra ormai incolmabile tra i giovani e gli adulti, e rende ancora più periglioso il processo di formazione, che d'altra parte aveva, fin dall'inizio del secolo, acquisito dei tratti sempre più fallimentari.

2. Due outsider: Lucio Mastronardi e Gianni Celati

È in questo quadro che si può situare un confronto tra due romanzi dell'inizio del decennio: *A casa tua ridono* di Lucio Mastronardi (1971) e *Le avventure di Guizzardi* di Gianni Celati (1973). Si

⁶⁴² M. BACHTIN, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in *Estetika slovesnogo tvorčestva* [1979], tr. it. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi, 1988, pp. 188-244, p. 210.

⁶⁴³ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: Linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. PAPINI, D. FIORETTI, T. SPIGNOLI, Pisa, ETS, 2007, pp. 57-92, p. 57.

⁶⁴⁴ S. VEGETTI FINZI, *Storia della psicoanalisi: autori, opere, teorie, 1895-1985*, Milano, Mondadori, 2017.

⁶⁴⁵ E. MONDELLO, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Giulio Perrone, 2016, p. 156.

tratta di due testi molto diversi, se non opposti, eppure per certi versi speculari. Ad accomunarli sono, innanzitutto, una serie di elementi extratestuali. Mastronardi, reduce dal successo della Trilogia di Vigevano, aveva una carriera già avviata per quanto tortuosa, mentre Celati era poco più di un esordiente (*Comiche* è del 1971); i due condividevano tuttavia uno stesso, ingombrante interlocutore: Italo Calvino. Le divergenze tra Celati e Calvino erano piuttosto amichevoli e, al netto della distanza in termini di età e di spirito, si riducevano soprattutto a questioni formali relative alla prima stesura di *Comiche*, che Calvino aveva ritenuto di epurare dal turpiloquio per non dispiacere gli einaudiani.⁶⁴⁶ Diverso il caso di Mastronardi: anche nel suo caso, l'attrito tra i due era riconducibile a divergenze artistiche, perché Calvino, che non approvava l'interesse nutrito da Mastronardi per la narrativa sperimentale e il conseguente progetto di scrivere un romanzo «a piani alterni, tipo Otto e mezzo»,⁶⁴⁷ lo rimproverava anche duramente.⁶⁴⁸ A questo si aggiunge tuttavia la fragile salute mentale di Mastronardi, sempre più sospettoso nei confronti di Calvino e degli einaudiani,⁶⁴⁹ fino alla frattura definitiva che porterà lo scrittore di Vigevano a passare a Rizzoli, anche a causa dei ritardi sui pagamenti da parte di Einaudi. In ogni caso, è sicuro che i due scrittori si trovavano a quel punto nella condizione di voler sperimentare e andare in controtendenza rispetto ai loro precedenti romanzi.

Altro punto in comune è un certo interesse per la vita psichica, che tuttavia si sviluppa in modo decisamente differente. Se Mastronardi, che soffriva probabilmente di un disturbo paranoide di personalità, anche a partire dalla propria esperienza autobiografica⁶⁵⁰ restituisce un personaggio monologante, ossessivo e con tendenze suicide, l'interesse di Celati nei confronti della follia è soprattutto linguistico. L'emiliano, da poco trasferitosi a New York, si sta appassionando agli studi freudiani, e in particolare all'*Interpretazione dei sogni*.⁶⁵¹ Quello che importa a Celati, non è però il significato del sogno come appagamento di desiderio, bensì la sua efficacia liberatoria e il linguaggio che ad esso pertiene, governato dall'inconscio e per questo vicino alla patologia. In una lettera al solito Calvino:

Per inciso, credo che questo sia sempre stato uno dei tuoi maggiori sospetti verso quello che faccio io, vedendoci tu una matrice di irrazionalità nel posto che do alla patologia: in realtà io penso che la malattia proprio perché sindrome di certi condizionamenti, possa, se assunta come modello formale, restituirti i nodi della sindrome e dunque ricreare sperimentalmente un punto di vista alternativo: solo che questo implica che alla malattia ci passi proprio in mezzo o dentro, per via linguistica, senza concederti di parlare con la tua voce; e questa la considero una regressione formale, come quella del logico che può solo parlare con le sue espressioni. Tutti quelli invece che partendo dal loro linguaggio e standoci dentro credono nella malattia come svelamento di un discorso più selvaggio che sarebbe poi l'inconscio, sono troie da strapazzo che vanno dallo psicanalista per scrivere libri, ossia dal mio punto di vista irrazionalisti.⁶⁵²

⁶⁴⁶ Calvino aveva convinto Celati a «levare tutti i passaggi sessualmente audaci o porno, che avrebbero dato fastidio a quelli della casa editrice Einaudi. E senza le eccitazioni del sesso, secondo me il libro era crollato e sembrava un libro d'avanguardia, tipo Gruppo 63» (G. CELATI, *Intervista per la pubblicazione basca di «Parlamenti buffi». Conversazione con Jon Benito*, «Riga», 28, Gianni Celati, a cura di M. BELPOLITI e M. SIRONI, 2008, p. 51). È da notare che tra il '72 e il '73, in parallelo alla stesura di *Guizzardi*, Celati si dedica a una riscrittura di *Comiche*, più vicina all'originale e poi abbandonata.

⁶⁴⁷ Lettera a Calvino e Ponchiroli del 19 maggio 1965. Su questo, cfr. T. TORACCA, *Una rassegna dei racconti di Lucio Mastronardi: una produzione ampia e dispersa, un laboratorio sperimentale*, «L'Ellisse», XVIII, 1, 2023, pp. 95-112.

⁶⁴⁸ «te lo dicevo che a leggere libri di critici pasticcioni ti sarebbe venuto da fare dei pasticci» (Lettera di Calvino a Mastronardi del 4 giugno 1965, in R. DE GENNARO, *La rivolta impossibile*, Roma, Ediesse, 2012, p. 132).

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ In una lettera a Calvino del 4 febbraio 1966, Mastronardi parla di un romanzo «sgradevolissimo, strettissimamente autobiografico» e fa probabilmente riferimento a *A casa tua ridono* (cfr. R. DE GENNARO, *La rivolta impossibile*, p. 132; I. POGGIO, *A casa tua ridono. Origini e ciclicità dell'ultimo Mastronardi*, «L'ospite ingrato», 12, 2022, pp. 163-186, p. 167).

⁶⁵¹ G. CELATI, *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, «Riga», 28 cit., p. 27.

⁶⁵² Lettera del febbraio 1972 cfr. M. BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, «Riga», 28, cit., p. XXIII.

In entrambi i casi, l'esito di questo avvicinamento alla dimensione psicopatologica è comunque un romanzo in cui la formazione del protagonista risulta frustrata, e dove il sostrato psicoanalitico contribuisce alla realizzazione di due modelli fallimentari attraverso delle forme di coazione a ripetere. Nel suo studio del 1995, *Trame*, Peter Brooks proponeva uno studio narratologico in cui faceva coincidere *Al di là del principio del piacere* con una sorta di *trama maestra*⁶⁵³ del romanzo ottocentesco, in cui le peripezie del protagonista, che costituivano lo spazio dilatorio del racconto, risultavano del tutto sovrapponibili alla coazione a ripetere, funzionale a portare il testo alla sua morte – il finale – ma «a modo suo».⁶⁵⁴ Dal punto di vista della formazione questo è importante perché mostra l'importanza di procedere per tappe necessarie, e infatti molti dei romanzi presi in considerazione da Brooks sono effettivamente Bildungsroman, come *L'Éducation sentimentale* o *Great Expectations*. Al contrario, l'oggetto di questo studio sono due romanzi che fanno, lo vedremo, molta fatica a concludere.

3. «Tra l'infantile e l'adolescenziale»: una crescita impossibile

I protagonisti di questi romanzi si distinguono innanzitutto per due caratteristiche comuni: un'età incerta e una certa inettitudine. Guizzardi, detto Danci, è un giovane di età indefinita e indefinibile,⁶⁵⁵ mentre il Pietro, di *A casa tua ridono* rimane sempre in uno stato «tra l'infantile e l'adolescenziale».⁶⁵⁶

L'adolescenza sarebbe di per sé l'età migliore per cominciare un romanzo di formazione, soprattutto nel Novecento, quando i protagonisti del genere hanno la tendenza a ringiovanire,⁶⁵⁷ e i giovani adulti del Bildungsroman europeo cedono il passo a ragazzi in età scolare, che hanno il vantaggio di instaurare «una distanza fra la materia narrata e l'autore, il quale può così adottare uno “sguardo obliquo” e creare “un'epica eccentrica”, diversa e persino irrituale».⁶⁵⁸ Gli studi di van Gennep, Turner e Schmitt hanno infatti descritto l'adolescenza come condizione liminare, sospesa tra le dimensioni dell'infanzia e dell'età adulta, la quale può essere raggiunta solo passando attraverso alcune fasi iniziatiche prestabilite. Per questo motivo, l'adolescente è necessariamente informe, privo di una identità ben definita.

Di Guizzardi, personaggio dall'identità instabile, come annuncia il nome che ricorda «qualcosa che guizza, difficile afferrarlo e fargli la psicoanalisi»,⁶⁵⁹ è difficile individuare le caratteristiche anagrafiche fondamentali all'inizio del romanzo; ma la rapida successione delle sue avventure non fa altro che peggiorare la situazione, in quanto nessuna delle sue attività sembra darci indizi sicuri sulla sua età e sul suo status. D'altra parte, come suggerisce anche l'esplicito riferimento alle *Avventure di Pinocchio* del titolo, il modello di Celati è il romanzo che Bachtin definisce *di peregrinazioni*, in cui il tempo «è, di per sé, privo di senso sostanziale e di colorazione storica; persino il “tempo biologico”

⁶⁵³ P. BROOKS, *Reading for the plot* [1995], tr. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, a cura di D. FINK, Torino, Einaudi, 2004, p. 106.

⁶⁵⁴ Sul ruolo della coazione a ripetere nel romanzo italiano degli anni Settanta cfr. L. PERGOLA, *Forme della coazione a ripetere nel romanzo italiano degli anni Settanta*, «Allegoria», 91, gennaio-giugno 2025.

⁶⁵⁵ cfr. M. CAESAR, *Caratteri del comico nelle “Avventure di Guizzardi”*, «Nuova Corrente», XXXIII, 97, 1986, pp. 33-46, p. 35 «Un segno di questo infantilismo è l'incertezza che proviamo quando vogliamo attribuire a Guizzardi un'età: non nel senso che non sappiamo quanti anni abbia, ma nel senso che non riusciamo ad applicargli nessuna delle consuete idee relative alle varie età di un uomo».

⁶⁵⁶ L. MASTRONARDI, *A casa tua ridono*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 17.

⁶⁵⁷ E. MONDELLO, *L'età difficile*, cit., p. 14.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 11.

⁶⁵⁹ E. CAVAZZONI, *In fuga dalla letteratura*, «Il Sole 24 ore», 14/02/2016, https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-02-14/in-fuga-letteratura-103708.shtml?uuid=AC8GFDUC&refresh_ce=1, ultimo accesso 15/10/2025.

- l'età dell'eroe, il suo passare dalla giovinezza, attraverso la maturità, alla vecchiaia – o è del tutto assente, o è rilevato solo formalmente».⁶⁶⁰

Diverso sicuramente il caso di Pietro, visto che *A casa tua ridono* segue, almeno dal punto di vista della *fabula*, l'intera vicenda del protagonista, dall'età scolare alla maturità (che però si rivela una maturità solamente anagrafica). Proprio nell'adolescenza del protagonista si colloca un evento traumatico, raccontato all'inizio del libro. Pietro viene ingiustamente accusato dalla compagna Claudia del furto di un orologio, e si dimostra incapace di difendersi. Tornato a casa, il ragazzo infila le dita in una presa elettrica. Questo è solo il primo di una serie di "incidenti" che coinvolgono il protagonista, il quale rimane bloccato in questo momento traumatico, che dà inizio alla sua ossessione per l'umiliazione e alla paura di essere deriso. Anche quando, con una «brutale ellissi di sviluppo narrativo»,⁶⁶¹ da impiegato maldestro Pietro riesce a diventare il capo dell'azienda, non c'è stato un vero sviluppo: la sua nuova posizione è stata ottenuta per matrimonio e la sua crescita è stata solo apparente. Come nota Giancotti, «la fissità di Pietro è dimostrata anche dall'invarianza delle posizioni relative»,⁶⁶² per cui il caporeparto Celeste avrà così il potere di umiliarlo nonostante lui sia il direttore. Anche il suicidio fallito verso la fine del romanzo rimarca l'inettitudine di Pietro, ed essere salvato proprio dal padre «che tante volte in passato aveva rimarcato le tappe della sua progressione sociale raffrontandola all'incapacità del figlio»⁶⁶³ sottolinea la fissità del protagonista.

La dimensione permanentemente adolescenziale dei due protagonisti, o comunque il loro restare ancorati a una fase che pre-data l'adulità, si riflette non solo nell'irrequietezza che li rende incapaci di fermarsi e trovare una "forma" definitiva, ma anche nel loro disagio sessuale. L'adolescenza è notoriamente la fase della scoperta della sessualità, tuttavia per contribuire alla formazione questa dovrebbe inserirsi all'interno di una serie di passaggi necessari alla costruzione dell'identità, che sono riconducibili ad alcuni schemi freudiani: il superamento del dominio paterno; il superamento del desiderio per la madre; il superamento dei genitori come coppia.⁶⁶⁴ In effetti, le *Avventure di Guizzardi* cominciano proprio con una parodica triangolazione edipica: durante un alterco con la madre (che poco prima, a detta del protagonista, avrebbe cercato di sedurlo) Danci finisce per aggredirla, «per una pazzia alquanto sbalorditiva a pensarci bene che mi scappava tutto da ridere». ⁶⁶⁵ Di lì interviene il padre, che lo minaccia «Ti faccio prendere! Ti faccio prendere», ⁶⁶⁶ «[i]noltre questa volta con l'aggravio di sospetti peggiorativi sul mio capo oltre ogni dire». ⁶⁶⁷ Danci è allora costretto a «volare via», «verso avventure che ancora non sapevo quanto spiacevoli potessero sembrarmi», ⁶⁶⁸ affermerà. La sessualità è onnipresente nel romanzo, ma trattata in maniera adolescenziale e ridanciana, come nel rapporto con Martina e Santina, le poco aiutanti figlie del mendicante cieco, con la loro «smania infame santissima ambedue nelle più forti scorpacciate di riso e di solletico [...] Che si alzavano le sottane e io dovevo secondo loro fargli solletico in certi qual posti». ⁶⁶⁹ Le pulsioni sessuali restano perciò «cose un po' indefinite, un po' mitologiche [...] che volendone parlare diventano subito cose comiche e burocratiche, impulsi stravaganti e contraddittori». ⁶⁷⁰ Malgrado la centralità delle pulsioni sessuali, non c'è alcun vero tentativo di vedere

⁶⁶⁰ M. BACHTIN, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, cit., p. 196.

⁶⁶¹ M. GIANCOTTI, *Diventare. Figure della metamorfosi e dell'ibridazione nella scrittura di Mastronardi*, «L'ospite ingrato», *Quarant'anni dopo. L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)*, a cura di L. DEL CASTILLO, C. PANELLA, M.V. TIRINATO, T. TORACCA, luglio-dicembre 2020, pp. 11-31, p. 25.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ *Ivi*, p. 26.

⁶⁶⁴ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 63.

⁶⁶⁵ G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, in ID. *Romanzi, Cronache, Racconti*, a cura di M. BELPOLITI e N. PALMIERI, Milano, Mondadori, 2016, p. 178.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ivi*, p. 181.

⁶⁶⁹ *Ivi*, pp. 278-279.

⁶⁷⁰ ID., *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, «Riga» 28, cit., p. 26.

cosa ci sia dietro. Privato di ogni suo valore iniziatico, l'eros viene trattato semplicemente come «movimento concreto»⁶⁷¹ nello spazio, «senza la capacità di astrarre gli stimoli e decifrarli attraverso le leggi oggettive dello spazio».⁶⁷² In questo modo, la sessualità, al pari di ogni altro movimento di Guizzardi, viene ridotta a semplice gag, come nelle commedie *slapstick* che ispirano la prima produzione di Celati, anche esse basate sul susseguirsi di avvenimenti improbabili e nonsense, dai quali il protagonista non riesce a sottrarsi, riassumibile nella formula ripetitiva «our hero wasn't going anywhere, but he was kicked out of somewhere».⁶⁷³ Diverso è il caso di Pietro, e infatti sulle sue disavventure sessuali c'è poco da ridere. Anche qui, il dominio paterno è ben lontano dall'essere superato, visto che il protagonista rimarrà sempre dipendente dai genitori, ma addirittura Pietro si sentirà minacciato dal proprio figlio. La paura ossessiva dell'umiliazione prende corpo nel sospetto che il figlio sia omosessuale, una eventualità vista anch'essa come un possibile affronto e un potenziale pericolo al già fragile prestigio di Pietro, con una «visualizzazione dell'incubo di vedersi attribuire i tratti di una maschilità inevitabilmente subalterna, o tratti esplicitamente femminilizzati».⁶⁷⁴ Per scongiurare questo destino che percepisce come inevitabile Pietro si vede costretto a «portare il figlio a donna»,⁶⁷⁵ ma Luigi, accompagnato dal padre a casa della prostituta Elvira si dà alla fuga. Per il protagonista questo è l'ennesimo schiaffo al suo ruolo di padre e di uomo. La condotta del figlio è per Pietro un attacco diretto, quasi un dispetto: vede il figlio ghignare «e il ghignare seguitava, snervante rumore di gola e di denti. Ancora seguitava. Quel ragazzo, pensava Pietro, aveva l'aspetto diavolesco».⁶⁷⁶ In realtà viene smentito dal figlio nel suo diario: «[n]el petto gli cominciava a subentrare il pentimento. Gli ho riso in faccia, pensava. E sì che sapeva che suo padre detestava il ridere».⁶⁷⁷ Il doppio racconto di questa esperienza – nel discorso indiretto che ricalca la ruminazione mentale di Pietro e nel diario segreto di Luigi – dimostra ancora una volta lo scollamento tra l'esperienza di Pietro e la realtà in cui vive, e la sua incapacità di ricoprire i ruoli che la società gli attribuisce.

4. Impossibilità di finire: coazione a ripetere e fallimento

Partendo dal presupposto che il romanzo di formazione si contraddistingue per la necessità di attraversare degli episodi significativi che fungano da riti iniziatici, bisogna ammettere che le peripezie che costituiscono il corpo dei due romanzi non sono in alcun modo delle tappe: In *Guizzardi* l'ordine degli eventi è assolutamente relativo e gli episodi potenzialmente intercambiabili, e anche il romanzo non finisce, piuttosto si ferma, con Danci seduto su una panchina (forse la stessa da cui il libro era cominciato). In *A casa tua ridono*, invece, l'inettitudine di Pietro ne impedisce il cambiamento e la crescita, malgrado alcuni degli eventi nella prima parte del libro (il matrimonio, la carriera) siano almeno in linea teorica quelli previsti dalla norma sociale. Tuttavia essi si dimostrano del tutto inefficaci a garantire una maturazione interiore, e il romanzo si chiude con il protagonista rassegnato a tornare nella sua cameretta di ragazzo: con questo ritorno alla dimensione infantile, la fissità del protagonista è sigillata da un finale chiusissimo e circolare, dove la nascita coincide con la morte.⁶⁷⁸ L'impossibilità di crescere è presieduta in entrambi i testi da una persecuzione che non è solo il tema centrale ma costituisce il tessuto narrativo di entrambi i romanzi, i cui protagonisti sono

⁶⁷¹ ID., *Il corpo comico nello spazio*, «Riga» 28, cit., p. 106.

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ Si tratta di un siparietto che apre il primo cortometraggio di Buster Keaton, *High Sign* (1920), e portato a esempio in G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* [1975], Torino, Einaudi, 2001, pp. 167-194, p. 185.

⁶⁷⁴ G. IACOLI, *Alzare la testa. Sul problema della mascolinità nella narrativa di Mastronardi*, «L'ospite ingrato», 8, 2020, pp. 131-154, cit. p. 151.

⁶⁷⁵ L. MASTRONARDI, *A casa tua ridono*, cit., p. 52.

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 94.

⁶⁷⁷ *Ivi*, p. 58.

⁶⁷⁸ D. DALMAS, «Concludere...». *Saggio su Lucio Mastronardi*, «L'ospite ingrato», 8, 2020, pp. 105-130, p. 130.

entrambi vittime di un meccanismo coattivo che li porta a essere costantemente braccati dall'altro, cacciati o perseguitati, e tuttavia approdano a esiti opposti: una chiusura angosciante in Mastronardi e una fuga ridanciana in Celati. Riprendendo la teoria di Brooks con cui avevamo inaugurato la nostra analisi, si potrebbe allora dire che entrambi i romanzi sono caratterizzati da una coazione a ripetere causata da un trauma originario (la cacciata di casa per Guizzardi e la falsa accusa di furto per Pietro) e privo di abreazione. Al contrario, la persecuzione— reale o immaginaria — che affligge ripetutamente i protagonisti non è solamente lo spazio dilatorio che separa l'inizio del romanzo dal suo giusto finale, ma è il romanzo stesso. La circolarità dei finali sancisce definitivamente l'impossibilità di andare avanti, dando esito a due antiromanzi di formazione in cui l'andamento persecutorio sconfessa ogni possibilità di crescere, mostrando le difficoltà della società razionalistica e industrializzata in cui è diventato impossibile trovare il proprio posto.

Anche se entrambe le opere hanno al centro un personaggio emarginato e perseguitato dagli altri, l'esecuzione non potrebbe essere più diversa; anzi, sembra proprio opposta. Infatti, mentre la narrazione di *Guizzardi* è centrifuga, e la ripetizione dilata il testo e lo allontana sempre di più dal suo referente, quella di *A casa tua ridono* segue un movimento centripeto, che tende alla chiusura totale del testo. La patologia di Danci, pur essendo raccontata alla prima persona, conserva un carattere performativo: è fatta per essere vista da fuori, recitata e divertire il pubblico e acquista un effetto comico perché esibita, rivolta all'esterno per mezzo della scrittura. Al contrario, la vicenda di Pietro, che pure inizia con un narratore onnisciente e impersonale, si avvicina progressivamente all'interiorità del protagonista attraverso l'indiretto libero: Pietro parla sempre a sé stesso, e il suo male, tutto orientato verso l'interno, lo logora senza lasciargli scampo.

È interessante notare che la stessa posizione occupano anche i rispettivi autori: Celati, appena all'inizio della sua carriera di narratore perseguirà sempre una idea di nomadismo, tanto nella vita quanto nelle opere letterarie. Di contro Mastronardi, resterà sempre legato alla città natale, e il microcosmo letterario di Vigevano popolerà sempre le sue opere. Di lui dirà Walter Mauro: «Il suo problema fu non aver saputo utilizzare la letteratura come qualcosa di liberatorio, ma come la descrizione coatta di se stesso».⁶⁷⁹

BIBLIOGRAFIA

- M. BACHTIN, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in *Estetika slovesnogo tvorčestva* [1979], tr. it. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi, 1988, pp. 188-244.
- P. BROOKS, *Reading for the plot* [1995], tr. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, a cura di D. FINK, Torino, Einaudi, 2004.
- E. CAVAZZONI, *In fuga dalla letteratura*, «Il Sole 24 ore», 14/02/2016, https://stilsole24ore.com/art/cultura/2016-02-14/in-fuga-letteratura-103708.shtml?uuid=AC8GFDUC&refresh_ce=1, ultimo accesso 15/10/2025.
- G. CELATI, G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, in ID. *Romanzi, Cronache, Racconti*, a cura di M. BELPOLITI e N. PALMIERI, Milano, Mondadori, 2016.
- G. CELATI, , *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* [1975], Torino, Einaudi, 2001, pp. 167-194.
- M. CAESAR, *Caratteri del comico nelle "Avventure di Guizzardi"*, «Nuova Corrente», XXXIII, 97, 1986, pp. 33-46.
- R. DE GENNARO, *La rivolta impossibile*, Roma, Ediesse, 2012.
- C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: Linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. PAPINI, D. FIORETTI, T. SPIGNOLI, Pisa, ETS, 2007, pp. 57-92.

⁶⁷⁹ R. DE GENNARO, *La rivolta impossibile*, cit., p. 191.

- L. MASTRONARDI, *A casa tua ridono*, Milano, Rizzoli, 1971.
- E. MONDELLO, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Giulio Perrone, 2016, p. 156.
- «L'ospite ingrato», 8, *Quarant'anni dopo. L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)*, a cura di L. DEL CASTILLO, C. PANELLA, M.V. TIRINATO, T. TORACCA, luglio-dicembre 2020.
- I. POGGIO, *A casa tua ridono. Origini e ciclicità dell'ultimo Mastronardi*, «L'ospite ingrato», 12, 2022, pp. 163-186.
- T. TORACCA, *Una rassegna dei racconti di Lucio Mastronardi: una produzione ampia e dispersa, un laboratorio sperimentale*, «L'Ellisse», XVIII, 1, 2023, pp. 95-112
- S. VEGETTI FINZI, *Storia della psicoanalisi: autori, opere, teorie, 1895-1985*, Milano, Mondadori, 2017.
- «Riga», 28, *Gianni Celati*, a cura di M. BELPOLITI e M. SIRONI, 2008.

LA CRISI DELLA *BILDUNG*: (ANTI-)FORMAZIONE, TRAUMA E TRATTI AUTOBIOGRAFICI NELLA NARRATIVA DI J.M. COETZEE

di Cecilia Regni

1. L'educazione del sentire: *Vergogna* come (Anti-)bildungsroman lirico

Il romanzo di formazione, tradizionalmente inteso come narrazione del passaggio dall'infanzia alla maturità, è stato oggetto di numerose riletture critiche, soprattutto in contesti postcoloniali e contemporanei.⁶⁸⁰ Le opere di J. M. Coetzee, autore sudafricano naturalizzato australiano e premio Nobel per la letteratura nel 2003, offrono un terreno fertile per interrogare le convenzioni del genere, mettendone in discussione la linearità, la coerenza identitaria e l'ideale di crescita personale. *Vergogna*,⁶⁸¹ in particolare, si apre con un incipit emblematico che introduce fin da subito le tensioni tra identità maschile e femminile, potere e vulnerabilità, desiderio e responsabilità: «Per un uomo della sua età, cinquantadue anni, divorziato, gli sembra di avere risolto il problema del sesso piuttosto bene».⁶⁸² Questa dichiarazione, apparentemente pacificata, anticipa la crisi profonda del protagonista David Lurie, professore universitario boero, la cui esistenza verrà presto destabilizzata da una denuncia per molestie e da un esilio forzato nella campagna sudafricana. Il paesaggio rurale, segnato da conflitti etnici e da una natura aspra e indifferente, diventa lo specchio di una trasformazione interiore che non approda a una riconciliazione, ma a una forma di resistenza silenziosa e ambigua. In questo scenario, *Vergogna* si configura come un romanzo di (anti-)formazione, in cui il percorso del protagonista non conduce alla maturazione, bensì alla disgregazione delle certezze e alla messa in discussione del sé.

La quotidianità di David Lurie si presenta, in apparenza, come ordinaria e priva di turbamenti. Tuttavia, sin dalle prime pagine di *Vergogna*, emerge chiaramente che dietro questa facciata si cela una realtà ben più complessa. L'appuntamento fisso del giovedì pomeriggio al numero 113 del Windsor Mansions, dove Lurie incontra Soraya – una prostituta alta e bruna – rappresenta un rituale che interrompe il «deserto della settimana» e si configura come un'oasi di piacere, seppur priva di amore, descritta come «un'oasi di *luxe et volupté*».⁶⁸³ Questo legame, fondato su un affetto tiepido e controllato, riflette la modalità con cui Lurie gestisce le proprie emozioni: con misura, distacco e una certa economia affettiva. La sua esistenza si svolge entro confini ben definiti – «nei limiti del suo reddito, nei limiti del suo carattere, nei limiti delle sue capacità sentimentali» – delineando il profilo di un uomo che ha scelto di vivere nella prevedibilità, evitando ogni forma di coinvolgimento profondo. Tale impostazione, tuttavia, verrà presto messa in crisi, aprendo la strada a una narrazione che interroga la fragilità dell'identità e la possibilità stessa di redenzione.

Sul piano professionale, David Lurie è autore di tre libri che non hanno suscitato alcuna attenzione da parte della critica, e l'ultima idea con cui si diletta è la composizione di un'opera musicale dedicata a Byron e al suo soggiorno italiano. Fin dalle prime pagine, la sua condizione appare ossimorica: è un docente consapevole di non poter lasciare alcuna traccia formativa nelle vite degli studenti e delle studentesse che ha di fronte, i quali dimenticano persino il suo nome. Come si legge nel testo, «non provando alcun rispetto per la materia che insegna, non riesce a lasciare il segno sugli studenti [...] Continua a insegnare perché gli dà da vivere; anche perché gli insegna l'umiltà, gli fa capire qual è il suo posto nel mondo».⁶⁸⁴ Eppure, Lurie sembra accettare con disincanto la propria condizione di mediocrità, affrontandola con un'ironia sottile, quasi a suggerire che avrebbe

⁶⁸⁰ G.C. SPIVAK, *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, «Critical Inquiry», XII, 1, 1985, pp. 243-261.

⁶⁸¹ J.M. COETZEE, *Vergogna*, Torino, Einaudi, 1999.

⁶⁸² Ivi, p. 3.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ Ivi, p. 6.

potuto aspirare a qualcosa di più, ma ha scelto di fermarsi: «L'ironia di questa situazione non gli sfugge: colui che viene per insegnare impara la più bruciante delle lezioni, mentre coloro che vengono per imparare non imparano niente».⁶⁸⁵ In questo scenario, la sua quotidianità si configura come uno spazio privo di stimoli, ma al tempo stesso come un rifugio stabile, una culla in cui abbandonarsi senza più cercare trasformazioni.

L'incontro con Melanie Isaacs segna un punto di svolta nella vita di David Lurie, una trasformazione esistenziale che si manifesta fin dal primo sguardo tra i due. La giovane studentessa, vestita in modo appariscente e adornata di «ciondoli d'oro» e «palline d'oro», restituisce al professore un sorriso che, nel suo flusso di coscienza, appare carico di malizia più che di timidezza, assumendo quasi il valore di una legittimazione all'azione: «Le donne sono sensibili al peso di uno sguardo concupiscente».⁶⁸⁶ In questo contesto, la musica e il vino si inseriscono come elementi rituali, imprescindibili nel copione «che uomo e donna recitano da secoli», quei gesti codificati che sembrano facilitare l'incontro e normalizzare il desiderio.

Il femminile, tuttavia, si manifesta in forme molteplici e non canoniche: Melanie, la ex-moglie, la prostituta Soraya, e soprattutto Lucy, la figlia, che ha scelto la vita rurale e ama le donne, o forse semplicemente non sente il bisogno degli uomini. Per Lurie, questo universo femminile rimane in gran parte enigmatico, racchiuso in una dimensione che gli è preclusa. È proprio questa distanza che rende incomprensibili, almeno in parte, le scelte di Lucy: il suo restare in un luogo ostile, il suo rifiuto di tornare in Olanda – terra d'origine del popolo boero e dimora della madre – e la sua decisione di accettare, a modo suo, la violenza che subirà e le sue conseguenze. Lucy non cerca rifugio né redenzione, ma una forma di resistenza silenziosa e consapevole che sfugge alla logica del padre, mettendo in crisi il suo sguardo e la sua comprensione del mondo.

Il percorso di David Lurie sembra condurlo verso una forma di superamento dell'«orrore originario» che Hannah Arendt attribuiva ai boeri, incapaci di riconoscere come simili gli uomini che la loro dignità e il loro orgoglio rifiutavano: «i boeri non riuscirono mai a liberarsi del primitivo orrore provato davanti a una specie di uomini che l'orgoglio e il senso della dignità umana impedivano loro di accettare come simili».⁶⁸⁷ In questo contesto, la figura di Lucy assume un valore simbolico e stratificato: il suo nome evoca la donna primigenia e il padre la descrive spesso come il prodotto anomalo di due cittadini – lui e la madre – o come il risultato della Storia, sempre indicata con la maiuscola, che sembra chiudere un cerchio. Lucy incarna un «ritorno al passato», una «giovane e solida colonna» dai piedi scalzi e dai fianchi larghi, che non aspira a modificare il mondo, ma a viverlo secondo le sue regole.

Lo stupro che subisce non viene narrato come un evento eccezionale, bensì come «un altro episodio della grande campagna di redistribuzione», una violenza che il mondo occidentale non è riuscito a nobilitare, nonostante secoli di missioni civilizzatrici. Lurie, che parla italiano e francese, scopre che nessuna lingua lo può salvare in questo caso. È inerme, ridotto a una caricatura: «un missionario in tonaca e casco coloniale che aspetta, mani giunte e occhi al cielo, mentre i selvaggi blaterano nel loro idioma incomprensibile, preparandosi a immergerlo nel calderone bollente».⁶⁸⁸ Il fallimento del lavoro missionario è totale: «che cosa ha lasciato quell'immensa impresa di nobilitazione dell'uomo? Niente, si direbbe».⁶⁸⁹

Lucy non rappresenta la nuova generazione di coloni europei orgogliosi di vivere in un mondo da loro plasmato, ma si fa strumento di ibridazione e accettazione, rinunciando all'indolenza boera e aderendo alle leggi della natura e della convivenza umana. Come agli albori della colonizzazione, anche nel presente del romanzo, in quella parte del continente nero descritta come arida e fredda, gli esseri umani si comportano come parte di una natura incontaminata, accettandone il dominio e la crudeltà. La violenza si perpetua in una catena ininterrotta: dai massacri tribali ai genocidi storici,

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ *Ivi*, p. 12.

⁶⁸⁷ H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo* [1948], trad. di A. GUADAGNIN, Torino, Einaudi, 2009, pp. 267-269, p. 268.

⁶⁸⁸ J.M. COETZEE, *Vergogna*, cit., p. 90.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

fino allo stupro narrato. Gli uomini, soprattutto nella loro componente maschile, appaiono come belve selvagge, e a questa brutalità fanno eco gli animali, non più minacciosi e feroci, ma silenziosi e sofferenti: quelli che entrano nella clinica veterinaria dove Lurie presta servizio, e i cani che Lucy ospita nella sua fattoria, creature che condividono la stessa vulnerabilità e il medesimo destino di abbandono.

Nel trauma condiviso da David Lurie e da sua figlia Lucy, la natura incontaminata e indomabile si rivela, al pari del mondo esterno, una forza troppo potente da contenere. In questo contesto, il romanzo di formazione contemporaneo assume una nuova identità, incentrata sul trauma e sulle metafore che da esso scaturiscono. Tale trasformazione corrisponde a quella che Franco Moretti definisce come una forma letteraria ibrida: il romanzo lirico. Questo tipo di narrazione non si sviluppa attraverso una sequenza di eventi ordinati in senso diacronico, ma si articola in «un filo di momenti lirici», brevi lampi di presente che risvegliano i sensi e la percezione, come accade in molte opere del primo Novecento, tra cui il rivoluzionario *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* di Robert Musil. Proprio su quest'opera, tanto innovativa quanto crudele, pubblicata nel 1906, J. M. Coetzee scrive nel 2001 una breve ma intensa introduzione, stabilendo un collegamento critico con *Vergogna*, romanzo da lui pubblicato pochi anni prima. In essa, Coetzee evidenzia la crisi del mondo europeo e le sue radici culturali, sottolineando che «the most stubbornly retrogressive feature of German culture [...] was its tendency to compartmentalize intellect from feeling, to favour an unreflective stupidity of the emotions».⁶⁹⁰ Come Lurie nelle sue riflessioni, anche Coetzee riconosce che, in un mondo privo di regole divine, l'artista agisce autonomamente, seguendo impulsi complessi e non necessariamente positivi: «Does art always trump morality? This early work of Musil's offers the question, but answers it in only in the most uncertain way».⁶⁹¹

Il percorso di (anti-)formazione nel romanzo *Vergogna* si sviluppa proprio attraverso questi momenti lirici, in cui la continuità narrativa si interrompe, non potendo più offrire una risposta artistica alla complessità del reale. Come osserva Marc Redfield, nella parola tedesca *Bildungsroman* – più spesso adottata che tradotta – si fondono rappresentazione e formazione, pedagogia ed estetica, in un equilibrio che riflette «the aspirations of aesthetic humanism». Quando tale equilibrio viene meno, anche l'opera d'arte che Lurie tenta di comporre si trasforma: egli abbandona l'idea di una forma chiusa e rinuncia al linguaggio umano, scomponendo le melodie pianistiche immaginate. La sua espressione artistica si rifugia in suoni semplici, quasi comici, come il «plin plon plan» di un benjo giocattolo trovato in soffitta. Lurie descrive così la nascita di questa nuova musica:

E cosa, cosa strana, a spizzichi e bocconi la musica prende corpo. A volte trova il ritmo di una frase prima ancora di sapere quali parole la formeranno; a volte le parole impongono la cadenza; a volte l'ombra di una melodia, dopo essere rimasta sospesa per giorni ai margini dell'udito, si dispiega e si rivela in tutto il suo fulgore [...] il suo posto è nella musica, nel suono piatto e metallico delle corde del benjo [...] Questa dunque è l'arte, pensa, e questi sono i suoi meccanismi!⁶⁹²

Anche la lingua inglese, come corrosa dall'interno, perde vigore nel romanzo, lasciando spazio a un crogiuolo di lingue europee e non. Lurie riflette più volte su questo processo di abbandono: «È sempre più convinto che l'inglese sia un mezzo inadatto alla verità del Sudafrica. Intere parti del codice linguistico inglese si sono spessite, hanno perso le articolazioni, la capacità di esprimere, la facondia. Come un dinosauro che spira e sprofonda nel fango, la lingua si è irrigidita».⁶⁹³

⁶⁹⁰ R. MUSIL, *The Confusions of Young Törless* [1906], trad. di S. WHITESIDE, introduzione di J.M. COETZEE, London, Penguin, 2001, p. 9.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² J.M. COETZEE, *Vergogna*, cit., p. 172.

⁶⁹³ *Ibid.*

L'arte, anche quella di Lurie, si realizza dunque oltre la lingua, superando l'erotico e l'elegiaco. Allo stesso modo, il percorso di (anti-)formazione si sviluppa in modo inatteso, ma forse nell'unico modo possibile affinché il destino possa compiersi. Come accade nella scena finale del romanzo, in cui Lurie, ormai trasformato, accompagna il cane verso la fine:

Si fa l'abitudine a tutto, anche al continuo peggioramento di ciò che già era ai limiti della sopportazione [...] Apre la porta della gabbia [...] il cane scuote il didietro sciancato gli annusa la faccia, gli lecca le guance, le labbra, le orecchie [...] Portandolo fra le braccia come un agnello, ritorna nell'ambulatorio [...] Hai deciso di abbandonarlo al suo destino? – Sì, lo abbandono al suo destino.⁶⁹⁴

In questa resa silenziosa, nell'accettazione del limite e della perdita, si compie il gesto finale di un'arte che non redime, ma accompagna.

Il percorso di (anti-)formazione si configura come una ricerca dell'identità dell'essere umano moderno, la cui appartenenza non è più un dato originario, ma una conquista che avviene attraverso una progressiva presa di coscienza. Tale processo, segnato da itinerari imprevedibili e da esperienze traumatiche, conduce alla *Menschwerdung*, ovvero al superamento del mero uso della parola e allo sviluppo integrale delle facoltà umane. Il romanzo novecentesco rompe definitivamente con la struttura lineare del racconto educativo, in cui la formazione si compiva quasi indipendentemente dal soggetto. Le opere di finzione di autori e autrici novecenteschi testimoniano l'impossibilità di una formazione compiuta, l'assenza di sintesi e coerenza, e la crisi della narrazione pedagogica.

Anche il romanzo *Vergogna* si iscrive in questa logica: processi di formazione rovesciati, iniziazioni che non conducono alla maturazione, ma alla rovina e alla consapevolezza. La condizione del protagonista che non appartiene alla gioventù – forma simbolica privilegiata della narrativa europea – ma si avvia verso l'anzianità, fase in cui la formazione non è più biologicamente né biograficamente possibile. L'evoluzione, in questi casi, è solo di segno negativo o complesso. Anche la scuola in Coetzee rappresenta luogo emblematico dell'egemonia europea maschile bianca, spazi in cui ci si è dedicati esclusivamente al lato oggettivo della socializzazione, dimenticando quello soggettivo, senza «la legittimazione del sistema sociale “dentro” la mente del singolo». Questi luoghi sono destinati a implodere sotto la pressione di forze esterne: il perturbante del femminile, il potere di coloro che erano schiavi e si sono liberati. Il professor Lurie, incarnazione della borghesia dominante, viene trasformato dagli incontri che segnano il suo cammino esistenziale. Non abita più il romanzo di formazione tradizionale, ma affrontano incidenti di percorso che non sono più occasioni di crescita, bensì manifestazioni di crisi che si impongono dall'esterno.

La violenza nell'Africa nera, gli istanti di visione e di liberazione sessuale, segnano il dominio dell'inconscio e si traducono in momenti lirici attraverso cui si compie la caduta e la formazione alla fine del Novecento. Quasi incarnazioni di questi momenti sono i minuti passati sull'argine dello stagno ad ammirare le oche selvagge, o i brevi intermezzi musicali, perle di tenerezza e tristezza su flutti scuri del professor Lurie con sua figlia. Segno di una crisi in corso è anche la frammentazione che subisce il linguaggio. In Coetzee il legame tra esperienza e parola si infrange. Il trauma può essere espresso solo attraverso una lingua diversa, una parola altra. Dalla forma conclusa del romanzo si passa al «mosaico instabile» e aperto di Coetzee, dal torpore dell'inizio del secolo scorso al risveglio inquieto di fine Novecento.

In questo itinerario narrativo, le figure femminili – non più specchio del maschile – assumono un ruolo di allerta per il lettore, suggerendo che la crisi della società europea, della borghesia e del mondo occidentale conosciuto era, e forse è ancora oggi, imminente. La «forma simbolica» del romanzo di formazione non è più in grado di affrontare, risolvere o collocare nella finzione letteraria i problemi dell'essere umano.

⁶⁹⁴ Ivi, pp. 203-204.

2. Scrivere il sé, interrogare la formazione: Coetzee tra autobiografia e finzione

Questa tensione tra trauma, formazione e responsabilità, già centrale in *Vergogna*, trova un ulteriore sviluppo nella scrittura autobiografica di Coetzee. Se nel romanzo del 1999 la *Bildung* è messa in crisi da una realtà post-apartheid segnata da colpa e disintegrazione etica, in *Scene di vita di provincia. Infanzia Gioventù Tempo d'estate*⁶⁹⁵ l'autore torna alle origini di tale frattura, esplorando le radici della soggettività in un contesto coloniale.⁶⁹⁶ Coetzee, a 57 anni, scrive un testo autobiografico che narra la sua infanzia in Sudafrica, negli anni '40 e '50. L'uso della terza persona e del tempo presente per raccontare eventi passati non solo introduce una distanza tra autore e narratore, ma riflette anche una soggettività in formazione, ancora incerta e frammentata. In questo modo, il romanzo si configura come un romanzo di (anti-)formazione che, pur adottando i tratti canonici del genere, li sovverte attraverso una narrazione che problematizza l'identità, la memoria e l'appartenenza in un contesto storico segnato da profonde disuguaglianze razziali e culturali.⁶⁹⁷

Infanzia inaugura la trilogia *memoir*, completata da *Gioventù* e *Tempo d'estate*, in cui elementi autobiografici e finzionali si intrecciano. La narrazione, condotta in terza persona e al tempo presente, restituisce con distacco la formazione del protagonista, Coetzee, evidenziando una frattura tra autore e voce narrante. Il racconto si concentra su dinamiche familiari complesse – il rapporto ambivalente con la madre, la figura marginale del padre – e sul senso di estraneità vissuto dal giovane, sospeso tra le culture inglese e afrikaans:

L'infanzia, dice la *Children's Encyclopedia*, è un periodo di gioia innocente, da trascorrere nei prati tra ranuncoli e coniglietti oppure accanto al focolare immersi in un libro di fiabe. Questa visione dell'infanzia gli è completamente estranea. Tutto ciò che fa a Worcester, a casa o a scuola, lo porta a credere che l'infanzia non sia nient'altro che un periodo in cui bisogna stringere i denti e resistere.⁶⁹⁸

La prosa, essenziale e limpida, accompagna il lettore attraverso le tappe della crescita intellettuale del protagonista, lasciando tuttavia in sospeso il desiderio di conoscere il prosieguo della sua vicenda biografica.⁶⁹⁹

Questa narrazione distaccata può essere letta anche alla luce del concetto di *autrebiografia*. Tale tecnica, che evita la narrazione diretta in prima persona, consente all'autore di esplorare con maggiore libertà tematiche ricorrenti nella sua opera, come il corpo e il desiderio, la vita degli animali e quella rurale, il rapporto con l'arte.⁷⁰⁰ Questi motivi attraversano molti dei suoi romanzi, generando tensioni tematiche e intertestuali tra le diverse opere. La vita personale dell'autore diventa così materia narrativa, ma sempre filtrata da una riflessione etica e morale sulla condizione umana, sulla natura e sulla società.⁷⁰¹

Questa rilettura del romanzo di formazione attraverso la lente dell'*autrebiografia* e della finzione autobiografica permette di collocare la trilogia all'interno di una genealogia narrativa che problematizza l'idea stessa di sviluppo lineare e identità coerente. La formazione del soggetto coetzeeano non si compie attraverso tappe progressive e risolutive, ma si articola in una serie di fratture, disillusioni e interrogativi che mettono in crisi il paradigma classico del *Bildungsroman*.

⁶⁹⁵ J.M. COETZEE, *Scene di provincia. Infanzia Gioventù Tempo d'estate*, trad. it. F. CAVAGNOLI, M. BAIocchi, Torino, Einaudi, 2016.

⁶⁹⁶ Cfr. R. KUSEK, *Writing Oneself, Writing the Other: J. M. Coetzee's Fictional Autobiography in Boyhood, Youth and Summertime*, «Werkwinkel», VII, 1, 2012, pp. 97-106.

⁶⁹⁷ Cfr. *ibid.*

⁶⁹⁸ J.M. COETZEE, *Scene di provincia*, cit., p. 17.

⁶⁹⁹ Cfr. D. COAD, rec. a J.M. COETZEE, *Boyhood: Scenes from Provincial Life*, «World Literature Today», LXXII, 2, primavera 1998, pp. 442-443.

⁷⁰⁰ Cfr. *ibid.*

⁷⁰¹ S. NEIMNEH, *Autofiction and Fictionalisation: J. M. Coetzee's Novels and Boyhood*, «Transnational Literature», VII, 2, maggio 2015, <http://fhrc.flinders.edu.au/transnational/home.html>, consultato il 31 ottobre 2025.

L'ambiguità tra il sé reale e il sé narrato, la scelta di una voce narrante esterna e la costruzione di scenari autobiografici destabilizzanti contribuiscono a delineare una poetica della soggettività che si fonda sul dubbio, sull'autoanalisi e sulla distanza. In questo senso, le opere autobiografiche di Coetzee non solo dialogano con i suoi romanzi più noti, ma ne amplificano le tensioni etiche e formali, offrendo un contributo originale alla riflessione sul rapporto tra vita, scrittura e formazione. Il romanzo di formazione, così riletto, diventa uno spazio critico in cui l'identità non si afferma, ma si interroga.

Nel primo romanzo, il periodo che va dai dieci ai tredici anni, è segnato da un profondo senso di alienazione culturale, religiosa e sociale: figlio di una famiglia afrikaner anglofona, si percepisce come outsider rispetto alla comunità locale. I conflitti familiari, in particolare il rapporto ambivalente con i genitori, alimentano un processo di distacco emotivo e intellettuale che contribuisce alla sua formazione. Così parla della relazione con sua madre «È turbato da quell'amore accecante, travolgente, colmo di abnegazione, destinato sia a lui che al fratello, ma soprattutto a lui. Vorrebbe che non lo amasse tanto. Lo ama in modo assoluto, quindi anche lui deve amarla in modo assoluto: è questa la logica cui lei lo costringe»,⁷⁰² mentre con suo padre, di cui non comprende le scelte esistenziali e che critica fortemente, ha un rapporto molto conflittuale e distaccato: «È atterrito al pensiero della vita che sarebbe costretto a vivere se fosse suo padre a gestire la casa, una vita di formule ottuse, stupide, un'esistenza simile a quella di chiunque altro». ⁷⁰³ C'è poi la consapevolezza sociale che matura nel contesto dell'apartheid e lo porta a identificarsi con i derelitti della società, delineando una crescita morale e critica che rientra nei tratti canonici del *Bildungsroman* e nell'osservazione analitica dei gruppi etnici che lo circondano «per lui gli afrikaner sono sempre infuriati perché sentono male al cuore. Per lui gli inglesi non si infuriano perché vivono dietro un muro e custodiscono bene il proprio cuore». ⁷⁰⁴ È sempre viva poi, come in *Vergogna*, la riflessione intorno alla letteratura «alle letture serie»⁷⁰⁵ e alla lingua, sembra come bere «la felice, disordinata miscela di inglese e afrikaans [...] gli piace quella lingua buffa, danzante, con le sue particelle che scivolano qua e là nella frase». ⁷⁰⁶

Il protagonista prosegue questo percorso, spostando l'attenzione sugli anni della giovinezza e sul trasferimento a Londra nella parte intitolata *Gioventù* che si apre, non a caso, con una citazione di Goethe «Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen»,⁷⁰⁷ parole che rimandano al concetto di *Künstlerroman*. Qui, la ricerca di identità si intreccia con la disillusione: il giovane aspira a diventare un grande artista, ma si scontra con la realtà di lavori alienanti e relazioni insoddisfacenti. Il senso di fallimento e l'autoironia che permeano la narrazione riflettono una profonda lotta interiore, in cui il protagonista si percepisce come emotivamente distante e incapace di connettersi con gli altri. Ininterrotta rimane la riflessione intorno ai temi della letteratura e del linguaggio della prosa, della poesia e del quotidiano.

Nell'ultima delle tre parti, *Tempo d'estate*, Coetzee radicalizza ulteriormente la struttura narrativa: immaginando sé stesso come morto, affida la ricostruzione della propria vita a un biografo immaginario e a una serie di interviste. Questo dispositivo mette in discussione la possibilità stessa di una rappresentazione autentica del sé, accentuando l'ambiguità tra verità e finzione. Sebbene non segua la struttura tradizionale del romanzo di formazione, *Tempo d'estate* offre una riflessione critica sul percorso di crescita, problematizzando la coerenza e la linearità del genere e confermando dunque come l'opera di Coetzee mantenga alcuni elementi tipici del romanzo di formazione – la ricerca di identità, la consapevolezza sociale, la disillusione, il confronto con i propri limiti – ma li rielabora attraverso una narrazione frammentata, distaccata e autoironica. L'autore sovverte le aspettative del genere, proponendo una poetica del confine che rompe con le categorie stabilite e interroga la

⁷⁰² J.M. COETZEE, *Scene di provincia*, cit., p. 50.

⁷⁰³ Ivi, p. 83.

⁷⁰⁴ Ivi, p. 77.

⁷⁰⁵ Ivi, p. 108.

⁷⁰⁶ Ivi, p. 85.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 173.

possibilità stessa di rappresentare fedelmente il processo di crescita personale.⁷⁰⁸ In questo modo, il romanzo di formazione diventa per Coetzee non tanto il racconto di una maturazione compiuta, quanto lo spazio critico in cui l'identità si costruisce nella tensione tra memoria, finzione e interrogazione etica. In una nazione come il Sudafrica, caratterizzata da una profonda pluralità etnica e razziale, la rappresentazione letteraria dell'identità non può che risultare frammentata e spesso conflittuale. Le diverse comunità che compongono il Paese – africana, afrikaner, *coloured*, inglese, indiana – intraprendono ciascuna un percorso autonomo di scoperta del sé, cercando di definire cosa significhi essere sudafricani e costruire la propria esistenza su «un crimine, precisamente la conquista coloniale, perpetuato dall'apartheid».⁷⁰⁹ L'opera di Coetzee si rivela significativa non solo per il contesto postcoloniale, ma anche per l'attenta documentazione del processo di costruzione identitaria in una società segnata da profonde divisioni razziali e da una complessa pluralità culturale.⁷¹⁰

Le critiche al romanzo di formazione tradizionale si articolano dunque su più livelli. Coetzee demolisce l'immagine idealizzata dell'infanzia e della giovinezza, rifiutando la narrazione lineare e teleologica che culmina in una realizzazione personale. Attraverso la terza persona e l'uso di alter ego, evidenzia l'impossibilità di rappresentare fedelmente il proprio percorso di vita, sottolineando il rischio di autoinganni e mitizzazioni. In *Gioventù*, la parodia del genere si manifesta nella figura di un protagonista narcisista e alienato, che non suscita empatia ma riflette le contraddizioni del soggetto contemporaneo. In *Tempo d'estate*, la maturazione è decostruita attraverso uno sguardo esterno e spesso umiliante, che nega ogni celebrazione del protagonista:

Finiamo per somigliare al nostro io ideale, dice Baudelaire. Il volto con il quale nasciamo, a poco a poco, è sopraffatto dal volto desiderato, il volto dei nostri sogni segreti. Il volto nello specchio è forse il volto ei suoi sogni, questa faccia lunga, lugubre, con la bocca morbida, vulnerabile, e ora gli occhi vuoti dietro i vetri?⁷¹¹

In conclusione, le opere autobiografiche di Coetzee sovvertono le aspettative del *Bildungsroman*, proponendo una riflessione critica sulla rappresentazione della crescita personale. La formazione non è lineare né necessariamente positiva, ma si configura come un processo frammentato, ambiguo e profondamente problematico. Attraverso una narrazione che intreccia finzione e autobiografia, Coetzee mette in discussione la possibilità stessa di raccontare la vita, trasformando il romanzo di formazione in uno spazio di interrogazione etica, stilistica e identitaria.

BIBLIOGRAFIA

- H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo* [1948], trad. di A. GUADAGNIN, Torino, Einaudi, 2004.
D. ATTRIDGE, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago, Chicago University Press, 2005.
M. BACHTIN, *Estetica e romanzo. Teoria letteraria e scienze umane* [1935], trad. di C. STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi, 1979.
F. BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018.
D. COAD, rec. a J.M. COETZEE, *Boyhood: Scenes from Provincial Life*, «World Literature Today», LXXII, 2, primavera 1998, pp. 442-443.
J.M. COETZEE, *Summertime: Scenes from Provincial Life*, London, Harville Secker, 2009.
J.M. COETZEE, *Vergogna*, trad. di G. BONA, Torino, Einaudi, 1999.
L. GILMORE, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1994.

⁷⁰⁸ Cfr. R. KUSEK, *op. cit.*

⁷⁰⁹ J.M. COETZEE, *Scene di provincia*, cit., p. 540.

⁷¹⁰ Cfr. R. KUSEK, *op. cit.*

⁷¹¹ J.M. COETZEE, *Scene di provincia*, cit., p. 335.

- M.P. GUARDUCCI, Rec. a *Infanzia* (Einaudi, Torino, 2001) e *Gioventù* (Einaudi, Torino, 2002), «Infanzia e gioventù di J. M. Coetzee», «Lo Straniero», 35, maggio 2003, pp. 131-138.
- M.P. GUARDUCCI, Rec. a *Lavori di scavo. Saggi sulla letteratura 2000-2005*, Einaudi, 2010, *I saggi di Coetzee lettore*, *Lo Straniero*, 121, luglio 2010, pp. 127-128.
- D. HEAD, *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- M. HIRSCH, *The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions*, «Genre», XII, 1979, pp. 293-311.
- R. KUSEK, *Writing Oneself, Writing the Other: J. M. Coetzee's Fictional Autobiography in Boyhood, Youth and Summertime*, «Werkwinkel», VII, 1, 2012, pp. 97-106.
- H. MARCUSE, *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca* [1978], trad. di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1985.
- F. MORETTI, *Il romanzo di formazione* [1987], Torino, Einaudi, 1999.
- R. MUSIL, *The Confusions of Young Törless* [1906], trad. di S. WHITESIDE, London, Penguin, 2001 (Introduzione di J.M. COETZEE).
- S. NEIMNEH, *Autofiction and Fictionalisation: J. M. Coetzee's Novels and Boyhood*, «Transnational Literature», VII, 2, maggio 2015, <http://fhrc.flinders.edu.au/transnational/home.html>, consultato il 31 ottobre 2025.
- M. REDFIELD, *The Phantom Bildungsroman. Aesthetic, Ideology and the Bildungsroman*, New York, Cornell University Press, 1996.
- E. SAID, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- G. SAMPALO, «*Bildungsroman*»: *genealogia linguistica di un mito tedesco*, in *Icone culturali d'Europa*, a cura di F. FIORENTINO, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 99-120.
- S. SMITH, J. WATSON, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life-Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- G.C. SPIVAK, *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, «Critical Inquiry», XII, 1, 1985, pp. 243-261.
- R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria della letteratura* [1949], a cura di L. BOTTONI, Bologna, Il Mulino, 1989.

«HUMANO GESTU SIMUL ET UOCE PRIUATUS».
STRATEGIE NARRATIVE E LIMITI RAPPRESENTATIVI
NELLA DESCRIZIONE DELLA METAMORFOSI DELL'UMANO

di Nicola Sileo

1. Continuità e gradualità delle metamorfosi

Nella letteratura di ogni tempo, le narrazioni di metamorfosi corporee condividono un nodo problematico raramente tematizzato in modo esplicito dalla critica: la difficoltà, se non l'impossibilità, di rappresentare in modo continuativo e totalizzante il momento della trasformazione. Tale passaggio, per sua natura liminale e perturbante, sfida la linearità del linguaggio, costringendo talvolta gli autori a ricorrere a strategie descrittive frammentarie. Di fronte alla trasformazione il racconto tende spesso a segmentarsi, scomponendo l'unità corporea in una successione di particolari anatomici isolati, ciascuno descritto nel momento del suo passaggio da una forma all'altra. L'insieme di questi frammenti costituisce una rappresentazione per accumulo, a volte non pienamente continua né coerente, ma sufficiente a generare nell'immaginazione del lettore l'illusione di un divenire corporeo.

Nell'antichità questo tipo di rappresentazione vide un punto di svolta nell'opera di Ovidio. Dalle *Metamorfosi* in poi si assiste, infatti, all'uso di mezzi più articolati: accanto a un tipo di narrazione metamorfica repentina, ricevuta dal mondo greco, in cui il passaggio da una forma a un'altra avviene sostanzialmente nello spazio di un verbo – del tipo *A diventa B* –, compare anche una trasformazione corporea più dettagliata, che si sofferma sulle singole parti del corpo. Questa prassi, che conferisce continuità e gradualità alle immagini descritte, è divenuta nel tempo il modello principale della descrizione della metamorfosi.⁷¹² Ovidio, come vedremo, operò riducendo le differenze sostanziali fra due specie al minimo della percezione, dando rilievo alle possibili somiglianze anatomiche o meglio alle possibili analogie fra la specie umana e, a esempio, quelle animali: gli arti umani superiori diventano le zampe anteriori, gli arti inferiori diventano le zampe posteriori, e così via.⁷¹³ In Ovidio, in qualche modo, anche quando si tratta di specie o entità assai diverse fra loro, la metamorfosi avviene facilmente, almeno dal punto di vista dell'immaginario.⁷¹⁴

Volendo indagare da vicino queste strategie di rappresentazione, si possono considerare le implicazioni narrative, semiotiche e talvolta simboliche del loro utilizzo, ponendo l'attenzione sui limiti strutturali che la narrazione incontra di fronte al compito di descrivere ciò che, per sua natura, è transitorio e ambiguo. Non si tratta di condurre un'analisi di tipo intertestuale in senso stretto, ma piuttosto di individuare, tramite l'analisi di alcuni testi, una costante retorica e strutturale che attraversa epoche e generi, che si manifesta in molti casi in cui un corpo umano venga rappresentato nell'atto di trasformarsi. Per circoscrivere l'indagine si prenderanno in esame due opere letterarie principali, emblematiche e cronologicamente distanti, ma ricche di analogie strutturali e narrative rilevanti: *Le Metamorfosi* di Apuleio (II sec. d.C.) e *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi (1881-1883). Al netto dei diversi linguaggi, contesti storici, finalità, ci interessa il fatto che entrambi mettono in scena una metamorfosi dello stesso tipo: uomo-asino. Nei due casi, inoltre, la

⁷¹² A. BARCHIESI, *Reading Metamorphosis in Ovid's Metamorphoses*, in *Metamorphic Readings. Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, a cura di M. MALM, A. SHARROK, D. MOLLER, Oxford, University Press, 2020, pp. 13-30: 19-20. Torna su questi aspetti anche C. SALEMME, *Le 'metamorfosi' del Sannazaro*, Bari, Cacucci, 2018, pp. 9-10.

⁷¹³ Cfr. P. LI CAUSI, *Dell'impossibilità di andare oltre (e dell'Antropocene): fragilità dei corpi e dei limiti nelle Metamorfosi di Ovidio*, «ClassicoContemporaneo», 8, 2022, pp. 115-137: 118.

⁷¹⁴ Utili riferimenti in questa direzione provengono dal noto saggio di J.K. ŠČEGLOV, *Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio*, traduzione dal russo di A. IVANOV, «Lingua e stile», 4, 1969, n. 1, pp. 53-68. Si veda, in questo caso, p. 59.

trasformazione si configura come parentesi funzionale al compimento di un'evoluzione interiore, che può inscrivere all'interno di un percorso di formazione, guidato peraltro da una figura salvifica femminile (rispettivamente Iside e la Fata dai capelli turchini). Ambedue i testi, in sostanza, possono essere avvicinati agli archetipi del *Bildungsroman*: il cambio di forma assume, per i protagonisti dei due romanzi, una funzione non solo fisica, ma anche morale ed esistenziale.⁷¹⁵ A corredo del confronto principale fra i due testi, si potrà guardare, tramite una rapida carrellata, anche ad altri casi significativi selezionati per pertinenza tematica e strategia rappresentativa.

2. Metamorfosi asinine: da Lucio a Pinocchio

L'episodio centrale delle *Metamorfosi* di Apuleio – la trasformazione di Lucio (III, 21-26) – rivela chiaramente la difficoltà della parola narrativa di restituire l'esperienza della mutazione fisica in modo totalizzante. Nel passo chiave (III, 24-25) Lucio, nel tentativo di mutarsi in uccello per mezzo di un unguento magico, viene trasformato in asino a causa di un errore dell'amante Fotide.

Iamque alternis conatibus libratis brachiis in auem similis gestiebam; nec ullae plumulae nec usquam pinnulae, sed plane pili mei crassantur in setas et cutis tenella duratur in corium et in extimis palmulis perditio numero toti digiti coguntur in singulas ungulas et de spinae meae termino grandis cauda procedit. Iam facies enormis et os prolixum et nares hiantes et labiae pendulae; sic et aures inmodicis horripilant auctibus. Nec ullum miserae reformationis uideo solacium, nisi quod mihi iam nequeunt tenere Photidem natura crescebat. Ac dum salutis inopia cuncta corporis mei considerans non auem me sed asinum uideo, querens de facto Photidis sed iam humano gestu simul et uoce privatus, quod solum poteram, postrema deiecta labia umidis tamen oculis oblicum respiciens ad illam tacitus expostulabam.⁷¹⁶

La descrizione della metamorfosi in prima persona, pur se relativamente breve, appare densa di informazioni anatomiche, nonché ritmicamente scandita, con incedere rallentato.⁷¹⁷ L'evento è descritto come un susseguirsi di trasformazioni localizzate, una *enumeratio* anatomica che diventa la chiave retorica del passo. L'ordine della descrizione, scandito dall'uso anaforico di *iam* in alcuni dei momenti di passaggio,⁷¹⁸ non sembra casuale: si passa da una sintomatologia generale, diffusa (*alternis conatibus libratis brachiis in auem similis gestiebam*), a un approfondimento anatomico, dagli organi più estesi a quelli più circoscritti: i peli diventano setole (*pili-setas*), la pelle diventa cuoio (*cutis-corium*), tutte le dita della mano si uniscono in zoccoli (*toti digiti-singulas ungulas*), dal coccige spunta la coda (*de spinae meae termino-cauda*); si passa poi ai dettagli del volto, che si ingrandisce (*facies enormis*) così come la bocca (*os prolixum*), le narici (*nares hiantes*), il muso (*labiae pendulae*) e finalmente le orecchie (*nares inmodicis*). Un'ultima nota fisica riguarda

⁷¹⁵ Uso il termine *Bildungsroman* con accezione più ampia rispetto al modello narrativo ottocentesco definito da F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, 3 ss. Cfr., per quanto riguarda Pinocchio, il contributo di P. GIBELLINI, *L'anima del burattino: rilettura di Pinocchio*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di P. PONTI, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 217-219.

⁷¹⁶ «E subito comincio a sbattere le braccia su e giù, gesticolando come fossi un uccello: però, niente piume e niente penne! Invece, la mia peluria si ispessisce in setole, la pelle delicata si indurisce in cuoio; all'estremità delle mani tutte le dita si fondono assieme e si congiungono in un unico zoccolo, e in fondo alla schiena mi spunta una lunga coda. E poi la testa enorme, bocca spropositata, froge dilatate, labbra pendule; anche le orecchie diventano misurate e irte di peli. Mi rendo conto che questa disgraziata metamorfosi ha un unico aspetto positivo: ormai non potevo più abbracciare Fotide, ma mi si ingigantiva... la virtù di uomo. Ormai non ho più alcuna speranza di salvezza. Considero ogni parte del mio corpo, e mi vedo non uccello ma asino; vorrei maledire Fotide per ciò che ha combinato, ma non mi è più possibile esprimermi con la voce e i gesti di un uomo». Si riporta la traduzione e il testo stabilito da L. NICOLINI per APULEIO, *Metamorfosi*, I-IV, a cura di A. BARCHIESI e L. GRAVERINI, Milano, Mondadori [Fondazione Lorenzo Valla], 2019-.

⁷¹⁷ Cfr. il commento di L. GRAVERINI al brano, in APULEIO, *Metamorfosi*, I, *Libri I-III*, a cura di L. GRAVERINI e L. NICOLINI, Milano, Mondadori [Fondazione Lorenzo Valla], 2019, p. 366.

⁷¹⁸ M. BANDINI, *Il modello della Metamorfosi ovidiana nel romanzo di Apuleio*, «Maia», 38, 1986, n. 1, pp. 33-39.

l'ingrossamento del membro (*natura crescebat*). Il corpo umano viene smontato e ricostruito in forma animale, ma senza salti narrativi: è la gradualità stessa del processo a generare inquietudine. Alla trasformazione prettamente fisica si aggiunge un ultimo tratto identitario: il cambio della voce. Nel testo non vi è un passaggio netto al raglio, ma una significativa perdita della voce umana (*uoce privatus*) che coincide con l'espulsione dell'umano dal linguaggio.

A ogni modo, la descrizione della metamorfosi di Lucio appare strettamente legata a quella di Panfile in gufo, avvenuta poco prima (III, 21), alla quale fa da 'contrappunto', sulla base di alcuni richiami verbali piuttosto precisi, oltre che della segmentazione anatomica: anche la trasformazione della donna, sebbene appaia meno articolata (sono soltanto quattro le parti del corpo descritte nell'atto della metamorfosi), avviene per gradi.⁷¹⁹

È forse necessario chiamare in causa alcuni aspetti relativi alle *Metamorfosi* di Ovidio (I d.C.), in quanto appurato modello apuleiano.⁷²⁰ L'opera, per usare argomentazioni molto autorevoli, può essere definita come un poema della fisicità (Ščeglov) o della corporeità (Segal), che rende con una rappresentazione 'realistica' un processo fantastico come appunto quello della trasformazione. Uomini e animali coinvolti sono descritti nei loro attributi fisici più elementari: in questo modo entità completamente diverse fra loro possono condividere alcuni tratti generali, proprietà ed elementi su cui va a basarsi lo 'scivolamento' verso la nuova forma.⁷²¹

Sebbene nell'opera non venga mai descritta una metamorfosi del tipo apuleiano (uomo-asino), le trasformazioni possono essere ricondotte fondamentalmente a due tipi di rappresentazione: 1) il passaggio avviene con un rapido cambio di nome, o con un netto cambio di inquadratura, per cui quando si torna con lo sguardo sul personaggio, questo appare già trasformato; 2) il passaggio avviene tramite la descrizione più o meno dettagliata di una sequenza di micro-eventi corporei, con la scomposizione dei corpi in vari elementi, subito ricostruiti nella nuova forma, sulla base di uno schema sostanzialmente definito per cui, quando un uomo si trasforma in un animale, gli arti diventano zampe, il corpo si ricopre di pelliccia, la bocca diventa muso, le dita si riuniscono in zoccoli o artigli, i capelli diventano una cresta o una criniera.⁷²² Prendiamo in considerazione uno dei casi più noti, caro anche al romanzo di Apuleio,⁷²³ ovvero quello di Atteone, trasformato in cervo da Diana (*Met.* III, 138-259):

vv. 192-197

'nunc tibi me posito uisam uelamine narres,
si poteris narrare, licet'. nec plura minata
dat sparso capiti uiuacis cornua cerui,
dat spatium collo summasque cacuminat aures
cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat
cruribus et uelat maculoso uellere corpus;

vv. 200-203

ut uero uultus et cornua uidit in unda,
"me miserum!" dicturus erat; uox nulla secuta est.

⁷¹⁹ M. BANDINI, *Il modello della Metamorfosi*, cit., p. 37.

⁷²⁰ La ben nota influenza di Ovidio sull'opera di Apuleio si manifesta in svariati modi, non necessariamente testuali o strutturali. Si rimanda, per sintesi, al saggio di L. NICOLINI, *Uno sguardo ecfrastico sulla realtà: modi dell'influenza ovidiana in Apuleio*, in *Collected Studies on the Roman Novel*, a cura di M. CARMIGNANI, L. GRAVERINI, B.T. LEE, Córdoba, Brujas, 2013, pp. 157-178: la presenza di Ovidio «non si manifesta quasi mai in modo lampante, sebbene in tutto il testo il poeta augusteo sembri costituire una fonte di ispirazione per la lingua, lo stile, l'atmosfera» (p. 159).

⁷²¹ Cfr. J.K. ŠČEGLOV, *Alcuni tratti strutturali*, cit., p. 53. Cfr. anche P. MONELLA, *Deriquitque malis* (*Ov. Met.* 6, 303). *Litomorfo e antropomorfo nell'epos ovidiano*, in *Ars adeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Le Metamorfosi*, a cura di L. LANDOLFI e P. MONELLA, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 59-79: 60.

⁷²² G.K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses: an Introduction to the Basic Aspects*, University of California Press, 1975, 179.

⁷²³ Si rimanda, per questi aspetti, alle pagine di S. LA BARBERA, *Indossare la pelle di un vecchio amante. Tracce di Ovidio elegiaco nelle Metamorfosi di Apuleio*, «Aevum Antiquum», 18 (n.s.), 2018, pp. 81-105.

ingemuit; uox ulla fuit, lacrimaeque per ora
non sua fluxerant; mens tantum pristina mansit.⁷²⁴

La metamorfosi di Atteone segue uno schema simile a quello usato da Apuleio: dalla testa spuntano le corna, il collo si allunga, le orecchie si affilano, gli arti diventano zampe e il corpo si ricopre di pelo. Soltanto quando lui riesce a vedere la sua immagine riflessa nell'acqua, comprende che anche la voce è cambiata: viene così completata la degradazione del carattere umano e la perdita del controllo sulla riconoscibilità della propria identità.⁷²⁵ La scomposizione elementare appare, dunque, uno strumento utile per ridurre l'impatto del fantastico, dando la possibilità di riportare il tutto a una percezione più semplice che, sebbene non appartenga al campo della verosimiglianza, compie un passo di maggiore comprensibilità visiva nei confronti dell'immaginario del lettore, per il principio in base al quale, se si confronta un dettaglio del corpo dell'uomo con il corrispettivo nel corpo dell'animale, la differenza è minore rispetto a quella fra i due corpi presi nel loro insieme.⁷²⁶

Al di là dei modelli classici, più o meno confermabili, di per sé il personaggio di Pinocchio appare 'malleabile', fortemente incline alla metamorfosi. *Le avventure di Pinocchio* è, in qualche modo, una storia tutta intrisa di tematica metamorfica: alle trasformazioni concrete, relative talvolta anche a singole parti del corpo, seguono quelle simboliche, concettuali, che ridisegnano il personaggio in seguito a esperienze particolarmente segnanti, riti iniziatici, sconvolgimenti.⁷²⁷ La trasformazione asinina di Pinocchio (e di Lucignolo) – l'unica di cui ci occuperemo in questa sede – avviene nel *Capitolo XXXII* del romanzo e si presenta come una progressione in tre stadi: anticipazione profetica e sintomatologia iniziale; metamorfosi e crisi d'identità; stabilizzazione della nuova forma e perdita della voce umana.

All'inizio del capitolo Pinocchio si accorge della trasformazione del primo elemento, gli orecchi, che in Apuleio costituiscono invece il penultimo momento dell'imbestiamento:⁷²⁸

Si accorse con sua grandissima meraviglia che gli orecchi gli erano cresciuti più d'un palmo. [...] Andò subito alla ricerca di uno specchio, per potersi vedere, ma non trovando uno specchio, empì d'acqua la catinella del lavamano e, specchiandovisi dentro, vide quel che non avrebbe mai voluto vedere: vide, cioè, la sua immagine abbellita di un magnifico paio di orecchi asinini.⁷²⁹

In una fase ancora intermedia della metamorfosi, Pinocchio tenta di nascondere le orecchie d'asino con un berretto di cotone⁷³⁰. Il gesto ha un antecedente molto noto, che riguarda, ancora una volta, un luogo ovidiano, ovvero l'episodio di re Mida, che tenta di coprire con una tiara le orecchie

⁷²⁴ «'E adesso, va' pure, se puoi, a dire in giro | che hai visto me senza vali'. Senza altre minacce | regala le corna di un cervo longevo alla testa bagnata, | gli allunga il collo e gli affila in punta le orecchie, | gli cambia in piedi le mani, in lunghe zampe le braccia | e tutto il corpo gli copre di pelo chiazato» (vv. 192-197). «Ma appena giunse a vedersi nell'acqua la faccia e le corna, | 'ahimè!', voleva gridare; ma non gli veniva una sillaba; | gemette, per tutto il discorso e gli scorsero lacrime | lungo la faccia non sua: la ragione soltanto rimase immutata» (vv. 200-203). La traduzione è di L. GRAVERINI. Seguo il testo di P. OVIDI NASONIS *Metamorphoses*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R.J. TARRANT, Oxonii, e Typhographeo Clarendoniano, 2004.

⁷²⁵ C. SEGAL, *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*, in APULEIO, *Metamorfosi*, I, *Libri I-III*, a cura di A. BARCHIESI, Milano, Mondadori [Fondazione Lorenzo Valla], 2005, XVII-CI: LXXX.

⁷²⁶ J.K. ŠČEGLOV, *Alcuni tratti strutturali*, cit., pp. 60-64.

⁷²⁷ Si veda V. BONANNI, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, «Cahiers d'études italiennes», 15, 2012, pp. 229-240: 238-239. Cfr. anche G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, 168. Cfr. anche G. ALFANO, *Pinocchio, ovvero l'ostinazione dell'incompiutezza*, «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 5, 2020, n. 2, pp. 11-22: 11-13.

⁷²⁸ G.F. GIANOTTI, *Non solo l'abecedario per Pinocchio: parole, immagini e situazioni che vengono da lontano*, «Sileno», 47, 2021, n. 1-2, pp. 157-211: 190.

⁷²⁹ Tutte le citazioni dal testo di Pinocchio sono tratte da C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, preceduto da *Chi era Collodi, Com'è fatto Pinocchio* di F. TEMPESTI, Milano, Feltrinelli, 1982. La presente citazione è tratta da p. 249.

⁷³⁰ Ivi, 251.

d'asino, punizione infertagli da Apollo (*Met.*, XI 176-194).⁷³¹ Alla fine del capitolo, con un'accelerazione improvvisa, la metamorfosi dei due malcapitati si compie del tutto:

E mentre dicevano così, si piegarono tutti e due carponi a terra e, camminando con le mani e coi piedi, cominciarono a girare e a correre per la stanza. E intanto che correvano, i loro bracci diventarono zampe, i loro visi si allungarono e diventarono musi e le loro schiene si scoprirono di un pelame grigiolino chiaro, brizzolato di nero.

Ma il momento più brutto per que' due sciagurati, sapete quando fu? Il momento più brutto e più umiliante fu quello quando sentirono spuntarsi di dietro la coda.⁷³²

La compressa sequenza descrittiva ha un ordine coerente: la perdita della posizione eretta (ancora una volta, come in Apuleio, si procede a partire dai sintomi generali), la trasformazione degli arti, l'allungamento dei visi, l'infittirsi dei peli della schiena e, infine, l'insorgenza della coda. La trasformazione è accompagnata da consapevolezza e panico: i personaggi osservano il proprio corpo che cambia in tempo reale, come in un incubo lucido. L'ultimo elemento della metamorfosi, come in Apuleio, coincide con la perdita della voce:

Vinti allora dalla vergogna e dal dolore, si provarono a piangere e a lamentarsi del loro destino. Non l'avessero mai fatto! Invece di gemiti e di lamenti mandavano fuori dei ragli asinini; e tagliando sonoramente, facevano tutti e due in coro:
"Ihah, ihah, ihah".

Si ricordi che nel romanzo sono molti gli animali parlanti (il gatto e la volpe, il tonno, il grillo e così via): ai novelli asini, però, l'autore non concede affatto l'uso del linguaggio, costringendoli al raglio, proprio come accade a Lucio nelle *Metamorfosi*.⁷³³ Come in Apuleio, anche in Collodi la metamorfosi corporea non è narrativamente rappresentabile come un flusso continuo: deve essere disarticolata, resa leggibile tramite una sintassi della frammentazione. Dalla testa ai piedi, dalle orecchie alla voce, il corpo cambia per unità circoscritte. L'effetto tuttavia è duplice: da un lato comico, grottesco e fiabesco; dall'altro traumatico e liminale. Pinocchio, come Lucio, attraversa una soglia che lo separa dal mondo umano, ma mentre in Apuleio la metamorfosi è preparazione alla rinascita spirituale, in Collodi è funzionale a un processo di moralizzazione e disciplinamento infantile, una metamorfosi di tipo 'sociale'.⁷³⁴

3. Anatomia della metamorfosi: casi notevoli tra classico e contemporaneo

Fra i casi notevoli di rappresentazione segmentata della trasformazione, direttamente collegati all'esempio ovidiano, spicca un noto episodio dantesco, particolarmente adatto agli scopi della nostra riflessione. In *Inferno* XXV – nella settima bolgia dell'ottavo cerchio, occupata dai dannati che in vita furono ladri, e che sono puniti con la corsa nuda in mezzo ai serpenti che li assalgono, li legano e li trasformano – Dante riprende lo schema ovidiano, ma lo complica con la consapevolezza di creare una rappresentazione fino ad allora inedita, cioè quella di due metamorfosi simultanee di scambio fra uomo e serpente. L'intero canto, si può dire, rappresenta, insieme al precedente, una «sarabanda di metamorfosi animali ovidiane»,⁷³⁵ ma in questa sede riprendiamo soltanto una delle tre e soltanto i

⁷³¹ G.F. GIANOTTI, *Non solo l'abbeccedario*, cit., 191.

⁷³² *Pinocchio*, 253.

⁷³³ G.F. GIANOTTI, *Non solo l'abbeccedario*, cit., 191.

⁷³⁴ G. MANGANELLI, *Pinocchio*, cit., 169.

⁷³⁵ A. PIOLETTI, *Metamorfosi tra Ovidio e Dante. Dal Canto di Pier della Vigna al tempo-spazio della Divina Commedia*, «Le forme e la storia», 9 (n.s.), 2016, n. 2 [*Lecturae Dantis. Dante oggi e letture dell'Inferno*, a cura di S. CRISTALDI], pp. 143-176: 156. Cfr. anche C. UBALDINI, *Metamorfosi, parodia ed eros: studi su Dante, Ariosto e Dosso Dossi*, Menziana, Vecchiarelli, 2012, p. 56 ss.

versi che interessano la nostra indagine, relativi alla metamorfosi congiunta e speculare di Francesco Cavalcanti e di Buoso Donati. Con la famosa allusione all'opera di Ovidio e Lucano (v. 94: *Taccia Lucano...*; vv. 97ss: *Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio...*), Dante si propone come innovatore nella rappresentazione poetica della metamorfosi rispetto ai poeti antichi, rivelando un intento di sfida e nuove esigenze poetiche:⁷³⁶ nessuno prima aveva infatti narrato di una trasformazione reciproca di due figure, così che contemporaneamente l'una assuma la forma dell'altra e viceversa. Al di là dell'innovazione, la rappresentazione non può fare a meno di segmentare la descrizione del processo metamorfico in componenti anatomiche corrispondenti, con una dilatazione molto significativa del tempo della trasformazione:⁷³⁷

- vv. 103-111. La coda del serpente si divide in due; le gambe dell'uomo si uniscono.
- vv. 112-114. Le zampe anteriori del serpente si allungano; le braccia dell'uomo si accorciano.
- vv. 115-117. Le zampe posteriori del serpente si attorcigliano e formano il membro; il membro dell'uomo viene diviso in due.
- vv. 118-120. Il corpo del serpente si ricopre di peli; il corpo dell'uomo perde i peli.
- vv. 121-123. Il serpente assume posizione eretta; l'uomo cade in terra.
- vv. 124-132. Il serpente comincia ad assumere un volto umano: ritira il muso e gli crescono le orecchie; l'uomo a terra sporge il viso in avanti e ritira le orecchie.
- vv. 133-135. La lingua biforcuta del serpente si chiude; la lingua dell'uomo si divide in due.

Rispetto al modello, che può essere rintracciato nell'episodio ovidiano di Cadmo (*Met.* IV, 571-603), Dante mantiene gli aspetti che riguardano la metamorfosi in serpente, mentre ricava le azioni complementari che permettono la seconda trasformazione, speculare e sincronizzata.⁷³⁸ Per ogni elemento umano ce n'è uno animale corrispondente: quando l'uno perde una delle sue caratteristiche, l'altro l'assume per compensazione:⁷³⁹

Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
e di troppa matera ch'in là venne
uscir li orecchi de le gote scempie;

ciò che non corse in dietro e si ritenne
di quel soverchio, fé naso a la faccia
e le labbra ingrossò quanto convenne.⁷⁴⁰

Ricercando altri casi notevoli dello stesso tipo, si può forse notare come gli esiti più interessanti siano fioriti soltanto nel Novecento. Il caso contemporaneo più citato per un confronto con l'opera di Apuleio è il noto racconto di Franz Kafka, *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915), che di fatto rimette in gioco nella letteratura europea il ruolo della trasformazione in senso simbolico e metaforico («per non pochi autori del Novecento, si scrive Ovidio ma si legge Kafka»⁷⁴¹). L'incubo vissuto da Gregor Samsa rappresenta uno snodo cruciale nella storia letteraria della rappresentazione del

⁷³⁶ B. GUTHMÜLLER, *La metamorfosi nella Commedia di Dante*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 12, 2015, pp. 15-27, 19-21.

⁷³⁷ A. PIOLETTI, *Metamorfosi fra Ovidio e Dante*, cit., p. 157.

⁷³⁸ Cfr. E. PARATORE, *Il canto XXV dell'Inferno*, in *Nuove Letture Dantesche*, II, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 281-315, 373. Mentre per la trasmutazione di Buoso si riscontra l'influsso del chiaro modello di Cadmo, quella del Guercio può essere confrontata con quella di Io (*Met.* I 739 ss): si veda in merito E. DRASKÓCZY, *Allusioni ovidiane e metamorfosi nel canto XXV dell'Inferno dantesco*, in *Újlatin kultúrák vonzásában*, Pécs, MTA Pécsi Területi Bizottsága Romanisztikai Munkacsoport, 2012, pp. 37-44: 42-43.

⁷³⁹ Cfr. D. MATTALIA, *Il Canto XXV dell'Inferno* [parte di *Lectura Dantis Scaligera*], Firenze, Le Monnier, 1962, p. 7.

⁷⁴⁰ *Inferno* XXV, vv. 124-129.

⁷⁴¹ La citazione è di A. BARCHIESI, *Il prossimo Ovidio*, in *Undique mutabant atque undique mutabantur. Beiträge zur augusteischen Literatur und ihren Transformationen*, a cura di P.L. GATTI e N. MINDT, Göttingen, Ruprecht, 2011, pp. 198-209: 205.

cambiamento corporeo: non solo per il suo impatto simbolico, ma soprattutto per l'inattesa strategia narrativa con cui la metamorfosi viene trattata. A differenza di quanto avviene nei casi già analizzati, Kafka elimina il momento stesso della mutazione: il lettore è posto, sin dalla celebre frase d'apertura, «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt»,⁷⁴² davanti al fatto compiuto. La metamorfosi è già avvenuta e viene accolta come dato narrativo inalterabile, senza alcuna descrizione del processo trasformativo: non è il punto principale della narrazione, ma la premessa.⁷⁴³ In questo senso, nella *Metamorfosi* l'esclusione del processo graduale rileva forse qualcosa in più sulla difficoltà di una rappresentazione soddisfacente. È infatti proprio l'assenza del processo a rendere l'esperienza di Gregor così inquietante e irriducibile: manca la spiegazione, manca il nesso, manca il tempo per abituarsi. Eppure, nella descrizione del disagio corporeo, Kafka mostra una minuziosa attenzione al corpo frammentato: l'incapacità di muoversi correttamente, la difficoltà a comunicare, la crescente ripugnanza dei familiari, tutte tappe che mimano, in modo inverso, le fasi di una sintomatologia segmentata.

Esempi più opportuni, legati invece a una rappresentazione graduale della trasformazione, si possono trovare in opere più recenti, come *The Breast* (1972) di Philip Roth, che tematizza una metamorfosi in chiave ironico-esistenziale seguendo un modello descrittivo segmentato, e *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban* (1999) di J.K. Rowling, utile per comprendere come la letteratura fantasy contemporanea affronti il problema con mezzi narrativi e visuali più sofisticati, forte anche delle pregresse esperienze cinematografiche del genere.

In *The Breast* (1972) il professore di letterature comparate David Kepesh si ritrova trasformato in un enorme seno femminile: è un argomento che sfida in tempi non sospetti il sistema di genere binario, oltre che in generale le categorie del sé e della materialità corporea,⁷⁴⁴ e che si risolve in una sorta di 'allegoria comica' postmoderna, che non si ferma a una riflessione su un elemento portante del feticismo della cultura americana, ma allo stesso tempo strizza l'occhio all'incubo kafkiano di Gregor Samsa.⁷⁴⁵ D'altronde, proprio in funzione dei vari elementi comici e satirici, mischiati con tematiche esistenziali e tragicamente irreversibili, il romanzo di Roth – più che mai «an american Kafka»⁷⁴⁶ – non appare del tutto estraneo ai paradigmi propri già del romanzo di Apuleio.⁷⁴⁷ Anche se la trasformazione di Kepesh è avvenuta prima dell'inizio della narrazione, il processo viene progressivamente ricostruito nella coscienza del protagonista. La segmentazione in questo caso si riflette nei sintomi e nella percezione corporea. L'impossibilità di descrivere il cambiamento in tempo reale, dato il racconto retrospettivo, costringe Roth a percorrere una via alternativa: una segmentazione centrata sulle funzioni disattivate e sulle sensazioni emergenti.

La trasformazione, nel primo capitolo del romanzo, diventa una decostruzione funzionale del corpo maschile, legata principalmente all'apparato riproduttore. Primo sintomo, «a wild, sporadic tingling in the groin». Soltanto dopo una settimana se ne aggiunge un secondo, «a pinkening of the

⁷⁴² «Quando Gregor Samsa una mattina nel suo letto si svegliò da sogni inquieti, si ritrovò trasformato in un immane insetto». Traduzione di E. GIANNI, in F. KAFKA, *La metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2012.

⁷⁴³ Cfr. M. DE VILLA, *Kafka e l'«immenso insetto»*: nuove vie della trasformazione, «atque. materiali tra filosofia e psicoterapia», 24, 2019, pp. 35-45: 38-39.

⁷⁴⁴ Si veda D. SHOSTAK, *Roth and gender*, in *The Cambridge Companion to Philip Roth*, a cura di T. PARRISH, Cambridge University Press, 2007, pp. 111-126: 117-119, ma anche EAD., *Return to The Breast: The Body, the Masculine Subject, and Philip Roth*, «Twentieth Century Literature», 45, 1999, n. 3, pp. 317-335: 322-326.

⁷⁴⁵ S. PINSKER, *The Comedy that "Hoits": The Breast*, in *Bloom's Modern Critical Views. Philip Roth*, a cura di H. BLOOM, Philadelphia, Chelsea House Publisher, 2003, pp. 57-62: 60.

⁷⁴⁶ Cfr. T. WEINBERGER, *Philip Roth, Franz Kafka, and Jewish Writing*, «Journal of Literature & Theology», 7, 1993, n. 3, pp. 248-258.

⁷⁴⁷ Cfr. K. MIKKONEN, *The Metamorphosed Parodical Body in Philip Roth's The Breast*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 41, 1999, n. 1, pp. 13-44: 23: «Like Apuleius's Lucius, David Kepesh seeks a mental transformation, because of his boredom or impotence or both, but instead he suffers an unexpected, comical, and ironic physical change. Both *The Breast* and Apuleius's text embody various narrative modes: they are comical in many aspects but concurrently they also describe a young man's predicament and function as biting satires of certain social practices and taboos: magic healing in *The Golden Ass* and the limits of sexual obsessions in *The Breast*».

skin just barely perceptible beneath my corkscrewed black pubic curls». Prima di accorgersi di un ultimo sintomo, già in atto da tempo, il secondo peggiora improvvisamente: «the flesh at the base of my penis had turned a soft reddish shade». La trasformazione percettiva è accompagnata, però, da un ultimo elemento: a «dramatic increase in local sensation that I had experienced while making love to Claire».⁷⁴⁸

All'inizio del secondo capitolo, Kepesh si ritrova trasformato in un seno, «a mammary gland such as could only appear, one would have thought, in a dream or a Dali painting».⁷⁴⁹ Dalla descrizione del suo nuovo corpo, ricaviamo che nel passaggio da una forma all'altra, la sua altezza originale (180 cm) si è conservata perfettamente; il suo peso originale (73 kg) è rimasto quasi invariato (70 kg); nel nuovo corpo sopravvivono i sistemi cardiovascolare, nervoso centrale, respiratorio e, in qualche modo, anche quello escretorio; la faccia e gli arti sono scomparsi; la voce umana fuoriesce da una fessura simile a un ombelico, posta a metà della sua altezza; il pene si è trasformato in un capezzolo di 10 cm di sporgenza rispetto al corpo. Su quest'organo i dettagli sono più precisi: dal glande si è formato il capezzolo, dallo stelo del pene l'areola. In questo caso, l'attenzione ai dettagli anatomici è più precisa, più circoscritta e, anche se la fase principale della metamorfosi non appartiene al racconto, i cambiamenti corporei vengono descritti tramite una tecnica diversa che, a ogni modo, li valorizza tutti.

Un ultimo esempio, utile anche a chiamare in causa un archetipo di metamorfosi largamente conosciuto, è offerto da *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999), in cui J.K. Rowling ripropone la figura del lupo mannaro con grande enfasi sulla sequenza fisica del mutamento, descrivendo minuziosamente le parti anatomiche in trasformazione.

Pur essendo la licanthropia un *topos* molto diffuso nelle letterature europee, è opportuno notare come questa non abbia mai trovato piena consacrazione all'interno di capolavori riconosciuti, come, invece, è accaduto per altri tipi di mutaforma come i vampiri. La figura del lupo mannaro è, in effetti, un elemento che proviene chiaramente dalla cultura popolare: fino alla fine del Medioevo è associata alla voracità, alla violenza, a una demonità totalizzante (il lupo è la rappresentazione del male assoluto)⁷⁵⁰ ma, dopo un lungo decorso banalizzante, viene ricondotta principalmente alle figure degli stregoni, che scelgono la loro doppia forma: in questo, dunque, l'uso da parte della Rowling permette di mantenere una continuità col tema magico-popolare, rivisto però in chiave contemporanea. Tuttavia, tale rappresentazione deve essere ascritta a una metamorfosi animale come le altre.⁷⁵¹

Già a partire dal nome del mutaforma, Remus Lupin, si possono riconoscere modelli piuttosto chiari: Remus è un nome che allude al fondatore di Roma fratello di Romolo, allevato da una lupa secondo la mitologia romana; Lupin, invece, evoca chiaramente la dimensione animale.⁷⁵² La stessa Rowling ha chiarito come il personaggio fosse una metafora per un malato di HIV: il suo intento era infatti quello di rappresentare l'emarginazione sociale della malattia, di una situazione di particolare debolezza.

La metamorfosi del professor Lupin è descritta come una sofferenza graduale, che coinvolge la colonna vertebrale, gli arti, la voce. Il corpo si contorce, si spezza, si riassume in modo innaturale.

There was a terrible snarling noise. Lupin's head was lengthening. So was his body. His shoulders were hunching. Hair was sprouting visibly on his face and hands, which were curling into clawed paws. Crookshanks's hair was on end again, he was backing away –

⁷⁴⁸ P. ROTH, *The Breast*, New York-Chicago-San Francisco, Holt, Rinehart and Winston, 1972, pp. 3-7.

⁷⁴⁹ Ivi, 12.

⁷⁵⁰ Cfr. G. MILIN, *Il licanthropo. Un superuomo?*, a cura di J.V. MOLLE, Genova, ECIG, 1997, p. 60 ss.

⁷⁵¹ Ivi, 147-149.

⁷⁵² D. HOFFMANN, *The Phoenix, the Werewolf and the Centaur: The Reception of Mythical Beasts in the Harry Potter Novels and their Film Adaptations*, in *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*, a cura di F. CARLÀ e I. BERTI, London, Bloomsbury, 2015, pp. 163-175: 164-165.

È un chiaro esempio di segmentazione visiva, influenzata, in questo caso, anche dall'immaginario cinematografico. Rowling, attingendo sia alla tradizione folklorica sia alla grammatica visiva del *body horror* moderno da Cronenberg e Landis in poi,⁷⁵³ mostra come la segmentazione sia diventata uno standard narrativo anche nel fantasy contemporaneo. Nella versione cinematografica, la trasformazione del professor Lupin occupa quasi due minuti: una dilatazione notevole rispetto al romanzo.⁷⁵⁴ Alfonso Cuarón, che ha diretto il film – il migliore della serie secondo la critica – ha esplicitamente indicato come modello *An American Werewolf in London* (1981) di John Landis, a cui ha applicato, però, elementi innovativi: nella trasformazione di Lupin, vengono eliminati, per esempio, i capelli umani: nella sua trasformazione, il personaggio appare come «a hairless werewolf».⁷⁵⁵

Moltissimi altri potrebbero essere gli esempi, soprattutto se si considerano media e codici più recenti, dal fumetto alla cinematografia. Alla luce di questi pochi elementi emerge, tuttavia, una costante strutturale: la trasformazione corporea, per quanto possa essere improvvisa nel contenuto diegetico, è inevitabilmente rappresentata attraverso una frammentazione descrittiva, che si configura come un vero e proprio vincolo narrativo; uno strumento retorico, certo, ma anche un dispositivo epistemologico, che serve a rendere comprensibile l'evento metamorfico, traducendo in linguaggio ciò che, per definizione, sfugge alla stabilità semantica.

La metamorfosi segmentata risponderebbe dunque a diverse esigenze letterarie. Fra queste vi è sicuramente un'esigenza cognitiva: il lettore non può concepire un mutamento corporeo totale senza intermedi. La descrizione per segmenti agisce come strategia di comprensione e orientamento. La seconda, ovviamente, è di tipo narrativo: la rappresentazione necessita di fasi riconoscibili e concatenabili; l'evento metamorfico, essendo per sua natura disorganico, deve essere ricondotto a una progressione drammatica. Vi è anche un'esigenza simbolica: ogni parte del corpo trasformata può assumere, in molti casi, un valore proprio. Le orecchie asinine, nel caso di Pinocchio, indicano la stoltezza, mentre la perdita della voce segnala l'annientamento della soggettività. A tutto ciò può essere aggiunta anche un'esigenza formativa. La metamorfosi descritta per segmenti si inserisce come snodo fondamentale del percorso del protagonista, che può giungere alla pienezza solo attraversando una condizione di disgregazione e di crisi. In questo senso, il corpo segmentato diventa metafora del soggetto in costruzione, che può completarsi solo dopo essere passato per la frattura.

Si può concludere, dunque, che l'impossibilità di rappresentare una metamorfosi come atto istantaneo non implica necessariamente una denuncia di limiti tecnici, ma può essere letta anche come spia di una tensione strutturale tra il divenire e il rappresentare: solo attraverso la disgregazione temporanea del corpo – e la sua successiva ricomposizione – la narrazione può dare forma al paradosso del cambiamento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

APULEIO, *Metamorfosi*, I-IV, a cura di A. BARCHIESI e L. GRAVERINI, testo critico di L. NICOLINI, Milano, Mondadori [Fondazione Valla], 2019.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, preceduto da *Chi era Collodi*, *Com'è fatto Pinocchio*, di F. TEMPESTI, Milano, Feltrinelli, 1982.

⁷⁵³ In particolare il riferimento è al film di J. LANDIS, *An American Werewolf in London* (UK-USA, 1981), una storia in cui «il “mostruoso folklorico” non opera più su scala controllata e controllabile ma dilata il suo campo d'azione con il venire catapultato all'interno della civiltà urbana contemporanea» (G. RANISIO, *Il lupo mannaro: una tematica folklorica rivisitata dall'industria cinematografica*, «La Ricerca Folklorica», 7, 1983, pp. 129-135: 132).

⁷⁵⁴ D. HOFFMANN, *The Phoenix, the Werewolf*, cit., p. 167.

⁷⁵⁵ B. MCCABE, *Harry Potter: Page to Screen – The complete filmmaking journey*, New York, Harper Desing, 2011, p. 110.

- F. KAFKA, *Die Verwandlung*, in ID., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der kritischen Ausgabe*, I: *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, a cura di H.-G. KOCH, Frankfurt, Fischer, 1994, 91-158.
- F. KAFKA, *La metamorfosi*, traduzione di E. GIANNI. Torino, Einaudi, 2012.
- P. OVIDI NASONIS *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.J. TARRANT. Oxonii, e Typhographeo Clarendoniano, 2004.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, I-VI, a cura di A. BARCHIESI, Milano, Mondadori [Fondazione Valla], 2005-2015.
- P. ROTH, *The Breast*, New York-Chicago-San Francisco, Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- J.K. ROWLING, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, London, Bloomsbury, 2014.
- G. ALFANO, *Pinocchio, ovvero l'ostinazione dell'incompiutezza*, «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 5, 2020, n. 2, pp. 11-22.
- M. BANDINI, *Il modello della Metamorfosi ovidiana nel romanzo di Apuleio*, «Maia», 38, 1986, n. 1, pp. 33-39.
- A. BARCHIESI, *Il prossimo Ovidio*, in *Undique mutabant atque undique mutabantur. Beiträge zur augusteischen Literatur und ihren Transformationen*, a cura di P.L. GATTI e N. MINDT, Göttingen, Ruprecht, 2011, pp. 198-209.
- A. BARCHIESI, *Reading Metamorphosis in Ovid's Metamorphoses*, in *Metamorphic Readings. Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, a cura di M. MALM, A. SHARROK, D. MOLLER, Oxford, University Press, 2020, pp. 13-30.
- V. BONANNI, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, «Cahiers d'études italiennes», 15, 2012, pp. 229-240.
- R. DEDOLA, *Pinocchio e Collodi*, Milano, Mondadori, 2002.
- M. DE VILLA, *Kafka e l'«immenso insetto»: nuove vie della trasformazione*, «atque. materiali tra filosofia e psicoterapia», 24, 2019, pp. 35-45.
- E. DRASKÓCZY, *Allusioni ovidiane e metamorfosi nel canto XXV dell'Inferno dantesco*, in *Újlatin kultúrák vonzásában*, Pécs, MTA Pécsi Területi Bizottsága Romanisztikai Munkacsoport, 2012, pp. 37-44.
- G.K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses: an Introduction to the Basic Aspects*, University of California Press, 1975.
- G.F. GIANOTTI, *Non solo l'abecedario per Pinocchio: parole, immagini e situazioni che vengono da lontano*, «Sileno», 47, 2021, n. 1-2, pp. 157-211.
- P. GIBELLINI, *L'anima del burattino: rilettura di Pinocchio*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di P. PONTI, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 217-219.
- B. GUTHMÜLLER, *La metamorfosi nella Commedia di Dante*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 12, 2015, pp. 15-27.
- D. HOFFMANN, *The Phoenix, the Werewolf and the Centaur: The Reception of Mythical Beasts in the Harry Potter Novels and their Film Adaptations*, in *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*, a cura di F. CARLÀ e I. BERTI, London, Bloomsbury, 2015, pp. 163-175.
- S. LA BARBERA, *Indossare la pelle di un vecchio amante. Tracce di Ovidio elegiaco nelle Metamorfosi di Apuleio*, «Aevum Antiquum», 18 (n.s.), 2018, pp. 81-105.
- P. LI CAUSI, *Dell'impossibilità di andare oltre (e dell'Antropocene): fragilità dei corpi e dei limiti nelle Metamorfosi di Ovidio*, «ClassicoContemporaneo», 8, 2022, pp. 115-137.
- G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.
- D. MATTALÀ, *Il Canto XXV dell'Inferno* [parte di *Lectura Dantis Scaligera*], Firenze, Le Monnier, 1962.
- B. MCCABE, *Harry Potter: Page to Screen – The complete filmmaking journey*, New York, Harper Desing, 2011.

- K. MIKKONEN, *The Metamorphosed Parodical Body in Philip Roth's The Breast*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 41, 1999, n. 1, pp. 13-44.
- G. MILIN, *Il licanthropo. Un superuomo?*, a cura di J.V. MOLLE, Genova, ECIG, 1997.
- P. MONELLA, *Deriquitque malis (Ov. Met. 6, 303). Litomorfosi e antropomorfosi nell'epos ovidiano*, in *Ars adeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Le Metamorfosi*, a cura di L. LANDOLFI e P. MONELLA, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 59-79.
- F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- L. NICOLINI, *Uno sguardo ecfrastico sulla realtà: modi dell'influenza ovidiana in Apuleio*, in *Collected Studies on the Roman Novel*, a cura di M. CARMIGNANI, L. GRAVERINI, B.T. LEE, Córdoba, Brujas, 2013, pp. 157-178.
- E. PARATORE, *Il canto XXV dell'Inferno*, in *Nuove Letture Dantesche*, II, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 281-315.
- S. PETTA, *L'altro che è in noi: il Pinocchio di Collodi e la metamorfosi asinina*, in *Scenari del conflitto e impegno civile nella letteratura italiana. Atti del XXV Congresso Nazionale dell'AdI*, 2022, Adi editore, 2022, pp. 1-8.
- S. PINSKER, *The Comedy that "Hoits": The Breast*, in *Bloom's Modern Critical Views. Philip Roth*, a cura di H. BLOOM, Philadelphia, Chelsea House Publisher, 2003, pp. 57-62.
- A. PIOLETTI, *Metamorfosi tra Ovidio e Dante. Dal Canto di Pier della Vigna al tempo-spazio della Divina Commedia*, «Le forme e la storia», 9 (n.s.), 2016, n. 2 [*Lecturae Dantis. Dante oggi e letture dell'Inferno*, a cura di S. Cristaldi], pp. 143-176.
- G. RANISIO, *Il lupo mannaro: una tematica folk lorica rivisitata dall'industria cinematografica*, «La Ricerca Folklorica», 7, 1983, pp. 129-135.
- C. SALEMME, *Le 'metamorfosi' del Sannazaro*, Bari, Cacucci, 2018.
- J.K. ŠČEGLOV, *Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio*, traduzione dal russo di A. IVANOV, «Lingua e stile», 4, 1969, n. 1, pp. 53-68.
- C. SEGAL, *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*, in APULEIO, *Metamorfosi*, I, a cura di A. BARCHIESI, Milano, Mondadori [Fondazione Lorenzo Valla], 2005, xvii-ci.
- D. SHOSTAK, *Roth and gender*, in *The Cambridge Companion to Philip Roth*, a cura di T. PARRISH, Cambridge University Press, 2007, pp. 111-126.
- D. SHOSTAK, *Return to The Breast: The Body, the Masculine Subject, and Philip Roth*, «Twentieth Century Literature», 45, 1999, n. 3, pp. 317-335.
- C. UBALDINI, *Metamorfosi, parodia ed eros: studi su Dante, Ariosto e Dosso Dossi*, Menziana, Vecchiarelli, 2012.
- T. WEINBERGER, *Philip Roth, Franz Kafka, and Jewish Writing*, «Journal of Literature & Theology», 7, 1993, n. 3, pp. 248-258.

IL LUOGO COME LENTE CRITICA PER «METTERE A FUOCO» IL SÉ E LA REALTÀ: PIOVENE IN RUSSIA, GOGOL' IN ITALIA

di Alessia Tosi

Vivo in compenso d'una intensa vita interna, di ricordi, del mio popolo e della mia terra che sono sempre nei miei pensieri, e tutto quanto ne fa parte è ognora più vicino alla mia anima.⁷⁵⁶

Nikolaj Gogol'

La mia terra e la mia opera sono la mia anima, niente è stato mai più vero e più vicino delle memorie. Mi allontanano, fuggo dai ricordi e sono poi costretto a tornarvi, dalle persone, da quegli angoli di paesaggio che occupano il mio cuore.⁷⁵⁷

Guido Piovene

Guido Piovene (27 luglio 1907, Vicenza – 12 novembre 1974, Londra), lungo tutta la sua carriera di scrittore e di giornalista, ha 'respirato' e, conseguentemente, interiorizzato il bisogno spontaneo di ritornare – maturando un profondo desiderio e, talvolta, suo malgrado – in una dimensione spaziale tanto necessaria quanto «multiforme, sempre di diverso colore e mai identica a se stessa, nel cuore e nella memoria»:⁷⁵⁸ Vicenza. Si tratta della città che rappresenta la «sede unica»,⁷⁵⁹ quella che racchiude il senso più intimo dell'intera opera pioveniana. L'ambiente vicentino non consiste soltanto nel territorio cui va ricondotta, pur giustamente, la genesi della scrittura romanzesca autoriale, poiché la città in questione s'inserisce in un rapporto *sui generis* e di gran lunga più complesso. In particolare, Vicenza, fin dai primi anni di vita di Piovene, inizia a esercitare nei suoi confronti una forza ambivalente, che attrae e, unitamente, allontana, caratterizzandosi attraverso «un'alternativa di movimenti, verso il proprio sangue e contro (di esso), senza poter decidere in quale di essi consista una libertà maggiore».⁷⁶⁰ La forma di questo rapporto dinamico trova una radicata ragion d'essere nell'intricato itinerario formativo e relazionale che l'autore, ancora bambino, comincia a costruire con quella speciale porzione d'universo, che lo introduce alla vita, trattenendolo nell'iniziale calore e abbraccio del «grembo materno».⁷⁶¹ Durante l'infanzia, infatti, nonostante il profondo senso di solitudine che lo accompagna - causato dall'assenza delle figure genitoriali, Francesco Piovene Porto Godi e Stefania Valmarana, sempre impegnati nella vita mondana – quel luogo, una fulgida luce bianca, la purezza, la pace e l'incanto dei Colli Berici divengono, per quella giovane anima in formazione, una casa. Si tratta, in particolare, dell'unico ambiente nel quale lo scrittore si sente accolto e al sicuro, e che rappresenta uno strumento per provare a conoscere la realtà e a comprendersi in relazione alla stessa. Le passeggiate, in senso letterale e figurato - che hanno costantemente costituito per Piovene il senso della vita, «il meglio»⁷⁶² – immerso in quella natura, sempre nei medesimi «due o tre punti di paesaggio»,⁷⁶³ lo hanno guidato nell'avvicinamento all'esistenza, 'plasmando' e provocando la genesi di un *modus operandi* unico. L'umiltà, la curiosità, la tensione verso la poesia e, soprattutto, la fedeltà nei confronti dell'essenza della verità

⁷⁵⁶ Citazione di Nikolaj Gogol' riportata in T. LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, p. 393.

⁷⁵⁷ G. PIOVENE, *Nota n. 18*, in *Appunti e articoli di Guido Piovene*, a cura di ID., Archivio scrittori vicentini del '900, Fondo Piovene, Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

⁷⁵⁸ ID., *Nota n. 16*, cit., Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

⁷⁵⁹ A. ZANZOTTO, *Prefazione* a G. PIOVENE, *Le stelle fredde*, Milano, Bompiani, 2017, p. 6.

⁷⁶⁰ G. PIOVENE, *La coda di paglia*, Milano, Dalai, 2001, p. 480.

⁷⁶¹ ID., *Viaggio in Italia*, Milano, Bompiani, 2017, p. 49.

⁷⁶² ID., *La coda di paglia*, cit., p. 261

⁷⁶³ ID., *Le Furie*, Milano, Mondadori, 1963, p. 30.

caratterizzano, infatti, uno stile di scrittura che non consiste soltanto in una determinata, e sempre magistrale, espressione artistica, al contrario prende forma una corrispondenza, assoluta e strutturale, tra anima e opera, che, naturalmente, riflette, nelle differenti stagioni produttive, ogni metamorfosi subita dall'interiorità.

In un primo momento, quell'«angolo di purezza, di pace e di vicinanza a una realtà familiare»⁷⁶⁴ aveva favorito la nascita, in Piovene, di una potente percezione salvifica, rimasta una costante della sua vita, pur affievolendosi in determinati momenti. Successivamente, tuttavia, a causa della crescita e dell'estensione della visione d'insieme dell'autore, si sono stagliati in quel quadro, apparentemente armonico e incorruttibile, altri e differenti tasselli.

Se penso ai luoghi e alle persone tra cui sono nato e cresciuto (quello ch'era il mio mondo di quaranta, trent'anni fa) non trovo molto da difendere. Bigottismo, mediocrità, antipatia per la cultura, condiscendenza a tutto, culto per la furberia, reticenza, l'opportunismo additato come un esempio, l'idealismo oltraggiato come un segno di mente debole che corre dietro le chimere o una cattiveria di gente che fa soffrire le famiglie, piccole borie, assenza di passione civile, e quei conflitti avari e rovinosi d'interessi, quell'assoluta aridità, quella scomparsa dell'amore, proprio dei ceti e delle sostanze in declino. Ho anch'io il mio nodo di vipere alle mie spalle; ho impiegato tre quarti della mia vita a seppellirlo; non sarei io senza quest'odio e senza questa negazione. Ma viste da un altro angolo, che non è l'angolo morale, le stesse cose si presentano attraenti, incantevoli; perpetuo oggetto di passione fantastica; belle come un'epopea. E non è pietà, che non provo; soltanto un diverso registro [...]. L'arte è un'alternativa di passione morale, di condanna e d'incanto, e il suo massimo pregio è di tenerli altrettanto integrali, rifiutando di mescolarli.⁷⁶⁵

Il risultato è la formazione, in costante divenire, di una 'materia' composita, che si caratterizza attraverso una mescolanza del vissuto e del pensiero critico con quegli elementi naturali, 'cristallizzati' nella loro essenza. Questi ultimi continuano a offrire uno spazio all'interno del quale respirare, riconoscersi e sentire di appartenere all'esistenza. La ricezione, dunque, del paesaggio in questione, muta sistematicamente, a seconda della fase di vita dell'autore, pur non permettendo alle memorie e, spesso, al dolore, ai rimpianti e ai 'fantasmi' del passato di soppiantare del tutto quei barlumi, quasi impercettibili, di accettazione, comprensione e di rinascita.

Uno scrittore, veneto come me, parla del bisogno cocente che prova di staccarsi dalla schiavitù (fantastica, morale) dei luoghi dov'è nato. Ossia di sradicarsi, di rinascere in un ambiente estraneo. La forza del legame e dell'attrattiva per quello dov'è nato gli si muta in disgusto. È un sentimento che anch'io provo, insieme con il suo contrario [...]. E vorrei che i miei scritti riuscissero a rappresentare questi due movimenti, il sorgere l'uno dall'altro, la loro relazione.⁷⁶⁶

Questo complesso rapporto di Piovene con la sua città – e, perciò, con quella «vicentinità (cosa speciale, assai diversa dal provincialismo generico)»⁷⁶⁷ – ha influenzato la creatività e l'ispirazione dell'autore, e anche, conseguentemente, le differenti stagioni produttive e determinati intervalli di 'silenzio' narrativo. In particolare, quelle tinte venete, quei sentieri senza fine che si perdevano tra le luci e le ombre degli ippocastani, le salite e le discese lungo i giardini delle ville – ancora identitarie nel loro splendore autentico – e gli infiniti angoli dove si respirava l'arte in purezza, principalmente del Palladio, che 'giocavano' a nascondersi, tra le vie e i caseggiati, incantando gli occhi del giovane Piovene, avevano iniziato a causargli un profondo senso di malessere. Crebbe in lui un dolore disarmante, un disgusto provocato dalla presenza vivida di immagini, figure, creature 'ibride' e ricordi del passato, che costellavano la strada che avrebbe dovuto ricondurlo a casa. Quel sentiero dava

⁷⁶⁴ ID., *Nota n. 5*, cit., Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

⁷⁶⁵ ID., *La coda di paglia*, cit. p. 424.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 480.

⁷⁶⁷ Ivi, p. 557.

l'impressione di 'immergersi' nel proprio «sangue, che è stancante e un po' nauseabondo»,⁷⁶⁸ poiché conduceva l'autore alla visione forzata e 'violenta' di un microcosmo di memorie, complete di ogni più remoto e infinitesimale dettaglio.

Giungo adesso alla villa dove immaginai le mie *Lettere di una novizia*. Vi penetro con la scusa di vedere un mio vecchio contadino. Sparito il bosco che saliva sulla pendice; invece dei chioschetti cinesi e turcheschi tra i pini, un pollaio nel prato calvo. Nel grazioso giardino a terrazza della novizia crescono alla rinfusa i suoi fiori e le erbacce [...]. Mi guardo attorno; è sempre lo stesso paesaggio-quadro, con le sue tinte più pittoriche che naturali; l'aria è impregnata dal profumo dell'olea fragrans. Proprio per questo il contrasto è un incipiente ritorno allo stato selvatico. Una vita, di cui io conobbi gli avanzi, finisce di consumarsi nel tempo e si riconsegna all'eterno; ed io sono forse l'ultimo a renderne testimonianza.⁷⁶⁹

A partire dalla 'forma' di questo scenario, inizia a svelarsi quel collegamento profondo e del tutto naturale che favorisce l'incontro tra la 'materia' artistica pioveniana - nella quale l'autore si è perennemente immerso, per delineare i suoi universi narrativi - e le radici di quella «letteratura russa, tanto cara e matrice di ogni possibile ritratto paesaggistico e dell'anima».⁷⁷⁰ Si tratta, infatti - considerando, in particolare, la produzione romanzesca e determinati autori, tra i quali, senza dubbio, figura anche Nikolaj Gogol' - del modello di letteratura che ha influenzato e stimolato maggiormente, fin dai primi anni di vita, la penna, l'immaginario e, soprattutto, la concezione dei paesaggi,⁷⁷¹ quali responsabili per eccellenza di ogni evoluzione e mutamento dell'umanità, di Piovene. Tra le sue prime letture compaiono, ripetutamente, proprio quegli archetipi che diverranno la 'luce' da seguire, nella genesi e nella conseguente stesura dei romanzi d'esordio.

La casa, come ho detto, era folta di oggetti, ondeggianti tra l'esotismo veneto e quello asburgico. Pareva che in un periodo della sua vita non fosse mai stata sazia di ingurgitarne. Dormivo in una camera con due finestre piccole davanti al mio letto. Vi avevo conosciuto *I fratelli Karamazov*, *Guerra e pace*, *Le anime morte*. In primavera, perché non chiudevo le imposte, mi svegliava un fantasma. Era l'albero di ciliegio, denso di fiori bianchi, senza nemmeno un punto verde, che cominciava a bianciare per primo nell'aria ancora buia; ancora silenzioso, non un alveare di api come sarebbe divenuto col sole.⁷⁷²

Non si tratta solamente di un'ispirazione e di una radicata influenza, stilistica e tematica, che si limita a un tentativo di fare proprio un metodo di scrittura e d'indagine differenti dallo scenario novecentesco italiano. Al contrario, questa 'visione', da parte di quello scrittore esordiente, di una guida luminosa, dalla quale farsi accompagnare attraverso la maturazione dell'espressione da attribuire alla sua arte, si spinge verso un panorama più profondo e complesso. La direzione intrapresa da Piovene è, infatti, quella di «lasciarsi attrarre da quella cifra della letteratura russa, che ti permette di entrare dentro il paesaggio, l'uomo e la memoria, quando ci si trova vicini e anche quando si vuole fuggire da quello sfondo d'astri e di sangue».⁷⁷³ Emerge quella dimensione d'incontro tra Piovene e Gogol', in virtù della quale è maturata la 'struttura' da conferire a questo circoscritto percorso critico. In primo luogo, il punto di partenza è costituito dai materiali autografi, parzialmente inediti, del Fondo Piovene,⁷⁷⁴ tra i quali figurano alcuni scritti che documentano concretamente, sia la centralità della lettura, da parte dello scrittore, della narrativa russa nella produzione soprattutto romanzesca sia la conseguente influenza, subita dallo stesso, delle caratteristiche stilistiche, e non solo, della letteratura

⁷⁶⁸ ID., *Le furie*, cit. p. 387.

⁷⁶⁹ ID., *Viaggio in Italia*, cit., p. 50.

⁷⁷⁰ ID., *Nota n.18*, cit., Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

⁷⁷¹ C. TRAINI, *L'Urss dentro e fuori: la narrazione italiana del mondo sovietico*, Firenze, Firenze University Press, 2022.

⁷⁷² G. PIOVENE, *Le furie*, cit., p. 220.

⁷⁷³ ID., *Nota n.19*, cit., Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

⁷⁷⁴ Archivio degli scrittori vicentini del 900', Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

in questione. Si delinea un processo di profonda ispirazione che s'inserisce nel pieno della primissima formazione artistica di Piovene e che non rappresenta soltanto un modello formale da emulare, ma un vero e proprio metodo analitico da 'assorbire', soffermandosi, a detta del medesimo, sulle due 'sorgenti' creative, costituite da determinati ambienti e dall'anima. Si è considerata, in questa sede, la prospettiva d'indagine inerente la relazione tra alcuni luoghi, centrali nella vita di Piovene e di Gogol', e i conseguenti effetti subiti dagli universi narrativi di entrambi gli scrittori. In tal senso, la città in questione, per quanto riguarda Gogol', è Roma. Quest'ultima ha, curiosamente e singolarmente, 'legato' l'autore attraverso un «rapporto, personale e creativo»,⁷⁷⁵ assumendo un'assoluta «centralità [...] nella vita dello scrittore e nell'evoluzione della sua visione del mondo e dell'arte».⁷⁷⁶ Roma, infatti, va considerata attraverso due direzioni d'indagine che la vedono protagonista «nell'opera e nella poetica gogoliana».⁷⁷⁷ Il legame iniziale afferisce la vita di Gogol' e i lunghi periodi, durante i quali egli sperimenta sentimenti contrastanti, a contatto con quella città tanto eterogenea negli aspetti analizzati dal medesimo.

Lo scrittore visse a Roma tra il 1837 e il 1846, passandovi in tutto circa quattro anni e mezzo e tornandovi per ben nove volte. Nella sua permanenza in città si possono distinguere un primo e un secondo periodo. Il primo periodo va dal marzo 1837 all'agosto 1841, quando Gogol' parte per la Russia, rimanendo lontano da Roma per più di un anno. Il secondo periodo va dall'ottobre 1842 al maggio 1846, quando lo scrittore lascia definitivamente la città.⁷⁷⁸

Nel primo periodo a Roma, l'autore «s'inebria delle bellezze della città, della sua gente, della sua arte, s'immerge nell'ambiente artistico»,⁷⁷⁹ ma queste sensazioni e il benessere provocato dall'ambiente romano non si limitano a un puro e spensierato godimento estetico, poiché «le sue passeggiate per Roma vanno al passo col suo sforzo di mettere a fuoco le questioni fondamentali della terra e del popolo russi».⁷⁸⁰ Dunque, la 'lente' critica, attraverso la quale guardare per comprendere una realtà territoriale distante e del tutto differente da quella natia, rimane costantemente la propria terra, a tratti remota, ma talvolta agognata.

Roma diventa per lui un particolarissimo strumento ottico per mettere a fuoco la propria visione del mondo.⁷⁸¹

Vicenza è sempre rimasta per me l'unico cannocchiale possibile, quand'ero vicino o anche distante, per guardare con umiltà verso qualsiasi altra realtà e comprenderla in relazione al mio grembo materno, alla mia miracolosa terra d'origine.⁷⁸²

È opportuno evidenziare anche come questo «incontro inatteso con la patria lontana»,⁷⁸³ sperimentato a Roma da Gogol', chiarisca anche l'andamento *sui generis* dello slancio creativo, in relazione, soprattutto, alla stesura de *Le Anime morte*, alla quale lo scrittore si stava dedicando proprio in quel periodo, legate a «Roma in maniera fisica, essendo state composte sul millenario suolo romano».⁷⁸⁴ Si tratta di una sensazione e di un'influenza che si modificano, decrescendo rovinosamente a tratti, e che si collegano naturalmente alla patria, esprimendo la natura del rapporto in questione.

⁷⁷⁵ R. GIULIANI, «Roma» di Gogol' e la città eterna. Missione e messianesimo, in *Incontri fra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*, a cura di G. MORACCI, Milano, LED, 2017, p. 141.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ *Ivi*, p. 142.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² G. PIOVENE, *Appunti sul Viaggio in Italia*, Archivio degli scrittori vicentini del 900', Biblioteca Bertoliana, Vicenza, p. 7.

⁷⁸³ R. GIULIANI, «Roma» di Gogol' e la città eterna. Missione e messianesimo, in *Incontri fra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*, cit., p. 142.

⁷⁸⁴ *Ivi*, p. 143.

Quest'ultimo è caratterizzato, infatti, dalla ricezione, da parte dell'autore, di un effetto molteplice, a contatto con lo stesso luogo di riferimento, poiché la visione dello scenario circostante assume delle sembianze salvifiche o rovinose, a seconda del momento in questione e della conseguente influenza subita dal relativo pensiero critico.

Nell'opera e nella vita di Gogol' si dà questo paradosso: Pietroburgo, città detestata, dal punto di vista artistico si rivela ispiratrice di capolavori assoluti, quali i *Racconti di Pietroburgo*, Roma, città amata, si rivela invece in un primo tempo un potente alimentatore della creatività dell'artista, per poi rivelarsi un suo altrettanto potente inibitore.⁷⁸⁵

Se penso alla mia città, devo ricondurvi la mia intera opera [...] Ogni creatura e luogo trovano origine e ispirazione a Vicenza [...]. Tale era il legame con la genesi della mia opera da farmi crescere dentro un disgusto profondo per la stessa, un bisogno di silenzio naturale.⁷⁸⁶

Per Piovene, dunque, Vicenza rappresenta la matrice e la 'materia', dentro e attraverso la quale egli ha plasmato ogni possibile universo narrativo, lasciandosi ispirare dal vissuto, dalle esperienze e da quella porzione di universo a lui tanto cara. Un sentimento che si è poi tramutato spesso nella necessità di fuggire da questo luogo, a causa del dolore, del rimpianto e dell'ossessione nei confronti delle figure e delle immagini provenienti dal passato. Per Gogol' invece, diversi fattori concorrono nella 'trasformazione' di Roma che, da realtà *amena* e responsabile di una rigenerazione salvifica,⁷⁸⁷ «finisce a rivestire il ruolo di concausa nella sterilità creativa dell'artista».⁷⁸⁸ Senza dubbio, alcuni cambiamenti drammatici, tra i quali una seria malattia – tutti aspetti trattati minuziosamente nel saggio di Giuliani, citato a più riprese – sono intervenuti a modificare questa relazione, prima benefica. Tuttavia, lo slancio creativo, avvertito dall'autore nel primo soggiorno romano, non si limita all'ispirazione e, conseguentemente, alla stesura de *Le Anime morte*, ma dà vita a una novella, *Roma*,⁷⁸⁹ che viene pubblicata «nel marzo 1842 nel terzo numero della rivista *Il moscovita* (*Moskvitjanin*)».⁷⁹⁰

La trama della novella è quanto mai esile: un giovane principe romano, di ritorno da un lungo e deludente soggiorno a Parigi, riscopre la sua città che ora riguarda con gli occhi di un forestiero, di un viaggiatore incantato [...]. Finché, un giorno, durante il carnevale, resta folgorato dall'incontro casuale sul Corso con una splendida sconosciuta: Annunziata. L'azione dura poche ore: il tempo che il principe cerchi spasmodicamente di conoscere la bella conosciuta e poi di dimenticarla qualche ora dopo, abbacinato dal panorama della città che egli contempla al tramonto del Gianicolo. La novella si chiude così, con un finale aperto.⁷⁹¹

Si tratta dell'occasione attraverso la quale Gogol' si abbandona a un «bilancio della sua esperienza romana»,⁷⁹² che diviene anche il momento per raccontare il percorso evolutivo dell'anima.

A questo punto, dunque, dopo aver gettato le basi del profondo collegamento tematico che interessa la dimensione spaziale d'incontro, dentro la quale si sfiorano le parabole artistiche dei due autori, diviene doveroso volgere lo sguardo, pur sommariamente, all'esperienza di Piovene in Russia, attraverso alcuni spunti tratti dal suo viaggio in Unione Sovietica nei primi anni '60, compiuto per conto de *La Stampa*. In particolare, il punto d'avvio, costante e obbligatorio, rimane sempre il

⁷⁸⁵ Ivi, p.148.

⁷⁸⁶ G. PIOVENE, *Nota n. 11*, cit., Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

⁷⁸⁷ R. GIULIANI, *La «meravigliosa» Roma di Gogol'. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Studium, 2002.

⁷⁸⁸ ID., «Roma» di Gogol' e la città eterna. *Missione e messianesimo*, in *Incontri fra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*, cit., p. 147.

⁷⁸⁹ N. GOGOL', *Roma*, a cura di R. GIULIANI, traduzione e note di A. ROMANO, Venezia, Marsilio, 2003.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 148.

⁷⁹¹ Ivi, p. 149.

⁷⁹² *Ibid.*

medesimo, e consiste, anche in questo itinerario, nella centralità della prospettiva paesaggistica, attraverso la quale, posta sempre in primo piano, diviene poi possibile – mediante l’osservazione di ogni angolo di natura e d’esistenza – spingersi nella comprensione del contesto circostante.

Una natura di foreste, riviere, stagni e passeggiate solitaria per chi ne ha voglia. L’ho vista in diverse stagioni, sotto una coltre di neve e in primavera, con quegli orizzonti lontani che non sono orizzonti, perché non mettono un termine netto allo sguardo che ha l’illusione di procedere indefinitamente tra le loro luci incerte. Nelle sere invernali sono spennellati di un giallo lievemente arancione con pochissimo rosso sempre su fondo grigio. I boschi sono di betulle, di abeti, oppure di abeti e di betulle insieme. Mista all’abete la betulla lo alleggerisce coi suoi rami di fumo. Ma il bosco di betulle puro con i suoi tronchi tutti bianchi è d’una bellezza perfetta, al limite della pazzia [...]. Nessun genere di invenzioni umane mi commuove di più.⁷⁹³

Uno dei pregi della Russia è di ridarci la natura (perduta nel nostro Occidente) come verità ferma, di ricondurci alla scoperta che esiste una verità di natura con cui dobbiamo fare i conti.⁷⁹⁴

Durante questo viaggio d’inchiesta, iniziato verso la fine di gennaio del 1960, Piovene, ugualmente rispetto a ogni percorso d’indagine da lui intrapreso, ha guidato il suo resoconto, affinché assumesse naturalmente l’unica forma possibile per l’itinerario in oggetto: quella di un racconto «di straordinaria sottigliezza».⁷⁹⁵ L’autore muove i primi passi nelle meraviglie di questi territori, senza avere in mente «appuntamenti sicuri»,⁷⁹⁶ ma con l’obiettivo di «vedere le zone eccentriche»,⁷⁹⁷ lasciando che la natura gli suggerisca la strada da seguire, per potersi spingere verso la ‘ricezione’ della verità, rifiutando la prospettiva dell’«angolo turistico».⁷⁹⁸ Giunto a Mosca, Piovene viene attratto da colori, costruzioni ed elementi artistici che emanano delle luci contrastanti, ma l’insieme s’inserisce in un quadro fiabesco e armonico. Quest’ultimo vede protagonista, in primo piano, il «centro della vecchia Russia»,⁷⁹⁹ quel territorio che s’individua nei dintorni circostanti la capitale «con un raggio di alcune centinaia di chilometri»,⁸⁰⁰ e figurano poi, a breve distanza, quei «numerosi gruppi di costruzioni nuove sullo sfondo»,⁸⁰¹ le quali, tuttavia, si fondono equilibratamente con il «passato più remoto»⁸⁰² che si può ‘respirare’ in purezza. L’itinerario prosegue, in un secondo momento, verso alcune tappe poco conosciute, come nel caso di Suzdal.

Una visione prodigiosa. Cupole e cupole a cipolla, di tutte le dimensioni e i colori, oro zecchino, turchese, azzurro a stelle, sorgono d’improvviso in quello spazio immenso sul mare liscio della neve, simili a un fuoco d’artificio fermato per incanto. È così bello e così straordinario che rifiuto di vederne i particolari per mantenerlo allo stato di fantasia [...]. È lo stile ideale delle fiabe che passa da un secolo all’altro con pochi mutamenti. I gatti per le strade mi danno l’illusione ottica di avere otto gambe tanto corrono veloci sul fondo bianco, e il silenzio è assoluto.⁸⁰³

⁷⁹³ G. PIOVENE, *Guido Piovene. Articoli dall’Unione Sovietica (1960)*, a cura di M. P. ARPIONI, A. ZAVA, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2020, p. 122.

⁷⁹⁴ G.M. NICOLAI, *Guido Piovene. Viaggio in Unione Sovietica, 1960, New York e Mosca*, in *Sovietlandia. Viaggiatori italiani nell’Unione Sovietica*, Roma, Bulzoni editore, 2009, cit., p. 301.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 299.

⁷⁹⁶ G. PIOVENE, *Guido Piovene. Articoli dall’Unione Sovietica (1960)*, cit., p. 29.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ Ivi, p. 52.

⁷⁹⁹ Ivi, p. 122.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ *Ibid.*

⁸⁰² *Ibid.*

⁸⁰³ *Ibid.*

Il risultato di questa visione d'insieme consiste nella fissazione di un'idea «di natura, che Piovene tende a estendere da Mosca all'intero Paese e al suo popolo».⁸⁰⁴ L'autenticità e la forza identitaria, infatti, dell'essenza dell'Unione Sovietica sembrano distaccarsi, ai suoi occhi e senza alcuno sforzo, dalla standardizzazione e modernizzazione dell'industria del territorio, che «viene vista essenzialmente sotto l'aspetto strumentale».⁸⁰⁵ Si tratta di una naturalezza e di una profonda genuinità che - grazie alla tradizione, alla civiltà e al modo di vivere del popolo - continuano a esprimersi, senza essere scalfite dai tempi, pur nell'obbligatoria, ma soltanto parziale, ambivalenza che richiede necessariamente lo sviluppo industriale - come evidenziato puntualmente da Nicolai.⁸⁰⁶ Piovene individua, dunque, l'espressione artistica di questo paese e la relativa concezione della scrittura, come migliori punti a sostegno di una particolare e chiara idea della produzione creativa russa. L'arte in questione, infatti, in ogni possibile e svariata forma, non costituisce un prodotto finzionale, ma rappresenta, per l'autore, «un rispecchiamento naturale, obbligatorio ed esperienziale».⁸⁰⁷

Il pittore che mi ha colpito di più durante tutto il viaggio, è però una pittrice, una contadina di Kiev, di nome Katerina Belokur [...]. Essa dipinge soprattutto vaste composizioni di fiori e frutti, realistiche nei particolari, ma nell'insieme molto prossime al sogno. Alcune sono esposte nel museo d'arte popolare di Kiev. Ho chiesto se è possibile comperare un suo quadro, e mi è stato risposto che anche persone del governo cercano invano di ottenerlo da anni. Si tratta, a quanto sembra, di una contadina anziana, un po' pazzoide, che non cura il danaro e che, quando ha fatto un quadro, lo sente parte di se stessa e non se ne vuole staccare.⁸⁰⁸

Piovene ha parlato di un «collegamento che rimane possibile solo con chi vive la letteratura, e non si limita a confezionarla come i perfetti romanzieri [...]. Come per la letteratura russa che ha molto a che fare con il coraggio, la natura e la vita».⁸⁰⁹ Quel collegamento rappresenta la linea guida di questo percorso critico - del quale sono state gettate le basi - maturato a partire dai punti d'incontro, precedentemente introdotti, tra gli universi artistici di Piovene e di Gogol'. In particolare, si è potuto evidenziare come alcuni, e ben determinati, ambienti - intesi come «potenti sorgenti d'arte, di dolore o di rinascita»⁸¹⁰ - che sono stati teatro della formazione umana e artistica dei due autori, considerando prospettive molteplici, siano divenuti degli strumenti efficaci, per gli stessi, attraverso cui procedere nella decifrazione del sé. Quest'indagine ha interessato, più precisamente, la relazione dell'io con la realtà, ma anche e soprattutto con il luogo natio di riferimento. Ci si è soffermati, inoltre, sulla centralità del processo creativo che in entrambi gli scrittori si è caratterizzato mediante un «movimento caotico, imprevedibile e intenso, il quale dà vita o frena la penna».⁸¹¹ Tuttavia, pur mutando i fattori determinanti che influenzano questa relazione dinamica, a seconda dell'autore e del periodo in questione, vi è una costante, che lega evidentemente le parabole artistiche dei due scrittori. Si tratta della 'fattezza' dell'anima di quegli autori che seguono «quella forma d'arte e di scrittura che è natura, anima, appartenenza, fatta di memorie e della propria terra».⁸¹²

⁸⁰⁴ G. M. NICOLAI, *Guido Piovene. Viaggio in Unione Sovietica, 1960, New York e Mosca*, in *Sovietlandia. Viaggiatori italiani nell'Unione Sovietica*, cit., p. 300.

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ivi*, pp. 300-301.

⁸⁰⁷ G. PIOVENE, *Nota n. 20*, cit., Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

⁸⁰⁸ *Id.*, *Guido Piovene. Articoli dall'Unione Sovietica (1960)*, p. 116.

⁸⁰⁹ *Id.*, *Nota n. 22*, cit., Biblioteca Bertoliana, Vicenza.

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² *Ibid.*

BIG BANG MUSICO-LETTERARI. LE ORIGINI DEL COSMO TRA WAGNER E CALVINO

di Elisabetta Vaccarone

Quando negli anni '20 del Novecento l'astronomo e matematico russo Alexander Friedmann (1888-1925) sulla scia delle teorie della relatività generale di Albert Einstein⁸¹³ iniziò ad ipotizzare la non staticità del cosmo e la conseguente idea di una storicità dell'universo, le basi per una nuova rivoluzione scientifica erano state gettate.⁸¹⁴ All'interno della pubblicazione *L'Universo come spazio e tempo* (1923), Friedmann pose per la prima volta in termini scientifici il problema dell'inizio e della fine dell'universo, prevedendone una progressiva dilatazione.⁸¹⁵

Se il tema dell'origine del cosmo da sempre è stato affrontato dalle antiche mitologie, proponenti diversi modelli cosmologici raffiguranti spesso l'universo come «un'entità dinamica, qualcosa che è stato creato, che è pieno di vita, in cambiamento e in attività»,⁸¹⁶ non vale lo stesso per la scienza. Emblematica in tal senso è la reazione di Einstein che così rispose al testo pubblicato dal giovane collega: «Nel lavoro citato, i risultati che riguardano un universo non statico mi sembrano da prendere con cautela».⁸¹⁷ Nonostante la ritrosia della comunità scientifica, le intuizioni di Friedmann furono sviluppate dal suo allievo George Gamow (1904-1968), il quale, insieme al fisico e presbitero belga Georges Lemaître (1894-1966), teorizzò quella che Raymond Queneau definì «una molto comica esplosione»⁸¹⁸ dalla quale si originò l'universo. Con un termine effettivamente coniato per ironia e scherno nel 1948,⁸¹⁹ il riferimento è evidentemente al *Big Bang*, una grande esplosione che circa 13,7 miliardi di anni fa costituì l'istante zero dell'Universo quando questo si configurava come un grande e unico atomo contenente tutta l'energia. L'«atomo insufficiente gigantesco»⁸²⁰ è ciò che Lemaître chiamerà «l'atomo primitivo»,⁸²¹ origine, punto e atto di nascita dell'universo. La teoria dello studioso belga, ponendo l'accento sul momento iniziale della storia del cosmo e sottolineando in un solo sintagma gli elementi di primordialità (*primitivo*) e di separazione (*atomo*, vale dire *a-tomo*, ovvero ciò che non può essere separato), richiama immediatamente le più antiche filosofie e cosmologie mitiche: seppur talvolta differenti, esse condividono infatti «alcune caratteristiche comuni tra cui un punto di partenza in uno stato indifferenziato, forse caotico, che si separa in due o

⁸¹³ «Tutto prende le mosse dalla Relatività Generale di Albert Einstein, la prima concezione veramente scientifica dell'Universo nella sua interezza spazio-temporale» Cfr. C. BERNARDINI, *Prefazione* in J.P. LUMINET, *L'invention du Big Bang*, Paris, Le Seuil/Points Sciences, 2004 (trad. it. L. BUSSOTTI, *L'invenzione del Big Bang. Storia dell'origine dell'universo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006, p. 6).

⁸¹⁴ «Si ha rivoluzione scientifica quando una teoria consacrata dal tempo e dall'esperienza viene abbandonata a favore di una nuova teoria». Cfr. J.P. LUMINET, *L'invenzione del Big Bang*, p. 10.

Nel campo della cosmologia si ricordano tre grandi rivoluzioni scientifiche: la rivoluzione copernicana-galileiana, la rivoluzione newtoniana e la rivoluzione relativistica.

⁸¹⁵ L'opera, completata nel settembre del 1922, fu pubblicata l'anno successivo a Petrograd, all'interno della collana «Cultura contemporanea» della casa editrice Akademiya. Cfr. J.P. LUMINET, *L'invenzione del Big Bang*, pp. 57-74.

⁸¹⁶ H. KRAGH, *Conceptions of Cosmos. From Myths to the Accelerating Universe: A History of Cosmology*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 8. La traduzione è di chi scrive.

⁸¹⁷ A. EINSTEIN, «*Zeitschrift für Physik*», vol. 11, 1922, p. 326.

⁸¹⁸ R. QUENEAU, *Petite cosmogonie portative*, Paris, Gallimard, 1950 (trad. it. S. SOLMI, *Piccola cosmogonia portatile* seguita da *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* di I. CALVINO, Torino, Einaudi, 1982, v. 79)

⁸¹⁹ Il termine è stato coniato per la prima volta dall'astrofisico inglese Fred Hoyle durante una trasmissione radiofonica per schermire le teorie rivoluzionarie di Gamow. Sostenitore della teoria dell'universo stazionario, a partire dagli anni '60 egli diede un importante contributo in merito all'analisi degli elementi chimici dell'Universo. Per approfondire si rimanda a H. KRAGH, *Conceptions of Cosmos*, pp. 177-220 e a J.P. LUMINET, *L'invenzione del Big Bang*, pp. 155-165.

⁸²⁰ R. QUENEAU, *Piccola cosmogonia portatile*, v. 80.

⁸²¹ G. LEMAÎTRE, *The expanding Universe*, «Monthly Notices of the Royal Astronomical Society», vol. 91, 1931, pp. 490-501.

tre opposti, come la Terra, l'aria e il cielo».⁸²² Soffermandosi su quest'ultima proposizione è evidente come la riflessione sull'origine del cosmo sia inevitabilmente connessa alla necessità di definire un momento iniziale della storia dell'universo, di descriverne la composizione (spesso simile all'*apeiron* di Anassimandro o al caos con cui Haydn inizia la sua *Creazione*)⁸²³ e di delinearne la conseguente e progressiva evoluzione al fine di cogliere il processo attraverso cui si verifica la formazione di un mondo complesso da uno stato originariamente e apparentemente più semplice.

D'altronde le scoperte di Lemaître, suffragate e riprese dagli studi di Edwin Hubble (1889-1953) e di Gamow,⁸²⁴ non sono altro che un tentativo di rispondere a tali quesiti da un punto di vista scientifico. Perciò, se l'interesse dell'uomo per il cosmo rimane immutabile nel corso dei secoli,⁸²⁵ il problema relativo alla narrazione di ciò che avvenne «nel primo secondo della storia dell'universo»⁸²⁶ ne costituisce l'elemento centrale. «Il big bang dovette produrre | un rombo spaventoso | e anche inaudito perché non esistevano orecchie»,⁸²⁷ scriveva Montale nel 1980, evidenziando a tal proposito il problema dell'ineffabilità e dell'inesistenza di definitivi criteri di rappresentabilità per il pre-universo.

Nel presente intervento si propongono dunque due diverse possibilità di narrazione dell'origine dell'universo, osservando con uno sguardo comparatistico le strategie musicali adottate da Richard Wagner e le soluzioni letterarie proposte da Italo Calvino rispettivamente nella prima scena dell'*Oro del Reno* (1869)⁸²⁸ e in alcuni racconti tratti dalle *Cosmicomiche* (1965-1984)⁸²⁹. Senza alcuna pretesa di cogliere elementi di influenza del primo sul secondo, l'analisi mira ad indagare alcuni tra i molteplici tentativi di descrizione di *incipit* del cosmo condotti dalla musica e dalla letteratura che, servendosi di linguaggi diversi, si configurano quali strumenti di «conoscenza e di sfida»⁸³⁰ in un perpetuo evolversi alla ricerca di nuove strategie compositive e narrative.

Se Wagner concepisce il suo poema come «l'inizio e la fine del mondo»,⁸³¹ rappresentandone l'origine nel preludio a partire da un elemento primordiale e ancora privo di forma, Calvino nei suoi

⁸²² H. KRAGH, *Conceptions of Cosmos*, p. 12.

⁸²³ I riferimenti sono rispettivamente al principio indeterminato, indefinito e spazialmente illimitato da cui, secondo il filosofo Anassimandro, deriva ogni realtà particolare; e all'oratorio *Die Schöpfung* (Hob: XXI:2) composto tra il 1796 e il 1798 da F. J. Haydn su libretto di Gottfried van Swieten.

⁸²⁴ L'astronomo e astrofisico statunitense Edwin Hubble (1889-1953), studiando la relazione di proporzionalità diretta tra distanza e velocità di recessione delle galassie (legge di Hubble) dedusse che queste si stanno allontanando tra loro e in ogni direzione: indipendentemente dal punto di osservazione (principio cosmologico) l'Universo, quindi, si espande. Tuttavia, vi fu un momento in cui le galassie si trovarono a essere così vicine da fondersi in un unico punto, coincidente con l'atomo primitivo di Lemaître.

Il contributo di Gamow è invece relativo alla scoperta dell'esistenza della radiazione cosmica di fondo e alla formazione degli elementi leggeri nell'Universo. Per approfondire le ricerche dei due studiosi si rimanda, tra gli altri, a G.E. CHRISTIANSON, *Edwin Hubble. Mariner of the Nebulae*, New York, Farrar, Straus e Giroux, 1995; e a H. KRAGH, *George Gamow and the "factual approach" to relativistic cosmology in The Universe of General Relativity*, a cura di A. KOX e J. EISENSTAEDT, Berlino, Springer, 2005, pp. 175-188.

⁸²⁵ Come sottolineato da Kragh, l'*homo sapiens*, come attestano le incisioni rupestri di Lascaux e Altamira, provava senso di meraviglia nei confronti dell'universo già più di 10.000 anni fa. Cfr. H. KRAGH, *Conceptions of Cosmos*, p. 6.

⁸²⁶ I. CALVINO, *Il niente e il poco in Cosmicomiche vecchie e nuove*, Milano, Garzanti, 1984, p. 210.

⁸²⁷ E. MONTALE, *L'opera in Versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, 643. Cfr. S. CASELLA, "Big Bang o Altro". *About the Beginning and the End in Eugenio Montale's Poetry in Questioning the Origins in European and American Culture*, a cura di P. BUGLIANI e C. RAGNI, «CoSMo», n. 21, 2022, pp. 129-144.

⁸²⁸ Nel 1869 vi fu una prima esecuzione a Monaco commissionata da Luigi II di Baviera contro la volontà di Wagner e solo nel 1876 *L'Oro del Reno* fu rappresentato a Bayreuth come prologo dell'intera *Tetralogia*.

⁸²⁹ L'arco di tempo qui indicato comprende il primo volume di *Cosmicomiche* (Einaudi, 1965), *Ti con zero* (Einaudi, 1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (Club degli Editori, 1968) e *Cosmicomiche vecchie e nuove* (Garzanti, 1984). D'ora in poi nel presente intervento si farà riferimento a quest'ultima edizione.

⁸³⁰ R. CAPOZZI, *Mitopoiesi come ripetizione e differenza: «Cosmicomiche vecchie e nuove»*, «Studi Novecenteschi», vol. 15, n. 35, 1988, pp. 155-171: 157.

⁸³¹ Così Wagner scrisse a Liszt nel febbraio del 1853 dopo aver ultimato il testo dell'*Anello dei Nibelunghi*. Cfr. F. LISZT-R. WAGNER, *Epistolario Wagner-Liszt*, vol. I, prefazione di M. BONGIANCKINO, Firenze, Passigli, 1983, p. 243.

racconti pensa «ad un'immagine che precede le cose ed è causa della loro creazione».⁸³² In entrambi i casi il linguaggio musicale e letterario diviene quindi non solo strumento di creazione artistica, ma anche mezzo di rappresentazione della creazione stessa.⁸³³ Gli autori qui analizzati assumono così un duplice ruolo di scienziati e stregoni, calcolando e tentando combinazioni come i primi ed entrando in contatto con operazioni primitive e con forze sconosciute come i secondi.⁸³⁴

A tal proposito, scrivendo a Liszt il 4 marzo del 1854 «[...] ho scritta tutta l'introduzione istrumentale dell'*Oro del Reno* sovra l'unico perfetto accordo in *mi bemolle*»,⁸³⁵ Wagner dimostra di aver scelto una combinazione di tre suoni (la triade) che è quanto di più strutturale e canonico nella storia dell'armonia musicale, presentandola però in progressiva espansione a partire da un unico suono (*mi bemolle*) quasi preesistente, che si configura come un elemento di originaria indistinzione della materia cosmica. Con la stasi armonica, timbrica e ritmica che contraddistingue le prime sedici battute della *Tetralogia*,⁸³⁶ il compositore tedesco capovolge l'immagine tradizionale del caos primordiale, rappresentata in musica, per esempio, dalla già citata *Die Schöpfung*: «campionario dei meccanismi musicali descrittivi»,⁸³⁷ l'oratorio di Haydn raffigura infatti il graduale emergere di un mondo ordinato a partire da un caos intriso di elisioni, di dissonanze armoniche e di una forma priva di regolarità. Di tutt'altra materia si compone invece l'*incipit* wagneriano, laddove la creazione si configura «come unità di potenze nel profondo, purezza dell'inorganico e inanimato»⁸³⁸ con l'obiettivo di immergere l'ascoltatore in una natura primordiale e incorrotta attraverso un flusso vitale acquatico. Spunto per il compositore tedesco, che racconta di aver avuto l'ispirazione durante un momento di dormiveglia in un soggiorno a La Spezia nel 1853 quando si sentì sprofondare in un costante e crescente movimento di onde d'acqua,⁸³⁹ tale elemento domina l'intero preludio. A partire dal moto cullante in 6/8 dei corni, che descrive lo scorrere placido del Reno, il linguaggio musicale riproduce l'onomatopea dell'elemento liquido attraverso una progressiva accumulazione di strati sonori che sfocia in figure di arpeggi eseguite dagli archi dapprima in terzine di crome, poi in sestine di semicrome. Attraverso un processo di diminuzione ritmica, Wagner riproduce quindi l'immagine sonora delle onde, sfondo di «un'Arcadia equorea»⁸⁴⁰ che è sede della matrice primordiale e inconscia dell'uomo e dell'universo. «Ninna nanna» del mondo con il suo movimento cullante,⁸⁴¹ l'acqua si configura quindi come elemento rappresentativo della creazione mitica del cosmo in linea con le più antiche cosmologie che spesso prendono avvio «con acque allo stato primordiale o con una massa d'acqua sconfinata, oscura e infinita che esisteva dall'inizio dei tempi e che avrebbe continuato a esistere in tutto il futuro».⁸⁴² D'altronde non ci si poteva aspettare diversamente in un'opera come la

⁸³² M.A. BAZZOCCHI, *Italo Calvino: immagine e racconto*, in *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino*, Pascoli e Pasolini, Bologna, Pendragon, 1996, pp. 83-107: 101.

⁸³³ In tal senso è esemplificativo il concetto di produzione creativa che Platone espone nel *Timeo*, laddove la creazione artistica costituisce il passaggio dal non essere all'essere e dall'informe alla forma.

⁸³⁴ «Narrare – per Calvino – significa svolgere un'attività da scienziato meticoloso tenendo a mente anche le operazioni primitive di uno stregone. Lo scienziato calcola, tenta combinazioni, opera nel mondo dell'esattezza. Lo stregone, invece, entra in contatto con forze misteriose del passato e le richiama per sortilegi più o meno improvvisati». Cfr. M.A. BAZZOCCHI, p. 83.

⁸³⁵ Cfr. *Epistolario Wagner-Liszt*, vol. II, p. 15.

⁸³⁶ Si tratta di «[...] battute immobili senza altra vita che la vibrazione del suono [...]». Cfr. G. PESTELLI, *L'Anello di Wagner. Musica e racconto nella Tetralogia dei Nibelunghi*, Roma, Donzelli editore, 2018, p. 23.

Come una sorta di sospensione temporale, infatti, i contrabbassi introducono l'opera con una sola nota, il *mi bemolle*, per poi essere affiancati dalla quinta battuta dai fagotti che eseguono la terza dell'accordo. Solo con l'arrivo dei corni inizia a crearsi una più evidente scansione ritmica.

⁸³⁷ S. RICCIARDI, *Gli oratorii di Haydn in Italia nell'Ottocento*, «Il Saggiatore Musicale», vol. 10, n. 1, 2003, pp. 23-61: 30.

⁸³⁸ G. PESTELLI, *L'Anello di Wagner*, p. 22.

⁸³⁹ Cfr. W. DARCY, *Creatio ex nihilo: The Genesis, Structure, and Meaning of the Rheingold Prelude*, «19th- Century Music», vol. 13, n. 2, 1989, pp. 79-100.

⁸⁴⁰ G. PESTELLI, *L'Anello di Wagner*, p. 34.

⁸⁴¹ C. WAGNER, *Die Tagebücher 1869-1872*, München-Zürich, Piper, 1982 (trad. ing. G. SKELTON, *Cosima Wagner's Diaries I: 1869-1877*, a cura di M. GREGOR-DELLIN e D. MACK, Londra, Collins, 1978, p. 127).

⁸⁴² H. KRAGH, *Conceptions of Cosmos*, p. 7. La traduzione è di chi scrive.

Tetralogia in cui, anche sotto la spinta del nuovo spirito nazionale e della ricerca delle proprie origini che caratterizza il XIX secolo, la materia narrativa è intrisa di mitologia.⁸⁴³ In tal senso le acque del Reno, custodi dell'Oro, incarnano contemporaneamente sia il valore politico del mito inteso come celebrazione e ricchezza nazionale, sia il suo valore simbolico e cosmologico in quanto zone sotterranee e inesplorate nelle quali risiede l'oro nel suo stato originale e incorrotto.

Custodi di quest'ultimo ecco che, al culmine del moto ondoso strumentale, entrano in scena le tre figlie del Reno: Woglinde, Wellgunde e Flosshilde. Dai nomi che rimandano immediatamente al fluttuare tra le acque, esse appaiono sulla scena con un onomatopeico vocalizzo musicale in La bemolle:⁸⁴⁴

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala, weiala weia!⁸⁴⁵

Balbettio infantile e allitterante, il canto delle fanciulle del Reno incarna pienamente le teorie sull'origine del linguaggio proposte dal filosofo Herder,⁸⁴⁶ avvalorando l'ipotesi di Dieter Borchmeyer secondo cui il preludio dell'*Oro del Reno* può essere interpretato non solo come origine del cosmo, ma anche come nascita ed evoluzione del linguaggio.⁸⁴⁷ Quest'ultimo assume forma definitiva solo a seguito di una progressiva verbalizzazione che dal canto prelogico iniziale conduce al giocoso scambio di battute tra le tre ondine. Si tratta dell'ultimo momento di purezza primordiale prima del prevalere del desiderio di Alberich che, impossessandosi dell'oro, provocherà uno squarcio definitivo nell'armonia e nella vita del cosmo.

Anche Montale, riflettendo proprio sull'origine del linguaggio, sosteneva che «[...] L'ipotesi che tutto sia un bisticcio/uno scambio di sillabe è la più attendibile. / Non per nulla in principio era il Verbo».⁸⁴⁸ Ed è proprio con analoghi "bisticci" di segni alfabetici che Calvino dà nome ai personaggi delle *Cosmicomiche*.

A partire dalla costruzione palindroma del nome del protagonista Qfwfq, sono fin da subito evidenti due elementi caratteristici dell'intera raccolta: la continuità vitale del cosmo e l'utilizzo del linguaggio scientifico e matematico come strumento di analisi della complessità del reale. Nel primo caso è chiaro come la possibilità di leggere il nome del protagonista da ambo i versi di lettura (da sinistra verso destra e viceversa) trasmetta un continuo senso di movimento, significativo del perpetuo evolversi del personaggio che partecipa, in quanto essere in potenza, a tutte le trasformazioni del cosmo.⁸⁴⁹ Come l'elemento acquatico wagneriano, anche Qfwfq è depositario di una consapevolezza planetaria, anteriore alla singola coscienza e in continuo divenire: «Lo so bene! - esclamò il vecchio

⁸⁴³ Per approfondire gli elementi mitologici presenti nella *Tetralogia* si rimanda a titolo esemplificativo a F. ORLANDO, *Mito e storia ne «L'Anello del Nibelungo»*, «Intersezioni», n. 2, 1983, pp. 347-360.

⁸⁴⁴ Così scrive Wagner nelle bozze in riferimento all'ingresso di Woglinde: «Sie singt (ohne Worte) eine wohlige wellerweise dazu», cfr. R. WAGNER, *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, a cura di O. STROBEL, Monaco, Bruckmann, 1930, p. 213.

⁸⁴⁵ «Weia! Waga! / Rotola, onda, / ondeggia e cullami! / Wagalaweia! / Wallala, weiala weia!». Cfr. R. WAGNER, *Der Ring des Nibelungen, Das Rheingold*, scena I (trad. it. F. SERPA, Milano, Edizioni Teatro alla Scala, 2013). Per ulteriori approfondimenti si rimanda a E. ROCH, *Das-Undine Motiv in Richard Wagners Dramenkonzeption*, «Die Musikforschung», LI, fasc. 3, 1998, pp. 302-315.

⁸⁴⁶ Per il filosofo tedesco, infatti, le prime parole pronunciate sono necessariamente onomatopeiche e proteiformi: cfr. J.G. HERDER, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Sämtliche Werke*, Berlino, Weidmann, 1877-1913 (trad. it. *Saggio sull'origine del linguaggio*, a cura di A.P. AMICONE, Parma, Pratiche, 1995, p. 15).

⁸⁴⁷ Si veda D. BORCHMEYER, *Drama and the World of Richard Wagner*, trad. ing. D. ELLIS, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 218.

⁸⁴⁸ E. MONTALE, *L'opera in versi*, 608.

⁸⁴⁹ «Tutte le cosmicomiche sono storie che nascono nel tempo esatto della trasformazione» cfr. F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 283.

Qfwfq, - voi non ve ne potete ricordare ma io sì». ⁸⁵⁰ Il riferimento è alla distanza della Luna dalla Terra che, essendo minima rispetto all'oggi, nella fantasia di Calvino permette agli abitanti terrestri di effettuare delle escursioni in barca per raggiungere il satellite. Non a caso ritorna proprio qui il tema dell'acqua, rappresentante le maree che consentivano l'avvicinamento o l'allontanamento della Luna alla e dalla Terra; e anche in questo caso si ricrea l'immagine sonora del moto ondoso attraverso arpeggi «lenti e radi» ⁸⁵¹ realizzati con suono dolce e acuto dall'arpa della moglie del capitano Vhd Vhd. Tutt'altra sonorità è invece quella che emerge nel nome di Kgwkgk in *Un segno nello spazio*: l'antagonista di *Qfwfq*, infatti, è accusato da quest'ultimo di aver cancellato il suo segno nello spazio al fine di riprodurne uno simile. Così, come nell'*Oro del Reno* un offuscamento tonale (Sol minore) introduce Alberich, figura antagonista che ruberà l'oro, l'insistenza sui suoni velari del rivale di *Qfwfq* suscita senso di durezza e ostilità. ⁸⁵²

Se la descrizione sonora dell'acqua continua in *Il sangue e il mare*, nel quale l'elemento acquatico si configura come un'onda primordiale, rappresentabile mediante pulsazioni, che vive fuori e dentro di noi, ⁸⁵³ la consapevolezza planetaria di *Qfwfq* è oltremodo ravvisabile nei due racconti che più di tutti offrono una spiegazione del *Big Bang*: *Tutto in un punto* e *Il niente e il poco*.

Introdotta da una citazione del «Washington Post» relativa a come l'Universo si sia originato dal nulla in una brevissima frazione di tempo miliardi di anni fa, ⁸⁵⁴ *Il niente e il poco* descrive il grande scoppio iniziale come «[...] uno strappo d'una violenza non misurabile in termini di spazio e di tempo» ⁸⁵⁵ a seguito del quale «[...] l'universo, da infinitesimo brufolo nella levigatezza del nulla s'espandeva fulmineo fino alle dimensioni d'un protone, poi d'un atomo, poi d'una punta di spillo, d'una capocchia, d'un cucchiaino, d'un cappello, d'un ombrello ...». ⁸⁵⁶

Lo stesso processo di espansione dell'universo è ancora più evidente nel racconto *Tutto in un punto*, laddove il desiderio della signora Ph(i)Nk₀ di preparare le tagliatelle per tutti si scontra con la necessità di disporre di spazio, dal momento che la materia era concentrata in un solo punto:

Pensammo allo spazio che avrebbero occupato la farina, e il grano per fare la farina, e i campi per coltivare il grano, e le montagne da cui scendeva l'acqua per irrigare i campi, e i pascoli per le mandrie di vitelli che avrebbero dato la carne per il sugo; allo spazio che ci sarebbe voluto perché il Sole arrivasse con i suoi raggi a maturare il grano; allo spazio perché dalle nubi di gas stellare il Sole si condensasse e bruciasse; alle quantità di stelle e galassie e ammassi galattici in fuga nello spazio che ci sarebbero volute per tener sospesa ogni galassia ogni nebula ogni sole ogni pianeta [...]. ⁸⁵⁷

Dal pensiero del concetto di spazio esplode così la vita, dando origine allo spazio propriamente detto. Se il *Big Bang* qui descritto affonda le sue radici nelle teorie scientifiche di Hubble riportate a inizio racconto, vi si aggiunge tuttavia un motore scatenante ben definito: l'amore, inteso come «slancio generoso» provocato dalla signora Ph(i)Nk₀ grazie al quale l'universo iniziò il suo percorso di espansione. ⁸⁵⁸ Tale nobile gratuità si contrappone però alla meschinità degli altri abitanti del punto, riflessi di una società amante dei pettegolezzi (come l'«addetta alla manutenzione»), noncurante dello spazio altrui (come la famiglia Z'zu) e antipatica e colma di pregiudizi (come il signor Pber^t Pbert^d

⁸⁵⁰ I. CALVINO, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, *La distanza della Luna*, p. 103.

Si veda a tal proposito l'*incipit* di *Il niente e il poco*: «Se vi dico che me ne ricordo [...] voi obietterete che nel niente niente può ricordare niente né essere ricordato da niente, ragion per cui non potete credere nemmeno una parola di quello che sto per raccontarvi». Cfr. Ivi, *Il niente e il poco*, p. 209

⁸⁵¹ Ivi, *La distanza della Luna*, p. 115.

⁸⁵² Ivi, *Un segno nello spazio*, pp. 177-185.

⁸⁵³ Ivi, *Il sangue e il mare*, pp. 237-245.

⁸⁵⁴ Ivi, *Il niente e il poco*, p. 209.

⁸⁵⁵ Ivi, p. 210.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ Ivi, *Tutto in un punto*, p. 160.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

che conia il concetto di “immigrato” senza alcun fondamento spazio-temporale).⁸⁵⁹ Nella ricerca di una continuità tra passato e presente – già osservata in Wagner con il riferimento al mito – è dunque evidente l’atteggiamento critico di Calvino nei confronti dei valori morali della società moderna. Questa è infatti descritta con ironia mediante il ricorso a un linguaggio che oscilla dalla sfera del quotidiano (si vedano le tagliatelle della signora Ph(i)Nk₀) all’uso di un lessico appartenente a discipline altre come scienza e matematica, nella consapevolezza della necessità della letteratura di aprirsi a nuovi tipi di investigazione per cogliere la complessità della realtà. Da qui, per esempio, la scelta di utilizzare dei monomi e dei simboli matematici per nominare i personaggi: infatti, se da un lato l’astrattezza della formula matematica sembra semplificare le complicazioni del reale, dall’altro non finisce mai di decifrare il corso della multiforme realtà, configurandosi quindi come «un’inesauribile fonte per l’immaginazione».⁸⁶⁰ È allora evidente il ruolo dell’autore che si configura nello stesso tempo come scienziato e stregone, in un binomio reso esplicito per altro dal titolo della raccolta: il termine “cosmicomiche” identifica infatti nel “cosmico” l’interesse di cercare un rapporto con qualcosa di molto più antico; e nel “comico” il filtro attraverso cui affrontare «le cose troppo grosse».⁸⁶¹ Così, attraverso il nuovo genere letterario del racconto cosmicomico⁸⁶² Calvino estende il campo del narrabile verso nuovi orizzonti spazio-temporali, gli stessi già esplorati in musica da Wagner e dimostrati scientificamente dalle scoperte di Friedmann, Lemaître, Hubble e Gamow.

D’altronde «sembra che le rivoluzioni scientifiche debbano per forza accompagnare altre rivoluzioni, che siano sociali, politiche o economiche»,⁸⁶³ artistiche e culturali.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

I. CALVINO, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, Milano, Garzanti, 1984.

J.G. HERDER, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Sämmtliche Werke*, Berlino, Weidmann, 1877-1913 (trad. it. *Saggio sull’origine del linguaggio*, a cura di A.P. AMICONE, Parma, Pratiche, 1995).

F. LISZT – R. WAGNER, *Epistolario Wagner-Liszt*, voll I-II, prefazione di M. BOGIANCKINO, Firenze, Passigli, 1983.

R. QUENEAU, *Petite cosmogonie portative*, Paris, Gallimard, 1950 (trad. it. S. SOLMI, *Piccola cosmogonia portatile* seguita da *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* di I. CALVINO, Torino, Einaudi, 1982).

R. WAGNER, *Der Ring des Nibelungen* (trad. it. F. SERPA, Milano, Edizioni Teatro alla Scala, 2013).
–, *Der Ring des Nibelungen*, Schott, Mainz, 1873-1876.

STUDI

M. ALLIS, *Richter’s Wagner: A New Source for Tempi in “Das Rheingold”*, «Cambridge Opera Journal», vol. 20, n. 2, 2008, pp. 117-148.

M. BAILEYSHEA, *The Struggle for Orchestral Control: Power, Dialogue, and the Role of the Orchestra in Wagner’s Ring*, «19th-Century Music», vol. 31, n. 1, 2007, pp. 3-27.

⁸⁵⁹ «Che questo fosse un pregiudizio senza fondamento, mi par chiaro, dato che non esisteva né un prima né un dopo né un altrove da cui immigrare, ma c’era chi sosteneva che il concetto di «immigrato» poteva essere inteso allo stato puro, cioè indipendentemente dallo spazio e dal tempo». Cfr. *ivi*, p. 158.

⁸⁶⁰ G. POLETO, *L’astronomia di Calvino in Italo Calvino, la letteratura, la scienza, la città*, Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, a cura di G. BERTONE, Genova, Marietti, 1988.

⁸⁶¹ La citazione è tratta da un’intervista a G. Montefoschi pubblicata su «Il Corriere Mercantile» del 13 giugno 1966. Per approfondimenti si rimanda a M.A. BAZZOCCHI, *Italo Calvino: immagine e racconto*, p. 98.

⁸⁶² Il 14 novembre 1965 l’occhiello di «L’Espresso» introduceva così il racconto *Cadendo con Ursula*: «Un nuovo genere letterario. Il racconto cosmicomico».

⁸⁶³ J.P. LUMINET, *L’invenzione del Big Bang*, p. 11.

- M. BARENGHI, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- M.A. BAZZOCCHI, *Italo Calvino: immagine e racconto*, in *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Bologna, Pendragon, 1996, pp. 83-107.
- P. BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, 2a ed., Bologna, Il Mulino, 2019.
- W. BREIG, *Der "Rheintöchtergesang" in Wagners "Rheingold"*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXVII, fasc. 4, 1980, pp. 241-263.
- R. CAPOZZI, *Mitopoiesi come ripetizione e differenza: «Cosmicomiche vecchie e nuove»*, «Studi Novecenteschi», vol. 15, n. 35, 1988, pp. 155-171.
- S. CASELLA, *"Big Bang o Altro". About the Beginning and the End in Eugenio Montale's Poetry in Questioning the Origins in European and American Culture*, a cura di P. BUGLIANI e C. RAGNI, «CoSMo», n. 21, 2022, pp. 129-144.
- W. DARCY, *Creatio ex nihilo: The Genesis, Structure, and Meaning of the Rheingold Prelude*, «19th-Century Music», vol. 13, n. 2, 1989, pp. 79-100.
- , *"Everything That Is, Ends!": The Genesis and Meaning of the Erda Episode in "Das Rheingold"*, «The Musical Times», vol. 129, n. 1747, 1988, pp. 443-447.
- M. EUCHNER, *The ring's, Rhinemaidens: singing seductresses or women of wisdom?*, «The Musical Times», vol. 153, n. 1918, 2012, pp. 37-51.
- A. ILLIANO, *Per una definizione della vena cosmogonica di Calvino: Appunti su Le cosmicomiche e Ti con zero*, «Italica», vo. 49, n. 3, 1972, pp. 291-301.
- J.M. KNAPP, *The Instrumentation Draft of Wagner's "Das Rheingold"*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 30, n. 2, 1977, pp. 272-295.
- H. KRAGH, *Conceptions of Cosmos. From Myths to the Accelerating Universe: A History of Cosmology*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- J.P. LUMINET, *L'invention du Big Bang*, Paris, Le Seuil/Points Sciences, 2004 (trad. it. L. BUSSOTTI, *L'invenzione del Big Bang. Storia dell'origine dell'universo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006).
- G. PESTELLI, *L'Anello di Wagner. Musica e racconto nella Tetralogia dei Nibelunghi*, Roma, Donzelli editore, 2018,
- J.C. PETTY - M. TUTTLE, *The Genealogy of Chaos: Multiple Coherence in Wagnerian Music Drama*, «Music and Letters», vol. 79, n. 1, 1998, pp. 72-98.
- G. POLETO, *L'astronomia di Calvino in Italo Calvino, la letteratura, la scienza, la città*, Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, a cura di G. BERTONE, Genova, Marietti, 1988.
- G. POLIZZI, *La letteratura italiana dinanzi al cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi*, «Lettere italiana», vol. 62, n. 1, 2010, pp. 63-107.
- S. RICCIARDI, *Gli oratorii di Haydn in Italia nell'Ottocento*, «Il Saggiatore Musicale», vol. 10, n. 1, 2003, pp. 23-61.
- E. ROCH, *Das-Undine Motiv in Richard Wagners Dramenkonzeption*, «Die Musikforschung», LI, fasc. 3, 1998, pp. 302-315.
- F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- A. WHITTALL, *Reforging The ring: origins and new beginnings*, «The Musical Times», vol. 153, n. 1918, 2012, pp. 19-36
- R. WIESEND, *Die Entstehung des "Rheingold"-Vorspiels und ihr Mythos*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLIX, fasc. 2, 1992, pp. 122-145.

UN «PASTICCIACCIO» SENZA FINE.
TRADUZIONI, PARATESTI, ADATTAMENTI

di Serena Vinci

Questo contributo intende confrontare i paratesti relativi alle due traduzioni francesi di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (d'ora in poi *Pasticciaccio*) di Carlo Emilio Gadda, a opera di Louis Bonalumi e Jean-Paul Manganaro, datate rispettivamente 1963 e 2016 e prodotte per lo stesso editore francese - Éditions du Seuil (d'ora in poi Seuil). In particolare, ci si riferirà alle prefazioni, alle note, al titolo, alle copertine. Il confronto ha lo scopo di mettere in luce le differenze tra i contesti nei quali compaiono le due traduzioni (e le diverse edizioni della prima traduzione) per evidenziare la misura in cui i paratesti siano espressione di queste differenze, e allo stesso tempo influenzino la collocazione nel contesto culturale del romanzo. Inoltre, si indagherà come l'adattamento cinematografico, esempio di traduzione intersemiotica, entri in dialogo con i paratesti.⁸⁶⁴

Il testo originale del *Pasticciaccio* di riferimento per entrambe le traduzioni è quello della riedizione del 2007 di *Romanzi e racconti II*, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti (1^a ed. 1989). Tutte le volte che verranno analizzati e confrontati i brani, essi saranno riportati nel seguente ordine: Gadda, Bonalumi, Manganaro. Per evitare di appesantire l'apparato di note, ogni brano sarà indicato solo dal numero del capitolo e della pagina dell'edizione di riferimento: oltre a quella già segnalata per l'originale, precisiamo che prendiamo in considerazione la prima edizione di Bonalumi (1963), in quanto le altre due (1983 e 1999) sono riedizioni, e l'unica di Manganaro (2016).

1. I *Pasticciacci* in edizione Seuil

Della traduzione a opera di Bonalumi esistono due riedizioni, una del 1983 e l'altra del 1999. Se la traduzione non viene mai revisionata, vi è comunque una prima traccia dell'evoluzione editoriale del *Pasticciaccio* in francese, individuabile nell'unica variante tra le due *Préfaces* firmate dall'editore François Wahl del 1967 e del 1983, per il resto identiche: nella prima, Wahl chiude la prefazione con la nota «Un second tome est en chantier», preannunciando un imminente secondo volume a continuazione e conclusione della vicenda; nella prefazione del 1983 questa nota sparisce. Infatti, nel 1983 era noto che quel progetto fosse sfumato.⁸⁶⁵

Infatti, Gadda non portò mai a termine il progetto di un secondo volume del *Pasticciaccio*. Come in altre occasioni, l'autore non realizza quanto ideato,⁸⁶⁶ ma ciò è comprensibile e si presta a essere, a mio parere, una sorta *mise en abîme* della sua poetica del caos. Di questa mancata conclusione e del travagliato lavoro di realizzazione del *Pasticciaccio* ha ampiamente argomentato Garboli nel saggio *Quer Pasticciaccio tra Gadda e Garzanti*,⁸⁶⁷ La nota mancante nella seconda edizione francese contribuisce a illuminare le intenzioni iniziali dell'autore, che a sua volta aveva

⁸⁶⁴ La metodologia di indagine si ispira all'esperienza del progetto *I margini del libro*, diretto da Maria Antonietta Terzoli (Università di Basilea) e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero della Ricerca, che ha dato vita alla rivista «Margini. Giornale della dedica e altro», la quale per prima ha reso organico lo studio dei marginalia e dei paratesti, valorizzandone l'aspetto ermeneutico e filologico.

⁸⁶⁵ Per tutti gli approfondimenti e per tutto quanto non esplicitato in nota, si rimanda all'edizione critica e ai seguenti testi: M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio* Roma Carocci, 2016; M. A. TERZOLI, *Commento a «Quer Pasticciaccio brutto de Via Merulana» di Carlo Emilio Gadda*, Roma Carocci, 2015; (a cura di) M.A. TERZOLI, C. VERONESE. *Un meraviglioso ordegno: paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda*, Roma, Carocci, 2013.

⁸⁶⁶ L. MATT, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006, p. 101.

⁸⁶⁷ C. GARBOLI, «Quer pasticciaccio» tra Gadda e Garzanti, «Paragone», 45-46-47, 2003, pp. 3-42.

dichiarato di avere volutamente scritto fin dall'inizio della prima stesura una storia con una 'sconclusione', argomento che darà «vita a uno dei tanti rami della leggenda gaddiana».⁸⁶⁸

Da quanto esposto finora inizia a emergere l'importanza dei paratesti francesi per comprendere alcuni aspetti dell'opera gaddiana in generale, non solo quelli legati alla sua fortuna in Francia. Ho ritenuto interessante confrontare anche le quarte di copertina e le immagini di copertina per indagare nella sua storia editoriale. Partendo dalle quarte, notiamo che la prima presenta l'autore, la storia, un'interpretazione della lingua gaddiana e dei temi, e specifica che il 1957 «constitue une date dans l'histoire des Lettres italiennes»; la seconda, quella del 1983, sente ancora il bisogno di ricordare che il *Pasticciaccio* «c'est la plus grande aventure de la littérature italienne au XX^e siècle» e che l'ingegnere ha «une renommée universelle», informazioni che restano anche nell'edizione del 1999, dove però scompare il riferimento ai grandi Rabelais, Céline, Joyce: forse, la fama raggiunta fa sì che l'autore non abbia più bisogno di legittimazioni. Nell'ultima quarta, quella del 2016, ormai Gadda non è più solo un fenomeno italiano ma «un des plus grands écrivains du XX^e siècle».

Per quanto riguarda le traduzioni, nella prefazione a quella di Bonalumi, Whal si era spinto a dire che «il a reussi au-delà de tout ce qu'on pouvait attendre», ma la quarta di copertina dell'edizione del 2016 dichiara in modo più perentorio che la traduzione di Manganaro è «magistrale».

Anche la scelta della copertina non è neutra. La prima edizione non riporta alcuna immagine, ma solo i dati essenziali. Attualmente non sappiamo se al momento della pubblicazione presentasse una sovraccoperta. Si nota invece che l'edizione del 1983, periodo di maggior successo per Gadda, presenta una illustrazione *ad hoc* di Gilbert Raffin, artista attivo nel panorama francese che, durante gli anni Ottanta, curava l'intera collana tascabile di Seuil, *Points*. La copertina del 1999 appare più simbolica: infatti, riproduce il dipinto *Le Mauvais génie d'un roi* di Giorgio de Chirico, a richiamare forse l'interpretazione in chiave filosofica⁸⁶⁹ del romanzo, così come la definizione di genio che è ormai associata all'autore. Infine, la sovraccoperta del 2016 riporta la foto di Claudia Cardinale del film di Pietro Germi tratto dal *Pasticciaccio*, *Un maledetto imbroglio* (1959), a sottolineare un gusto diverso della casa editrice: un uso ormai ampio della fotografia rispetto ai periodi delle edizioni precedenti, una collocazione intertestuale e intersemiotica del *Pasticciaccio*, divenuto tanto famoso, tanto classico, da aver prodotto tali filiazioni, altrettanto classiche a loro volta. Ma, a mio parere, questa fotografia sottolinea soprattutto l'importanza della nuova traduzione, dal momento che la parola 'imbroglio' usata nel titolo del film entra anche nel nuovo titolo proposto da Manganaro, *L'affreuse embrouille de via Merulana*.

2. Un titolo che è tutto un programma (di poetica)

Evidentemente la prima differenza tra le due traduzioni francesi sta nella resa del titolo. Di notevole interesse è il carteggio in cui Gadda propone come titolo francese *L'affaire Enée* o *L'abominab' affaire Enée*, portando alla ribalta il rilievo del personaggio Enea Retalli nel romanzo, nonché il suo essere incarnazione «dell'Enea in senso assoluto, vagante per una *iniustissima tellus* con tutte le implicazioni che è possibile trarne».⁸⁷⁰ Invece il titolo scelto alla fine, *L'affreux pastis de la rue des Merles*, non appariva soddisfacente per nessuno: le perplessità provenivano tanto da Gadda quanto da Bonalumi stesso, ma si doveva procedere alle stampe e fu Wahl a imporre tale scelta, optando per il titolo più letterale, più aderente all'originale.

Ogni parola del titolo di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è foriera di significati. Ciò vale soprattutto per 'pasticciaccio', termine che è stato interpretato in due modi diversi dai due traduttori francesi e reso anche linguisticamente in due modi differenti. Vediamo come.

⁸⁶⁸ Ivi, p. 6.

⁸⁶⁹ Cfr. J. RISSET, *Gadda ou la philosophie à l'envers*, «Critique», 282, 1970, pp. 944-952.

⁸⁷⁰ Ivi, p.123.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana è diventato *L'affreux pastis de la rue de Merles*, nella traduzione di Bonalumi e *L'affreuse embrouille de Via Merulana* nella traduzione di Manganaro. Il primo termine a variare in modo sostanziale in quanto semanticamente significativo è *pastis*. Secondo il TLFi,⁸⁷¹ *pastis* è, in un significato secondario, figurato e colorato dialettalmente, una «chose complexe, inextricable, embrouillée, trouble». Probabilmente fu scelto un termine che fosse sia regionale (della Provenza), sia etimologicamente e foneticamente affine a *pasticciaccio*, e che richiamasse infine l'ambito semantico del cibo, dei profumi, forse per evocare l'idea di un qualcosa di popolare, o, chissà, anche di esotico. Invece, Manganaro ha voluto probabilmente liberarsi da questa concezione rabelaisiana di Gadda per concentrare l'attenzione del lettore sull'importanza degli aspetti caotici del testo e sull'effettivo "imbroglio" che va a costituire l'intreccio del romanzo. La scelta di Manganaro provoca un effetto curioso: il sostantivo cambia di genere, essendo *embrouille* femminile e *pastis* maschile. Ciò è forse pertinente con il fatto che la casa editrice abbia scelto, per questa nuova edizione del 2016, di mettere in sovraccoperta una foto di Claudia Cardinale tratta dall'adattamento cinematografico di Pietro Germi, che approfondirò successivamente. Un'interessante lettura di Dalila Colucci illustra come nel romanzo le donne siano sempre «correlativo oggettivo della confusione, della molteplicità e della indicibilità del reale»⁸⁷² e abbiano un ruolo di primo piano nella trama. Alla luce di ciò, credo ci siano gli estremi per ipotizzare che tale scelta di Manganaro e dell'editore non sia arbitraria, ma assai nelle corde del testo gaddiano e della lettura critica che del testo è stata fatta negli anni.⁸⁷³

Andando avanti nel confronto tra i due titoli francesi del *Pasticciaccio*, notiamo che nessuno dei due traduttori ha potuto superare una differenza irriducibile tra le due lingue, e cioè la produttività dell'italiano attraverso suffissi, nel caso particolare il suffisso dispregiativo *-accio*. Invece, sia in italiano sia in francese la posizione dell'aggettivo risulta marcata. Ancora: il titolo di Bonalumi sottolinea meno il carattere regionale di quel 'de' che precede 'via Merulana'. Qui, l'espressione 'de la rue des Merles' equivale all'italiano 'di via Merulana', senza una particolare connotazione. Manganaro mantiene l'odonimo nella forma originale sia perché non è più prassi «la domestication-adaptation»⁸⁷⁴ dei nomi propri nei romanzi, sia perché la conservazione della toponomastica è una scelta ragionata che gli permette di evocare in traduzione il contesto italiano. Dunque, il lettore francese della traduzione di Manganaro percepisce fin dal titolo la sensazione di straniamento causata dalla persistenza del sintagma italiano ('de via Merulana') all'interno del titolo che si apre in francese ('L'affreuse embrouille'). Non si ha invece la stessa percezione di straniamento nel lettore della traduzione di Bonalumi. Tale differenza emerge costantemente nel corso dell'analisi comparata, costituendo di fatto il risultato principale del confronto tra gli stili dei due traduttori.

3. Le note, una particolare forma di traduzione intralinguistica

Se si prendesse l'esperienza letteraria di Gadda come riferimento e si volessero applicare ad essa le tre tipologie di traduzione identificate da Jakobson, intralinguistica interlinguistica e

⁸⁷¹ TLFi: *Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=785488740>, consultato il 4 giugno 2024.

⁸⁷² D. COLUCCI, «...donne erano: e donne sarebbero»: Il corpo femminile come catalizzatore delle strutture narrative e delle scelte linguistiche nel *Pasticciaccio*, «Forum Italicum», 3, 2014, pp. 428-451, p. 430.

⁸⁷³ Una simile piccola rivoluzione lessicale si è avuta con la ritraduzione de *The strange case of Dottor Jeckyll and Mr Hyde*: da *L'étrange cas...* a *L'étrange affaire...*. Evidentemente, nella prima traduzione si era privilegiato il termine di etimologia simile; nella seconda si è scelto quello semanticamente più appropriato, a seguito di una più approfondita interpretazione e di una sedimentazione dell'opera nell'immaginario collettivo.

⁸⁷⁴ E. MONTI, *Introduction. La retraduction, un état de lieu*, in *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, sous la direction de Enrico Monti et Petere Schnyder, Paris, Editions Orizons, 2011, p. 17.

intersemiotica, ci si accorgerebbe che l'autore le esperisce tutte: autoglossa e autotraduzione;⁸⁷⁵ traduzioni in altre lingue; trasposizione cinematografica.⁸⁷⁶ Benché questo lavoro si occupi della seconda tipologia, non ci si può esimere da incursioni nelle altre due perché le osservazioni scaturite da questo tipo di analisi contribuiranno a comprendere meglio la portata delle traduzioni oltretutto, ovviamente, dell'autore.

Ai fini di questa analisi è interessante la prassi gaddiana di glossare i testi non solo perché è uno strumento di arricchimento semantico e narrativo,⁸⁷⁷ ma anche perché è la ragione per cui Manganaro si autorizza a usare un'analogia forma di glosse, inserendo diverse note nella sua traduzione. Umberto Eco riteneva che le note rappresentassero il fallimento del traduttore, ma proveremo ad analizzare le ragioni per le quali in questo caso il traduttore ha ritenuto che inserirle fosse coerente con la poetica dell'autore,⁸⁷⁸ In numero assai più ridotto, ci sono note a piè di pagina anche nella traduzione di Bonalumi, ma si tratta di note alla traduzione, molto brevi e nelle quali non pare esserci il tentativo di riproporre lo stile gaddiano, quanto piuttosto la necessità pratica di esplicitare nomi propri o citazioni veramente oscure al lettore francese. Le note di Manganaro risultano invece molto più numerose e compaiono già dalla seconda pagina, a fronte della prima nota di Bonalumi che compare solo all'inizio del II capitolo.

La dimestichezza di Manganaro con l'opera gaddiana in cui le note regnano sovrane, *L'Adalgisa*, è probabilmente uno dei fattori che concorrono alla scelta di inserire le note nella traduzione. Possiamo ipotizzare che un altro dei fattori che motivano il ricorso alle note sia la volontà di portare il più possibile il lettore francese nel *milieu* culturale italiano, come si è avuto modo di segnalare precedentemente. In effetti, anche le note di Manganaro non hanno sempre la stessa funzione di quelle gaddiane, cioè non sono ridondanti e antiesplicative, ma spesso esplicitano realmente nozioni che non possono essere note al pubblico francese, sia per motivi di distanza geografica e culturale sia per motivi cronologici. Tuttavia, ne ricalcano sempre lo stile. Eccone un esempio.

La prima nota che compare nella traduzione di Manganaro riguarda le «cinque A sulla inserzione del *Messaggero*» e recita:

Les annonces de location dans les journaux sont souvent précédées de cinq A: «AAAAA» qui indiqueraient l'excellence de ce qui est proposé.⁸⁷⁹

Quindi, seppur con funzione diversa, le note di Manganaro sono costruite con la stessa struttura sintattica gaddiana, cioè con un uso della punteggiatura marcato e ridondante. Riportiamo, per confronto, la prima nota gaddiana nella versione su rivista, la quale risponde all'esigenza di restituire al lettore «l'ermeneutica a soluzioni multiple»,⁸⁸⁰ che è data dalla moltiplicazione dei significanti⁸⁸¹ attribuiti a uno stesso referente, in una «rete crescente e vertiginosa di relazioni»:⁸⁸²

⁸⁷⁵ Cfr. C. RIATSCH, *Autoglossa e autotraduzione*, in *Le lingue di Gadda*, a cura di M. A. TERZOLI, Roma, ed. Salerno, 1995, pp. 307-334.

⁸⁷⁶ E. GUTKOWSKI, *Un esempio di traduzione intersemiotica: dal "Pasticciccio" a "Un maledetto imbroglio"*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/gutkogerm.php>, consultato il 4 giugno 2024.

⁸⁷⁷ *Ibid.*

⁸⁷⁸ Cfr. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Milano Bompiani, 2013.

⁸⁷⁹ C. E. GADDA, *L'Affreuse Embrouille de via Merulana*, traduit et présenté par Jean-Paul Manganaro, cit., p. 24.

⁸⁸⁰ I. PUPO, *Ingravallo innamorato e furioso. Appunti sul "Pasticciccio"*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 39, 2010, pp. 67-81, p. 77.

⁸⁸¹ Avviene anche nel caso dell'onomastica: il dottor Francesco Ingravallo/don Ciccio; Assunta/Assuntina/Tina; Remo/Remo Eleuterio; la signora Menacacci/Menegazzi/Teresina Zabalà; Enea Retalli/Ritalli/detto Iginio o Luigino o Luiginio.

⁸⁸² I. PUPO, *Ingravallo innamorato e furioso. Appunti sul "Pasticciccio"*, cit., p. 77.

Al ponte dei Quattro Capi, (cioè delle quattro teste di sasso): che è ponte di quattro co', di quattro capi od estremi: inquantoché intermezzato dall'isola. A Roma, ossia Ruma (=fiume) l'ideal ponte da Etruria a Sabina.⁸⁸³

La nota dovrebbe esplicitare cosa sia il ponte dei Quattro Capi, ma dopo averla letta il lettore si trova a essere ancora più confuso, a causa della molteplicità dei termini.

Anche il passo seguente è un altro esempio della funzione delle note nella traduzione di Manganaro e permette di fare delle osservazioni sui nomi dei personaggi e sulla loro resa in traduzione. La voce narrante assume il punto di vista della «gente der popolo», per cui la lingua si adatta e diventa popolare:

E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. Perché tutto er casamento insino ar tetto era come imbottito de quer metallo. Drento poi, c'ereno du scale, A e B, co sei piani e co dodici inquilini cadauna, due per piano. Ma il trionfo più granne era su la scala A, piano terzo, dove che ce staveno de qua li Balducci ch'ereno signori co li fiocchi pure loro, e in faccia a li Balducci ce steva na signora, na contessa, che teneva nu sacco 'e solde pure essa, na vedova: la signora Menecacci: che a cacciaje na mano in quarziasi posto ne veniva fori oro, perle, diamanti: tutta la robba più de valore che ce sia. E fogli da mille come farfalle: perché a tenelli a la banca nun se sa mai: quanno meno te l'aspetti po pijà foco. Sicché, ciaveva er commò cor doppio fonno. (I, p. 19)

Et l'immeuble, ailleurs, le gens du peuple l'appellaient l'palais d'l'Or. Car tout l'bâtiment et jusqu'au toit l'était comm' capitonné de ste métal. Pis, en l'dedans, qu'y avait deux l'escaliers, A et B, 'vec six étages et douze locataires chacun, deux par étage. Mais le plus grand atout l'était sur l'escalier A, troisième étage, où qu'y avait d'un côté les Balducci qu'avaient l'pompon l'eux qu'aussi, et en face des Balducci l'habitait 'ne dame, 'ne comtesse qui avait plein d'pognon l'elle aussi, 'ne veuve: madame Menecacci: qu'à lui fourrer 'ne main l'ou qu'il soit l'en sortissaient l'or, et perles, et diamants: tout c'qu'il y a de pluss de valeur. Et des billets de mille comme des papillons: paceque les garder à la banque on sait jamais: quand qu'on s'y attend le moins ça peut flambe. Si bien qu'elle l'avait sa commode 'vec l'double fond. (I, p. 29)

Manganaro inserisce una nota al cognome Menecacci, nella quale avvisa il lettore che «Gadda joue beaucoup avec ce nom de famille car les deux dernières syllabes se prêtent à toutes sortes de déformation dont la plus importante est celle de 'cazzi', sob».⁸⁸⁴

La nota serve dunque a rendere chiaro il senso del nome parlante senza tradurlo; invece, il gioco di parole era stato risolto da Bonalumi con la variazione del cognome in Zelaméo, per «mantenere il margine allusivo nella pronuncia francese, pur in una parvenza italiana»⁸⁸⁵ con il termine zizi.

Cet immeuble, du reste, l'populo l'avait baptisé la Ruée vers l'Or. Car tout l'pâté, jusqu'au toit, était comme farci d'ce précieux métal. Et pis, d'dans, y avait deux escalier: A et B, avec chacun ses six étages et ses douze locataires, deux par palier. Mais l'summun, l'fin du fin, c'était Escalier A, troisième étage, où y avait d'un côté les Balducci, des gens tout ce qu'y a d'rupin eux aussi, et en face des Balducci, un'dame, un'comtesse, bourrée d'pognon à plus savoir, une veuve: Madame Zelaméo. Qu'y suffissait d'lui fourrer la main n'importe où, y v's'en sortait recta d'l'or, d'la perle et du diamant, l'Pérou, quoi, et des fafiots, en quantité, comme une bordée d'papillons...pasque à la banque, on sait jamais, ça flambe toujours quand on s'y attend pàs. Aussi, minute, les tiroirs d'sa commode, y zétaient tous à double-fond. (I, p. 15)

⁸⁸³ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (redazione "Letteratura" 1946-47), in *Romanzi e racconti II*, a cura di G. PINOTTI, D. ISELLA, R. RODONDI, Milano, Garzanti, 2007, pp. 277-460, p. 290.

⁸⁸⁴ C. E. GADDA, *L'Affreuse Embrouille de via Merulana*, cit., p. 29.

⁸⁸⁵ C. E. GADDA, G. PARISE, «Se mi vede Cecchi, sono fritto»: *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, cit., p. 122.

Le note e le glosse sono presenti nella versione in rivista⁸⁸⁶ del *Pasticciaccio*, mentre la sua versione in volume le ha assorbite quasi tutte, incorporandole nel testo.⁸⁸⁷ Ciò è accaduto probabilmente perché le note facevano parte di una precedente stagione letteraria di Gadda, che come già ricordato ne aveva fatto ampio ed esteso uso soprattutto ne *L'Adalgisa* (1944). Nella versione in volume del *Pasticciaccio* l'integrazione delle note nel testo corrisponde alla mutata progettualità linguistica che ha coinvolto anche e soprattutto la libertà rispetto all'uso dei dialetti. Come è stato detto da Luigi Matt in riferimento all'esempio di *emo/avemo*, le modifiche sono indice del fatto che «la stesura del 1946 mostra una libertà nei confronti dell'uso del romanesco non dovuta alla scarsa pratica ma intenzionale; nel preparare il volume, viceversa, Gadda sembra mosso dalla volontà di rendere più regolare e verosimile la lingua dei personaggi rappresentati».⁸⁸⁸

Manganaro ha operato una scelta molto personale e creativa e forse a tratti spericolata, ma si può dire che, grazie alle note, abbia arricchito il testo proposto al lettore francese, che è meglio orientato nella comprensione dell'impasto originale. Inoltre, il traduttore ha ottenuto anche l'effetto di ampliare l'interpretazione del testo gaddiano. Questo è un aspetto rilevante, a mio parere, perché è dimostrazione di quanto ogni nuova traduzione fornisca una nuova interpretazione del testo originale.

4. Contaminazione semiotica tra media: l'adattamento cinematografico del *Pasticciaccio*

Infine, per comprendere meglio alcuni dei ragionamenti sul titolo scelto da Manganaro, a cui si è fatto cenno in precedenza, ci soffermiamo sulla trasposizione cinematografica del *Pasticciaccio* in *Un maledetto imbroglio* del regista Pietro Germi, esempio di traduzione intersemiotica secondo la terminologia di Jakobson.

Già lo stesso Gadda aveva abbozzato una sceneggiatura per l'adattamento cinematografico che verrà pubblicata solo nel 1983 con il titolo *Il palazzo degli ori*. Lo sforzo dell'autore però, «non sostenuto da uno specialistico bagaglio tecnico [...] e [...] basato su una ben più sostanziale preoccupazione di comprensibilità, [...] rende il testo [...] sovrabbondante di contenuti»⁸⁸⁹ ma allo stesso tempo semplificato e assai meno interessante del romanzo. Nel tentativo di andare incontro alle esigenze del *medium* diverso, «Gadda organizza la vicenda in un intreccio moderatamente intricato e la conclude con il completo chiarimento dei misteri».⁸⁹⁰ Nel tentativo di rendere «la struttura narrativa lineare e attenta a risultare chiara in ogni passaggio, l'autore elimina le ambiguità fino a precisare quale debba essere il messaggio ricevuto dal pubblico».⁸⁹¹ Insomma, Gadda sceneggiatore pare adattare semplificando, stravolgendo il senso profondo del *Pasticciaccio*, contrariamente alle autoglosse e autotraduzioni in cui tendeva a complicare e arricchire il groviglio. La semplificazione sembra essere una tendenza dell'autore per far accettare la sua opera in altri contesti, come nel caso della disponibilità a «tradurre le parole italiane difficili in italiano corrente»⁸⁹² per andare incontro al potenziale traduttore francese Eric Genevay, prima dell'arrivo di Bonalumi.

Mi interessa osservare alcuni aspetti del modo in cui è stato realizzato l'adattamento di Germi che esemplificano quello che si può fare in una buona trasposizione cinematografica, perché anch'essa può illuminare aspetti del testo originale rimasti impliciti o non messi in risalto dalla

⁸⁸⁶ L'edizione della versione in rivista a cui si fa riferimento è citata in nota 21.

⁸⁸⁷ C. RIATSCH, *Autoglossa e autotraduzione*, cit., p. 316.

⁸⁸⁸ L. MATT, *Gadda. Storia linguistica italiana*, cit., p. 102.

⁸⁸⁹ M. SANTI, *Il palazzo degli ori e Un maledetto imbroglio*, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/cinemasanti4.php>, consultato il 4 giugno 2024.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ *Ibid.*

⁸⁹² G. PINOTTI, «Y s'sont canardés rue Merulana, au 219», ovvero: *le emigrazioni di don Ciccio Ingravallo*, in *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009, pp. 113-119, p. 114.

critica. Per ottenere una trasposizione efficace è fondamentale, come nota André Bazin, «la capacità di rendere le opere letterarie non attraverso l'imitazione pedissequa dell'intrigo, ma facendo passare in immagini qualcosa dello stile dei romanzieri, cioè della struttura stessa del racconto».⁸⁹³ Il regista Germi era un appassionato di polizieschi e ha voluto creare un noir all'italiana: ciò ha comportato che «alcune scelte stilistiche dello scrittore si siano trasformate, nelle mani del regista, in *gag* e macchiette di genere, ironiche e ben costruite, ma al tempo stesso convenzionali». Il primo problema si pone rispetto alla trama, che è importante per il genere di film prodotto dal regista, ma sappiamo essere sfilacciata nel caso del romanzo. Come nota Gutkowski,⁸⁹⁴ Germi rispetta l'etimologia del genere poliziesco alla cui radice, *polis*, si delinea la città come co-protagonista, teatro naturale di un male oscuro che si manifesta in azioni delittuose. Invece, parzialmente diverso, nel passaggio dal romanzo al film, è l'intreccio, non soltanto per la soppressione di alcuni personaggi e il differente scioglimento, ma soprattutto per il rapporto che il narratore instaura con il lettore: nel romanzo un narratore extradiegetico espone i fatti evitando di anticipare la soluzione dell'intreccio; il lettore si trova cioè su per giù nella posizione di Ingravallo. Il regista concede invece allo spettatore qualche informazione in più.

Ma il problema principale sta nel come riprodurre la funzione del linguaggio. Se il romanzo alterna parti dialogate a brani in indiretto libero e, attraverso continui cambiamenti di registro linguistico, e nel pieno del gioco polifonico, ogni parlante ha un proprio dialetto o idioletto—, a seconda delle origini regionali e del mestiere. [...] Germi, da parte sua, elimina il discorso indiretto e, attraverso i dialoghi, tenta una sommaria ricostruzione della struttura polifonica. Se a volte Ingravallo parla in un italiano che potremmo definire *standard*, il maresciallo Saro (Saro Urzì, immancabile macchietta nei film di Germi) si esprime con inflessione siciliana — perché questa venga sicuramente colta, di lui viene detto che è di Catania, come la chitarra in cui è ritrovata la refurtiva. Germi tende a enfatizzare i caratteri dei personaggi, rendendoli più stereotipati ma più riconoscibili. Così come è «sempre su citazioni precise che le scene ridotte a *gag* da commedia all'italiana vengono ricalcate».⁸⁹⁵ Per esempio, «la corsa finale di Claudia Cardinale dietro all'auto della polizia, è una citazione neorealistica di *Roma città aperta*».⁸⁹⁶ Bisogna poi soffermarsi su ciò che il regista — da considerare in questo senso come traduttore — voglia far passare, come il carattere antifascista del romanzo. Nonostante «la polemica di Germi non sia altrettanto elaborata, egli, però, non ignora la volontà di Gadda, e ricostruisce, a modo suo, parte dell'accusa nei confronti del regime». Il personaggio di Banducci incarna «la falsità del regime, il cui perbenismo cela continui tradimenti, cosa che Germi rende tangibile attraverso le immagini delle due gigantografie di Banducci in tenuta militare fascista».⁸⁹⁷

In generale, pur con le migliori intenzioni e pur avendo realizzato una buona trasposizione, si rileva un inevitabile appiattimento a livello contenutistico e linguistico e una diminuzione di sfumature di significato, inerente però alle peculiarità del *medium* e alle volontà del regista. Pietro Citati aveva rimproverato a Bonalumi di aver usato «una coloritura farsesca anche quando il tono era alto o medio, comunque non volgare»,⁸⁹⁸ il che era inerente alle volontà del traduttore e alle sue scelte traduttive. Germi deve aver fatto qualcosa di analogo in un medium diverso. Tuttavia, il film avuto un certo successo oltre i confini nazionali, al punto che, come abbiamo visto, Seuil sceglie di inserire un'immagine iconica come sovraccoperta in armonia con la nuova veste data al romanzo dall'*embrouille* di Manganaro. A tale scelta possiamo pensare che abbia forse contribuito anche il fatto che Claudia Cardinale abbia vestito i panni di Libera Valente, protagonista del film *Libera amore mio*, realizzato dal regista Mauro Bolognini (1975), «una donna che esprime la propria

⁸⁹³ A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, p. 301.

⁸⁹⁴ E. GUTKOWSKI, *Un esempio di traduzione intersemiotica: dal "Pasticciaccio" a "Un maledetto imbroglio"*, cit.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ M. SANTI, *Il palazzo degli ori e Un maledetto imbroglio*, cit.

⁸⁹⁷ E. GUTKOWSKI, *Un esempio di traduzione intersemiotica: dal "Pasticciaccio" a "Un maledetto imbroglio"*, cit.

⁸⁹⁸ C. E. GADDA, G. PARISE. «Se mi vede Cecchi, sono fritto»: *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, cit., p. 123.

alterità al totalitarismo fascista indossando un abito rosso: gesto che produce un'immediata identificazione tra colore, appartenenza politica, soggettività».⁸⁹⁹ Tale ipotesi è supportata dalle osservazioni fatte in merito all'uso dei colori come simbolo degli aspetti politici del *Pasticciaccio*.⁹⁰⁰

Tuttavia, tenendo presente che il destinatario della traduzione è il pubblico francese, si può pensare anche a un tentativo di localizzazione, e cioè che l'editore abbia voluto sfruttare un riferimento culturale interno, fornendo peraltro una nota di colore al testo. Infatti, Cardinale è figura nota al pubblico francese perché coinvolta in un caso di *gossip* insieme a uno dei più chiacchierati Presidenti della Repubblica francese.

⁸⁹⁹ P. GABRIELLI, *Simboli e colori dell'antifascismo*, «Transalpina», 17, 2014, pp. 223-236, p. 226.

⁹⁰⁰ Cfr. P. GABRIELLI, *Simboli e colori dell'antifascismo*, cit.

COMUNICAZIONI

FINCHÉ C'È SCUOLA, C'È SPERANZA

di Martina Ardizio

«Milano, 1.500 persone al corteo per Sergio Ramelli: esponenti dell'ultradestra fanno il saluto romano e gridano "Presente"»: ⁹⁰¹ questo il titolo di un articolo apparso sul Corriere della Sera datato 30 aprile 2024.

Ed è solo uno dei molti titoli indicativi del fatto che ancora oggi la questione dittatura, fascismo, Seconda Guerra mondiale, sterminio, non sia ancora risolta.

Oggi si assiste quotidianamente a episodi di violenza, di varia natura e portata, che testimoniano che le iniziative adottate fino a oggi per trasmettere la memoria di ciò che è stato non sono risultate particolarmente efficaci. L'insistenza sull'orrore, sulle divisioni tra vittime e carnefici, tra buoni e cattivi, accanto alla mancanza di una presa di posizione, non hanno fatto altro che alimentare quelle ideologie e quei fenomeni che era doveroso estirpare.

L'aspetto forse più preoccupante del 'nazifascismo di ritorno' è che interessa soprattutto i giovani. Del resto, ancora oggi in ambiente scolastico ci si scontra con una sorta di tabù, di difficoltà nel trattare una tematica che sfocia inevitabilmente nella politica.

Nella mia esperienza scolastica della scuola secondaria di primo e secondo grado, mi sono ritrovata di fronte a quattro tipologie di insegnanti (a volte miste):

1. docenti che ritenevano che la Seconda Guerra mondiale fosse un argomento trattato ai limiti della sopportazione, una parentesi della Storia umana che viene costantemente nominata, tirata in causa nelle varie giornate commemorative, con una particolare insistenza sull'orrore dei campi di concentramento, di Aushwitz e della guerra civile per la liberazione. Quindi spesso veniva ridotta a una rapida lettura da parte degli studenti, sulle sintesi di fine capitolo, in vista della verifica.
Ma davvero si è detto tutto della Seconda Guerra mondiale? E se anche così fosse, davvero è un argomento che può essere relegato all'apprendimento autonomo di ragazzi di tredici/diciotto anni?
2. Docenti che ritenevano troppo crudo, troppo nero l'argomento e che quindi saltavano a piè pari immagini o racconti orribili, convinti di impressionare le giovani menti: insomma 'occhio non vede (e, aggiungerei, orecchio non sente e cervello non ragiona), cuore non duole'.
3. Docenti che consideravano il tema come una narrazione lontana dal presente, facilmente risolvibile in un film o documentario, eliminando tutta la profondità di riflessione con cui invece andrebbe affrontato. Fenomeno che, forse non a caso, si riflette anche nella narrativa contemporanea.
4. Rischio di esprimere loro opinione politica o di esporre i fatti filtrandoli attraverso essa, anche involontariamente.

Quali potrebbero essere allora le strategie per affrontare questi temi in modo critico, il più oggettivo possibile e soprattutto congeniale, a seminare veramente qualcosa nelle menti dei discenti? A farli ragionare sul fatto che le conseguenze della fine della Seconda Guerra mondiale e le ideologie

⁹⁰¹M. CASTAGNOLI, *Milano, 1.500 persone al corteo per Sergio Ramelli: esponenti dell'ultradestra fanno il saluto romano e gridano «Presente»*, 30 aprile 2024, https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/24_aprile_29/milano-un-migliaio-di-persone-al-corteo-per-sergio-ramelli-esponenti-dell-ultradestra-e-non-solo-sfilano-in-fila-per-cinque-03a090c7-785f-4d8d-8356-5145658bfxlk.shtml, data di consultazione 03 maggio 2024.

che hanno portato alla sua esplosione sono ancora vive e vegete, ben radicate nel mondo in cui viviamo oggi e che, se non facciamo qualcosa, rischiano di dominare anche il loro futuro?

E a proposito di futuro: cosa dobbiamo aspettarci, dopo gli eventi cui stiamo assistendo dal 07 ottobre 2023? Dopo le manifestazioni ‘pacifiste’ delle università pro Palestina, sfociate però in scontri violenti? Come affrontare queste tematiche nella scuola, senza sfociare in espressioni della propria visione politica?

Mi sembra quantomeno doveroso partire da una certezza: non esistono violenze di serie A e violenze di serie B. La violenza è violenza, la guerra è guerra, e trasforma gli uomini, anche i più ‘puri’.

Come si può umanamente reggere lo sguardo davanti agli occhi del famigliare di un ostaggio rapito, di una mamma di Gaza che piange il suo bambino? Non è facile nemmeno sostenere lo sguardo davanti agli occhi volti al cielo degli abitanti di Tel Aviv sotto i droni iraniani o viceversa di chi guarda i cieli dell’Iran sotto i droni israeliani.⁹⁰²

I ragazzi sono bombardati quotidianamente da queste immagini di violenza, da fronti che, per difendere le loro idee, non fanno altro che rispondere con minacce, risse, armi, bombe, missili.

La violenza, insomma, è diventata la normalità, è persino ritenuta giusta laddove serva a imporre un’idea di pace. Ma come può la pace servirsi della guerra per affermarsi?

Sono affermazioni paradossali, che rivelano però un mondo al contrario, un mondo in cui è difficile orientarsi, schierarsi, non annegare nel mare della negatività e del dolore, che non fanno altro che portare ad altro male e ad altro dolore.

Come siamo arrivati a questo punto? E che ruolo ha la Memoria?

Qualcosa non ha funzionato nelle varie iniziative per la Memoria, se negli ultimi vent’anni il razzismo e l’intolleranza sono aumentati a dismisura proprio nei paesi in cui le politiche della Memoria sono state implementate con maggior vigore:

Di solito chi proferisce gli slogan *Per Non Dimenticare* e *Mai Più* non avverte il bisogno di specificare esattamente cosa non vada dimenticato, e soprattutto cosa non debba succedere mai più. Tutti sanno che la duplice promessa riguarda l’Olocausto. Ma i termini dell’impegno restano vaghi. Ci si riferisce al genocidio in senso stretto (mai più stermini su scala industriale) o anche ad altre modalità di discriminazione? All’antisemitismo (mai più persecuzioni ai danni degli ebrei) o a ogni forma di razzismo e di sopraffazione? E che cosa garantirebbe il passaggio dalla prima formula (*Per non dimenticare*) alla seconda (*Mai più*)? Davvero è sufficiente ricordare ciò che è stato per tutelarsi contro l’eventualità che qualcosa di simile capiti di nuovo? Hitler ricordava perfettamente il genocidio degli armeni purtroppo.⁹⁰³

Uno dei problemi più grandi è la concezione di memoria collettiva. Parlare della «nostra memoria» implica infatti che tutti gli individui condividano gli eventi che ritengono degni di ricordare e, soprattutto, che abbiano tutti lo stesso ricordo relativamente ad essi. Ma questo è, ovviamente, impossibile: «Chi decide quali episodi vanno inclusi o omessi, quali dettagli meritano di essere enfatizzati, quali rapporti di causa ed effetto vanno istituiti, quali interpretazioni sollecitate, quali punti di vista privilegiati...? A chi spetta l’ultima parola nel caso in cui le versioni non collimino?».⁹⁰⁴

Risulta evidente e logico che, nello stabilire cosa sia degno di essere ricordato e cosa no, subentri il filtro dell’ideologia politica, primo e grande ostacolo all’efficacia delle iniziative per la Memoria che nascono così con un approccio sbagliato fin dalle origini:

⁹⁰² A. CAVAGLION, *Cos’ha di diverso questo 25 aprile da tutti gli altri*, 22 aprile 2024, <https://riflessimenorah.com/cosha-di-diverso-questo-25-aprile-da-tutti-gli-altri/>, data di consultazione 20 ottobre 2024.

⁹⁰³ V. PISANTY, *Che cosa è andato storto? Le politiche della memoria nell’epoca del post-testimone*, 03 gennaio 2020, <https://www.novecento.org/la-didattica-della-shoah/che-cosa-e-andato-storto-le-politiche-della-memoria-nellepoca-del-post-testimone-6297/>, data di consultazione 17 maggio 2024.

⁹⁰⁴ *Ibid.*

Far prevalere una prospettiva sulle altre significa prendere atto della natura strategica della cosiddetta memoria collettiva, strumentale agli interessi e alle sensibilità di chi in quel momento ne detiene il *soft power*. Si può per esempio stabilire che, in rapporto a ciò che si è voluto fare dell'Italia postbellica, la memoria partigiana aveva più motivo di essere valorizzata di quella repubblicana. È stata una decisione politica di per sé legittima – così funzionano i racconti fondativi – seppure non priva di azzardi, a cominciare dai risentimenti che presumibilmente ha suscitato in coloro che, spinti ai margini della narrativa dominante, neanche volendo avrebbero potuto identificarsi con i vissuti dei propri nemici di un tempo. Le sacche di latenza in cui si accumulano le reminiscenze neglette restano sempre a disposizione per successive messe a fuoco qualora l'egemonia dovesse passare di mano (come di fatto è successo in Italia negli anni del berlusconismo), ragion per cui, al di là dei proclami irenici, la memoria nazionale è un fattore culturale divisivo almeno quanto può essere coesivo.⁹⁰⁵

Una soluzione a questa inevitabile spartizione, a questo inevitabile divisionismo, dovrebbe essere rappresentata dalla Storia.

È questo, da Tuciddide in poi, il ruolo assegnato alla Storia: istituire un luogo esterno, pubblico, sufficientemente disimpiato dai fatti da poterne ricostruire la dinamica in modo il più possibile oggettivo, sulla scorta di documenti accessibili e di criteri intersoggettivamente verificabili. Il metodo storiografico è la principale arma contro gli usi più smaccatamente strumentali della memoria. Per arginare gli usi prepotenti del passato la comunità scientifica si sottomette a un meccanismo di selezione artificiale delle ipotesi, la cui potenza argomentativa viene emancipata dagli interessi specifici di questo o quell'altro gruppo egemone (o aspirante tale).⁹⁰⁶

E tuttavia la Storia è stata politicamente strumentalizzata, con la conseguenza della messa in risalto di determinate tematiche ed eventi in base alla corrente politica di appartenenza del governo in carica. Questo è accaduto perché molti hanno ricondotto la Storia della Seconda Guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra esclusivamente al campo della Memoria, con il risultato che la componente pubblica della Storia scompare in favore di una visione sugli eventi individuale e politicamente filtrata:

Chi [...] riporta le rappresentazioni del passato sul piano esclusivo della Memoria in qualche misura disconosce il carattere pubblico della Storia. Che ne sia consapevole o meno, reintroduce un principio proprietario – «l'essere-sempre-mio» dei ricordi – nella gestione dei conflitti rimemorativi. Il problema non è tanto stabilire come sono andate veramente le cose, e neppure in quanti modi diversi gli stessi eventi si prestano a essere raccontati, quanto rivendicare i diritti, la priorità del proprio punto di vista in rapporto a quegli eventi. C'è una prospettiva che prevale d'ufficio sulle altre. Il patrimonio da preservare è il ricordo inalienabile di un'esperienza che nessuna ricostruzione storica potrà mai svuotare dei suoi contenuti soggettivi (di qui l'insistenza sui vissuti emotivi e sensoriali dei testimoni). L'eredità da trasmettere è pertanto la narrazione unilaterale di tale esperienza, aderendo alla quale si acquisisce il diritto di auto-designarsi come «noi», co-titolari della memoria e membri del consorzio deputato alla sua gestione.⁹⁰⁷

Come sottolinea Alberto Cavaglion nel suo *Decontaminare le memorie* (Add editore, 2021):

Una memoria critica non dovrebbe curarsi delle lotte politiche contingenti, anzi dovrebbe rafforzarsi in contrasto con il conformismo, un po' come fanno i poeti. Volendo preservarsi nel

⁹⁰⁵ *Ibid.*

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ *Ibid.*

tempo, oltre lo spazio di un mattino, la memoria, invece che diventare strumento di lotta politica, non farebbe meglio a imitare la poesia, che aspira all'eternità?⁹⁰⁸

Un altro grande problema di gestione della Memoria è la sua riduzione all'elemento orrorifico, non solo in ambito didattico, ma soprattutto:

Pensare che si possa aiutare un giovane a diventare un libero cittadino facendogli ascoltare il grido dei bambini senza ricorrere alla mediazione della letteratura è pura follia; così sbattere in copertina di un libro, nella locandina di un evento o nel pannello di una mostra la montagna di corpi scheletrici del Lager è un esercizio rischioso: "Raccogliere casi di brutture e delitti e malanni e viltà e stoltezze e follie non significa intendere la verità storica di un'età", raccomandava molti anni addietro Benedetto Croce.⁹⁰⁹

Fino ad oggi nell'affrontare il tema Lager e della letteratura annessa si è sguazzato nel buio, nell'oscurità, nel veleno, non solo nelle scuole. E ne siamo usciti contaminati.

Il risultato di tutto questo orrore è che oggi non siamo più in grado di distinguere quale sia il vero Male, perché tutto è Male. Tutto è negativo, tutto è guerra, tutto è razzismo, tutto è genocidio:

La confusione nella quale siamo precipitati fa parte di una generale crisi determinata dalla confusione che avvolge il nostro rapporto con la categoria del Male. [...] Come ha osservato Tony Judt:

Da un lato lo sterminio degli ebrei da parte dei nazisti è presentato come un crimine di natura singolare, un male che non trova eguali né prima né dopo, un esempio e un monito. [...] Dall'altro, invece, quello stesso male "unico" oggi è invocato per molti scopi diversi e ben lontani dall'essere unici. Negli ultimi tempi i politici, gli storici e i giornalisti, hanno usato il termine "male" per descrivere stragi e genocidi di ogni dove [...]. Hitler stesso è evocato di frequente per connotare la natura e le intenzioni "malvagie" dei moderni dittatori. [...] Inoltre, se Hitler, Auschwitz e il genocidio degli ebrei incarnano un male di carattere unico, perché ci sentiamo dire continuamente che cose del genere potrebbero succedere ovunque, o che stanno per verificarsi di nuovo? [...] Stiamo perdendo la capacità di distinguere le comuni debolezze, il pregiudizio, l'opportunismo, la demagogia, il fanatismo – dal vero male. Abbiamo perso di vista che cosa, nel credo politico di estrema sinistra e di estrema destra del ventesimo secolo, fosse tanto seducente, tanto normale, tanto moderno e quindi veramente diabolico. In fondo, se vediamo il male ovunque, come possiamo riuscire a riconoscere quello vero?⁹¹⁰

Questa tendenza alla prevalenza dell'elemento negativo, sanguinario, violento è testimoniata dalle iniziative concrete realizzate per promuovere la Memoria, tra cui le famose pietre d'inciampo, il cui limite più grande è quello di obbligare il visitatore a guardare sempre e solo verso il basso. Tutto ciò non solo fa abbassare la testa, indice di sottomissione, della presenza di un dominatore e di un sottomesso, ma simboleggia anche l'impossibilità di cambiare la propria condizione, di alzarsi, di liberarsi, di sperare.

In un mondo pieno di violenza, guerra, fanatismi di ritorno, di incertezza e preoccupazione per il futuro, davvero è efficace condurre i giovani, già bombardati da queste notizie quotidianamente, dentro il Male per comprenderlo, come si è cercato di fare fino a ora? O è invece il caso di approcciarlo da una prospettiva diversa, di vita, rinascita, speranza, fermandosi sulla soglia che ci separa da esso?

⁹⁰⁸ A. CAVAGLION, *Decontaminare le memorie. Luoghi, libri, sogni*, Torino, Add editore, 2021, p. 61.

⁹⁰⁹ Ivi, p. 27.

⁹¹⁰ Ivi, pp. 25-26.

La speranza risorge dalla sofferenza, la memoria non perisce se il riso ha la meglio sul lutto [...]; la speranza si rafforza se le giovani generazioni conoscono subito che cosa voglia dire l'esilio, la difesa delle proprie idee, la capacità di ragionare con la propria testa, di giudicare il passato con animo sgombro di pregiudizi.⁹¹¹

Si tratterebbe, come propone Alberto Cavaglion nel testo sopra citato, di praticare “la filosofia del ciononostante”, cioè la capacità di piegare le avversità alla propria volontà traendone speranza, vigore e una nuova energia verso il futuro.

Molti sono i testi prodotti nella Letteratura sulla base della “filosofia del ciononostante”, a partire da *Se questo è un uomo*: «Levi ha piena consapevolezza di essere testimone del passaggio dal disordine babelico all'ordine armonioso di un mondo nuovo dentro il quale la vita riprenderà il suo corso, inerme e vulnerabile come un infante, *nudus e proiectus*».⁹¹²

I modelli cui Levi si richiama partono dai classici: la Bibbia, il *De rerum natura* di Lucrezio, le pagine di Tucidide sulla peste e, ovviamente, la *Commedia*, esempio eclatante di risalita dall'oscurità della selva oscura alla luce del cielo del Paradiso.

Altri esempi di letteratura del “ciononostante” sono la *Ginestra* di Leopardi, che torna a fiorire dopo l'eruzione devastatrice del vulcano, *Benito Cereno* di Melville, le *Storie ferraresi* di Bassani, i racconti di Cantoni e di Loria, *Il cavallo e la torre* di Vittorio Foa, i diari siciliani di Berenson, il *Visconte dimezzato* di Calvino, *W o il ricordo d'infanzia* di Péc, *Austerlitz* di Sebald.

L'universalità del messaggio di vita e di speranza che questi, e molti altri testi cui spesso si è dato poco spazio nelle nostre scuole, portano con sé, li rende testi versatili per veicolare quel messaggio in ogni tempo e in ogni luogo, in ogni guerra e genocidio, in ogni forma di sopruso, di oppressione, di violenza: dalla Shoah, ai Balcani, a Gaza. Li rendono cioè non solo alleati della Memoria, ma di una Memoria che guarda sia al passato che, soprattutto, al futuro: «“io sono certa che la mia [memoria] lavora in un senso solo,” - osservò Alice - “Non può ricordare le cose prima che accadano”. “Che miserabile razza di memoria quella che lavora solo all'indietro!” - osservò la Regina».⁹¹³

BIBLIOGRAFIA

A. CAVAGLION, *Decontaminare le memorie. Luoghi, libri, sogni*, Torino, Add editore, 2021.

A. CAVAGLION, *Cos'ha di diverso questo 25 aprile da tutti gli altri*, 22 aprile 2024, <https://riflessimenorah.com/cosha-di-diverso-questo-25-aprile-da-tutti-gli-altri/>, data di consultazione 20 ottobre 2024.

M. CASTAGNOLI, *Milano, 1.500 persone al corteo per Sergio Ramelli: esponenti dell'ultradestra fanno il saluto romano e gridano «Presente»*, 30 aprile 2024, https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/24_aprile_29/milano-un-migliaio-di-persone-al-corteo-per-sergio-ramelli-esponenti-dell-ultradestra-e-non-sfilano-in-fila-per-cinque-03a090c7-785f-4d8d-8356-5145658bfxlk.shtml, data di consultazione 03 maggio 2024.

V. PISANTY, *Che cosa è andato storto? Le politiche della memoria nell'epoca del post-testimone*, 03 gennaio 2020, <https://www.novecento.org/la-didattica-della-shoah/che-cosa-e-andato-storto-le-politiche-della-memoria-nellepoca-del-post-testimone-6297/>, data di consultazione 17 maggio 2024.

G. VAN STRATEN, *Invasione di campo. Quando la letteratura racconta la storia*, Bari-Roma, Laterza, 2023.

⁹¹¹ Ivi, p. 114.

⁹¹² Ivi, p. 77.

⁹¹³ L. CARROLL, *Attraverso lo specchio*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1914, tratto da https://liberliber.it/opere/download/?op=2345373&type=opera_url_pdf, data ultima consultazione 19 maggio 2024, p. 63.

IL *BILDUNGSROMAN*: MODERNITÀ E INCONSISTENZA DI UN “GENERE” LETTERARIO

di Helena Como

Un mito moderno? Alcune considerazioni sul *Bildungsroman*

Nel tentativo di accertarne dapprima l'esistenza e in un secondo momento la scomparsa, la critica ha fatto emergere posizioni fortemente contrastanti sul genere del *Bildungsroman*. Anche se si fosse trattato solo di un miraggio, non c'è dubbio che il romanzo di formazione continui ad esercitare un certo fascino e una discreta influenza anche al di fuori dei confini spazio-temporali che a esso vengono normalmente attribuiti. Per risolvere il dilemma critico e letterario legato a questo genere, diversi studiosi, tra cui Franco Moretti,⁹¹⁴ hanno operato una prima distinzione tra il romanzo di formazione 'tradizionale' e le sue successive mutazioni novecentesche. Se il *Bildungsroman* tradizionale, infatti, dovrebbe svilupparsi secondo rigide esigenze di trama, altrettanto non si può sostenere per quello che Moretti definisce 'tardo' *Bildungsroman*. Esso, infatti, dovrebbe rappresentare l'anticamera del cosiddetto romanzo moderno, da intendersi come un'entità che «viene [...] a collocarsi tra qualcosa che non c'è più e qualcosa che non c'è ancora: ciò che non c'è più è l'epopea, nella quale il senso è immanente al mondo, mentre il qualcosa che non c'è ancora si esprime nell'attesa di una totalità che è ricercata ma non raggiunta».⁹¹⁵ In queste righe tratte dal suo studio, Di Giacomo descrive il romanzo moderno come la manifestazione di una crisi: il «collocarsi tra qualcosa che non c'è più e qualcosa che non c'è ancora» allude propriamente alla capacità del romanzo moderno di esprimere le frammentazioni e le incertezze che caratterizzano la nuova soggettività, espressa entro i confini di questo genere letterario. Questa crisi si riscontra anche nel passaggio del romanzo di formazione tra l'epoca 'classica' e l'epoca moderna. Analogamente a quanto sostenuto da Di Giacomo, secondo Moretti il *Bildungsroman* occuperebbe esattamente questo spazio tra ciò che non c'è più e ciò che non c'è ancora: per diventare davvero un genere moderno dovrebbe, pertanto, rinnegare sé stesso. In questa prospettiva, il genere del *Bildungsroman* morirebbe all'apice dei suoi fasti, per sopravvivere eventualmente sotto mentite spoglie. Nel XIX secolo,

il romanzo di formazione assolve a tre compiti simbolici fondamentali ovvero: [...] tiene sotto controllo l'imprevedibilità del mutamento storico, incardinandola alla rappresentazione della gioventù [...], per poi “mette[re] a fuoco la natura nuova, flessibile e anti-tragica, dell'esperienza moderna [...] afferma[ndo] una forma inedita di soggettività.”⁹¹⁶

Si potrebbe, dunque, affermare che è il concetto stesso di 'formazione' ad aver perso il suo significato originale. Secondo la tesi sostenuta da Moretti, l'uomo moderno non può essere sottoposto ad alcuna forma di *Bildung*, in quanto non ci sono figure di riferimento in grado di portarla avanti; vale a dire che «la legittimazione del sistema sociale 'dentro la mente del singolo'»⁹¹⁷ non rappresenta più una via percorribile per la formazione del soggetto. Anzi, «la gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa».⁹¹⁸ Verso quale ideale tende, dunque, il *Bildungsroman* 'moderno' e ha effettivamente senso definirlo in questi termini? Anche qualora si cercasse di far coincidere lo schema del *Bildungsroman* 'tradizionale' con un'opera di riferimento (tra tutti i candidati, il *Wilhelm Meister* di Goethe risulta il più convincente), risulterebbe senz'altro evidente

⁹¹⁴ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

⁹¹⁵ G. DI GIACOMO, *Forma e riflessione nel romanzo moderno*, «Revue internationale de philosophie», 2/2009.

⁹¹⁶ F. MORETTI, *op. cit.*, p. 93.

⁹¹⁷ Ivi, p. 94.

⁹¹⁸ *Ibid.*

che, sin dal principio, il romanzo della *Bildung* e la *Bildung* in quanto tale siano state concettualmente differenti.

Da questa discordanza derivano le incongruenze del presunto canone del *Bildungsroman*, sul quale la critica è raramente o solo parzialmente concorde. Una tale inconsistenza rende arduo delimitare il raggio d'influenza del romanzo di formazione già all'interno della letteratura tedesca, e ancor di più in quella europea. È Claudio Magris, nel suo saggio intitolato *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*⁹¹⁹ a descrivere il romanzo moderno come un genere che raffigura «l'odissea della delusione»,⁹²⁰ facendo riferimento alle vicissitudini che interessano gli anti-eroi protagonisti di queste narrazioni; tale odissea fa parte anche del processo di *Bildung*, tuttavia Moretti evidenzia come la narrazione del *Bildungsroman* 'tradizionale' si basi su un conflitto la cui risoluzione è non solo auspicabile, ma anche prevedibile. Diversamente nel mondo moderno, il superamento del conflitto, che si configura nei termini di una frammentazione della soggettività, non si verifica affatto. Se una *Bildung* non è più necessaria, anzi, se non può neppure essere concepita, allora anche il *Bildungsroman* diventa obsoleto. Eppure, non è del tutto vero: l'esistenza stessa dell' *Anti-Bildungsroman*, o del romanzo di 'deformazione', e di varie altre sue declinazioni, testimoniano se non altro una volontà di dialogo e di trasformazione del modello di riferimento. Quasi come avviene per le riscritture del mito, anche la rottura con il canone e la sua successiva 'demitizzazione' rappresentano una forma di continuità, oltre che di metamorfosi. Metamorfosi che si rende necessaria secondo Rolf Selbmann, poiché solo l'emergere di un anti-*Bildungsroman* può garantire la sopravvivenza del genere nel XIX e nel XX secolo. I romanzi che invece hanno aderito più strettamente ai vincoli del modello Goethiano hanno finito per banalizzare il significato più profondo di quell'opera.⁹²¹ Tuttavia, per poter considerare il *Meister* il modello per eccellenza di un genere letterario, bisogna accertarsi che non sia l'unico esemplare di tale genere. Ed è in questo frangente che il romanzo di formazione assume sempre di più le caratteristiche di un mito, più che di un genere letterario: lo schema tradizionale e la sua inflessibilità rispetto al concetto tedesco di *Bildung* non appartengono neanche allo stesso *Meister*. Già Goethe si poneva degli interrogativi sul concetto di *Bildung*, mostrandone i limiti. Tuttavia, sostiene Moretti,

la verità è che, nel caso specifico del *Bildungsroman*, quelle coordinate spazio-temporali sono in realtà quasi inevitabili, perché racchiudono il substrato storico-sociale indispensabile al suo emergere: degli individui liberi, mobili, colti; una società permeabile al merito e alla concorrenza; un intreccio di due classi agiate; la spinta centripeta dello stato-nazione europeo. [...] Quando si esce da quel mondo, il *Bildungsroman* diventa difficile da scrivere, perché diventa difficile da immaginare.⁹²²

Il *Bildungsroman* classico, dunque, entra in crisi nel momento in cui tenta di travalicare i confini del mondo (proto-)borghese. Se sosteniamo, invece, che è la *Bildung* a entrare in crisi nel momento in cui si fa letteratura e dà vita al 'genere' del *Bildungsroman*, l'essenza stessa di questo genere letterario può essere rimessa in discussione, e così anche il suo ruolo nella letteratura moderna. Secondo Gregory Castle «la crisi che si origina entro i confini del concetto di *Bildung* è la condizione necessaria della sua narrazione, nel momento in cui quest'ultima trova una corrispondenza con la soggettività dell'esperienza del protagonista moderno».⁹²³ E aggiunge che è «la storia del *Bildungsroman* a rivelare la fondamentale contraddizione tra la promessa ideale di una *Bildung* nella narrativa classica e la condizione di relativa *assenza di libertà* che fa della *Bildung* un obiettivo

⁹¹⁹ C. MAGRIS, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, Torino, Einaudi, 2001.

⁹²⁰ Ivi, p. 14.

⁹²¹ Cf. R. SELBMANN, *Der Bildungsroman ist tot – es lebe der Bildungsroman? Überlegungen zur Begriffsbestimmung einer bedrohten Gattung*, «Prospero: Rivista di letterature e culture straniere», 26/2021, pp. 31-52.

⁹²² F. MORETTI, *op. cit.* p. 2.

⁹²³ G. CASTLE, *The Modernist Bildungsroman*, in S. GRAHAM (a cura di), *A History of the Bildungsroman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p.144: «the crisis originates within the *Bildung* concept and is the necessary condition of its narration, if the latter is to accord with the sense of self that emerges out of the modernist protagonist's experience».

irraggiungibile». ⁹²⁴ Anche secondo Selbmann, «è proprio questa frammentarietà, indagatezza e distorsione, questa capacità di superamento di ogni sistema, a far sì che il Bildungsroman appartenga alla storia del romanzo moderno». ⁹²⁵ Il romanzo di formazione, dunque, anziché essere il retaggio di un'epoca passata, sarebbe piuttosto l'anticamera del moderno. Il nucleo del *Bildungsroman* si sarebbe, quindi, ramificato in una serie di generi diversi, che pure mantengono dei legami con il suo schema originario. Ma di che schema si tratta? E soprattutto, esiste davvero? E in base a quali criteri possiamo identificarlo, se persino il modello Goethiano presenta delle incongruenze rispetto alle categorie letterarie. A tal proposito, Marc Redfield sostiene che il *Bildungsroman* sia un genere fantasma:

Ci si potrebbe anche chiedere se il termine *Bildungsroman* [...] abbia al massimo una relazione indiretta con le opere che dovrebbe descrivere. E infatti non sorprende che i germanisti abbiano messo in discussione l'uso di questo termine fin da quando esso ha cominciato a diffondersi. Non appena ci si accinge a considerare seriamente la nozione di Bildungsroman, essa ci rimanda a promesse di natura estetica talmente stravaganti da portare a chiedersi se davvero qualche romanzo possa definirsi secondo questo termine, persino i cinque o sei romanzi di lingua tedesca che la critica del dopoguerra ha decretato essere i suoi rappresentanti principali (se non addirittura gli unici rappresentanti). ⁹²⁶

Redfield ribadisce l'inconsistenza delle teorie legate al romanzo di formazione rispetto all'assenza di un canone condiviso, e rimette in discussione la definizione stessa di *Bildung*. Prima di ammettere che si tratta di un mito e abbandonare l'idea di definire una volta per tutte cosa sia un romanzo di formazione, possiamo prendere in considerazione alcuni ulteriori elementi. Innanzitutto, John Smith ha evidenziato che la *Bildung* definita da Hegel era tutt'altro che un processo armonioso, portando anche Frederick Amrine a considerare che «se il concetto di *Bildung* si rivela essere discontinuo nel pensiero tedesco [...], come si può pretendere di usarlo come principio di definizione di un genere letterario che dovrebbe essersi diffuso attraverso i secoli e diverse culture nazionali?». ⁹²⁷ Allo stesso modo, lo studioso considera piuttosto limitante l'insistenza sul concetto di *Bildungsroman* come «forma archetipica tedesca». ⁹²⁸

L'estetica della formazione del soggetto, alla base del *Bildungsroman*, rivela dunque una serie di contraddizioni, che rendono questo genere non solo evanescente, come sostiene Redfield, ma anche moderno. La tensione tra forma e contenuto, che caratterizza questo genere di narrazione, secondo Magris costituisce la vera essenza 'paradossale' del romanzo. Per cui, «Da Hugo a Dickens a Tolstoj o a Dostoevskij, il romanzo, nato come frammento della disgregazione dell'epoca, sembra dare quella unità e totalità di vita che il moderno [...] tende a frantumare» e allo stesso tempo può arrivare ad «esaspera[re] la negatività (categoria sostanzialmente creata dal moderno), la dissociazione fra

⁹²⁴ *Ibid*: «the history of the Bildungsroman reveals a fundamental contradiction between the ideal promised by Bildung in the classical narrative form and the condition of relative *unfreedom* that makes achieved Bildung impossible for the protagonist».

⁹²⁵ R. SELBMANN, *op. cit.*, p. 37: «[...] ist es genau dieses Brüchige, dieses Unzulängliche und Windschiefe, das jede Systematik Sprenge, das dem Bildungsroman seine Zugehörigkeit zur Romangeschichte der Moderne erlaubt».

⁹²⁶ M. REDFIELD, «The Phantom Bildungsroman», in *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the "Bildungsroman"*, New York, Cornell University Press, 1996: «[...] one might also wonder whether the term *Bildungsroman* [...] has at best an indirect relation to the texts it is supposed to describe. And indeed, unsurprisingly, scholars in German studies have been casting doubt on this word's referential purchase for nearly as long as it has been in wide circulation. As soon as one takes a serious look at the notion of the Bildungsroman, it begins to unfold such extravagant aesthetic promises that few if any novels can be said to achieve the right to be so defined-possibly not even the five or six German-language novels that, in postwar German studies, have constantly been put forward as this genre's main (and not infrequently its only) representatives».

⁹²⁷ F. AMRINE, *Goethe and the Myth of the Bildungsroman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 14: «if the concept of *Bildung* reveals itself to be discontinuous in German thought over these ten years, then how can one speak of it as the defining principle of a genre that supposedly span centuries and national cultures?».

⁹²⁸ Cfr. Ivi, p. 15.

l'individuo e la vita, la loro inconciliabilità».⁹²⁹ L'impostazione del romanzo di formazione traduce sotto forma di *Bildung* questa duplicità, e lo si può considerare un genere moderno nella misura in cui, ancora secondo Magris, romanzi come quelli scritti da Musil, Joyce, Proust, Svevo, Mann, Broch, Faulkner «assume[vano] su di sé quelle problematiche scientifiche, mostrando come gli uomini vivano quel mondo disgregato, poteva e può cogliere il senso della realtà e della sua dissoluzione, mimata ma anche colta a fondo e dominata nelle stesse forme sperimentali del narrare, nella disgregazione e ricreazione delle strutture narrative.»⁹³⁰

Dunque, ha davvero senso parlare ancora di *Bildungsroman*? E perché la critica letteraria può considerare questo genere ancora produttivo se, a quanto pare, ha esaurito le sue potenzialità con il *Wilhelm Meister* per poi trascendere in qualcosa di diverso, persino nella sua cultura di appartenenza? In realtà, ciò che rende il *Bildungsroman* moderno non è solamente la sua natura inconsistente, ma anche l'irraggiungibilità di un ideale estetico che, non realizzandosi, rivela tutta la sua moderna plasticità. Non stupisce, dunque, che in ogni epoca il romanzo di formazione sia stato al contempo omaggiato e 'demitizzato'. E il suo canone non potrà che costituirsi sulla base di una costante variazione del mito 'originario'. Il *Bildungsroman*, dunque, non scompare, né tantomeno esaurisce tutti i suoi scopi. Al contrario, esso nasce per occupare uno spazio liminale, è il romanzo della crisi che si rinnova ad ogni sua iterazione. Il suo mito si trapianta in nuovi contesti, assume nuove forme senza mai disperdersi del tutto. Ed è anche l'assenza di un canone condiviso che, nella sua problematicità, rende dinamico il dialogo sulle diverse 'forme' del romanzo di formazione, con la consapevolezza che, per tentare di afferrarne anche soltanto una, bisogna accedere allo spazio liminale che occupano tutte le altre.

BIBLIOGRAFIA

AMRINE, FREDERICK, *Goethe and the Myth of the Bildungsroman*, Cambridge, Cambridge University Press 2020.

BEDDOW, MICHAEL, *The Fiction of Humanity: Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*, New York, Cambridge University Press 1982.

CASTLE, GREGORY, *The Modernist Bildungsroman*, in S. GRAHAM (a cura di), *A History of the Bildungsroman*, Cambridge, Cambridge University Press 2019.

DI GIACOMO, GIUSEPPE, *Forma e riflessione nel romanzo moderno*, «Revue internationale de philosophie», 2/2009.

GHIRELLI, GIORDANO, *Una felicità immeritata. L'idea di felicità nel Bildungsroman*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie e semiotiche», 55/2023.

HIRSCH, MARIANNE, *The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions*, «Genre» 12/1979, pp. 293-311.

MAGRIS, CLAUDIO: *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, Torino, Einaudi 2001.

MORETTI, FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi 1999.

REDFIELD, MARC, *The Phantom Bildungsroman*, in *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the "Bildungsroman"*, New York, Cornell University Press 1996

SELBMANN, ROLF, *Der Bildungsroman ist tot – es lebe der Bildungsroman? Überlegungen zur Begriffsbestimmung einer bedrohten Gattung*, «Prospero: Rivista di letterature e culture straniere», 26/2021, pp. 31-52.

⁹²⁹ C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 36.

⁹³⁰ Ivi, p. 39.

COLTIVARE UN CONGELAMENTO. IL GIARDINO STIFTERIANO NEL CASO DI *NACHSOMMER*

di Gaia Cristinziano

Ragionare sul *Bildungsroman* è, per la critica contemporanea, un esercizio sempre più sfidante nella misura in cui il genere sembra vacillare dall'interno per un insieme di promesse riconciliatorie che toccano letteratura e teoria o formazione individuale e legge universale. La pretesa di esemplarità rivela una tensione ambivalente, fantasmatica,⁹³¹ oscillando ora a essere troppo particolare ora troppo universale, poiché nel momento in cui l'esemplarità funziona si dissolve come tale per presentarsi come natura, mentre, quando fallisce, smaschera il carattere artificiale e violento per cui la forma riduce la letteratura a sua teoria.

Il caso del *Nachsommer* (*Tarda estate*, 1857) di Adalbert Stifter sembra situarsi precisamente in questo crepaccio dove il genere comincia a voltarsi contro se stesso. Nonostante la sua assai controversa ricezione⁹³² – che riuscì comunque a strappare un posto nella classifica che Nietzsche stilò dei maggiori capolavori della prosa di lingua tedesca dopo Goethe –⁹³³ l'opera fu a suo tempo oggetto di quella valutazione profondamente polarizzata che tende talvolta a minimizzare l'attenzione critica verso un testo in cui, come Lukács avrebbe enfatizzato, il dettaglio minuzioso oscura sistematicamente le questioni vitali.⁹³⁴ È in realtà attraverso questo occultamento che si svela una tensione costitutiva tra la superficie armoniosa e l'abisso che la sostiene, producendo effetti di significato che contraddicono le intenzioni autoriali e complicano tanto la riduzione dell'opera a sterile idillio biedermeieriano quanto la sua elevazione a classico della profondità morale. Proprio dove il controllo narrativo sembra essere più saldo, infatti, l'utopia dell'integrazione felice nella *sanfte Gesetz* (la mite legge)⁹³⁵ lascia intravedere infatti delle crepe che eccedono la volontà stifteriana di opporre alla percepita degenerazione lui contemporanea «eine große einfache sittliche Kraft [...] ein tieferes und reicheres Leben»,⁹³⁶ (una grande forza morale [...] una vita più profonda e più ricca),⁹³⁷ e in cui si insinua piuttosto il conflitto tra desiderio di armonia e imminente irruzione del caos.

La storia di Heinrich Drendorf pare di fatto presentare tutti gli elementi canonici del *Bildungsroman* – uno sviluppo armonico che prevede l'allontanamento dalla famiglia, l'incontro con il mondo esterno, l'individuazione di un mentore, il matrimonio conclusivo, ... – eppure, a ben guardare, ciascuno di questi momenti si presenta svuotato della sua tradizionale funzione formativa, andando invece a restituire la fragilità di un cristallo. Sin dalle prime pagine, il lettore è costretto a confrontarsi con l'exasperante tensione alla sudditanza di Heinrich, un soggetto che prima ancora di formarsi cerca unicamente la validazione del regime patriarcale che – in maniera ancora più esasperante – mai vuole turbare. Al termine dell'educazione privata, Heinrich comunica di voler proseguire la carriera di studioso, ma senza più maestri. Non appena il padre accoglie questa richiesta però, Heinrich sembra barcollare sotto il peso di dell'autonomia appena conquistata, provvedendo da subito a individuare

⁹³¹ Cfr. M. REDFIELD, *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.

⁹³² Per quanto riguarda le critiche più accese, si veda F. HEBBEL, *Das Komma im Frack*, in *Werke*, Band III: *Gedichte, Erzählungen, Schriften*, a cura di G. FRICKE, Werner Keller e Karl Pörnbacher, München, Carl Hanser Verlag, 1965, pp. 684-687; ma anche A. SCHMIDT, *Der sanfte Unmensch. Einhundert Jahre 'Nachsommer'*, in *Dya Na Sore. Gespräche in einer Bibliothek*, Karlsruhe, Stahlberg, 1958, pp. 184-229.

⁹³³ Cfr. F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, in *Sämtliche Werke*, Kröners Taschenausgabe, Bd. 72, Stuttgart, Kröner Verlag, 1993, p. 227.

⁹³⁴ Cfr. G. LUKÁCS, *Erzählen oder Beschreiben?*, in *Werke*, Band IV: *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus*, Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1971, p. 218.

⁹³⁵ Cfr. A. STIFTER, *Vorrede*, in *Bunte Steine*, München, Wilhelm Goldmann Verlag, 1971, pp. 5-11.

⁹³⁶ A. STIFTER, [Lettera a Gustav Hackenast dell'11.2.1858], in *Sämtliche Werke*, Band XIX: *Briefwechsel, Dritter Band*, a cura di G. WILHELM, Prag, 1923, pp. 93-94.

⁹³⁷ Se non diversamente indicato, le traduzioni sono a cura dell'autrice.

nuovi maestri che lo istruiscano persino nell'ordine in cui leggere i libri e approdando a selezionare la matematica come disciplina di riferimento (ma solo perché qualcuno gliel'aveva dipinta come la più difficile e la più nobile tra le scienze). Ciò è sintomatico di come anche la scelta del campo di studi non sia frutto di una passione autentica – e meno che mai di un impulso del cuore – ma dell'interiorizzazione di criteri di valore esterni che mai manifesta alcuna spinta o ambizione autonoma⁹³⁸. Non a caso, il brusco volgimento di Heinrich alla storia naturale presenta come motivazione la tensione sofferta e radicalmente mutuata dal padre di conoscere il nome di tutte le cose al fine di classificarne le funzioni esatte.

La natura statica, pre-formata quando non regressiva, della formazione di Heinrich emerge con particolare chiarezza in una sequenza di episodi che segnano la sua transizione dalla casa paterna alla *Rosenhaus* (casa delle rose), rivelando che la *Bildung* nel *Nachsommer* non è semplicemente assenza di sviluppo dialettico ma anche un processo attivo di falsi movimenti⁹³⁹ volti al congelamento dello sviluppo della capacità critica. Il primo e forse unico pensiero autentico di Heinrich – non mediato dall'autorità paterna, né derivato dall'interiorizzazione di valori prestabiliti ma anzi dalla prima irruzione dell'imprevisto – emerge nell'episodio del cervo ucciso dai cacciatori dove, di fronte alla violenza della caccia, Heinrich prova un disgusto spontaneo e genuino che lo conduce finalmente a un giudizio morale di condanna, piuttosto che di placida accettazione. Come già nel caso della falsa liberazione dai maestri, però, l'apparente autonomia guadagnata dai sistemi precostituiti è destinata a tornare subito soffocata poiché, nel giro di pochissime pagine, Heinrich approderà alla *Rosenhaus* di Risach – il suo nuovo maestro.

Posto al cospetto della libreria di Risach, il *vagamente nuovo* Heinrich cerca istintivamente di riattaccarsi al familiare prelevando dagli scaffali *Reise in die Äquiktalländer* (*Viaggio alle regioni equinoziali*), un testo di Humboldt che aveva letto più volte nel corso della sua formazione privata, ignorando platealmente i libri di poesia.⁹⁴⁰ L'ultimo gesto residuale dell'autonomia che lo aveva appena sfiorato consiste forse nell'abbandonare il libro sulla sedia dopo averlo sfogliato, poiché questo gesto spontaneo e disordinato, sembra svincolare per un momento Heinrich dall'ossessione del padre per l'ordine assoluto. Richiamato da Risach, però, che lo invita a riporre sempre i libri nell'ordine esatto in cui li aveva trovati, Heinrich riaccoglie immediatamente quanto imposto dall'alto, tornando a essere un individuo privo di parola propria, perché la sua parola è sempre già eco di quella del padre-maestro – come del resto evidente nei ripetitivi dialoghi in cui Heinrich cercherà sempre di non causare tensioni al fine di rendersi il più possibile amabile agli occhi dell'istanza patriarcale, a differenza di sua sorella.⁹⁴¹

All'episodio del libro segue un lavoro continuo di ricodificazione inavvertita per il quale ogni qualvolta che nella *Rosenhaus* si insinua la violenza, Heinrich opera una traduzione che la renda accettabile (quando non desiderabile), rimanendo saldamente cucito ai panni del figlio che mai tradisce la fiducia dell'istanza paterna. Analogamente al caso del sistema familiare,⁹⁴² infatti, il filtro degli occhi di Heinrich porta spesso a leggere Risach come un uomo che, lasciata la carriera di alto funzionario imperiale, si ritira in un sistema perfettamente armonico, concretizzato nello strabiliante giardino della sua tenuta. La sua violenza è però evidente in varie occasioni e principalmente volta alla sistematica eliminazione di tutto ciò che non merita di trovare posto nella sua collina. Un preludio alla logica espulsiva di Risach emerge già in una delle prime conversazioni con Heinrich, nel corso della quale, congratulandosi con lui per aver intrapreso a lo studio della storia naturale, Risach esalta al contempo la tensione tassonomica loro contemporanea che si stava apprestando a espellere

⁹³⁸ Cfr. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 18.

⁹³⁹ Heinrich stesso rimarca continuamente le similitudini della *Rosenhaus* con la casa paterna (e poi, a seguire, quelle della *Sternenhof* con la *Rosenhaus*) unitamente al giubilo per il senso di familiarità e riverenza che ne consegue.

⁹⁴⁰ Cfr. A. STIFTER, *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, München, Paul List Verlag, 1950, p. 57.

⁹⁴¹ Il lettore viene informato della propensione di Klotilde a voler dare prova della sua forza e delle sue capacità talvolta superiori a quelle degli uomini.

⁹⁴² Che si regge interamente sulle contraddizioni del padre, prima fra tutte il fatto che egli venera la moglie ma non le consente di indossare gemme preziose, le quali vengono accettate passivamente e non senza timore da moglie e figli.

quell'apparato di superstizioni e credenze – quelle “cavalcate tra erudizione e fantasia” che Calvino avrebbe celebrato nella *Naturalis Historia* pliniana –⁹⁴³ per lasciare spazio solo alla classificazione più rigorosa. Ben più platealmente, nel giardino di Risach le piante malate vengono prontamente estirpate, mentre il passero e il codirosso vengono allontanati – quando non sterminati – «ohne Gnade mit der Windbüchse»⁹⁴⁴ (senza pietà col fucile ad aria compressa), al pari di tutti gli altri inutili nemici dell'ordine definiti come *Müßiggänger*, *Störefriede*, *Händelmacher*⁹⁴⁵ (fannulloni, disturbatori, attaccabrighe).

In aggiunta – e a conferma di quanto avrebbe sottolineato Marcuse,⁹⁴⁶ ovvero che nel *Nachsommer* i problemi dell'arte e della vocazione artistica appaiono solo in forma decorativa, marginale e periferica –,⁹⁴⁷ sotto il conveniente pretesto del viaggio, Risach continua ad allontanare Roland, l'appassionato artista che al termine della sua opera si sente attraversare da un moto entusiastico («gehobene, schwebende Stimmung»)⁹⁴⁸ e la cui un'urgenza interiore per realizzare qualcosa di *più grande* avrebbe senz'altro rappresentato una minaccia la quieta omogeneità della *Rosenhaus*,⁹⁴⁹ in cui il carico erotico della fantasia, l'unico in grado di contrastare principio di realtà imposta,⁹⁵⁰ deve essere neutralizzato in nome di una vocazione artistica addomesticata, ridotta da possibile forza sovversiva a muta riproduzione fedele.⁹⁵¹

Individuando in essi tanto l'ossessione per la *Bildung* quanto per la memoria nazionale, Sampaolo ha evidenziato come i giardini tedeschi nei romanzi del XIX secolo vadano declinandosi tanto come luoghi di memoria collettiva quanto come luoghi di aperto conflitto con le forze della modernità industriale.⁹⁵² Nell'austriaca *Rosenhaus*, però, ciascun elemento di alterità potenzialmente conflittuale viene espulso prima ancora di poter manifestarsi come minaccia grazie a questa strategia di eliminazione preventiva che finisce per restituire, nelle parole di Sebald, «ein Katalog letzter Dinge»⁹⁵³ (un catalogo delle cose ultime), volto a rappresentare uno stato di grazia permanente in cui il tempo è congelato. Secondo Sebald, infatti, il *Nachsommer* costituisce «einer ohne Apokalypse auskommenden endzeitlichen Spekulation»⁹⁵⁴ (una speculazione escatologica che fa a meno dell'apocalisse) poiché mosso da una psiche segnata dal senso di precarietà sociale, Stifter persegue il tentativo di costruire «ein jenseits der Zeit, im Transzendenten angesiedeltes und bis ins Detail harmonisiertes Modell»⁹⁵⁵ (un modello situato al di là del tempo, nel trascendente, armonizzato fin nei minimi dettagli).

Diversamente dal tentativo rilkeiano di trasportare le cose nel regno dell'invisibile e di sottrarle al desiderio di possesso,⁹⁵⁶ l'accumulo di dettagli che infesta le pagine del romanzo stifteriano non ha

⁹⁴³ Cit. I. CALVINO, *Il cielo, l'uomo, l'elefante*, in PLINIO, *Storia Naturale*, vol. 1, a cura di G. B. CONTE, Torino, Einaudi, 1982, p. VII.

⁹⁴⁴ Cit. A. STIFTER, *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, p. 180.

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ Cfr. H. MARCUSE, *Der deutsche Künstlerroman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p. 222.

⁹⁴⁷ Tanto i poeti a cui si volgerà Heinrich quanto l'episodio in cui per la prima volta gli è concesso di selezionare uno spettacolo teatrale senza l'indicazione del padre, rispecchieranno sempre e comunque quanto previsto dall'educazione paterna-risachiana. Come si scoprirà in seguito, infatti, *Re Lear* è parte della collezione shakespeariana presente nella biblioteca del padre.

⁹⁴⁸ Cit. A. STIFTER, *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, 917.

⁹⁴⁹ Heinrich presenta Roland come un uomo passionale e potente, di *Bildung* diversa, la cui carica erotica è evidente anche nel suo indugio a mantenere lo sguardo rivolto verso Natalie ben oltre i tempi convenzionalmente accettati.

⁹⁵⁰ Cfr. H. MARCUSE, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry Into Freud*, London/New York, Routledge, 2023, p. 11

⁹⁵¹ Come rappresentata da Gustav e Natalie, che si limitano a contemplare tutto e seguire le indicazioni senza porre domande.

⁹⁵² Cfr. G. SAMPAOLO, *Idyllik und Gedächtnis der Nation: Garten und Rittergut in Romanen des 19. Jahrhunderts*, in M. PIRRO (a cura di), *Salomon Gessner als europäisches Phänomen*, Heidelberg, Winter, 2012, pp. 267-290.

⁹⁵³ Cit. W. G. SEBALD, *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter*, in *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg/Wien, Residenz Verlag, 1985, p. 23.

⁹⁵⁴ Cit. *Ivi*, p. 24.

⁹⁵⁵ Cit. *Ibid.*

⁹⁵⁶ Cfr. U. POMARICI, *Premessa*, in R.M. RILKE, *Le api dell'invisibile. I quattro requiem e altre poesie 1897-1926*, traduzione con testo originale a fronte a cura di U. POMARICI, Napoli, Arte'm:Prismi, 2016, pp. 6-7.

nulla di veramente armonico, poiché tanto più avido è lo sforzo descrittivo compulsivamente volto a impedire la dissoluzione delle cose, tanto più ne rimarca la caducità. Ne consegue come anche il tentativo riproporre, in forma idealizzata, la società agraria pre-industriale (portando così Magris a definire l'opera «il vero e proprio *Bildungsroman* del suddito asburgico»)⁹⁵⁷ viene continuamente sabotato, non da ultimo attraverso la tensione – già identificata da Sampaolo – tra la componente economica del giardino e la sua sublimazione estetica, che finisce per spazializzare nella *Rosenhaus* non un armonico giardino borghese ma un serrato dispositivo di controllo tecnico-disciplinare che sintomatizza tanto le contraddizioni strutturali che aleggiano attorno alla *Bildung* di Heinrich quanto quelle del *Bildungsroman* stesso.

Se da un lato, mostrandosi sempre soddisfatto nelle sue contemplazioni del vecchio sistema, Heinrich diventa ogni volta ciò che già era; dall'altro emerge una logica imperiale fondata sull'appianamento delle differenze che si riflette nei cactus e negli ananas presenti nel giardino – elementi esotici che attestano la pretesa della *Bildung* di accogliere la totalità del mondo botanico, così come il *Bildungsroman* non si propone semplicemente di formare un borghese tedesco ma l'uomo universale. Tuttavia, tanto l'eliminazione sistematica di ciascuna minaccia quanto la convivenza tra mondo locale ed esotico si rendono possibili solo attraverso un controllo tecnico incessante (per quanto, vedremo, intangibile), rivelando come la formazione che dovrebbe essere crescita armonica si configuri invece come aspirazione a un'immobilità che è negazione della vita.

Stifter di fatto non sceglie tra la spontaneità della pianta che cresce e la solidità della pietra, portando Heinrich da una parte a lasciarsi progressivamente assorbire dalla *Rosenhaus* e dall'altra a rimanere al contempo saldo a se stesso, incarnando così quella coesistenza impossibile tra sviluppo e staticità⁹⁵⁸ e restituendo un cortocircuito che finisce per portare al collasso la definizione della *Bildung* come quella di un processo organico simile alla *physis*.⁹⁵⁹

Grazie alle continue frecciate di Risach al sapere popolare e ai suoi dipendenti – da lui spesso dipinti come poco più di bestie ammaestrate – la *Rosenhaus* conferma come la sua pretesa di totalità si indirizzi solo alla borghesia colta, come ben chiaro dal fatto che Heinrich può permettersi di intraprendere la via di studioso viandante proprio in virtù della rendita di un patrimonio ereditato, così come, analogamente, Risach può dedicarsi alle sue attività perché ha accumulato capitale sufficiente per uscire definitivamente dalla sfera del lavoro produttivo e lasciar prosperare la terra. Non a caso, diversamente dall'attraversamento di diversi mondi sociali tracciato da Goethe nel *Wilhelm Meister*; le impeccabili fioriture della *Rosenhaus* sono una schiera di prodotti senza produzione,⁹⁶⁰ dal momento che gli operai appaiono sempre solo per un momento, per poi scomparire e celare così la gerarchia sociale su cui poggia il paradiso.⁹⁶¹

Il giardino del *Nachsommer* porta così a compimento quel processo secondo cui «Je mehr die Literatur nach möglichen Idyllen trachtet, desto mehr findet sie zur Kritik, zur Unmöglichkeit der Re-naivisierung – zur Zerstörung der Idylle»⁹⁶² (più la letteratura cerca idilli possibili, più trova la critica, l'impossibilità della re-ingenuizzazione, la distruzione dell'idillio); accompagnando però sfacciatamente al contempo il *Bildungsroman* a incontrare la propria verità, ovvero che l'ideale della *Bildung* contiene già strutturalmente in sé la minaccia della sua perversione, in quanto il soggetto deve identificarsi con l'uomo ideale per realizzarsi, e per farlo è necessario cancellare tutto ciò che

⁹⁵⁷ Cit. C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963, p. 109.

⁹⁵⁸ Si pensi ai ripetuti episodi in cui Risach si frappone tra Heinrich e Gustav, il suo pupillo che non deve assolutamente essere disturbato mentre studia.

⁹⁵⁹ Parallelismo avanzato da H.G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in *Gesammelte Werke*, Band I, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990, p. 17.

⁹⁶⁰ Si veda naturalmente H.A. GLASER, *Stifters Nachsommer. Eine Studie zum Verhältnis von ästhetischer Utopie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, J. B. Metzler, 1965.

⁹⁶¹ Lo stesso nome della *Rosenhaus* viene immediatamente selezionato da Heinrich per rimuovere il passato in cui la tenuta (chiamata *Asperhof* dai locali) apparteneva a un fattore. Il rigetto di Heinrich nel figurarsi Risach come un semplice agricoltore ci riporta peraltro al loro primo scambio, in cui prima di scoprire che il suo interlocutore fosse il padrone della tenuta, Heinrich lo trattava con la sufficienza con cui ci si rivolge a un servo.

⁹⁶² Cit. G. SAMPAOLO, *Idyllik und Gedächtnis der Nation: Garten und Rittergut in Romanen des 19. Jahrhunderts*, p. 290.

non si conforma al modello. Non inventando dunque questa logica ma portandola a sua saturazione massima, Stifter condensa magistralmente nella *Rosenhaus* una tensione né locale né universale, né naturale né artificiale, che mette a nudo come la riconciliazione estetica promessa tanto dall'idillio più assoluto quanto dal *Bildungsroman* in quanto genere possa compiersi solo attraverso un intervento tanto controllato quanto contraddittorio che poggia sul sistematico soffocamento di tutto ciò che liberamente vive.

BIBLIOGRAFIA

- CALVINO, ITALO, *Il cielo, l'uomo, l'elefante*, in PLINIO, *Storia Naturale*, vol. 1, a cura di GIAN BIAGIO CONTE, Torino, Einaudi, 1982, pp. VII-XVI.
- GADAMER, HANS-GEORG, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in *Gesammelte Werke*, Band I, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.
- GLASER, HORST ALBERT, *Stifters Nachsommer. Eine Studie zum Verhältnis von ästhetischer Utopie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, J. B. Metzler, 1965.
- HEBBEL, FRIEDRICH, *Das Komma im Frack*, in *Werke*, Band III: *Gedichte, Erzählungen, Schriften*, a cura di GERHARD FRICKE, WERNER KELLER e KARL PÖRNBACHER, München, Carl Hanser Verlag, 1965, pp. 684-687.
- LUKÁCS, GEORG, *Erzählen oder Beschreiben?*, in *Werke*, Band IV: *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus*, Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1971, pp. 197-242.
- MAGRIS, CLAUDIO, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.
- MARCUSE, HERBERT, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry Into Freud*, London/New York, Routledge, 2023.
- , *Der deutsche Künstlerroman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- MORETTI, FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, in *Sämtliche Werke*, Kröners Taschenausgabe, Bd. 72, Stuttgart, Kröner Verlag, 1993.
- REDFIELD, MARC, *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- RILKE, RAINER MARIA, *Le api dell'invisibile. I quattro requiem e altre poesie 1897-1926*, traduzione con testo originale a fronte a cura di ULDERICO POMARICI, Napoli, Arte'm:Prismi, 2016.
- SAMPAOLO, GIOVANNI, *Idyllik und Gedächtnis der Nation: Garten und Rittergut in Romanen des 19. Jahrhunderts*, in MAURIZIO PIRRO (a cura di), *Salomon Gessner als europäisches Phänomen*, Heidelberg, Winter, 2012, pp. 267-290.
- SCHMIDT, ARNO, *Der sanfte Unmensch. Einhundert Jahre 'Nachsommer'*, in *Dya Na Sore. Gespräche in einer Bibliothek*, Karlsruhe, Stahlberg, 1958, pp. 184-229.
- SEBALD, W.G., *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter*, in *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg/Wien, Residenz Verlag, 1985, pp. 15-37.
- STIFTER, ADALBERT, *Sämtliche Werke*, Band XIX: *Briefwechsel*, Dritter Band, a cura di GUSTAV WILHELM, Prag, 1923.
- , *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, München, Paul List Verlag, 1950.
- , *Vorrede*, in *Bunte Steine*, München, Wilhelm Goldmann Verlag, 1971, pp. 5-11.

LA “QUÊTE” DI ACHILLE: AMORE, GLORIA E DESTINO
NEL *ROMAN DE TROIE* DI BENOÎT DE SAINTE-MAURE

di Aurora Giribuola

Penso che nessuno abbia mai amato in questo modo: sono pazzo e
talmente fuori di senno da non sapere che cosa mi sto facendo. Se
Amore stringerà ancora un po' i suoi lacci, sono assolutamente certo
che morirò: non trovo conforto in nessun modo.

(*Roman de Troie*, vv. 17684-90)

Il *Roman de Troie*,⁹⁶³ insieme a *Eneas* e *Brut*, è tra i più noti esempi di romanzo in versi che trattano la cosiddetta *matière antique*: in questo caso specifico, Benoît de Sainte-Maure⁹⁶⁴ scrive un racconto enciclopedico della guerra di Troia, dagli antefatti fino al ritorno dei sopravvissuti in patria, rifacendosi non tanto a Omero, quanto alle opere di Ditti Cretese e Darete Frigio. L'autore, un chierico della corte di Enrico II Plantageneto, si considera un *unicum* per aver scelto di diffondere la verità storica in merito al conflitto, rendendo il racconto allo stesso tempo utile e piacevole.⁹⁶⁵

Questa non è la solita storia, non la si trova ancora da nessuna parte: non sarebbe mai stata raccontata se Benoît de Sainte-Maure non l'avesse ripresa, se non le avesse dato forma ed espressione, e se di sua mano non avesse scritto le parole scolpendole, levigandole, disponendole e posandole in modo tale che non ci sia bisogno né di una parola più, né di una parola meno.⁹⁶⁶

Egli sceglie di inserire, in un unico romanzo, tutti gli episodi connessi alla guerra tra Greci e Troiani (e presenti solo in parte nei poemi omerici), dalla missione di Giasone e degli Argonauti che, per primi, devono rispondere alle minacce troiane e distruggono la città, fino alla caduta di Troia e ai ritorni di Aiace Oileo, Diomede, Agamennone, Menelao e Ulisse, passando per il giudizio di Paride e il ratto di Elena, come ricorda nel lungo prologo (vv. 145-714).

Infatti, sebbene sia diventato sempre più difficile accedere ai testi greci in lingua originale alla fine dell'età imperiale e poi lungo tutto il Medioevo e sebbene sia necessario attendere Trecento e Quattrocento affinché Omero venga riscoperto – con i primi tentativi di traduzione dei poemi omerici in latino⁹⁶⁷ e poi con l'*editio princeps* per opera di Demetrio Calcondila (Firenze, 1488/89) – le *gestes* degli eroi greci e troiani continuano a popolare l'immaginario del mondo occidentale. In mancanza dei poemi nella lingua omerica o in una sua traduzione fedele, Achille ed Ettore continuano a vivere in Virgilio e in Ovidio, ma anche nell'*Ilias latina* e nelle cronache di Ditti e Darete. Come scrive Alfonso D'Agostino, «le vicende della materia troiana nel corso dei secoli hanno dato luogo a una

⁹⁶³ Edizione di riferimento: B. DE SAINTE-MAURE, *Roman de Troie*, a cura di L. CONSTANS, E. BENELLA e L. RENZI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019. Il testo, laddove citato in italiano, corrisponde alla traduzione a opera di Enrico Benella presente in quest'edizione del *RdT*.

⁹⁶⁴ Per la presentazione dell'autore e dell'opera, cfr. *Le Moyen Age*, a cura di R. BOSSUAT, L. PICHARD, G. RAYNAUD, in *Dictionnaire des lettres françaises*, a cura di G. GRENTÉ, Parigi, Fayard, 1992, pp. 139-140.

⁹⁶⁵ Ivi, p. 114, vv. 711-714: «Les uevres que ci sont nomees / Sont el Livre si recontees / Qu'a tote rien iert a plaisir, E mout les fera buen oïr» (trad. it. «I fatti che sono qui riassunti sono narrati in questo libro in maniera tale che ascoltarli sarà piacevole e molto utile per tutti»).

⁹⁶⁶ Ivi, p. 103, vv. 129-137: «Ceste estoire n'est pas usee, / N'en guaires lieus nen est trovee: / Ja retraite ne fust ancore, / Mais Beneeiz de Sainte More / L'a contruvé e fait e dit / E o sa main les moz escrit, / Ensi tailliez, ensi curez, / Ensi asis, ensi posez, / Que plus ne meins n'i a mestier».

⁹⁶⁷ Per la prima traduzione latina a opera di Leonzio Pilato, cfr. A. PERTUSI, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio: le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964.

vegetazione letteraria lussureggiante come la selva amazzonica»,⁹⁶⁸ vengono rimaneggiate, tra poemi epici perduti sugli antecedenti o sugli eventi successivi, tra versioni ridotte o al contrario amplificate. Benoît, come altri suoi contemporanei, ha una fiducia maggiore in Ditti e Darete, al punto da citarli spesso come sue fonti, perché vengono considerati – erroneamente – dei testimoni oculari della guerra di Troia e quindi più precisi da un punto di vista storico rispetto alla versione poetica, al racconto in versi di Omero.⁹⁶⁹

Entrando nel dettaglio del *roman* al centro di quest'analisi, si tratta dell'opera francese del XII secolo di cui resta oggi il numero maggiore di manoscritti⁹⁷⁰ e attraverso i suoi oltre 30 000 versi racconta le gesta degli eroi greci e troiani nel Medioevo occidentale, in un mondo che non conosce più l'*Iliade* di Omero ma che «desiderava sapere quanto più possibile, purché glielo si dicesse nella sua lingua, e in modo comprensibile e interessante per gente come loro, re e regine, dame e cavalieri». ⁹⁷¹ Tra gli esempi di *amplificatio* e le aggiunte di nuovi episodi, che contribuiscono a creare quel racconto fluido e vario tipico dei romanzi, molti risentono dell'influenza della poesia trobadorica che porta Benoît a concentrarsi maggiormente sugli amori tra eroi ed eroine – o sarebbe meglio dire tra cavalieri e dame –⁹⁷² come Troilo e Diomede che si contendono le attenzioni di Briseide⁹⁷³ oppure Achille e l'amazzone Penthesilea che soffrono, rispettivamente, a causa di Polissena e di Ettore. Per poter allo stesso tempo istruire i cortigiani e intrattenerli, Benoît ricrea un'ambientazione cortese per il suo racconto, combinando *militia* e *amor*, epica cavalleresca e romanzo, senza dimenticare la tradizione delle *Heroides* ovidiane, presente già nell'*Ilias latina* e nelle opere di Ditti e Darete, nelle quali «notevole importanza è concessa al tema amoroso e alle figure femminili e l'aureola eroica dei protagonisti è molto ridotta». ⁹⁷⁴

I cavalieri sono sottomessi al dio Amore, che a volte li spinge all'azione (come Paride e Menelao che lottano per Elena), altre volte li avvicina alla perdizione o addirittura alla morte: gli eroi non combattono più per la collettività, per i propri compagni, ma solo per guadagnarsi la stima del principe e, egoisticamente, l'amore e il rispetto della dama. La passione per Polissena, ad esempio, allontana Achille dai suoi doveri di soldato al servizio di Agamennone, lo confonde e lo porta a tradire i Greci: egli propone una pace ai sovrani troiani in cambio di ciò che gli sta più a cuore, poter sposare la donna che ama, ma sarà proprio questo momento di debolezza a ingannarlo e a condurlo alla morte, da cui non può sfuggire nemmeno se baratta la gloria con il vero amore. Cesare Segre ritiene che la novità dei romanzi medievali risieda proprio nel «collegamento tra amore e imprese, tale da fare dell'amore il movente diretto, della dignità eroica e della posizione sociale la conseguenza indiretta»: ⁹⁷⁵ l'Achille del *Roman de Troie*, tuttavia, è un caso anomalo perché la sua trasformazione

⁹⁶⁸ A. D'AGOSTINO, *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia: materia troiana e letterature medievali*, Milano, CUEM, 2006, p. 13.

⁹⁶⁹ B. DE SAINTE-MAURE, *Roman de Troie*, op. cit., pp. 101-102, vv. 45-56: «Omers, qui fu clers merveillos / E sages e esciēntos, / Escrist de la destrucion, / Del grant siege e de l'acheison / Por quei Troie fu desertee» (trad. it.: «Omero, che era un letterato straordinario, colto e dotto, ha descritto la distruzione, il grande assedio e la ragione per cui Troia si spopolò e non fu mai riabitata. Ma il suo libro non ha detto la verità, dal momento che sappiamo con certezza, al di là di ogni dubbio, che Omero nacque un secolo dopo che si era radunata quella grande spedizione: non c'è da stupirsi se commise degli errori, dato che non fu mai lì presente e non vide nulla»).

⁹⁷⁰ Per approfondire questo aspetto, si rimanda a P. A. MARTINA, *Il romanzo francese in versi e la sua produzione manoscritta*, Strasburgo, ELiPhi, 2020.

⁹⁷¹ B. DE SAINTE-MAURE, *Roman de Troie*, op. cit., p. 7.

⁹⁷² Cfr. A. D'AGOSTINO, *Le gocce d'acqua*, op. cit., p. 47: «pur conservando gli antroponimi originali, più o meno storpiati, i personaggi assumono in realtà fattezze medievali: dame e cavalieri dell'XI secolo che vivono in castelli e città contemporanee e hanno usi e costumi moderni». I nomi stessi di alcuni personaggi, assenti nel testo originale, si rifanno a quelli che popolano altri romanzi medievali, come, ad esempio, Carrut di Pietralarga, Merel di Biez, Baldovino e Rodomoro.

⁹⁷³ Ripreso, tra gli altri, da Boccaccio, Chaucer e Shakespeare; cfr. A. D'AGOSTINO, *Le gocce d'acqua*, op. cit., p. 9.

⁹⁷⁴ Ivi, p. 28.

⁹⁷⁵ C. SEGRE, «I problemi del romanzo medievale», in *Strumenti di filologia romanza. Il romanzo*, a cura di M.L. MENEGHETTI, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 142-143.

non culmina con un lieto fine e l'abbandono dell'ira e degli ideali della guerra – centrali per il Pelide nel poema omerico – lo spingerà solamente ad abbassare la guardia e a presentarsi disarmato al cospetto di Paride.

L'innamoramento di Achille, inoltre, fa riferimento ad un episodio assente nell'*Iliade* e ripreso direttamente dalle fonti tardo-antiche disponibili, che rendevano, a loro volta, conto di miti narrati in altri cicli epici perduti e che, anche grazie al *Roman de Troie*, continuano a essere presenti nel nostro immaginario artistico e letterario. In *Ephemeris belli Troiani*, III.2, Achille, incuriosito, segue Ecuba mentre si reca al tempio di Apollo con le figlie Cassandra e Polissena, vede per caso quest'ultima e, come scrive Ditti, «tanto forte fu il desiderio, che di lei concepì, che partitone, e ritornato alle navi, il bollente affetto non si diminuì in esso alcun poco».⁹⁷⁶ Come succede nel *Roman de Troie*, Achille prova un sentimento sempre più forte e vorrebbe sposare Polissena, ma in questo caso l'eroe non ha ucciso Ettore ed è direttamente il principe troiano a chiedere in cambio la resa dell'esercito greco. Darete, a sua volta, aggiunge un altro particolare, vale a dire l'inganno teso ad Achille da Ecuba, quando implora Paride di ucciderlo a tradimento mentre chiede in sposa la sorella,⁹⁷⁷ dettaglio presente anche nelle *Fabulae* di Igino, che racconta il sacrificio di Polissena sulla tomba del Pelide.⁹⁷⁸

A partire dalla verità (pseudo)storica del conflitto troiano presenti in questi testi, in che modo avviene la metamorfosi di Achille in eroe cortese? Dopo aver ricordato gli antefatti del conflitto, Benoît inserisce il ritratto degli eroi greci, descrivendo subito Achille come bello, forte e combattente esemplare,⁹⁷⁹ conformemente all'immagine che si ha ancora oggi di questo personaggio mitico. Notiamo invece che, a differenza del poema omerico, il testo medievale non gli permette di ritirarsi dal conflitto in seguito allo scontro con Agamennone e di rivestire nuovamente le armi solo dopo la morte di Patroclo: l'amico, infatti, viene ucciso in una delle prime sezioni del romanzo (vv. 8329-10186) e addirittura non c'è ancora stata l'epidemia di peste, evento scatenante l'ira di Achille che

⁹⁷⁶ DITTI CRETESE, *Ephemeridos Belli Troiani libri*, a cura di F. MEISTER, Lipsia, Bibliotheca Teubneriana, 1872, p. 52: «Ac tum forte Achilles versis in Polyxenam oculis pulchritudine virginis capitur. Auctque in horas desiderio, ubi animus non lenitur, ad naves discedit» (libro III, cap. 2). Trad. it. in G. COMPAGNONI, *Ditti e Darete storici della guerra trojana*, Milano, Giambattista Sonzogno, 1819, pp. 105-106: «Come portatosi Achillea vedere un sacrificio, che Ecuba faceva ad Apollo, osservata Polissena se ne innamorò gagliardamente, e mandò a domandarla ad Ettore; e che risposta questi gli desse [...] Voltò gli occhi Achille per caso verso Polissena, e fu preso della bellezza di quella vergine donzella; e tanto forte fu il desiderio, che di lei concepì, che partitone, e ritornato alle navi, il bollente affetto non si diminuì in esso lui alcun poco».

⁹⁷⁷ DARETE FRIGIO, *De excidio Troiae historia*, a cura di F. MEISTER, Lipsia, Bibliotheca Teubneriana, 1873, pp. 40-41: «Alexandrum filium arcessit orat hortatur, ut se et fratres suos vindicaret, insidias Achilli faceret et eum nec opinantem occidat, quoniam ad se miserit, et rogaverit, ut sibi Polyxenam daret in matrimonium: se ad eum missuram Priami verbis, pacem inter se foedusque firment constituent in fano Apollinis Thymbraei [...] Achilles laetus Polyxenam amans postera die ad fanum se venturum constituit» (cap. 34). Trad. it. in G. COMPAGNONI, *Ditti e Darete storici*, op. cit., pp. 286-287: «Come Ecuba per vendicarsi di Achille, che gli aveva ammazzato Ettore e Troilo, tramò con Alessandro di ucciderlo a tradimento; ed Achille fu ucciso nel tempio di Apollo Timbreo. E come Agamennone ebbe tregua di trenta giorni per fare i funerali ad Achille. [...] Chiama essa dunque a sé Alessandro, e a vendetta sua, e de' fratelli gl'insinua che tenda insidie ad Achille, e che lo ammazzi quando meno se lo aspetterà. Al quale intendimento essa gli manderà a dire, che avrà Polissena in isposa; e a nome di Priamo gli proporrà di fare pace ed alleanza insieme; e di trovarsi per concludere tutto nel tempio di Apollo Timbreo. [...] Lieta Achille, che era innamorato di Polissena, risponde, che il giorno venturo sarà al tempio».

⁹⁷⁸ IGINO, *Miti del mondo classico*, a cura di F. GASTI, Santarcangelo di Romagna, RL, 2017, pp. 120-121: «Danai Polyxenam, Priami filiam, quae virgo fuit formosissima, propter quam Achilles, cum eam peteret et ad colloquium venisset ab Alexandro et Deiphobo est occisus, ad sepulcru, eius immolaverunt» (110; trad. it. «i Danai immolarono sulla sua tomba la figlia di Priamo Polissena, che era una ragazza bellissima: infatti Achille era stato ucciso da Alessandro e Deifobo quando stava andando a un incontro con lei perché la voleva conquistare»).

⁹⁷⁹ B. DE SAINTE-MAURE, *Roman de Troie*, op. cit., p. 197, vv. 5557-70: «Achillès fu de grant beauté. / Gros ot le piz, espés e lé, / E les membres granz e pleniers, / Les ieuz el chief hardiz e fiers; / Crespes cheveux ot e aubornes. [...] Grant pris aveit d'armes porter: / A peines trovast hom son per. / Mout en hardiz e corajos / E de victoire coveitos» (trad. it. «Achille era bellissimo. Aveva il petto possente, grosso e largo, e le membra grandi e muscolose, in viso aveva occhi arditi e fieri; aveva i capelli ricci e biondo cenere. [...] Aveva grande fama come combattente: sarebbe stato difficile trovare qualcuno alla sua pari. Era molto ardito e coraggioso e desideroso di vincere»).

non è disposto a rinunciare ai simboli del proprio *status* epico, del proprio coraggio e del proprio valore di fronte agli altri soldati.

L'eroe-cavaliere rinuncerà alla guerra ma solo dopo aver incontrato Polissena, a un anno dalla morte di Ettore:⁹⁸⁰ in occasione di questo grande anniversario, anche i greci vengono invitati a corte per partecipare al sacrificio e ai giochi in onore del principe, tra di loro non può mancare Achille che, in segno di pace, entra a palazzo completamente disarmato, senza sapere che la vera minaccia non sono gli uomini che hanno combattuto accanto a Ettore, bensì una fanciulla, «l'acheison e la maniere / Par qu'il sera getez de vie / E l'ame de son cors partie» (vv. 17542-44).⁹⁸¹ A partire da questo momento, non sarà più lo stesso: «Achille, in contrasto con il suo archetipo classico di eroe taciturno, prorompe in un lungo soliloquio in cui descrive gli effetti devastanti del suo amore per Polissena»⁹⁸² e si trasforma in un principe tormentato, non più a causa dell'ira per l'affronto di Agamennone, ma a causa delle torture del dio Amore.⁹⁸³ Il signore dei Mirmidoni, il guerriero più forte a Troia, soffre perché desidera Polissena e al tempo stesso sa di essere tra i principali responsabili delle lacrime della famiglia reale e di tutto il popolo troiano. Per questo motivo, sperando riescano perdonarlo, chiede di poter sposare la giovane e in cambio perora il ritiro dei Greci (vv. 17747-18472): ormai ritiene che sia giunto di momento di partire perché non ha alcun senso prolungare ulteriormente un conflitto che ha già causato molte morti da entrambe le parti;⁹⁸⁴ personalmente, non ha più alcun interesse nel vincere la guerra o nel dimostrare il proprio onore sul campo di battaglia. La sua priorità è diventata Polissena, pensa continuamente a lei⁹⁸⁵ e, nell'attesa che Priamo prenda una decisione, si rifiuta di continuare a combattere:

Amore fa con tutti gli uomini ciò che vuole: per colpa sua molti hanno lasciato la religione e la fede, il padre e il signore, dei vasti domini e delle vaste terre. Chi è davvero infiammato d'amore non è più in possesso del senno e della ragione. Così, per un motivo del genere, ser Achille depose le armi; in seguito, fu biasimato a lungo per questa decisione.⁹⁸⁶

Proprio come nel nono libro dell'*Iliade* – sebbene le ragioni siano diverse –, sono inutili gli interventi di Ulisse, Nestore e Diomede che provano a convincerlo a indossare nuovamente l'armatura (vv. 19412-19798): per colpa di Amore ha perso «il valore e il senno e l'ardimento e il coraggio»⁹⁸⁷ e l'unico rimedio possibile, almeno per il momento, è una tregua tra lui e i Troiani. Achille commette, tuttavia, un errore quando uccide Troilo e viene meno alla promessa fatta a Ecuba, perdendo l'amore di Polissena e, poco più tardi, la vita. Ecuba ha seppellito due figli e l'unica cosa che la tiene in vita

⁹⁸⁰ Benoît de Sainte-Maure assegna un valore diverso all'ultima battaglia di Ettore (vv. 15600-16316): in Omero si assiste finalmente allo scontro epico tra i due eroi, l'evento rimandato per molto tempo e il punto d'arrivo (libro XXII), mentre nel *Roman de Troie* il principe troiano è un tassello, una prova lungo il cammino di Achille, che si svilupperà nella seconda parte dell'opera.

⁹⁸¹ B. DE SAINTE-MAURE, *Roman de Troie*, op. cit., p. 431 (trad. it. «la causa e il motivo per cui verrà ucciso e per cui la sua anima sarà separata dal suo corpo»).

⁹⁸² E. VINAVER, *Il tessuto del racconto: il romance nella cultura medievale*, Bologna, Il Mulino, p. 50.

⁹⁸³ B. DE SAINTE-MAURE, *Roman de Troie*, op. cit., p. 432, vv. 17579-84: «Poi li vaudra ci sis escuz / E sis haubers mailliez menuz. / Ja s'espee trenchant d'acier / Ne li avrai ci mestier: / Force, vertu ne hardement / Ne valent contre Amors neient» (trad. it. «stavolta gli serviranno a poco lo scudo e l'usbergo a maglie fitte. Stavolta non avrà più bisogno della tagliente spada d'acciaio: forza, valore e ardimento nulla possono contro Amore» (vv.)).

⁹⁸⁴ Ivi, p. 472, vv. 19606-08: «Vos qui amez honor e priz, / Vos combattez por dame Heleine, / Quar jo n'en serai plus en peine» (trad. it. «Teneteci voi all'onore e alla gloria, combattete voi per donna Elena, perché io non starò più in pena per lei»).

⁹⁸⁵ Ivi, p. 442, vv. 18069-75: «Joie en avrai, se tant puis faire / Que la douce, la de bon aire, / La resplendor de beauté fine, / En cui est tote ma destine, / Tote ma vie e ma santé, / Se jo de li esteie amé, / Conquis avreie tot a tant» (trad. it. «Sarò felice quando riuscirò a fare in modo di essere amato da quella dolce e nobile fanciulla che irradia una bellezza pura, dalla quale dipendono tutto il mio destino, tutta la mia vita e la mia salute; la mia vittoria completa sarebbe quella»).

⁹⁸⁶ Ivi, p. 450, vv. 18454-62: «De trestoz homes fait ses buens: / Creance e fei, pere e seignor / En ont ja relenqui plusor, / E granz terres e granz païs. / Qui tres bien est d'amor espris, / Il n'a en sei sen ne reison. / Ensi, par iceste acheison, / Laissa armes danz Achillès: / Blasmez en fu lonc tens après».

⁹⁸⁷ Ivi, p. 497, vv. 20854-55: «Proëce e sen [...] / E hardement e vasselage».

è la sete di vendetta nei confronti del Pelide: lo inganna comunicandogli che Priamo acconsente finalmente alle nozze con la figlia, ma gli sta tendendo una trappola e chiede a Paride di farsi trovare pronto perché presto avrà l'occasione di colpirlo a tradimento. Achille è convinto di trovarsi a un passo dall'iniziare la sua vita alla corte troiana al fianco di Polissena, senza sapere che Paride avrebbe approfittato di questo momento di debolezza e che Amore gli avrebbe spalancato le porte del regno dei morti, non del palazzo di Priamo (vv. 21838-22316).

In quel momento ardeva più del solito. Amore gli aveva tolto il senno: non seppa, non vide né si accorse di nulla; non temeva la morte, non ci pensava proprio. È questo l'effetto di Amore, che non teme nulla.⁹⁸⁸

Nel *Roman de Troie*, quindi, troviamo un'immagine di Achille che, per la maggior parte del tempo, non corrisponde a quella dell'eroe cui siamo abituati. Certamente Amore lo mette alla prova quando lo lascia "libero" di scegliere se far combattere i Mirmidoni,⁹⁸⁹ la sua metamorfosi non è completa ma, anche dopo aver ucciso Troilo, continua a sperare e ad attendere l'incontro con la donna amata, è in balia della passione e si dice pronto a tradire i propri compagni e a lottare dalla parte dei Troiani perché la sua felicità coincide ormai con quella di Polissena e della sua famiglia.

Se avrò la possibilità di vivere a lungo, grazie a me Troia sarà totalmente libera. Glielo garantisco e glielo giuro e glielo prometto: non perseguirò mai il mio interesse più di quanto non perseguirò quello della regina.⁹⁹⁰

Per concludere, nel *roman* francese Achille viene presentato come il combattente più forte tra le fila dei Greci, come il punto di riferimento in un esercito sfinito dopo anni di conflitto, ma le scene in cui è presente una rappresentazione concreta di quest'immagine, a differenza del poema omerico, sono poche. Se è vero che nell'*Iliade* decide di non aiutare più i compagni e, già nel primo libro, accetta di vederli soffrire – e chiede addirittura alla madre Teti l'aiuto di Giove – affinché tutti, Agamennone *in primis*, si ricordino il suo valore e gli riconoscano gli onori che merita, bisogna tuttavia ammettere che la morte di Patroclo risveglia in Achille la necessità di affermarsi come eroe e che il duello con Ettore sia tra le pagine più note del poema epico. In Benoît, invece, le battaglie rappresentano una minima parte del percorso di Achille e il suo carattere belligerante viene quasi completamente annullato nel momento in cui vede Polissena, che sposta le sue priorità dalla guerra all'amore, dal combattere i Troiani e voler concludere una pace con loro per poter godere della compagnia della figlia di Priamo ed Ecuba. L'esito della guerra e la morte di Achille sono noti a tutti, non è possibile un lieto fine con Polissena ma la riscrittura di Benoît, mediata da Ditti e Darete, lascia il lettore dispiaciuto per un eroe sconfitto, in tensione tra epica e romanzo cortese.

⁹⁸⁸ Ivi, p. 522, vv. 22116-20: «Or est espris plus qu'il ne sueut. / Amors li a le sen toleit: / Ne set, ne veit ne s'aparceit; / Ne dote mort, ne l'en sovient. / Ço fait Amors, qui rien ne crient».

⁹⁸⁹ Ivi, p. 494, vv. 20706-15: «Ensi ne me servent il mie, / Li mien sougiet, li mien amant. / Tu as mostré e fait semblant / Que tu te vueus partir de mei: / Mais mout conois poi mon segrei. / Jo te faiseie estre attendant / A la bele fille Priant, / Que de beauté est resplendor / E d'autres dames mireor: / E tu as enfraite ma lei» (trad. it. «Non è mica così che stanno al mio servizio i miei sudditi, i miei amanti. Hai dato prova e hai dato l'impressione di volerti allontanare da me: ma conosci assai poco i miei misteri. Ho fatto in modo che tu volessi servire la bella figlia di Priamo, che è uno splendore di bellezza e un esempio per le altre dame: e tu hai violato i miei ordini»).

⁹⁹⁰ Ivi, p. 520, vv. 22029-22033: «Par mei, se longement puis vivre, / Sera Troie tote delivre. / ço li a fi e jur e vo, / Je ne voudrai mais plus mon pro / Que autretant le suen ne vueille».

MUTATA FORMA: METAMORFOSI DISTOPICHE DA APULEIO ALLA LETTERATURA YOUNG ADULT

di Carolina Celeste Granini

1. Introduzione

La persistenza dei modelli narrativi classici nella letteratura contemporanea, in particolare nella narrativa rivolta a un pubblico adolescenziale (Young Adult o YA), non sopravvive passivamente, ma si reinscrive nei codici narrativi del presente secondo modalità intertestuali e generazionali. «I classici», come osserva Italo Calvino, «arrivano a noi portando con sé la traccia delle letture che li hanno preceduti»,⁹⁹¹ trasformandosi in nodi intertestuali capaci di attraversare epoche e sistemi simbolici differenti. In questa prospettiva, *Le Metamorfosi* di Apuleio (II sec. d.C.) offrono un modello archetipico di narrazione metamorfica incentrata sul mutamento identitario e sull'accesso a una nuova soggettività. Il protagonista Lucio, giovane e curioso, attraversa un'esperienza liminale che lo conduce dalla forma animale a una rinnovata condizione umana, segnando il passaggio dalla giovinezza all'età adulta. La metamorfosi, dunque, non è solo mutazione fisica, ma dispositivo simbolico che struttura un percorso formativo.

A partire da questa ipotesi, il presente contributo analizza la riformulazione del modello apuleiano nella distopia Young Adult (YA) contemporanea, attraverso tre opere: *The Hunger Games* di Suzanne Collins (2008), *Uglies* di Scott Westerfeld (2005) e *The Power* di Naomi Alderman (2016). In ciascun testo, la metamorfosi fisica, sociale o simbolica, rappresenta il fulcro di una dinamica identitaria che attraversa marginalità, trauma e rinegoziazione del sé. L'indagine si articola in prospettiva comparatistica e intertestuale: dapprima con una rilettura del modello apuleiano, poi con un'esplorazione delle caratteristiche ideologiche e narrative della distopia YA. L'obiettivo è mostrare come la metamorfosi continui ad agire come metafora fondativa della costruzione dell'identità in contesti segnati dalla crisi, dal potere e dal mutamento.

2. Apuleio e il paradigma della metamorfosi identitaria

Nelle *Metamorfosi*, Apuleio costruisce una struttura narrativa fondata sulla disgregazione e ricomposizione del soggetto. La trasformazione di Lucio in asino, conseguenza di *hybris* e *curiositas*, apre un orizzonte liminale in cui l'identità umana è sospesa, contaminata e radicalmente messa alla prova. Questa condizione, lungi dall'essere una semplice punizione, si configura come uno spazio iniziatico, dove la trasformazione in creatura non umana funge da catalizzatore simbolico di un percorso di apprendimento e purificazione. Lucio, giovane e inesperto, incarna una soggettività marginale che si muove al di fuori di una chiara definizione sociale. La sua età, pur non tematizzata in termini moderni, assume valore simbolico proprio in quanto si colloca in un vuoto concettuale: il mondo antico non conosceva una categoria autonoma di adolescenza. La metamorfosi colma dunque quel vuoto, traducendosi in un dispositivo narrativo capace di rappresentare il passaggio identitario.

Il percorso che riconduce Lucio alla forma umana, tramite l'intervento salvifico della dea Iside, non comporta un semplice ritorno allo status quo: il giovane imprudente si trasforma infatti in un soggetto iniziato e consapevole. La metamorfosi agisce, in questo senso, come topos della soggettivazione, in cui l'identità emerge attraverso l'attraversamento dell'alterità. Come suggerisce Winkler, Lucio può essere interpretato come figura che incarna simultaneamente il ruolo di autore

⁹⁹¹ I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2013, p. 62.

implicito, attore diegetico e oggetto di un rito narrativo trasformativo.⁹⁹²

Questo schema si accorda con la teoria antropologica dei riti di passaggio, in particolare con la nozione di liminalità, sviluppata da Arnold van Gennep,⁹⁹³ ripresa da Victor Turner:⁹⁹⁴ il soggetto, attraversando una soglia di sospensione identitaria, si prepara a un nuovo stato. Anche nella narrazione apuleiana, il mutamento non è puramente fisico, ma implica un riassetto epistemologico e simbolico. In una prospettiva comparatistica, *Le Metamorfosi* si configurano come un archetipo narrativo in cui la metamorfosi funge da matrice strutturante dell'identità. Questo paradigma, ripreso e rielaborato in epoche successive, si dimostra particolarmente fecondo nella letteratura distopica per adolescenti, dove la crisi del sé è spesso mediata dal corpo e dal trauma.

3. Adolescenza, identità e distopia: la costruzione moderna del soggetto YA

A differenza del mondo antico, che non possedeva una definizione concettuale autonoma per la fase intermedia tra infanzia e maturità, la nozione moderna di adolescenza si sviluppa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, come risultato di un processo scientifico, culturale e sociale. L'adolescente diventa da allora una figura liminale, soggetta a trasformazioni profonde e oggetto privilegiato della riflessione psicologica ed educativa.

Nel 1904, G. Stanley Hall descrive l'adolescenza come una fase di «tempesta e stress» (*storm and stress*),⁹⁹⁵ caratterizzata da conflitti interni, oscillazioni emotive e instabilità identitaria. Qualche decennio più tardi, Erik Erikson individua in questa fase la centralità della crisi identitaria, formulando il concetto di *moratorium*, ovvero uno spazio temporale di sospensione e sperimentazione dell'identità.⁹⁹⁶ A partire dal secondo dopoguerra, la letteratura per ragazzi si configura come un genere autonomo, finalizzato a rappresentare e rielaborare le tensioni identitarie dell'adolescenza. In particolare, nel contesto distopico, il corpo e la coscienza dell'adolescente diventano luoghi narrativi centrali per mettere in scena il conflitto con strutture di potere e l'emergere di una soggettività critica.

Le protagoniste delle distopie YA come Katniss (*The Hunger Games*), Tally (*Uglies*) e Roxy (*The Power*), non rappresentano una generica giovinezza, ma una giovinezza collocata al centro di mondi narrativi segnati da crisi sistemiche. Le metamorfosi che vivono si inscrivono in un paesaggio simbolico che intreccia trauma, biopolitica e *agency* femminile. Essa può essere fisica (in *Uglies*), biologica (*The Power*) o performativa (*The Hunger Games*), ma in ogni caso agisce come soglia di transizione tra l'originario e il divenire. L'assunzione della metamorfosi come paradigma narrativo ricorrente evidenzia la sua funzione di dispositivo simbolico già attivo in Apuleio e qui rielaborato alla luce delle categorie contemporanee: corpo, genere, controllo, resistenza. La distanza storica tra *Le Metamorfosi* e le distopie YA non annulla il dialogo intertestuale, ma lo rinnova, dimostrando come la letteratura giovanile contemporanea possa farsi luogo di riattivazione critica dei classici.

4. *The Hunger Games*: metamorfosi, performance e identità pubblica

Pubblicato nel 2008, *The Hunger Games* di Suzanne Collins apre una saga distopica in un

⁹⁹² J. J. WINKLER, *Auctor and Actor: A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, Berkeley, University of California Press, 1985.

⁹⁹³ A. VAN GENNEP, *Les Rites de Passage*, Paris, Nourry, 1909.

⁹⁹⁴ V. TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing, 1969.

⁹⁹⁵ G. S. HALL, *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education*, New York, D. Appleton and Company, 1904.

⁹⁹⁶ E. H. ERIKSON, *Identity: Youth and Crisis*, New York, W. W. Norton, 1968.

futuro post-apocalittico, ambientata nella nazione totalitaria di Panem. Ogni anno, come monito per una rivolta passata, il regime centrale organizza gli «Hunger Games», spettacolo televisivo in cui bambini e adolescenti sorteggiati da ogni distretto combattono fino alla morte. La protagonista, Katniss Everdeen, si offre volontaria per salvare la sorella minore e viene catapultata in un'arena mediatizzata, dove la sopravvivenza dipende tanto dalla forza fisica quanto dalla capacità di costruire una maschera pubblica efficace. Il romanzo si configura come una narrazione di metamorfosi identitaria, in cui il corpo e il sé sono oggetto di trasformazioni forzate. L'arena diventa spazio rituale e performativo: Katniss è truccata, vestita, istruita per piacere al pubblico, trasformata in un personaggio da consumare visivamente. Tuttavia, come accade per Lucio in Apuleio, anche per Katniss la metamorfosi è l'esito di un attraversamento dell'alterità e del trauma. L'arena è uno spazio liminale: luogo di perdita dell'innocenza e ricostruzione dell'identità. In questo contesto, la celebre frase «Non sono carina. Non sono bella. Sono sfolgorante come il sole»,⁹⁹⁷ inizialmente imposta come slogan pubblicitario, viene ripresa da Katniss, che la utilizza come dichiarazione di autonomia simbolica.

La metamorfosi è duplice: da un lato, imposta dal potere che vuole trasformarla in simbolo funzionale al sistema, dall'altro viene rivendicata dall'individuo, che attraverso il dolore e la prova riacquista *agency*. Come Lucio rinasce con l'aiuto di Iside, anche Katniss attraversa un processo di ricostruzione del sé soggettivo. Si muove in uno spazio liminale tra spettacolo e ribellione, tra corpo oggettivato e soggetto narrante. La sua uscita dall'arena segna un punto di non ritorno: da strumento nelle mani del potere a figura di resistenza. In chiave apuleiana, è la soglia attraverso cui il soggetto rinasce a nuova consapevolezza. La metamorfosi, in entrambi i casi, agisce come dispositivo strutturante del cambiamento identitario in contesti segnati da controllo e alienazione.

5. *Uglies*: metamorfosi come conformazione biopolitica

Uglies (2005) di Scott Westerfeld apre una tetralogia distopica ambientata in un futuro apparentemente utopico, dove la società ha eliminato il conflitto sociale attraverso la standardizzazione estetica. Ogni individuo, al compimento dei sedici anni, è sottoposto a un'operazione chirurgica che lo rende un *Pretty*: conforme, desiderabile e controllabile. La protagonista, Tally Youngblood, inizialmente accetta con entusiasmo questa prospettiva, salvo poi mettere in discussione il sistema dopo l'incontro con un gruppo di giovani ribelli.

La metamorfosi qui non è solo simbolica, ma istituzionalizzata e tecnologica: una manipolazione del corpo che riflette il controllo del potere sulla soggettività. Come scrive Michel Foucault: «le relazioni di potere non sono in posizione di sovrastruttura [...]; hanno, là dove sono presenti, un ruolo direttamente produttivo».⁹⁹⁸ L'operazione non modifica solo l'aspetto, ma include interventi neurologici che limitano il pensiero critico, rendendo l'individuo conforme e innocuo. L'estetica obbligatoria diventa così forma di disciplinamento, in cui l'apparenza funge da strumento di omologazione morale e politica.

Come Lucio in Apuleio, anche Tally attraversa una soglia trasformativa che mette in crisi il suo rapporto con il corpo e l'identità. Ma mentre Lucio sperimenta la regressione animale come percorso spirituale, Tally si confronta con un «avanzamento» imposto, una post-umanizzazione estetica che ridefinisce l'umano come oggetto di programmazione. Rosi Braidotti osserva che la soggettività è «un processo di autopoiesi e autocreazione del sé, che include complesse e continue negoziazioni con

⁹⁹⁷ S. COLLINS, *The Hunger Games*, New York, Scholastic Press, 2008, p. 124.

⁹⁹⁸ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, vol. I, trad. di P. PASQUINO, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 141.

la norma e i valori dominanti e dunque molteplici forme di responsabilità».⁹⁹⁹ Questo descrive perfettamente la condizione dei «Pretty». Il conflitto interiore di Tally ruota attorno al desiderio di appartenenza e al bisogno di autenticità. La sua scelta finale mette in luce l'ambivalenza della metamorfosi: non più rito emancipativo, ma campo ideologico conteso. La metamorfosi, in questo senso, diventa spazio di resistenza, dove la soggettività cerca di riaffermare sé stessa contro un sistema che pretende di ridefinirla integralmente.

Uglies, letto in chiave intertestuale, mostra come il paradigma classico della metamorfosi venga rielaborato per esplorare le derive del controllo estetico e del corpo come luogo di potere. Il corpo adolescenziale, instabile e modellabile, si trasforma in territorio su cui si combatte la lotta tra conformismo e agency.

6. *The Power*: metamorfosi biologica e inversione dei rapporti di forza

Pubblicato nel 2016, *The Power* di Naomi Alderman è un romanzo distopico e speculativo che immagina una repentina inversione dei rapporti di potere tra i generi. In questo scenario, le adolescenti sviluppano una capacità elettrogena che consente loro di infliggere dolore con un semplice tocco. Questa nuova facoltà, legata alla maturazione sessuale femminile, si diffonde su scala globale, destabilizzando le strutture patriarcali tradizionali. La metamorfosi qui è biologica e sistemica: non scelta, ma subita come iscrizione corporea. Essa si rivela presto veicolo di dominazione. Il potere non libera, ma riproduce le stesse logiche oppressive che pretendeva di scardinare.

La protagonista Roxy, compie un'ascesa che dalla marginalità la conduce al centro del sistema, ma al prezzo della progressiva erosione della propria etica. La sua traiettoria non è emancipativa, ma distopica: la metamorfosi non conduce a maturazione, ma a un ribaltamento crudele della norma. Come per Lucio in *Apuleio*, anche qui il soggetto si trasforma profondamente. Tuttavia, laddove Lucio recupera l'umano attraverso il sacro, le ragazze di *The Power* sembrano smarrirlo. Donna Haraway ha sottolineato come i corpi non siano dati ma costruiti socialmente, politicamente, tecnologicamente:¹⁰⁰⁰ il corpo elettrogeno è una riscrittura del corpo femminile pericoloso, dominante e infine disumanizzato. La soglia che si oltrepassa non è quella della consapevolezza, ma dell'alterazione irreversibile del sé.

In chiave comparativa, *The Power* riformula il paradigma apuleiano non come redenzione, ma come deriva morale postumana. Entrambi i testi ruotano attorno a una metamorfosi che segna un punto di non ritorno: dove *Apuleio* propone un ritorno alla misura, Alderman inscena l'inesorabile trasformazione del soggetto in macchina di potere. La distopia si complica e la metamorfosi non è più emancipazione, ma specchio oscuro che riflette la fragilità delle costruzioni etiche, interrogando la possibilità stessa di una soggettività emancipata.

7. Conclusione

Il confronto tra *Le Metamorfosi* di *Apuleio* e la narrativa distopica contemporanea per adolescenti dimostra come il paradigma della metamorfosi conservi, attraverso i secoli, una funzione strutturante nella rappresentazione del sé. La trasformazione non è mai solo fisica, ma incarna una soglia simbolica attraverso cui il soggetto affronta la crisi, attraversa l'alterità e ne riemerge

⁹⁹⁹ R. BRAIDOTTI, *Il postumano*, trad. di A. BALZANO, Roma, DeriveApprodi, 2014, p. 43.

¹⁰⁰⁰ D.J. HARAWAY, *Manifesto Cyborg e altri scritti. L'uomo, la donna e il cyborg*, trad. di L. LIPPERINI, Milano, Feltrinelli, 2020.

riconfigurato.

Nel testo apuleiano, la metamorfosi coincide con un percorso iniziatico che conduce dalla *curiositas* giovanile alla maturità attraverso l'intercessione del sacro. Nei romanzi YA analizzati, essa diventa dispositivo critico per esplorare il corpo come campo di battaglia tra potere, genere e identità. L'adolescente, assente come categoria concettuale nel mondo antico, è oggi figura centrale per interrogare la soggettività in trasformazione.

La letteratura distopica giovanile si conferma luogo privilegiato di riscrittura dei modelli classici. In questa reinvenzione, la metamorfosi si attualizza come forma narrativa capace di dare forma alla crisi, trasformandola in consapevolezza. Secondo l'orientamento ermeneutico proposto da Charles Martindale, ogni rilettura di un testo classico implica un atto creativo, in cui il senso originario viene rinegoziato alla luce delle esigenze del presente.¹⁰⁰¹ La ricezione, dunque, non è semplice trasmissione, ma riscrittura culturale. Il percorso tracciato evidenzia come la ricezione dei classici non si esaurisca in una funzione decorativa, ma continui ad alimentare l'immaginario contemporaneo, offrendo strumenti per leggere l'identità, le dinamiche di potere e il cambiamento attraverso il filtro del mito e della narrazione.

BIBLIOGRAFIA

Opere primarie:

N. ALDERMAN, *The Power*, London, Penguin Books, 2016.

L. APULEIO, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, introduzione, traduzione e note a cura di L. CANALI, Milano, Rizzoli, 2002, («BUR Classici Greci e Latini»).

S. COLLINS, *The Hunger Games*, New York, Scholastic Press, 2008.

S. WESTERFELD, *Uglies*, New York, Simon Pulse, 2005.

Saggi e riferimenti teorici:

R. BRAIDOTTI, *Il postumano*, trad. di A. BALZANO, Roma, DeriveApprodi, 2014.

I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2013.

E.H. ERIKSON, *Identity: Youth and Crisis*, New York, W. W. Norton, 1968.

M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, vol. I, trad. di P. PASQUINO, Milano, Feltrinelli, 1978.

G.S. HALL, *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education*, New York, D. Appleton and Company, 1904.

D.J. HARAWAY, *Manifesto Cyborg e altri scritti. L'uomo, la donna e il cyborg*, trad. di L. LIPPERINI, Milano, Feltrinelli, 2020.

C. MARTINDALE, *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

V. TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing, 1969.

A. VAN GENNEP, *Les Rites de Passage*, Paris, Nourry, 1909.

J.J. WINKLER, *Auctor and Actor: A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, Berkeley, University of California Press, 1985.

¹⁰⁰¹ C. MARTINDALE, *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

LA MALINCONIA DI ONEGIN

di Giacomo Melloni

Giovane di bell'aspetto, discretamente fortunato, Eugenio Onegin passa la prima giovinezza fra i salotti di San Pietroburgo, in un frenetico apprendistato mondano volto esclusivamente al raggiungimento del piacere. La serie di godimenti, specialmente carnali, che caratterizzano quest'epoca della sua vita e il compimento immediato di ogni desiderio precipitano presto il giovane libertino in un lieve ma certo stato di malinconia. Un sentimento simile alla noia o al «sonno», che lo rende arido, cinico e incapace di provare un'emozione sincera. Ciò accade ed è raccontato nel corso del primo capitolo di *Evgenij Onegin*, romanzo in versi di Aleksandr Puškin:

Ahimè, ben presto sol tristezza e noia
svegliato aveva il mondo nel suo petto;
e più le belle non gli davan gioia
un tempo già dei suoi pensieri oggetto.

[...]

A poco a poco, delle reti tese
da un mal di cui ignoriamo la ragione,
sommigliante però allo *spleen* inglese,
– l'ipocondria nostrana – era prigioniera
caduto il nostro Eugenio.¹⁰⁰²

Tale malinconia è stata giudicata a più riprese di ispirazione byroniana, con particolare riferimento all'opera *Childe Harold's Pilgrimage* (1812), il cui protagonista sembra essere afflitto dal medesimo male, provocato per di più dagli stessi eccessi a cui si è esposto Onegin. Ciò è peraltro confermato dalle ripetute citazioni del romanzo di Byron nell'opera di Puškin,¹⁰⁰³ dalla popolarità di Byron dopo l'immenso successo *Childe Harold's Pilgrimage*, il cui ultimo capitolo sarà pubblicato nel 1818 (il primo capitolo di *Evgenij Onegin* è pubblicato nel 1825) e da un'evidente similitudine strutturale tra le due opere.

Nonostante ciò, sebbene la malinconia di Onegin e di Childe Harold sia provocata dal medesimo "apprendistato", il modo in cui essa si manifesta presenta spiccate differenze. Byron, alternando autobiografia e finzione, descrive in questi termini la malinconia di Childe Harold: «[he] spent his days in riot most un couth / And vexed with mirth the drowsy ear of Night»;¹⁰⁰⁴ «He felt the fulness of satiety»;¹⁰⁰⁵ «And now Childe Harold was sore sick at heart».¹⁰⁰⁶ Ciononostante egli conserva una dose di linfa vitale tale da permettergli di esaltarsi dinanzi alle meraviglie del mondo e alle gloriose radici delle civiltà. Si tratta certamente di un modo di fuggire dalla noia e dalla sofferenza, un agire volto a censurare l'intimo male, da cui risulta una scrittura prettamente romantica.

La malinconia di Onegin, invece, presenta caratteristiche diverse al punto che ci si potrebbe domandare se egli sia effettivamente malinconico. Dopo un'iniziale fase di crisi, egli si stabilisce nella residenza di campagna dello zio defunto. Qui, sembra non aver più bisogno di nulla e non cerca altro che pace e tranquillità. La sua visione del mondo è piena di cinismo e di disillusione. Il suo male, di fatto, si riduce a una totale incapacità di provare sentimenti. Quasi fosse invecchiato

¹⁰⁰² A. PUŠKIN, *Eugenio Onegin*, trad. it. E. LO GATTO, Macerata, Quolibet, 2008, p. 33.

¹⁰⁰³ Capitolo I, strofa 38; capitolo IV, strofa 44; capitolo VII, strofa 24; capitolo 8, strofa 8.

¹⁰⁰⁴ G. BYRON, *Le Pèlerinage de Childe Harold. Préface et annoté par l'auteur. Adaption en français et note du traducteur par Jean Pavans, présentation de Franck Delorieux. Version bilingue*, Clichy, Editions Manifeste, 2022, p. 54.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 58.

improvvisamente, vive ritirato, fugge la vita mondana e riceve con fastidio e disprezza le rare persone che vengono a importunarlo dopo il suo arrivo, che pure finiscono per lasciarlo in pace. Onegin è di fatto immobile, profondo e gelido come il lago Onega, che forse è all'origine del nome scelto da Puškin. Per certi aspetti un Oblomov ante litteram, che fugge la noia della vita provinciale, e preferisce rinchiudersi in casa e fare al massimo qualche partita di biliardo.¹⁰⁰⁷ Non è certo felice, né entusiasta della nuova vita ritirata. Soffre ancora di «ipocondria»:

Tra boschi e campi il sonno lo riprese
Come una volta, fino a che comprese
che in campagna o in città, dovunque sia,
anche lungi dai balli e dai palazzi,
dalle carte, dai versi, dai sollazzi,
l'aspettava la stessa ipocondria,
che mai dalle calcagna non si toglie,
simile all'ombra o alla fedele moglie.¹⁰⁰⁸

Solo una persona, nell'universo provinciale dove si è rifugiato, trova la sua benevolenza. Si tratta di Lenski, un giovane poeta dal carattere agli antipodi di Eugenio. Lenski lo sradicherà dall'apatia, spingendolo ad accompagnarlo nel salotto dei Larin, dove incontrerà Tatiana. Il cinismo, l'insensibilità e la mancanza di empatia dell'eroe lo portano ad agire con leggerezza e a mostrarsi, in alcune circostanze, persino crudele. Innanzitutto in un momento chiave dell'opera, quando accoglie con freddezza la dichiarazione d'amore di Tatiana. Quindi nei confronti di Lenski, prima corteggiando, per noia e per capriccio, Olga, di cui Lenski è innamorato, poi accettando di sfidare a duello l'amico, che soccomberà. Ed è dopo la morte di Lenski che Onegin sprofonderà in un reale stato di malinconia. Come rimediare?

Starobinski lista una serie di possibilità a partire da esempi letterari: le terme, la musica, «il trattamento familiare», per citarne alcuni, e il viaggio:

Si l'on a la chance d'avoir à traiter une mélancolie à son début, le remède spécifique, c'est de voyager. [...] Pourtant l'homme errant, le pèlerin, le voyageur, selon les croyances et les images de la culture médiévale, sont précisément ceux qui subissent l'aspect néfaste du tempérament mélancolique et sur qui pèse l'influence sinistre de Saturne.¹⁰⁰⁹

È così che Onegin comincerà a viaggiare, stavolta proprio come Childe Harold. Andrà a Nižnij Novgorod, ad Astrachan', nel Caucaso, nella Tauride (Crimea) e a Odessa. Del capitolo, intitolato *Peregrinazioni*, sarà pubblicato solo qualche frammento, dallo stesso autore, solo in seguito.

Paradossalmente i due episodi drammatici del romanzo (prima il rifiuto di Onegin di accogliere l'amore di Tatiana, poi l'uccisione di Lenski) sono all'origine della guarigione del protagonista. Incapace per mesi di provare il minimo sentimento, inaridito e privo di stimoli, Onegin ricomincia a soffrire, a interagire col mondo, a vivere. Tale stato d'animo, che lo spinge a viaggiare, quindi a ritornare a San Pietroburgo, predispone nuovamente il suo spirito all'innamoramento, ed è ciò che avviene quando incontra per caso Tatiana, ormai sposata a un noioso generale. L'opera si conclude con l'episodio speculare della lettera di Eugenio a Tatiana e del rifiuto di quest'ultima di accogliere il suo amore.

L'opera di Puškin, con il suo protagonista a metà strada tra personaggio byroniano e antieroe decadente, mette in luce, oltre alle evidenti qualità letterarie, alla scrittura allo stesso tempo semplice e profonda e alla commovente sincerità di alcuni personaggi (Lenski e soprattutto Tatiana), elementi

¹⁰⁰⁷ Le similitudini fra Onegin e Oblomov finiscono qui. In effetti, il personaggio di Gončarov ha un temperamento mite, è un uomo candido e ingenuo, al contrario dell'eroe di Puškin, che è cinico e disilluso.

¹⁰⁰⁸ A. PUŠKIN, *Eugenio Oneghin*, cit., p. 42.

¹⁰⁰⁹ J. STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie* (1960), in *L'encre de la mélancolie*, Paris, Editions du Seuil, 2012, p. 112.

anticipatori della crisi dell'uomo *fin-de-siècle*. *Evgenij Onegin* non sembra precorrere uno dei caratteri della letteratura russa, uno di quei personaggi meschini e complessi, a volte cattivi, che troviamo in opere come *Le memorie dal sottosuolo* (1864), non ha l'energia e la forza di Raskòl'nikov (*Delitto e Castigo*, 1886); il male che provoca non sembra essere legato a una presunta forma di idiozia (*L'idiota*, 1869); non è un piccolo individuo che alterna invidia e ammirazione, che subisce gli eventi (*Giornale di un uomo superfluo*, 1850; *Primo amore*, 1860); non ha neppure la crudeltà e la vigliaccheria di un Peredonov (*Il demone meschino*, 1907). Le convergenze con *Oblomov*, come detto, sono anch'esse superficiali. Semmai, egli ricorda in parte Pečorin, di *Un eroe del nostro tempo* (1840), con cui condivide lo spirito erratico e il cinismo.

Fatto curioso, nel percorso, nel carattere e negli atteggiamenti, Onegin sembra un fratello maggiore di una serie di personaggi materialisti e decadenti che appaiono in particolare nella letteratura francese, ma anche in quella italiana, alla fine dell'Ottocento. Croce descriveva in questi termini tali individui «vuoti» che cominciavano a popolare i romanzi dell'epoca:

Tutti costoro hanno una medesima fisionomia, tutti operai dell'industria del vuoto, questa non cosa che si presenta fra le cose e vuole sostituirvisi e dominarle è l'insincerità, non quella che si usa con altri, ma quella che usiamo con noi stessi quando non ci adoperiamo a venire in chiamo del nostro essere.

Molti ricollegano e confondono la nuova corrente mistica, aristocratica, estetizzante con la rinascita dell'idealismo nel mondo contemporaneo. Ma la rinascita dell'idealismo è, e deve essere, la restaurazione dei valori dello spirito e in prima linea del valore del pensiero; invece la corrente descritta annulla i valori dello spirito e del pensiero nell'arbitrio, nella sensualità, nel sentimentalismo, nella fede all'inconoscibile e al miracolo, ed è nemica dell'idealismo, come questo sempre l'ha avversata e l'avversa.¹⁰¹⁰

Costoro presentano tutti le stesse caratteristiche, specialmente per quanto riguarda la nascita del loro malessere. Tutti, senza eccezione, attraversano nella giovane età un periodo di libertinaggio e di sensualità, cosa che finisce per atrofizzare i loro sensi e a inaridire il loro spirito. Disillusi e incapaci di trovare un senso alla vita, si abbandonano a vani tentativi, anche bizzarri, che per quanto riguarda la letteratura *fin-de-siècle* si concludono spesso con esperienze mistiche o fantastiche.

Lo stesso Eugenio, quando si rende conto di non provare più alcuna emozione, si adopera in una serie di tentativi, tutti volti al fallimento. Si rifugia nell'arte, forse per un attimo, per cui si rende subito conto di non essere portato: «presto uno sbadiglio gli interrompe il lavoro» e «s'accorse che scrivere non è facile cosa».¹⁰¹¹ Pensa allora di diventare un erudito «ma la lettura a nulla non gli vale: / là l'assurdo e l'inganno, qui la noia / niente che lo conforti e che gli dia gioia».¹⁰¹² Anche la riscoperta della campagna e il riavvicinamento alla natura lo stancano nel giro di due giorni e «veder boschi e campi a sé d'intorno / più non lo diletta il terzo giorno».¹⁰¹³ Eugenio insomma, prima di abbandonarsi alla passività e alla rinuncia, ricerca il piacere con frenesia, pure se questa fase è descritta da Puškin in appena qualche riga.

Esaurita la passione, tale ricerca di appagamento presenta significative similitudini con un certo numero di personaggi decadenti, protagonisti di opere pubblicate diversi anni più tardi. Penso in primis a Des Esseintes (Huysmans, *À rebours*, 1884) che proprio come Onegin si ritira in campagna, dopo un periodo di eccessi parigini, e si consacra a una grottesca e sterile ricerca del piacere nel lusso e nell'arte. Penso a Durtal (Huysmans, *Là-bas e En route*), che, per le medesime ragioni, esplora prima l'universo dell'occulto per poi avvicinarsi alla religione. E ancora Jean de Fréneuse (Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 1901), ex erotomane che il troppo piacere ha reso nevrotico.¹⁰¹⁴ Per l'Italia è

¹⁰¹⁰ B. CROCE, *La critica. Rivista di letteratura*, vol. 5, 1907, p. 188.

¹⁰¹¹ A. PUŠKIN, *Eugenio Onegin*, cit., p. 35.

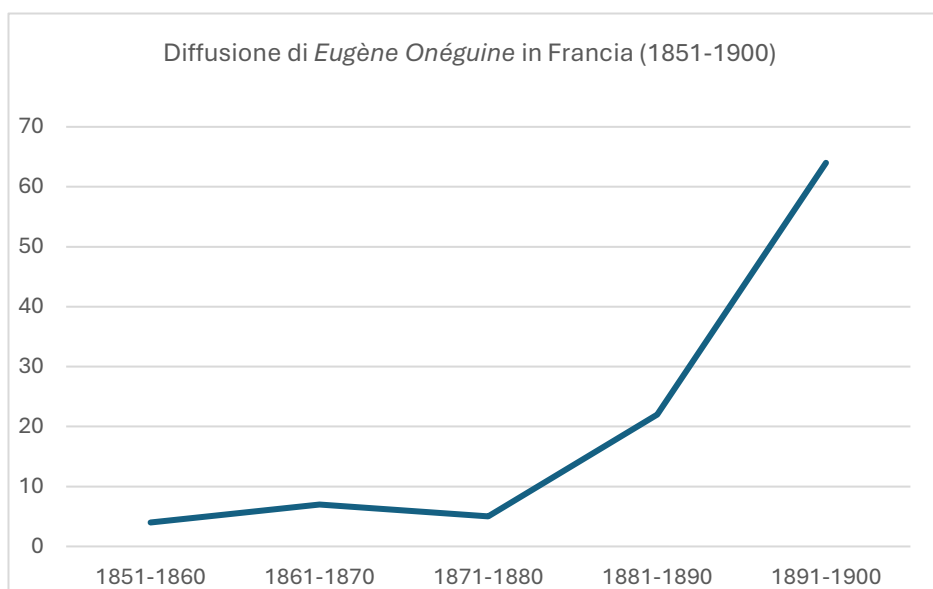
¹⁰¹² *Ibid.*, pp. 35-36.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰¹⁴ Per un approfondimento su questi e altri scrittori del decadentismo francese si veda il capitolo "Bisanzio", in M. PRAZ, *La morte, la carne, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948.

possibile citare alcuni personaggi dannunziani, come Andrea Sperelli (*Il piacere*, 1889) o Tullio Hermil (*L'innocente*, 1892), o altri protagonisti di opere minori, come Attilio Valda (Butti, *L'Automa*, 1892), Paolo Renaldi (Gualdo, *Decadenza*, 1892), Senio (Neera, *Senio*, 1892).

Sarebbe tuttavia sbagliato affermare che *Evgenij Onegin* possa aver influenzato la scrittura di queste opere, pubblicate diversi anni più tardi. La prima edizione italiana del romanzo risale al 1858,¹⁰¹⁵ la prima edizione francese al 1868.¹⁰¹⁶ Il database Gallica permette inoltre di quantificare la presenza dell'opera nelle riviste, principalmente francesi, tra il 1850 e il 1900:¹⁰¹⁷



L'incremento visibile a partire dagli anni ottanta non è legato a una riscoperta del romanzo, che, come detto, è stato pubblicato in Francia nel 1868, bensì al successo europeo, a partire dalla prima rappresentazione del 1879 a Mosca, dell'opera lirica realizzata da Čajkovskij, ispirata appunto all'originale di Puškin. L'*Onegin* di Čajkovskij, d'altra parte, riprende solo parzialmente la trama del romanzo, concentrandosi in particolar modo sull'amore tra Eugenio e Tatiana e non certo sullo *spleen* del protagonista.

La crisi esistenziale di un certo numero di personaggi letterari della fine del XIX secolo è in particolar modo legata alla crisi del positivismo. La progressiva scomparsa dell'ideale romantico, accompagnata a una fede sempre più convinta nella materia, cosa che aveva provocato un'esasperazione del realismo, declinatasi nel naturalismo, aveva portato la letteratura in un vicolo cieco. Non a caso è proprio in questi anni che rinasce un interesse per l'occulto e inconnoscibile¹⁰¹⁸, che ritorna in letteratura la moda del racconto fantastico,¹⁰¹⁹ che un certo numero di scrittori si avvicina alla religione.

¹⁰¹⁵ Traduzione di A. BEZOBRAOFF, Nizza, Tipografia Caisson e compagni, 1858.

¹⁰¹⁶ Traduzione di P. BÉESAU, Paris, Librairie A. Franck, 1868.

¹⁰¹⁷ Questi dati, che riguardano riviste e libri dove l'opera è stata citata, sono il risultato di una ricerca delle parole "Eugène Onéguine" sul sito <https://gallica.bnf.fr> e della loro successiva classificazione in funzione dell'anno di pubblicazione. I risultati, pur non essendo precisi, permettono di avere una visione nel complesso attendibile della diffusione dell'opera nell'arco temporale.

¹⁰¹⁸ Si pensi alla moda delle sedute spiritiche cui partecipa, tra gli altri, Marinetti a cavallo fra il XIX e il XX secolo (S. CIGLIANA, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002).

¹⁰¹⁹ Per l'Italia si pensi a Capuana, Gualdo, Butti, e per la Francia a Maupassant, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, per citarne alcuni.

Un carattere, insomma, quello di Onegin, che attraversa le epoche, ripresentandosi in circostanze diverse e che ancora oggi, a distanza di quasi due secoli, non risulta anacronistico.

BIBLIOGRAFIA

G. BYRON, *Le Pèlerinage de Childe Harold. Préfacé et annoté par l'auteur. Adapation en français et note du traducteur par Jean Pavans, présentation de Franck Delorieux. Version bilingue*, Clichy, Editions Manifeste, 2022.

S. CIGLIANA, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002.

B. CROCE, *La critica. Rivista di letteratura*, vol. 5, 1907.

M. PRAZ, *La morte, la carne, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948.

A. PUŠKIN, *Eugenio Oneghin*, trad. it. E. LO GATTO, Macerata, Quolibet, 2008

J. STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie* (1960), in *L'encre de la mélancolie*, Paris, Editions du Seuil, 2012.

«ÉCRIRE EST POUR L'ÉCRIVAIN UNE FONCTION SAIN ET NÉCESSAIRE»:
L'HYGIÈNE COMME MÉTAPHORE DE L'APPRENTISSAGE PROUSTIEN
DANS *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

di Caterina Palmisano

La présente contribution entend suggérer, à partir du séminaire tenu par le Prof. Menini sur l'hygiène de Gargantua, des pistes de réflexion portant sur le cas de Marcel Proust.¹⁰²⁰ Il s'agit, bien entendu, de suggestions qui ne prétendent pas à l'exhaustivité et sur lesquelles il faudra revenir en détail dans l'avenir.

Atteint de sa première crise d'asthme à l'âge de neuf ans¹⁰²¹ et issu d'une famille de médecins (son père Adrien est un hygiéniste et épidémiologiste, son frère Robert est un chirurgien urologue et gynécologue), Marcel Proust a toujours baigné dans l'univers médical à tel point qu'il offrait lui-même des conseils thérapeutiques à son entourage et pratiquait l'automédication. Son asthme étant d'origine nerveuse, Proust était un neurasthénique. Il va donc de soi que la maladie et les connaissances de Proust en matière médicale et d'hygiène, largement documentées par sa correspondance, influent considérablement aussi bien sur la vie que sur l'œuvre du romancier.

La critique proustienne s'est déjà attachée à traquer l'influence des ouvrages scientifiques d'Adrien Proust sur l'œuvre du fils,¹⁰²² notamment de l'*Hygiène des asthmatiques* (1896), signé par le docteur Brissaud et préfacé par le docteur Proust,¹⁰²³ ainsi que de l'*Hygiène du neurasthénique* (1897), co-signé par Adrien Proust et Gilbert Ballet.¹⁰²⁴ En considérant l'asthme comme une maladie d'origine nerveuse, les deux ouvrages insistent sur la responsabilité du patient dans l'aggravation de sa maladie, dont l'une des causes est l'oisiveté et des possibles remèdes sont l'activité ainsi que l'adoption de bonnes règles d'hygiène.¹⁰²⁵ Or, la condition décrite dans ces ouvrages n'est pas sans rappeler la situation vécue aussi bien par le romancier que par le héros de la *Recherche*,¹⁰²⁶ surtout si l'on pense que le cycle proustien est l'histoire d'une vocation, voire d'une procrastination due à l'immense aboulie qui contraint le héros de remettre systématiquement au lendemain le moment où il commencera à travailler et à approfondir ses impressions.

La *Recherche* fait en effet une large part à la médecine et à l'hygiène. La correspondance du romancier atteste de ce que les normes d'hygiène prêchées par le docteur Proust vont confluer dans le cycle romanesque par les motifs de la promenade et de l'aération.¹⁰²⁷ L'univers romanesque est

¹⁰²⁰ Ce saut temporel d'à peu près quatre siècles demande des précisions. Le concept d'hygiène évoluant au fil des siècles, force est de constater que l'hygiène telle qu'elle est prônée par Rabelais est très centrée sur l'individu et consiste dans une approche holistique intégrant soin du corps, éducation et soin de l'esprit; au XIX^e siècle, les pratiques d'hygiène assument une visée collective et sociale, en ce qu'elles sont orientées vers la santé publique et la prévention des maladies. Sur l'évolution de la notion d'hygiène au fil des siècles, voir: G. VIGARELLO, *Histoires des pratiques de santé, le sain et le malsain depuis le Moyen Âge* [1993], Paris, Le Seuil, 1999, («Points Essais»).

¹⁰²¹ R. PROUST, *Marcel Proust intime*, «La Nouvelle Revue Française. Hommage à Marcel Proust», n° 112, 1923, pp. 24-26.

¹⁰²² Voir, à ce propos: L. FRAISSE, «Proust et les pères médecins: le poids d'un jugement», in *Littérature et médecine. Le cas de Proust*, sous la direction de M. NATUREL, Paris, Hermann, 2018, pp. 83-104.

¹⁰²³ É. BRISSAUD, *L'Hygiène des asthmatiques*, Paris, Masson et C^{ie}, 1896.

¹⁰²⁴ A. PROUST, G. BALLEST, *L'Hygiène du neurasthénique*, Paris, Masson et C^{ie}, 1897.

¹⁰²⁵ C'est ce à quoi veillera Jeanne Proust, mère de l'écrivain, laquelle s'attachera à dompter les caprices et les dérèglements de son fils en lui imposant un mode de vie régulier.

¹⁰²⁶ Cependant, comme le remarque Luc Fraisse, il serait simpliste de conclure qu'Adrien Proust n'a composé ses ouvrages qu'à partir du cas de son fils, alors que son expertise lui permettait de travailler sur une panoplie de patients susceptibles de représenter des études de cas plus stimulants pour ses démonstrations que le cas particulier de son fils. L. FRAISSE, «Proust et les pères médecins: le poids d'un jugement», art. cité, p. 86.

¹⁰²⁷ Songeons, à titre d'exemple, aux promenades du côté de chez Swann et du côté de Guermantes, aux sorties et au jeu de barres aux Champs Élysées, ainsi qu'aux exercices de sport, notamment au cyclisme pratiqué par les jeunes

ponctué d'ailleurs de nombreuses références à ce sujet, sous forme de personnages à la santé fragile (la tante Léonie, Swann, la grand-mère du narrateur, sans oublier le narrateur lui-même), de figures de médecins (les docteurs Cottard, du Boulbon, Percepied, Dieulafoi, le professeur E***), ou bien, à un niveau proprement structurel, sous forme de comparaisons empruntées par le romancier au domaine médical dans le but de creuser et mieux appréhender certaines impressions reçues par le monde extérieur.¹⁰²⁸

Cependant, loin de constituer seulement un des motifs jalonnant ce «roman de malade», l'hygiène est aussi un élément structurant du récit d'apprentissage proustien. On sait, en effet, que l'hygiène remplit une fonction cathartique et régulatrice, en ce qu'elle aide le romancier et le narrateur à endiguer les excès dus à leur maladie nerveuse par une bonne discipline de vie qui serait propédeutique à la création littéraire.¹⁰²⁹ Par ailleurs, il serait également intéressant de mettre en relief la valeur métaphorique de l'hygiène, dans la mesure où elle permet de rapprocher cette pratique du processus d'apprentissage tel que Proust le représente dans son cycle romanesque.

Dans la dissertation d'esthétique de «L'Adoration perpétuelle», inspirée par les révélations qui vont pousser le héros à se consacrer définitivement à l'écriture, le narrateur établit une analogie entre la fonction hygiénique qu'est censée remplir la littérature et celle accomplie par l'exercice physique:

Et quand nous cherchons à extraire la généralité de notre chagrin, à en écrire, nous sommes un peu consolés peut-être par une autre raison encore que toutes celles que je donne ici, et qui est que penser d'une façon générale, qu'écrire, est pour l'écrivain une *fonction saine et nécessaire* dont l'accomplissement rend heureux, comme pour les hommes physiques l'exercice, la sueur, le bain.¹⁰³⁰

L'écriture remplit, pour Proust, une fonction cathartique dans la mesure où elle aide le sujet à se débarrasser des «impuretés», soit des impressions particulières et fallacieuses qui trompent le narrateur en l'éloignant de plus en plus de la vérité de l'art. La *Recherche* est, en effet, le «récit d'un apprentissage [...] des signes»¹⁰³¹ émanant du milieu mondain, de l'être aimé, du monde sensible (tous trois étant des mondes matériels), et susceptibles de converger finalement vers le monde de l'art, essentiel et idéal, à condition que l'artiste parvienne à les déchiffrer et à en tirer des lois universelles – ce qui demande l'adoption d'un regard surplombant sur la réalité. La *Recherche* elle-même est, de surcroît, une enquête qui se déploie à travers les trois âges de l'esprit – l'âge des noms, l'âge des mots, l'âge des choses –, et dont le but ultime est la vérité: le narrateur enfant est victime d'une série d'illusions qui seront brisées lors de la maturité et sur lesquelles il reviendra rétrospectivement pour les éclairer et les corriger à la lumière des révélations de l'art reçues au crépuscule de sa vie.

Au niveau stylistique, le narrateur pose, au moyen d'une comparaison substantive,¹⁰³² une relation d'analogie entre l'écriture et l'activité physique sur la base de la propriété qu'elles sont censées partager, à savoir la fonction hygiénique s'avérant «saine et nécessaire» aussi bien pour

filles en fleurs à Balbec. L. FRAISSE, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, Sedes, 2007, («Les livres et les hommes»), pp. 54-55.

¹⁰²⁸ Étienne Cuénant en relève au moins 250 dans le cycle proustien. É. CUÉNANT, *À la recherche du temps perdu: un roman de malade*, «Bulletin annuel de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier», vol. 54, 2023, pp. 163-174.

¹⁰²⁹ Voir, à ce sujet: F. FLADENMULLER, *Le nerveux narrateur dans "À la recherche du temps perdu"*, «Bulletin d'informations proustiennes», n° 17, 1986, pp. 35-42. M.R. FINN, *Proust et le roman du neurasthénique*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», n° 2 (mars-avril), 1996, pp. 266-289.

¹⁰³⁰ IV, *TR*, p. 481 (nous citons l'édition de la Pléiade de la *Recherche* dont la référence complète est donnée dans la bibliographie ci-dessous. Le tome est indiqué en chiffres romains, le numéro de page en chiffres arabes). C'est nous qui soulignons.

¹⁰³¹ G. DELEUZE, *Proust et les signes*, [1964], Paris, Presses universitaires de France, 2022, pp. 7-8.

¹⁰³² Comme le précise Ilaria Vidotto dans son étude sur les comparaisons proustiennes, «toutes les comparaisons substantives présentent une même constante: elles relient deux entités du monde, hétérogènes et discontinues, sur la base d'une, ou de plusieurs, propriété(s) qu'elles partagent.» I. VIDOTTO, *Proust et la comparaison vive. Étude stylistique*, Paris, Classiques Garnier, 2020, («Bibliothèque proustienne»), p. 423.

l'écrivain que pour «l'homme physique.» Mais les deux éléments de la comparaison sont à la fois similaires, en vertu de la fonction salutaire et essentielle partagée, et différents, en raison de leurs traits et finalités intrinsèques: le corps étant éphémère par nature, l'exercice physique n'est «sain et nécessaire» que dans la mesure où il sert à le garder en santé, et cela durant une période qui ne dépasse pas la durée d'une vie humaine. L'écriture, au contraire, activité spirituelle qui naît de la souffrance, dont l'artiste a la possibilité d'extraire des vérités universelles au prix d'un repliement intérieur, présuppose un effort différent qui vise à fortifier moins le corps que l'esprit. En poursuivant sa dissertation d'esthétique, le narrateur précise en fait que «l'œuvre est signe de bonheur, parce qu'elle nous apprend que dans tout amour le général gît à côté du particulier, et à passer du second au premier par *une gymnastique qui fortifie* contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence.»¹⁰³³ Aussi la littérature remplit-elle «une fonction saine et nécessaire» pour l'écrivain puisqu'elle permet de revenir rétrospectivement, grâce à la mémoire involontaire, sur les signes particuliers et trompeurs émanant du monde sensible et d'en dégager des vérités générales qui permettent au lecteur de mieux voir en lui-même. Cela demande à l'écrivain un travail moralement pénible et douloureux, mais délivrant et essentiel pour accéder aux vérités éternelles de l'art.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. TADIÉ, Paris, Gallimard, 4 vol., 1987-1989, («Bibliothèque de la Pléiade»).

M. PROUST, *Correspondance (1880-1922)*, texte établi, présenté et annoté par P. KOLB, Paris, Plon, 21 vol., 1970-1993.

M. BONGIOVANNI-BERTINI, *Proust et le roman de formation*, in *Le Roman d'apprentissage: approches plurielles*, textes réunis et présentés par G. DANOU, Éditions SenS, 2000, («Sens Critique»), pp. 107-111.

É. BRISSAUD, *L'Hygiène des asthmatiques*, Paris, Masson et C^{ie}, 1896.

Littérature et médecine. Le cas de Proust, sous la direction de M. NATUREL, Paris, Hermann, 2018.

É. CUÉNANT, «*À la recherche du temps perdu*»: un roman de malade, «Bulletin annuel de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier», vol. 54, 2023, pp. 163-174.

F. DEHERLY, *Marcel Proust et la maladie*, 10 novembre 2022, <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/marcel-proust-et-la-maladie>, consulté le 8 juin 2025.

G. DELEUZE, *Proust et les signes*, [1964], Paris, Presses universitaires de France, 2022.

M. R. FINN, *Proust et le roman du neurasthénique*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», n° 2 (mars-avril), 1996, pp. 266-289.

F. FLADENMULLER, *Le nerveux narrateur dans "À la recherche du temps perdu"*, «Bulletin d'informations proustiennes», n° 17, 1986, pp. 35-42.

L. FRAISSE, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, Sedes, 2007, («Les livres et les hommes»).

C. GENIN, *La Culture médicale de Marcel Proust*, in *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, sous la direction de J.-Y. TADIÉ, avec la collaboration de F. CALLU, Paris, Gallimard, 1999, pp. 102-109.

Il romanzo francese di formazione, a cura di A. BERETTA ANGUSSOLA, Bari-Roma, Editori Laterza, 2009, («Manuali Laterza»).

A. PROUST, G. BALLEZ, *L'Hygiène du neurasthénique*, Paris, Masson et C^{ie}, 1897.

R. PROUST, *Marcel Proust intime*, «La Nouvelle Revue Française. Hommage à Marcel Proust», n° 112, 1923, pp. 24-26.

P.-E. ROBERT, *Les Apprentissages de la "Recherche du temps perdu". Le cœur, l'esprit et le corps*, 仏文研究, n° 35, 2004, pp. 85-94, DOI: <http://dx.doi.org/10.14989/137955>, consulté le 15 janvier 2025.

¹⁰³³ IV, TR, p. 483. C'est nous qui soulignons.

- I. VIDOTTO, *Proust et la comparaison vive. Étude stylistique*, Paris, Classiques Garnier, 2020, («Bibliothèque proustienne»).
- G. VIGARELLO, *Histoires des pratiques de santé, le sain et le malsain depuis le Moyen Âge* [1993], Paris, Le Seuil, 1999, («Points Essais»).
- M. WATROBA, *Figures d'épreuves, Proust et la chirurgie*, «Littérature», n° 126, 2002, pp. 40-60.
- D. WRIGHT, *Du discours médical dans "À la recherche du temps perdu". Science et souffrance*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Honoré Champion, 2007, («Recherches proustiennes», 8).

CARLINO E GINEVRA: PICARI DELL'OTTOCENTO?

di Alessandro Sapio

1. Francisco Rico, nel celebre studio *La novela picaresca y el punto de vista*,¹⁰³⁴ attraverso l'analisi di alcuni romanzi esemplari, con particolare attenzione al *Lazarillo de Tormes* e al *Guzmán de Alfarache*, delinea i tratti peculiari di una tipologia narrativa che nacque e si affermò in Spagna tra XVI e XVII secolo, favorita da particolari condizioni sociali che resero possibile la finzione di una autobiografia scritta da persone situate ai margini della società, appartenenti a un ceto che fino ad allora, in virtù del principio dominante della divisione degli stili, aveva trovato spazio in letteratura solamente in un registro basso e in chiave comica. Si legga quanto afferma Rico: «il carattere dei personaggi era determinato *a priori* dal luogo che per sorte avevano dovuto occupare nella gerarchia sociale».¹⁰³⁵

Per essere definita picaresca in senso stretto, una narrazione necessita di determinati elementi che si rinvenivano realizzati nella forma più compiuta, secondo lo studioso spagnolo, solo nei due 'prototipi'. Tuttavia, alcuni caratteri propri di questo tipo letterario sopravvissero alla stagione della sua prima fioritura e si possono ravvisare in forme nuove e diverse anche in altre tradizioni letterarie cronologicamente e geograficamente lontane.

In questa sede si individueranno alcuni possibili tratti picareschi in due romanzi dell'Ottocento italiano diversi per tematiche, ampiezza della trama e provenienza geografica degli autori: le *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo e *Ginevra o l'orfana della Nunziata* di Antonio Ranieri. Occorre preliminarmente fare una considerazione metodologica importante: per poter affermare con certezza l'esistenza di rapporti intertestuali e di filiazione è fondamentale che vi siano prove concrete della conoscenza del testo di partenza da parte dell'autore che si sta prendendo in esame, altrimenti bisognerà limitarsi a fare delle ipotesi, evidenziando con cautela affinità e differenze. Per ciò che riguarda Nievo, come sottolineato acutamente da Maffei: «siamo certi che lesse [...] *Le diable boiteux* [di Alain-René Lesage]. Potrebbe averlo letto in un'edizione del 1845 delle opere dove c'è anche [...] la versione in francese, redatta da Lesage, di *Guzman*».¹⁰³⁶ Per quanto concerne Antonio Ranieri la questione è ancora più complessa. L'intellettuale napoletano aveva ricevuto una solida formazione umanistica con alcuni tra i più celebri insegnanti privati del tempo nella capitale borbonica e conosceva molto bene le lingue e le letterature straniere. Ma, allo stato attuale, non sono emerse prove di una conoscenza diretta dei romanzi picareschi e dunque occorrerà procedere con estrema cautela nell'individuare affinità e divergenze rispetto ai modelli.

2. Analizziamo più da vicino alcuni temi fondamentali dei due romanzi italiani considerati e commisuriamoli ai precedenti spagnoli. La nascita e la situazione familiare dei protagonisti sono diverse, ma sempre caratterizzate da precarietà e irregolarità. Lazaro è orfano di padre e si allontana presto dalla madre che lo affida senza pensarci troppo su al primo 'padrone'; in questo modo il ragazzino comincia ad esplorare il mondo:

A quel tempo venne ad alloggiare alla locanda un cieco, il quale, sembrandogli che potessi fargli da guida, mi richiese a mia madre ed essa mi affidò a lui, dicendogli che ero figlio di un brav'uomo, che era morto a Gerba per il trionfo della fede e che lei confidava in Dio che non sarei

¹⁰³⁴ F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, per un inquadramento dell'evoluzione del romanzo che metta in luce anche il ruolo della picaresca: G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

¹⁰³⁵ F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 137.

¹⁰³⁶ G. MAFFEI, *Le Confessioni di un picaro italiano*, in *Le maschere del picaro*, a cura di A. GARGANO, Pisa, Pacini Editore, 2020, p. 165. Assai utile anche l'*Introduzione* del curatore in ID., pp. 9-26.

stato peggior uomo di mio padre, e lo pregava di trattarmi bene e di aver cura di me, perché ero orfano.[...] E così cominciai a servire e a far da guida al mio nuovo e vecchio padrone.¹⁰³⁷

Carlino Altoviti invece, racconta così la sua prima infanzia:

Si giudicò inutile per un serpentello uscito non si sapeva dove prender in casa od assoldare una balia. Perciò io fui consegnato alle cure della Provvidenza, e mi facevano girare da questa casa a quella dove vi fossero mammelle da succhiare, come il porcello di Sant'Antonio o il figlio del Comune.¹⁰³⁸

Il tono di queste righe rimanda all'area del picaresco, anche se il protagonista compirà il suo percorso di crescita personale in tutt'altro contesto storico-sociale e la sua realizzazione adulta avrà ben altro significato.

Guardiamo ora come Ginevra, l'orfana abbandonata in fasce presso il brefotrofio dell'Annunziata, rievochi in apertura della lunga lettera rivolta al suo padre penitenziere i primi ricordi della sua triste vita:

Io non so nel seno di qual donna né per saziare le voglie di qual uomo io fui concepita. Non so chi, levatami dal sacro fonte, mi battezzò nel nome di Ginevra. Non conobbi mai chi mi nutri col suo latte, né mi sovviene di nessun volto umano che abbia sorriso alla mia infanzia. La mia prima memoria è l'aver rotto la tenera fronte allo spigolo d'una tavola in marmo [...] questa memoria è come un lampo, che mi traluce talvolta alla fantasia e sparisce [...] solo mi sovviene ch'io piangeva molto, abbandonata quasi ignuda sul freddo pavimento, ch'io bagnava delle mie lacrime.¹⁰³⁹

La fanciulla mette subito in evidenza l'assenza di ricordi di entrambi i genitori dei quali, a differenza di ciò che accade a Lazarillo e a Carlino, non saprà mai nulla nel corso della vita. Della sua prima infanzia ella riesce a ricordare solo le sofferenze patite da balie dai modi rozzi e dai tratti fisici quasi zoomorfi. Le offese e le umiliazioni subite per tutta la vita, e meticolosamente descritte, avvicinano la narrazione delle peripezie di Ginevra a quelle di altri romanzi europei del XVIII e XIX secolo che hanno per protagoniste povere orfane ingiustamente perseguitate.

3. Un altro ingrediente costitutivo dei romanzi picareschi è la grande mobilità del picaro protagonista. Figura situata ai margini, egli è costretto, per vivere, a fare affidamento sulle sue capacità, sul suo ingegno e sulla benevolenza delle persone che incontra, le quali tuttavia, e ciò è vero specialmente nel caso di Lazaro, lo sfruttano per il proprio tornaconto, costringendolo spesso a mansioni umilissime, faticose e rischiose. Attraverso tale escamotage il romanzo anonimo dipinge un affresco della Spagna del tempo che presenta tratti ancora marcatamente gerarchici. Lazaro, infatti, si trova alle dipendenze di nove differenti individui che incarnano vari tipi sociali. Anche le *Confessioni di un italiano* possono essere lette come un 'viaggio' nella società contemporanea, in una fase cruciale della storia d'Italia. Grazie, infatti, alla sua longevità e alla sua plasticità da uomo medio, Carlo si trova inserito nei più diversi ambienti, a contatto con i patrioti ma anche con austriacanti e 'retrivi', personaggi-simbolo della reazione. Maffei nel suo prezioso studio elenca più di dieci professioni diverse esercitate da Carlo nel corso della sua lunga parabola esistenziale:

Da bambino inserviente di cucina, poi studente a Padova e Cancelliere a Fratta, Avogadore del popolo nella minima rivoluzione di Portogruaro, membro del Maggior Consiglio dell'antica

¹⁰³⁷ *Lazarillo de Tormes*, a cura di A. GARGANO, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2017, p. 117. Molto articolata, foriera di informazioni preziose e di riflessioni critiche importanti, la prefazione del traduttore e curatore, *Alle origini del romanzo moderno. Lazzaro, o della sovversione*, ivi, pp. 9-92.

¹⁰³⁸ I. NIEVO, *Confessioni di un italiano*, II, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 46.

¹⁰³⁹ A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1839, pp. 9-10.

Repubblica di Venezia, soldato della Cisalpina e della Partenopea [...] organista e castaldo, infine imprenditore e mercante.¹⁰⁴⁰

Tuttavia, egli non è veramente un picaro: pur avendo avuto un'infanzia e una giovinezza rocambolesche, non conoscerà spesso la fame e l'indigenza e negli anni della maturità arriverà ad essere un buon borghese, perfino un piccolo imprenditore: la sua mobilità sociale sembra appartenere più alla sfera del *Bildungsroman* che non a quella della sua "variante" picaresca.¹⁰⁴¹

Guardando al romanzo napoletano, Ginevra gode di alterne fortune nel corso della sua vita ma, se si esclude una breve parentesi lieta sotto la protezione di suor Geltrude, una buona religiosa di origini francesi, tutte le altre esperienze sono monotonamente caratterizzate da dolore, stenti e privazioni, non solo all'interno dell'orfanotrofio ma anche nel mondo esterno. La protagonista viene ad esempio 'adottata' per due volte in tenera età: prima da una donna di Sant'Anastasia, che la farà vivere in condizioni miserrime, insieme agli animali, in uno squallido abituro; successivamente, da donna Mariantonio, che la prende con sé come serva per la casa in cui affitta le camere a studenti scioperati provenienti dalle provincie del regno borbonico. In entrambi i casi Ginevra viene rifiutata dall'adottante e riportata all'Annunziata, dove è costretta ad attraversare nuovamente la ruota degli esposti. Tenendo in considerazione l'intero romanzo, si può affermare che quella di Ginevra è una vera 'discesa agli inferi' con un esito infausto, ben lontano dal riscatto di Lazaro, e dal cammino di crescita di Carlino insieme alla Patria italiana.

4. Appare necessario ora considerare un aspetto cruciale che caratterizza tutti i romanzi presi in esame: il racconto della propria vita viene fatto in prima persona da individui che, ai margini della società, non hanno seguito un *cursus studiorum* regolare, ma godono dei frutti di una formazione da autodidatti e nelle loro memorie riflettono sul rapporto con la lettura e la scrittura. Lazaro scrive utilizzando la lingua oscillante e impulsiva propria di chi non è avvezzo alla scrittura, rivelando le incertezze dovute a un'educazione sommaria: il picaro sopperisce a questa mancanza con le sue virtù pratiche, che si dimostrano assai utili per riuscire a cavarsela nel mondo. Anche nelle *Confessioni di un italiano* il tema è ben presente: l'ottuagenario, che ha scelto di mettere su carta le proprie memorie affinché possano essere d'esempio e d'ispirazione per i «fratelli più giovani», afferma a più riprese di non essere un letterato e si scusa per le imprecisioni grammaticali, la poca cura dello stile e la padronanza imperfetta della lingua. Si veda come rievoca l'apprendimento dei primi rudimenti del sapere:

Gli sbadigli, le tirate di pelle o di naso e i versacci che io faceva durante quelle lezioni mi son sempre restati in mente come un segno della mia mala creanza e dell'esemplare pazienza del Piovano [...] [quest'incomodo] mi procurò peraltro il vantaggio di poter leggere tutti i caratteri stampati e di scrivere anche abbastanza correntemente, purché non ci entrassero le maiuscole. Lo sparagno che feci poi in tutta la mia vita di punti e di virgole lo devo tutto all'istruzione andante e liberale dell'ottimo Piovano. Anche ora tirando giù questa mia storia ho dovuto raccomandarmi per la punteggiatura ad un mio amico, scrittore della Pretura; che altrimenti ella sarebbe da capo a fondo un solo periodo, e non sarebbe voce di predicatore capace di rilevarlo.¹⁰⁴²

In altre occasioni riflette sul suo bagaglio culturale non ricchissimo, ma manifesta una buona conoscenza di molti autori che erano in voga tra i patrioti: in particolare, oggetto di un vero culto è per lui Dante Alighieri.

¹⁰⁴⁰ G. MAFFEI, *Le Confessioni di un picaro italiano* in *Le maschere del picaro*, a cura di A. Gargano, Pisa, Pacini Editore, 2020, pp. 169-170.

¹⁰⁴¹ A parlare per prima del romanzo nieviano come di un *Bildungsroman* fu M. CORTINI, *L'autore, il narratore, l'eroe: proposte per una lettura delle "Confessioni d'un italiano"*, Roma, Bulzoni, 1983, più recentemente ridiscute la questione G. MAFFEI, *Nievo*, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 183-193

¹⁰⁴² I. NIEVO, *Confessioni di un italiano*, II, cit., p. 56.

Caratterizzando in questo modo la sua cultura, Nievo rafforza la *medietas* esemplare di Carlo Altoviti e al tempo stesso lo connota di sincero patriottismo, mostrando la sua devozione a Dante e a tutto un ideale pantheon letterario.

Anche Ginevra ha un rapporto particolare con la parola scritta: cresciuta tra l'orfanotrofio e i vicoli di Napoli, durante i primi anni di vita resta sostanzialmente analfabeta e ignara delle più elementari nozioni storiche e geografiche. Tuttavia, una svolta si verifica negli anni trascorsi sotto l'ala protettiva di suor Geltrude: è stata la suora a sollecitare dolcemente la ragazzina, affinché scegliesse dai suoi bauli un libro da leggere, come Ginevra racconta nelle memorie:

Or vedi; due altri cassettoni de'così fatti sono a Regina Coeli, e fra pochi di saranno qui accanto a questi: e tutti i libri che sono in questi e in quelli voglio che sieno come cosa tua, anzi sono tuoi.[...] Prenderai qual s'è l'una di queste opere: ma di questo ti fo accorta, che tu non ne prenda mai una nuova, se prima non avrai assoluta e terminata di leggere e d'intendere il meglio che ti sarà possibile quella che avrai presa.[...] Io, divenuta tutta cocente e rossa nel viso, tolsi a caso un assai grosso e bel volume in forma ottava.¹⁰⁴³

Questo viatico alla lettura si configura come un'iniziazione: la fanciulla sarà sempre più desiderosa di conoscere tutto ciò che riguarda l'uomo, il mondo e l'universo, in poco tempo riuscirà ad ottenere delle cognizioni molto solide su svariati temi e ciò influenzerà la sua visione delle cose allontanandola ancora di più da Dio, percepito come distante e indifferente al suo destino e a quello dell'umanità.

5. Un ulteriore elemento che accomuna i romanzi presi in esame è la quasi totale assenza di contrassegni peritestuali di autorialità, non vi sono infatti prefazioni, lettere d'accompagnamento, commenti e più in generale indicazioni manifeste dell'identità dell'autore reale del libro¹⁰⁴⁴ e nel caso del romanzo ranieriano si sfrutta il *topos* del manoscritto ritrovato. Le opere sembrano realmente scritte dai protagonisti e tale aspetto consente di fare un'altra riflessione: la scelta della narrazione in prima persona aumenta il valore testimoniale del racconto e lo fa apparire più 'autentico'.

6. Le caratteristiche poste sin qui in evidenza potrebbero essere il frutto di una circolazione dei romanzi picareschi nell'Italia della prima metà del XIX secolo e in particolare di una lettura diretta da parte di Nievo e di Ranieri del *Lazarillo* e del *Guzmán*, ma, come accennato, in mancanza di prove filologiche certe, questa suggestione è destinata a rimanere allo stato di ipotesi. È necessario, dunque, riflettere sul rilievo dei *topoi* e delle situazioni analizzate nei romanzi considerati e seguire, con Maffei, un'altra strada: le narrazioni in forma autobiografica delle vicende tribolate della propria esistenza da parte di persone comuni rappresentano un'autentica rivoluzione nello sviluppo delle forme letterarie verso un maggiore realismo. I romanzi picareschi prodotti tra XVI e XVII secolo in Spagna, nonché gli epigoni settecenteschi costituiscono il primo frutto, la prima realizzazione concreta di tale tendenza.¹⁰⁴⁵ Quando la fortuna del genere subì un lento declino, le 'conquiste' della picaresca non vennero meno, ma entrarono a far parte del grande insieme di 'ingredienti' propri della rappresentazione romanzesca realistica, riaffiorando in temperie culturali e in opere anche distanti fra loro nel tempo e nello spazio. Si può credere che le *Confessioni di un italiano* e *Ginevra o l'orfana della Nunziata* rappresentino delle vie alternative al romanzo, che siano delle scelte di 'rottura' rispetto al panorama letterario italiano coevo dominato dal romanzo autoriale di genere storico e dopo il 1840 dall'ingombrante presenza de *I promessi Sposi*.

¹⁰⁴³ A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, cit., p. 225.

¹⁰⁴⁴ Per il romanzo di Ranieri ciò è vero per l'edizione del 1839. Nell'edizione del 1862 vi è una *Notizia intorno alla Ginevra*, firmata dall'autore.

¹⁰⁴⁵ Si veda quanto sostenuto da J. CERCAS, *Il punto cieco*, Milano, Guanda, 2016, pp. 37-38.

DEUX ROMANS CONTEMPORAINS DE DÉFORMATION:
LES CAS DES *TEMPS DES CROCODILES*
ET DE *MOI, LE GLORIEUX* DE MATHIEU BELEZI

di Debora Sciolla

Avant-propos

Dans le cadre du séminaire consacré au roman de formation, Romain Menini a présenté une intervention intitulée «L'hygiène de Gargantua». Il y montrait que la critique rabelaisienne s'était centrée surtout sur la formation spirituelle du héros, tout en oubliant qu'il s'agissait d'un géant qui avait donc de besoins (corporels) assez spéciaux. Menini concluait son intervention tout en affirmant que *Gargantua* pouvait bien être considéré comme un roman de formation, mais cette formation ne pouvait pas constituer un modèle car il s'agissait d'un géant hors norme. Tout en posant l'étiquette de «hors-norme», Menini concluait en se demandant s'il s'agissait donc d'un roman de formation ou d'un roman de déformation.

Nous proposons ici une analyse de deux romans contemporains de l'écrivain français Mathieu Belezi, *Le Temps des crocodiles* et *Moi, le Glorieux* à l'aune de la catégorie du roman de déformation.

Par «déformation» nous entendons à la fois le renversement d'un itinéraire de formation (le personnage principal incarnant l'opposé des figures accomplissant des itinéraires de formation) et comme figure représentante de la démesure (coloniale). Afin de rendre compte de cette déformation, Belezi se sert de figures d'amplification comme les hyperboles, les énumérations et les accumulations qui accentuent le caractère grotesque du colon-géant Albert Vandel.

En outre, étant donné qu'à l'intérieur de ces deux romans un lecteur des œuvres rabelaisiennes pourrait percevoir un certain nombre de clins d'œil à la vie et aux exploits de Gargantua, dans cette contribution on se servira en miroir du géant rabelaisien pour faire résulter davantage la déformation du personnage de Belezi.

Nous rapprocherons ainsi les itinéraires de ces deux géants afin de montrer d'une part la divergence de leurs deux parcours de formation, de l'autre la démesure qui les caractérise. Si Gargantua incarne un parcours de formation exemplaire malgré sa nature exceptionnelle, Vandel, par son hybris et son immuabilité, symbolise la défense acharnée de privilèges usurpés.

Nous étudierons d'abord la déformation en tant que renversement d'un itinéraire de formation, puis nous analyserons les manifestations de la démesure chez le géant contemporain.

1. Déformation comme renversement d'un itinéraire de formation.

Si la catégorie du «roman de formation» est désormais bien codée,¹⁰⁴⁶ les attestations du «roman de déformation» sont rares et dispersées.¹⁰⁴⁷ Comme anticipé ci-dessus, par «roman de déformation» ici nous entendrons le renversement d'un itinéraire formatif. Nous commencerons par mentionner les principes du roman de formation pour ensuite voir comment se positionne notre personnage déformant.

¹⁰⁴⁶ Surtout grâce à l'ouvrage de F. MORETTI (1986), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

¹⁰⁴⁷ Maria Chiara Gnocchi par exemple l'emploie dans son article intitulé «Marie Darrieussecq et le roman de formation au féminin: *La Mer à l'envers*» pour décrire l'héroïne de ce texte qui ne respecte pas vraiment les canons fixés par Moretti (l'héroïne en premier lieu est une femme et en plus elle est déjà adulte). À ce propos, cfr. M.C. GNOCCHI, *Marie Darrieussecq et le roman de formation au féminin: La Mer à l'envers*, «Revue italienne d'études françaises» [En ligne], 13 | 2023, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté le 04 juillet 2025. URL: <http://journals.openedition.org/rief/10943>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rief.10943>

D'après Moretti, le héros du roman de formation est un jeune homme, généralement appartenant à la classe moyenne (milieu propice aux transformations sociales). Le but de la *Bildung* est l'intégration dans le milieu dans lequel le héros désire s'intégrer. Aux fins de notre analyse, nous mobiliserons également la classification bakhtinienne, contenue dans *Esthétique et création verbale*, comprenant cinq types de romans de formation.

Le premier type est le roman de formation «cyclique», celui qui est purement articulé sur l'âge (depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse). Dans cette perspective, la formation s'inscrit dans les modifications naturelles et progressives que subit l'individu au fil des années.

Le deuxième type est encore cyclique et il concerne la trajectoire qui va d'un adolescent idéaliste à un adulte désabusé, marquant la tension entre espoirs juvéniles et concessions réalistes.

Le troisième type, qualifié de roman «biographique», met en avant la formation comme le produit d'un ensemble complexe de circonstances, d'événements et d'activités qui influencent et transforment le caractère et la vie de l'individu.

Le quatrième type correspond au roman «didactique» ou «pédagogique», dans lequel le processus de formation est explicitement orienté vers une éducation consciente et méthodique, suivant un projet d'apprentissage prescrit et souvent moral.

Enfin, Bakhtine considère que le cinquième type est le plus accompli. Le critique, pour décrire ce type de roman, affirme que: «L'évolution de l'homme y est indissoluble de l'évolution historique. La formation de l'homme se fait dans le *temps historique* réel, nécessaire, avec son futur, avec sa profonde chronotopicit  ». ¹⁰⁴⁸ Cela signifie donc que le héros ne se forme pas en dehors du monde, mais au sein d'un contexte historique concret qui façonne son développement. Selon Bakhtine, les romans qui pourraient représenter ce type plus abouti de roman de formation seraient *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais ou *Wilhelm Meister* de Goethe, où la formation ne se réduit plus à un processus purement individuel et privé, mais reflète simultanément la «formation historique du monde». ¹⁰⁴⁹

Si Gargantua s'inscrit parfaitement dans ce dernier type de roman de formation, le personnage d'Albert Vandel, comme on le verra, est la figure la plus lointaine de tout type de formation. Tout en parcourant l'itinéraire du colon Vandel avec en miroir celui de Gargantua, nous montrerons tout d'abord la déformation de Vandel sur le plan formatif.

1.1. La déformation de Vandel et le miroir rabelaisien.

Le Temps des crocodiles et *Moi, le Glorieux* formaient initialement un seul roman, *Les vieux fous*.

Lorsque l'  diteur Le Tripode a commencé la republication des textes de Beleziz a choisi de scinder *Les vieux fous* en deux volumes correspondant à deux phases distinctes de la colonisation française en Algérie: la conquête dans *Le Temps des crocodiles* (2024) et la guerre d'Indépendance / fin de la colonisation dans *Moi, le Glorieux* (2024).

Si les itinéraires de Gargantua et de Vandel divergent énormément, il y a quelques phases que l'on pourrait rapprocher afin de mieux faire émerger l'absurdité du géant contemporain.

La phase la plus facilement comparable entre Gargantua et Vandel est celle qui caractérise l'enfance/adolescence oisive et prétentieuse de Gargantua (avant l'arrivée de Ponocrate):

il passa ce temps-là comme les petits enfants du pays, c'est-à-dire à boire, manger et dormir; à manger, dormir et boire; à dormir, boire et manger. ¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁸ M. BAKHTINE (1979), *Esthétique de la création verbale*, Paris,   ditions Gallimard, 1984, p. 254.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p.255.

¹⁰⁵⁰ R. MENINI, *Tout Rabelais*, Paris/Bordeaux, Coédition Bouquins-Mollat, 2022, p. 320.

Puis il fientait, pissait, régurgitait, rotait [...] mangeait de belles tripes frites, de belles carbonades, de beaux jambons, de belles grillades de chevreau et force soupes du matin.

Ponocrate lui fit remarquer qu'il ne devait pas se nourrir aussitôt après s'être levé du lit, sans avoir fait quelque exercice au préalable. Gargantua répondit: [...] Mes premières maitres m'y ont accoutumé, en disant que le repas du matin donnait bonne mémoire. [...] Je m'en trouve fort bien, et n'en déjeune que mieux.¹⁰⁵¹

Avant l'arrivée de Ponocrate, Gargantua avait été confié à des mauvais maitres (le sofisme était désormais considéré comme l'incarnation d'une instruction désuète et nuisible): il ne faisait que boire et manger de manière démesurée; son niveau intellectuel semblait rétrocéder, tandis que face à Ponocrate, au tout début, il se montrait réticent à l'idée de changer ses habitudes. Cette phase pourrait être rapprochée de l'existence tout entière d'Albert Vandel, lequel ne nait pas géant, mais le devient. Après avoir conquis sa place sur le sol algérien, Vandel s'enferme des heures

durant dans les cent cinquante mètres carrés, et dans ce vent, vautre tel un pacha ottoman, il rêvait de gloire future entre des avalanches de coussins parfumés à l'eau de rose, et s'abandonnait à des siestes interminables sans que personne osât troubler les sacrosaints ronflements du chef suprême [...]

en une année il prit trente kilos, sa poitrine gonfla de volume, ses hanches s'élargirent, son ventre atteignit des proportions exceptionnelles.¹⁰⁵²

Lui aussi, comme Gargantua au tout début de sa formation, gâté par le pouvoir et par les serviteurs, refuse d'écouter les conseils de ses conseillers: «il y avait bien longtemps que le conseil ne s'était pas réuni, Albert Vandel Ier n'en voulait plus du conseil et de ses conseillers».¹⁰⁵³

Ni *Le Temps des crocodiles* ni *Moi, le Glorieux* ne se focalisent sur l'enfance ou l'adolescence de Vandel: le lecteur le connaît lorsqu'il est déjà un adulte imperméable à tout conseil.

Si Vandel est immuable, Gargantua au fur et à mesure qu'il connaît Ponocrate apprend à se fier et se laisse «modeler».¹⁰⁵⁴ Ponocrate incarne le savoir humaniste; c'est pour cette raison que Bakhtine considère *Gargantua et Pantagruel* comme un roman historique, en ligne avec les changements de son époque. Grâce à son nouveau maitre, Gargantua développera son intelligence et sa sensibilité. Étape par étape, Gargantua deviendra plus capable de mieux se comporter, contrairement à Vandel qui non seulement ne s'améliore pas, mais devient de plus en plus attaché à ses privilèges et à son pouvoir de colon, refusant tout type de changement. Dans les textes de Belezi les péripéties n'amènent pas à une amélioration du colon et sont finalisées au maintien de son statu quo d'usurpateur.¹⁰⁵⁵

L'itinéraire formatif de Gargantua s'accomplit également sur le champ de bataille. Lorsque Gargantua et Ponocrate découvrent que les terres de Grandgousier ont été attaquées par les troupes de Picrochole, partent pour réparer l'affront subi:

Trouvant sur son chemin un arbre haut et grand [...] il dit: «Voici ce qu'il me fallait. Cet arbre me servira de bourdon et de lance». Et il l'arracha facilement de terre, en ôta les rameaux et l'orna à son gré. [...]

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 364.

¹⁰⁵² M. BELEZI (2011) *Le Temps des crocodiles*, Paris, Le Tripode, 2024, p. 126 (désormais indiqué comme LTDC).

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰⁵⁴ Le roman de formation à la française (contrairement au roman de formation allemand plus centré sur l'auto-formation) est souvent caractérisé par la présence d'un maître. À ce propos, cfr. W. DILTHEY (1870), *La vita di Schleiermacher*, Napoli, Liguori, 2010.

¹⁰⁵⁵ Par ailleurs, contrairement au texte rabelaisien qui montrait d'être en phase avec l'époque, dans *Moi, le glorieux* le personnage belezien refuse d'accepter le changement des temps / de renoncer à ses privilèges de colon (on est donc à l'opposé du roman de formation du cinquième type décrit par Bakhtine).

Arrivé près du bois de Vède, Gargantua fut averti par Eudémon qu'il restait quelques ennemis dans le château. Pour s'en assurer, Gargantua s'écria aussi fort qu'il put: «Êtes-vous là ou n'y êtes-vous pas? Si vous y êtes, n'y soyez plus. Si vous n'y êtes pas, je n'ai rien à dire». Mais un vil canonnier qui était au mâchicoulis lui tira un coup de canon, qui l'atteignit violemment à la tempe droite. Cela ne lui fit toutefois pas plus de mal que s'il lui avait jeté une prune. «Qu'est-ce que c'est? dit Gargantua. Nous jetez-vous ici des grains de raisin? La vendange vous coûtera cher!». Il prenait vraiment le boulet pour un grain de raisin.

En entendant ce bruit, ceux qui étaient dans le château occupés à piller coururent aux tours et aux fortifications, et lui tirèrent plus de neuf mille vingt-cinq coups de fauconneaux et d'arquebuses, tous dirigés vers la tête.

Ils tiraient si serré sur lui qu'il s'écria: «Ponocrate, mon ami, ces mouches-là m'aveuglent. Donnez-moi un rameau de ces saules pour les chasser!». Il prenait les boulets de plomb et les pierres d'artillerie pour des mouches à bœufs. Ponocrate l'informa que ces mouches n'étaient autres que les coups d'artillerie que l'on tirait depuis le château.¹⁰⁵⁶

Si la mission de Gargantua était défensive (il fallait venger et récupérer les terres de propriété de son père), celle que l'on lit ci-dessous est perçue comme défensive par Vandel, mais en réalité il s'agit de la défense de terres qui ne lui appartiennent pas, qu'il a usurpées et soumises avec la force:

je me sentais prêt à tuer tout ce qui se présenterait dans la ligne de mire de mon fusil, et ce sentiment de puissance m'exaltait le cœur au point que j'en avais le vertige, perché sur mon cheval tel un général à la prise de la smala [...]

mais les balles ne me faisaient pas peur, une balle a-t-elle jamais fait peur à Bobby la baraka? elles me tournaient autour, tracèrent des sillons dans ma chevelure,¹⁰⁵⁷ me passaient sous les bras, me sifflaient aux oreilles, me chatouillaient les orteils, à peu près aussi inoffensives que des mouches à viande [...]

ils étaient cinq, huit, dix à me prendre pour cible, dix salopards affublés de guenilles trouées... les sabots de mon cheval ont fracassé la poitrine des deux Arabes les plus téméraires, j'ai réduit en bouillie la face de celui qui avait sorti son poignard et voulait me couper les couilles, et Omar s'est jeté sur ceux qui restaient en poussant ses cris de nègre en colère, trois gorges tranchées net ont pissé le sang.¹⁰⁵⁸

Si Gargantua, humblement, ne comprenait pas ce qui le frappait, Vandel, par contre, est bien conscient de ce qui est en train de se produire, mais son intention est celle de démontrer que rien ne peut le toucher, même pas des projectiles. Par ailleurs, si Gargantua défend ses terres tout en prouvant sa valeur, Vandel, dans cet extrait, défend des terres qui ne sont pas à lui et qu'il a conquises faisant des bains de sang. En outre, il y a chez Vandel la volonté d'anéantir tout ce qui constitue un obstacle à sa conquête absolue.

Au fur et à mesure que Gargantua affronte ses adversaires, son esprit critique s'aiguise, sa vision des choses change. Albert Vandel par contre reste toujours le même, du début jusqu'à la fin.

2. Déformation comme démesure.

Si les deux romans de Belezi sont donc des romans de déformation dans le sens que l'itinéraire de Vandel se trouve aux antipodes d'un parcours canonique de formation, il y a également une autre acception de déformation que l'on voudrait mobiliser ici et qui équivaut à la démesure et à l'excessivité liées à la figure et aux des comportements du colon Vandel. La démesure tant sur le

¹⁰⁵⁶ R. MENINI, *op. cit.*, pp. 442-444.

¹⁰⁵⁷ L'inoffensivité des balles de canon qui atteignent Vandel est comparable à celle des boulets de canon qui avaient frappé Gargantua dans le château de Vède. À ce propos, cf. le Chapitre XXXVII intitulé *Comment Gargantua en se peignant faisait tomber de ses cheveux les boulets d'artillerie* (pp. 446-450).

¹⁰⁵⁸ M. BELEZI, *Moi, le Glorieux*, Paris, Le Tripode, pp. 74-75 (désormais indiqué comme *MLG*).

plan physique que sur le plan des comportements est donc rendue à travers une série d'expédients rhétoriques et stylistiques, tels que les figures d'accumulation, de répétition, d'amplification (hyperboles, climax ascendants, etc.), mais aussi à travers la mise en scène de personnages comme celui d'Albert Vandel ou de ses collaborateurs.

Vandel, dès le début de *Moi, le Glorieux* se présente comme une figure de la démesure en raison de sa taille, de son âge et de son comportement; à l'ouverture de *Moi, le Glorieux*, en effet, il a quasi cent-cinquante ans et pèse environ cent-quarante-cinq kilos:

...j'ai pesé jusqu'à cent cinquante kilos au meilleur moment de ma vie, j'avais un cheval à six pattes, une selle fabriquée à ma mesure par un atelier du Caire...

...cent cinquante kilos, je vous dis

au point que je m'asseyais sur deux chaises aux tables des restaurants, et qu'on élargissait les portes de chambres afin que je circule à mon aise dans les hôtels... et à l'époque nous pesions tous plus de cent kilo, les patrons de la vigne et des agrumes, les directeurs de banque, les rois de l'alfa, les seigneurs des transports maritimes [...].¹⁰⁵⁹

Ici, la démesure est représentée d'une part à travers la création d'une figure hyperbolique pesant cent cinquante kilos et ayant quasi cent-cinquante ans, de l'autre est rendue à travers un type particulier d'accumulation qui est l'énumération.

L'accumulation est appelée en grec *synathroismós* («rassemblement, agglomération») et en latin *plurium rerum congeries* (ou *coacervatio*) «accumulation de plusieurs choses» (c'est-à-dire concepts, notions, arguments): littéralement, «congerie» et «coacervat», qui conviennent bien pour signifier une accumulation chaotique. L'accumulation semble moins logique que l'énumération; en effet, cette dernière est limitée puisqu'elle passe en revue divers aspects d'une même réalité. Selon Nicole Ricalens-Pourchot, en effet, «L'énumération diffère de l'accumulation qui, elle, saute d'un point de vue à un autre; sa liste est ouverte tandis que celle de l'énumération a forcément une fin puisqu'elle énumère les éléments d'un tout...».¹⁰⁶⁰ Les énumérations seraient une forme d'accumulation plus «ordonnée» et plus «finie». L'accumulation, en juxtaposant des termes très différents entre eux, semble infinie, tandis que l'énumération énumère généralement les parties d'un tout.

Les énumérations constituent l'un des traits distinctifs de la production de l'auteur en question. Il s'en sert en effet pour mieux faire résulter l'absurdité de la colonisation. À la démesure de type physique suit celle concernant les comportements violents de Vandel lors de la conquête des terres algériennes:

et lui, Vandel, n'eut que le temps de se retourner et de sabrer la poitrine ennemie d'un maître coup qui partagea en son milieu le corps de l'arabe, et l'ouvrit jusqu'à l'os, et dégagea les entrailles qui sortirent par à-coups, libérant de gros bouillons de tripes chaudes, des flots de sang, et des organes mal identifiés que l'Arabe essaya encore de retenir avec ses mains tout en considérant ce qui s'échappait de son ventre.¹⁰⁶¹

Une autre marque de démesure est représentée par l'excès et la surabondance alimentaire. Belezi, lui-même affirme avoir été inspiré par les listes et les descriptions rabelaisiennes des banquets (et puis s'en être détourné tout en leur donnant une signification différente).

Dans l'œuvre rabelaisienne, en effet, les banquets sont le signe d'une cohésion sociale et servent à rendre hommage à des exploits guerriers bien réussis; tel est le cas du banquet organisé par Grandgousier en honneur de son fils Gargantua, revenu triomphant de ses expéditions:

¹⁰⁵⁹ M. BELEZI, *MLG*, pp. 9-10.

¹⁰⁶⁰ N. RICALES-POURCHOT, *Dictionnaire de figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 64.

¹⁰⁶¹ M. BELEZI, *LTDC*, p. 21.

Sur ces mots, on prépara le souper et, en complément, on fit rôtir seize bœufs, trois génisses, trente-deux veaux, soixante-trois chevreaux de lait, quatre-vingt-quinze moutons, trois cents cochons de lait avec une belle sauce au moût de raisin, deux cent vingt perdrix, sept cents bécasses, quatre cents chapons du Loudunois et de Cornouaille, six mille poulets et autant de pigeons, six cents gélinottes, quatorze cents levreaux, trois cent trois outardes et mille sept cents chaponneaux.¹⁰⁶²

À l'intérieur des textes de Belezi, par contre, les repas gargantuesques qui y sont décrits proviennent de razzias que Vandel a faites aux dépens des indigènes et tout en exploitant des territoires qui ne sont pas à lui et qu'il a obtenu avec la force. Ils sont donc le signe de l'usurpation et de la soumission à l'ordre colonial:

il y avait des cornes de gazelle, des makrouts, des cheveux d'ange au miel d'acacia, l'assiette était pleine et la théière fumait [...] moi qui ne savais pas me retenir, qui engloutissais à chaque repas deux viandes en sauce ou grillées, sans compter les entrées et les desserts.¹⁰⁶³

vidant les unes derrière les autres les coupes de champagne, attaquant le foie gras, les canapés de caviar, les ortolans, et poursuivant avec les saumons, les dindes farcies [...] et terminant en beauté cette bombance gargantuesque.¹⁰⁶⁴

...la double ration de ce soir serait pantagruélique, car la razzia avait rapporté à la troupe, outre les tapis, bijoux, oreilles et autres colifichets, un troupeau de trente-quatre brebis qui constituaient une appréciable réserve de viande sur pied.¹⁰⁶⁵

Mais si dans la vision rabelaisienne les banquets étaient le signe d'une réconciliation ou de célébration collective, dans les œuvres de Belezi ses repas symbolisent la démesure et la domination coloniale.

Rabelais joue avec les figures de la démesure, du grotesque et de l'hyperbole. Contrairement au rire rabelaisien, la finalité ultime de l'écriture belezienne est celle de rendre compte de l'absurdité des comportements humains.

Conclusions

À travers la figure hypertrophiée et grotesque d'Albert Vandel, les romans *Moi, le Glorieux* et *Le Temps des crocodiles* de Mathieu Belezi proposent une forme radicale de «roman de déformation», où le parcours du personnage ne tend ni vers l'intégration sociale, ni vers une quelconque transformation morale. En inversant les codes du roman de formation tel que théorisé par Bakhtine ou Moretti, Belezi dresse le portrait d'un anti-héros figé dans son obsession du pouvoir et dans une logique coloniale délirante et anachronique.

Le miroir tendu à Gargantua révèle l'écart entre un géant humaniste capable de transformation et un géant colonial en état de stagnation régressive.

Ce que ces deux œuvres mettent en jeu, c'est ainsi une critique corrosive de l'imaginaire colonial par la réécriture grotesque du roman d'apprentissage: loin de toute émancipation, la trajectoire de Vandel illustre le repli pathologique d'un pouvoir fondé sur l'usurpation, qui refuse jusqu'au bout la fin de son monde.

¹⁰⁶² R. MENINI, *op. cit.*, p. 448.

¹⁰⁶³ *MLG*, p. 22.

¹⁰⁶⁴ *MLG*, pp. 32-33.

¹⁰⁶⁵ *LTDC*, p. 64.

BIBLIOGRAPHIE:

- M. BAKHTINE (1979), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- M. BELEZI (2011) *Le Temps des crocodiles*, Paris, Le Tripode, 2024.
- M. BELEZI (2011), *Moi, le Glorieux*, Paris, Le Tripode.
- W. DILTHEY (1870), *La vita di Schleiermacher*, Napoli, Liguori, 2010.
- M.C. GNOCCHI, *Marie Darrieussecq et le roman de formation au féminin: La Mer à l'envers*, «Revue italienne d'études françaises» [En ligne], 13 | 2023, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté le 04 juillet 2025. URL: <http://journals.openedition.org/rief/10943>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rief.10943>
- R. MENINI, *Tout Rabelais*, Paris/Bordeaux, Coédition Bouquins-Mollat, 2022.
- F. MORETTI (1986), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- N. RICALES-POURCHOT, *Dictionnaire de figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003.

DOSTOEVSKIJ NEI SAGGI E NELLE INTERVISTE DI PASOLINI

di Pietro Tabarroni

1. Una formazione dostoevskiana

Pasolini ha disseminato le risposte ai critici e ai giornalisti, la posta ai lettori e i propri interventi critici originali, del nome di Dostoevskij.¹⁰⁶⁶ Nei *Saggi sulla politica e la società* si contano una decina di occorrenze, perlopiù ricordi di letture, in un caso, una «boutade». Ricomposte insieme, questi riferimenti sparpagliati nel tempo delineano un confronto portato avanti da Pasolini lungo tutta la vita, nella propria peculiare e personale maniera. Il Dostoevskij della sua saggistica è un nume al quale rivolgersi per opporsi al potere economico egemonizzante dell'arte e della cultura.¹⁰⁶⁷ Non si tratta di una pura riverenza nei confronti di uno degli autori fondamentali per la cultura europea, di uno dei padri indiscussi del romanzo moderno e contemporaneo. Pasolini si confronta teoricamente ed esteticamente con Dostoevskij, conosce bene la totalità dei suoi testi, stando a quanto dichiara negli anni. Certamente, impasta il materiale dostoevskiano con il proprio, traendo un modello di opera romanzesca e di posa autoriale.¹⁰⁶⁸ L'analisi di questo confronto protrattosi nel tempo, come spero di aver dimostrato, fotografa un'impronta dostoevskiana in Pasolini, diramata in due prospettive: da un lato, viene trasmesso il «rigore» della contraddittorietà, al quale sono votati tanto l'intellettuale nel suo rapporto con la società, quanto la sua opera letteraria in rapporto ai modelli retorici già affermati e mercificati (Pasolini pensa a Hugo e all'aspirazione totalizzante del suo realismo); dall'altro, Dostoevskij trasmette a Pasolini un'intenzione poetica, gli insegna un modo di concepire il personaggio (maschile, dovremmo puntualizzare) non come un sistema di significati e di sensi risolti, chiusi, ma, al contrario, imperfetti, aperti, come «espressione» parziale dell'autore e della realtà, come imperfezione da rievocare e protrarre in ogni opera. Come sempre, in Pasolini, si tratta di un processo di bulimia della fonte, dalla quale il poeta ingurgita, per poi assumere, uno o più componenti, rigettandone il principio nutritivo completo, l'essenza che essa presenta. L'impronta di Dostoevskij nella sua opera si compone non di ciò che Dostoevskij ha da offrire, ma solo di ciò che Pasolini ha voluto vedere, cercare e dissodare in lui.

La maggior parte delle occorrenze del nome Dostoevskij nella saggistica pasoliniana sono collocate all'interno di un processo di recupero della memoria, fornendo un materiale che diviene, repentinamente, speculativo, teoretico. Il ricordo si tramuta, continuamente, in teoria della psiche, in teoria dell'arte, in critica, durante gli anni fondamentali per la creazione del Pasolini «autore, personaggio e personaggio pubblico».¹⁰⁶⁹ Nel 1960, su «Vie Nuove», Pasolini racconta un aneddoto che diverrà, in seguito, celebre:

¹⁰⁶⁶ Su *Descrizioni di descrizioni*, viene pubblicato il commento a Delitto e castigo scritto da Pasolini nel 1974, recentemente riedito da Mondadori nell'edizione economica del classico russo. Le numerose e corpose citazioni e riscritture da Dostoevskij compiute da Pasolini (specie dai *Karamazov*, dai *Demoni* e dall'*Idiota*) sono state analizzate da Lavinia Mannelli nella sua tesi di laurea: *Pasolini e Dostoevskij. "Due esseri astratti su un aerostato"*, vincitrice della trentatreesima edizione del Premio Pasolini.

¹⁰⁶⁷ Attività, quella della critica all'egemonia culturale, pressoché costante nella saggistica pasoliniana. Cfr. M. BIANCIARDI, *Un estraneo in terra ostile*, in *Pasolini: critica e cultura* (a cura di P. FALZONE e M. TORTORA), Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2023, p. 273.

¹⁰⁶⁸ Si veda, su questo argomento F. TUSCANO, *Il "sublime". Stavrogin da Dostoevskij a Pasolini*, in *Sublime e antisublime nella modernità*. Atti del XIV Convegno Internazionale MOD, 13-16 giugno 2012 (a cura di M. PAINO e D. TOMASELLO), Pisa, ETS, 2014, pp. 873-886.

¹⁰⁶⁹ G.C. FERRETTI, *Pasolini personaggio: un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*, Novara, Interlinea, 2022, p. 59.

Che Giornate! Passavo ore e ore al «Portico della Morte», a Bologna, dove si vendevano libri usati, a scegliere, a leggere titoli, a spiare pagine e indici. Avevo quindici anni, e fino allora avevo letto solo libri d'avventura (a Cremona, dove son vissuto per tre anni): poi improvvisamente mi è capitato tra le mani L'idiota di Dostoevskij, ed è stata la rivelazione. Ho letto tutto Dostoevskij, e poi Tolstoj: e poi le tragedie di Shakespeare.¹⁰⁷⁰

Rispondendo a chi gli chiedeva un sistema di studio, Pasolini procede elencando le tappe di una formazione intrapresa a partire dagli anni del Liceo Galvani. Da ciò, si accede a un piano teorico, con uno slittamento giocato tutto su un'affermazione solo apparentemente innocua: «Come vedi non c'è stato un piano di letture»:

Come vedi, non c'è stato un «piano» di letture: le cose sono nate da sé. Tu hai molto tempo, immagino, nella Casa dove ti trovi: quini, pazientemente, comincia lasciandoti affidare al caso. Magari tieni come guida la storia della letteratura italiana del De Sanctis, che è così suggestiva, e, insieme, quella più moderna del Sapegno.¹⁰⁷¹

Dostoevskij, Shakespeare e, in seguito, Rimbaud, sono nomi che ricorreranno spesso in questo tipo di interventi di Pasolini, rivolti al grande pubblico, quasi sempre accostati tra loro. Partecipano, insieme, al funzionamento di una macchina che si muove «senza un piano», senza un orizzonte progettuale. Il fulcro della questione non è stabilire se queste dichiarazioni ritraggano fedelmente la reale formazione di Pasolini. Piuttosto, mi pare rilevante considerare l'intento dell'autore, ossia, il contesto entro il quale sono state scritte. In tal senso, vanno considerate come una sintesi della formazione ideale, che per Pasolini non può prescindere dal rifiuto e dalla profanazione letteraria della società borghese. Nella triangolazione degli autori citati nella risposta ad Angelo Maffini, l'autore delle *Ceneri di Gramsci* identifica una via di uscita praticabile dalle masse, la contestazione radicale della borghesia occidentale. Perciò, dopo essersi dipinto, probabilmente in maniera non del tutto veritiera, come un lettore disordinato e non rigoroso, nel passaggio immediatamente successivo a quello appena riportato, Pasolini propone quel piano di studio e di letture del quale, precedentemente, aveva negato l'esistenza, consigliando al lettore di confrontarsi prima coi contemporanei, per poi accedere ai classici. E in questo piano, Dostoevskij sarà annoverato quasi sempre, da questa prima risposta in avanti. Pasolini vi ritorna già nell'anno successivo, sempre su «Vie Nuove»:

Io non amo Victor Hugo, e invece addirittura venero Dostoevskij. Del primo non amo l'arte retorica (un critico ha detto che Victor Hugo era stupido come l'Himalaya): una retorica, nella sua suprema insincerità, può essere sublime: e Victor Hugo ha scritto qualche poesia strabiliante per questa sua folle sublimità, per questa sua perfezione totalmente insincera. Ma non per questo io riesco ad amarlo. Dostoevskij¹⁰⁷² era esattamente il contrario; non era mai «sopra» la realtà, a ordinarla con olimpiche retoriche, ma stava sempre «dentro» ad essa, a inventare incessantemente il modo di comunicarla, di esserle pari, di non lasciarla sfuggire. Non c'è pagina di Dostoevskij che non corra il rischio di essere brutta, impari, gratuita, sbagliata, eccessiva: e invece, proprio per questo, è sempre sincera e poetica: il suo caos finisce sempre con l'essere purissimo orco: la sua contraddittorietà rigore. Io ho letto l'idiota a quindici anni: [...].¹⁰⁷³

Dostoevskij è grande, sintetizzando, per la sua capacità di «scrivere con la realtà», di maneggiarne il «magma», un'arte imparata e sfruttata da Pasolini dietro la macchina da presa della

¹⁰⁷⁰ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, p. 889.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

¹⁰⁷² Nelle citazioni è stata rispettata la traslitterazione originale del testo, con l'uso della «w».

¹⁰⁷³ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 963-964.

Ricotta, come ricordava in un saggio di qualche anno fa Paolo Desogus.¹⁰⁷⁴ L'ordine dello studio incontra il «caos», esattamente il termine scelto per la rubrica tenuta sul *Tempo*. Quel caos che racconta la realtà restando al suo interno senza la posa di Hugo e del realismo storico. Ancora una volta, godiamo di un privilegio riservato ai lettori dei dialoghi con il grande pubblico, quello di un filtro educativo e gramsciano, che porta Pasolini a scrivere di sé e del suo rapporto coi grandi nomi della letteratura edulcorando, o rimaneggiando, la realtà, per poi trarre dal ricordo e dall'esempio personali una teoria generale, propedeutica alla letteratura e alla coscienza di classe dell'interlocutore e della massa, alla crescita culturale di quei «due proletariati», uno laico, l'altro confessionario, dei quali parlava già nel 1948.¹⁰⁷⁵ In tal senso, le note del critico fungono da indicazioni per l'ermeneutica dell'opera poetica. Pasolini sottolinea in Dostoevskij solo gli aspetti che riecheggiano anche nella sua produzione romanzesca, nei suoi personaggi e nei suoi spazi narrativi. La correlazione tra caos e rigore, il rilievo della contraddittorietà, in fondo, sono espressioni di autocritica, sono elementi fondamentali del suo agire, come artista e come intellettuale. Dalle *Conversazioni con Jon Halliday*

Ma verso i quattordici-quindici anni smisi di leggere racconti d'avventura e di recitare le mie avemarie; diventai agnostico e incominciai a coltivare le prime ambizioni letterarie; mi diedi alla lettura dei primi autori seri, Dostoevskij e Shakespeare. Contemporaneamente si manifestò una frattura fra me e la società, ma il mio antifascismo era di carattere esclusivamente culturale. Non appena ebbi cominciato a leggere autori come Dostoevskij e Shakespeare, e poi poeti come Rimbaud e gli ermetici, esponenti di una cultura che il regime disapprovava e respingeva, mi sentii al di fuori della società (o fui io che cominciai inconsciamente a sfidarla).¹⁰⁷⁶

Troviamo, ancora una volta, la posa dell'autocritica, dell'auto-lettura. Pasolini si interpreta a posteriori, si rimaneggia, e Dostoevskij entra nel pantheon dei numi tutelari della sua caparbia e assoluta contestazione, un aspetto, notoriamente, costitutivo della sua figura e del suo mito. Rimbaud, Dostoevskij e Shakespeare, ancora una volta, vengono chiamati in causa per la loro antisocialità: «Fu la conseguenza dell'aver letto quei poeti». Ancora dal *Background pasoliniano*:

Ricordo ancora con emozione *Macbeth* e *L'idiota* di Dostoevskij; sono un fattore importante nella mia vita, come Rimbaud. Volevo dire che sono più che qualcosa di meramente culturale, che sono qualcosa di esistenziale all'interno della cultura. Talvolta la cultura può provocare sensazioni altrettanto forti di quelle provocate dalla natura; queste sensazioni vanno a formare la psicologia di una persona.¹⁰⁷⁷

Emerge, qui, il ruolo che Pasolini attribuisce alle letture giovanili, divenute «fondamento fisso, ineliminabile». Soprattutto, i tre nomi ricorrenti possono essere considerati come fattori evolutivi per l'individuo, come sorgenti di sensazioni. Le opere citate avrebbero interagito, in altre parole, con la «psicologia» della sua persona, in maniera irreversibile, vale a dire, nel momento dello sviluppo intellettuale, in quella fase educativa che rimarrà sempre un'ossessione pasoliniana, fino alla morte dell'autore. In Dostoevskij, Pasolini rinviene un elemento antisociale talmente forte da indurlo a ipotizzare un nesso tra formazione della psiche e cultura paragonabile, per forza e per rilevanza all'interno della sua struttura biologica e intellettuale dell'individuo, alla natura stessa, il cui concetto viene, conseguentemente, ridimensionato, decostruito.

¹⁰⁷⁴ P. DESOGUS, *Laboratorio Pasolini: teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 54. Riguardo la semiotica della realtà e i rapporti tra il cinema di Pasolini e il pensiero di Deleuze si veda: R. De Gaetano, *Pasolini, stilistica e ontologia*, Milano, Mimesis, 2019, p. 72.

¹⁰⁷⁵ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 73.

¹⁰⁷⁶ Ivi, p. 1290.

¹⁰⁷⁷ Ivi, p. 1300.

2. Dostoevskij imperfetto

Nei tre autori ai quali continua a far riferimento quando gli si chiede della sua formazione letteraria, Pasolini non cerca sistemi chiusi, perfetti, appunto, come ricordava nel giudizio su Hugo, retorici. Cerca, al contrario, l'imperfezione, l'elemento dissonante, irriducibile al senso generale dell'opera e del personaggio. Il discorso protratto e disseminato sull'*Idiota* lo dimostra definitivamente. Così nel 1966, in dialogo con Giorgio Bocca sulle colonne del *Giorno*:

«*Boutade per boutade* potrei rispondere che anche nell'*Idiota* di Dostoevskij c'è un eroe positivo. Quei signori non hanno ancora capito che un personaggio, anche se descritto a tutto tondo, non assume mai un significato preciso e vincolante, non è una dichiarazione di fede e neppure di voto, ma l'espressione, la misura del grado di conoscenza della realtà cui è giunto un autore.¹⁰⁷⁸

Attirato e affascinato dalla santità dell'idiota sacro, biblico, di Dostoevskij,¹⁰⁷⁹ Pasolini propone un paradigma del personaggio romanzesco da opporre tanto alla lettura scandalizzata e stizzita della borghesia, quanto alla «boutade» di chi lo accusa di non schierarsi a sinistra, con la sua letteratura. Anche se «descritto a tutto tondo», il che significa non solo tratteggiarne i lineamenti psicologici, ma anche collocarlo in un orizzonte storico reale, in una classe sociale all'interno di una prospettiva marxista, il personaggio «non assume mai» il «significato preciso e vincolante» che lo ammantava.¹⁰⁸⁰ Conserva, al suo interno, un principio di caos, un potenziale contraddittorio che si iscrive irrimediabilmente (come irrimediabile era l'influenza dell'opera dostoevskiana) nella sua figura. Il personaggio sfugge al suo stesso autore, che vorrebbe finalmente dar corpo «in modo positivo a una persona bellissima», seguendo una sua «vecchia idea».¹⁰⁸¹ Il suo candore, in fondo, potrebbe essere una forma di peccato, un mero rifiuto della responsabilità,¹⁰⁸² Per Pasolini è fondamentale affermare la necessità di questo fattore di imperfezione alla base di ogni grande opera letteraria, forse, d'arte in generale. E il modello ideale è, ancora, Dostoevskij, sul quale ritorna con un giudizio lapidario l'anno successivo, nel '67, in una delle interviste agli scrittori di Manlio Cancogni:

Hai cominciato col chiedermi che cos'è un capolavoro. Ebbene la mia risposta è questa: è un'opera piena d'imperfezioni. Più grandi sono le imperfezioni e più grandi sono le cose perfette. Ecco il motivo per cui è così difficile riconoscerlo. Davanti a un capolavoro si è fuorviati dalle imperfezioni. Il lettore va dietro all'opera perfetta, si lascia affascinare dalla sua completezza. Ma le opere perfette, in questo senso, sono sempre minori. [...]

Dacci un esempio.

Per l'Ottocento è semplice. Dostoevskij. L'imperfezione in opere come *Demoni* o i *Karamazov* mi pare evidente.¹⁰⁸³

Si registra uno slittamento nell'oggetto della citazione. Pasolini tace il titolo del romanzo con protagonista il principe Myskin. I capolavori citati, *I demoni* e i *Karamazov* presenterebbero un'imperfezione evidente, strutturale, tematica, linguistica. Questa incoerenza strutturale fa emergere

¹⁰⁷⁸ Ivi, p. 1593.

¹⁰⁷⁹ Figura poi rievocata, in parte, dietro la maschera di Aleksej nei *Fratelli Karamazov*. Cfr. L. COSTA, *Il realismo epico di Dostoevskij*, «Studi di estetica» 48, 2, 2013", Bologna: CLUEB, 2013, p. 127. Insieme all'*Idiota* e ai *Demoni*, i *fratelli Karamazov* completa la triade di romanzi dostoevskiani annoverati da Pasolini tra i fondamenti della propria formazione letteraria giovanile.

¹⁰⁸⁰ Si veda, per diradare un poco il mistero di questo concetto del personaggio pasoliniano, R. DE CECCATTY, *Pasolini: dialoghi con la realtà*, in *Corpus XXX: Pasolini, Petrolio, Salò*, Bologna, CLUEB, 2012, p. 107.

¹⁰⁸¹ *Un certo Dostoevskij* (a cura di P. FOKIN), Milano, Utet, 2021, p. 382.

¹⁰⁸² Cfr. M. C. GHIDINI, *Dostoevskij*, Roma, Salerno, 2017, p. 199.

¹⁰⁸³ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e la società*, op. cit., p. 1618.

«le cose perfette» del romanzo. Cosa intenda con «imperfezione», Pasolini lo spiega nella risposta successiva, su Manzoni:

I promessi sposi. È sicuramente un capolavoro ed è pieno d'imperfezioni. Ce n'è rispetto al codice narrativo come ad esempio l'episodio della monaca di Monza. Per un lettore superficiale, narrativamente, è un errore, perché costituisce un racconto nel racconto. Piglia poi il cardinale e l'innominato. Sono figure orribili, degne di un *technicolor* americano. Il loro abbraccio con le lacrime dell'innominato che cadono sulla porpora del cardinale è comico. Ma vicino a quell'abbraccio c'è l'episodio di don Abbondio che va su per il monte a cavalcioni del mulo che è stupendo. Lucia è una figura sciocca... [...] Ma Renzo è splendido. La sua fuga da Milano è indimenticabile.¹⁰⁸⁴

Errori nel «codice narrativo»; presenza di «figure orribili [...]» di uno stile che scade nel «comico», e di una coprotagonista «sciocca». Questi elementi grotteschi fanno la grandezza dei *Promessi sposi*, nella lettura pasoliniana, secondo la quale lo stile deve fungere da strumento problematizzante, non semplificante. Applicandoli al materiale dostoevskiano, gli esempi si sommano. La definizione di scena e di personaggi da «technicolor», che incrementa la drammaticità abbassando il tono della narrazione, potrebbe benissimo essere rivolta al dialogo tra Kirillov e Petr Stepànovic nel sesto capitolo della terza parte dei *Demoni*:

- Ma no, non occorre, al diavolo l'autorità! Ma scrivete dunque, se fate sul serio!... – gridò istericamente Petr Stepànovic.
- Aspetta! In alto voglio un muso con la lingua fuori.
- Eh, sciocchezze! – fece Petr Stepànovic, stizzito: – anche senza disegno si può esprimere tutto questo unicamente col tono.
- Col tono? Va bene. Sì, col tono. Detta col tono!
- «Io, Aleksěj Kirillov, - dettò Petr Stepànovic con voce ferma e imperiosa, chino sopra la spalla di Kirillov e seguendo ogni lettera che questi tracciava con mano tremante per l'agitazione, - io, Kirillov, dichiaro che oggi, ... ottobre, verso le otto di sera, ho ucciso lo studente Satov nel parco per il suo tradimento e per la sua denuncia a proposito dei manifestini e di Fed'ka, che da noi due, nella casa di Filippov, ha abitato e pernottato anche lui per dieci giorni. Mi uccido oggi col revolver, non perché non mi penta e abbia paura di voi, ma perché all'estero avevo l'intenzione di mettere fine alla mia vita».
- Soltanto? – esclamò Kirillov con meraviglia e indignazione.¹⁰⁸⁵

Si instaura un senso medio e contraddittorio, che l'autore ottiene giocando sulla differenza tra il valore burocratico, che va attestato in fede, con un documento ufficiale, e il valore morale del suo suicidio, che rimane inespresso. È una pratica comune a tutte le opere di Dostoevskij, dove i dialoghi fanno spesso lievitare il gradiente di assurdità, di malinconia, di miseria emanato dalle situazioni narrate. Da cosa deriva questa sensazione? La scena dilaziona il pathos drammatico della rivelazione delle intenzioni di Kirillov, va decodificata del suo registro comico durante la lettura. La situazione narrativa, in Dostoevskij, è continuamente portata al confine tra il tragico e il comico, una tecnica che segna anche tutta l'ultima produzione pasoliniana.¹⁰⁸⁶ La dichiarazione di Kirillov è un esempio del caotico rigore di cui parlava Pasolini. Il dialogo non è mai riferito a se stesso, non avviene, in realtà, tra i personaggi che lo mettono in scena. Nei romanzi di Dostoevskij, e in parte anche in quelli pasoliniani, anche quando ci sono in gioco posizioni scottanti sull'arte, sulla religione e sulla politica, la piega presa dai discorsi verte sempre a un nucleo di assurdità, di grottesco, viene inevitabilmente deviata dal tormento interiore del personaggio e, naturalmente, dell'intimo sentimento sentire

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, Torino, Einaudi, 2014, p. 607.

¹⁰⁸⁶ Come ricordava Marco Antonio Bazzocchi, la linea del romanzo comico sul modello di Gogol e Dostoevskij è una delle vie percorse da Pasolini in *Petrolio*. Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *Baubò: la scena comica dell'ultimo Pasolini*, in *Corpus XXX: Pasolini, Petrolio, Salò*, Bologna, CLUEB, 2012, p. 13.

dell'autore.¹⁰⁸⁷ Queste imperfezioni, le forzature del codice narrativo, esattamente come in Manzoni, fanno sì che l'opera esca dal modello del realismo storico, la rendono un capolavoro stratificato e complesso. Abbiamo, così, l'affresco della Russia della metropoli zarista con la sua macchina burocratica e i suoi valori tradizionali in sconvolgimento. Abbiamo i rivoluzionari, gli atei, i nichilisti nella loro veste storica, ma la cifra dei personaggi e delle narrazioni si coglie quando il dato storico incontra l'ideologia e la critica del poeta. Ed ecco Stavrogin, figlio della propria epoca e della propria patria, colui che, con la sua intelligenza e con la propria forza potrebbe segnare il futuro del Paese, votato, per volere del suo autore, al male senza mediazioni, senza filtri, in maniera «assolutamente razionale», «apatic[a]», l'antieroe dei *Demoni* che anticipa Nietzsche, come ricorda Rossella De Rose;¹⁰⁸⁸ ma ecco anche Myskin, assolutamente buono, una «persona bellissima» e al contempo, conturbante, ingenuo fino alla malizia, sconvolgente, un oggetto ossessivo del desiderio di chi lo circonda, come un'icona. Non se ne può fare un personaggio completamente positivo, come sperava l'autore stesso. Eppure, sembra ritenere Pasolini, proprio in quanto ideologizzato, proprio in quanto assoluto e dicotomico, l'antieroe di Dostoevskij è insuperabile, sublime.

BIBLIOGRAFIA

- M.A. BAZZOCCHI, *Baubò: la scena comica dell'ultimo Pasolini*, Bologna, CLUEB, 2012, p. 13.
- M. BIANCIARDI, *Un estraneo in terra ostile*, in *Pasolini: critica e cultura* (a cura di P. FALZONE e M. TORTORA), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, p. 273.
- R. DE CECCATTY, *Pasolini: dialoghi con la realtà*, in *Corpus XXX: Pasolini, Petrolio, Salò*, Bologna, CLUEB, 2012, p. 107.
- R. DE GAETANO, *Pasolini, stilistica e ontologia*, Milano, Mimesis, 2019, p. 72.
- R. DE ROSE, *Titanismo, libertà, empietà in Dostoevskij*, Napoli, Guida Editore, 2014, p. 46.
- P. DESOGUS, *Laboratorio Pasolini: teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 54.
- F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, Torino, Einaudi, 2014, p. 607.
- G.C. FERRETTI, *Pasolini personaggio: un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*, Novara, Interlinea, 2022, p. 59.
- J. FRANCESE, *Pasolini: filologia, poesia, Petrolio*, «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», IX: 2, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2007, p. 163.
- M. C. GHIDINI, *Dostoevskij*, Roma, Salerno, 2017, p. 199.
- L. COSTA, *Il realismo epico di Dostoevskij*, in *Studi di estetica*, 48, 2, Bologna, CLUEB, 2013, p. 127.
- L. MANNELLI, *Pasolini e Dostoevskij. "Due esseri astratti su un aerostato"*, Tesi di laurea, vincitrice della XXXIII edizione del Premio Pasolini.
- P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 73, 889, 963-964, 1290, 1300, 1593, 1618.
- F. TUSCANO, *Il "sublime". Stavrogin da Dostoevskij a Pasolini*, in *Sublime e antisublime nella modernità. Atti del XIV Convegno Internazionale MOD, 13-16 giugno 2012* (a cura di M. PAINO e D. TOMASELLO), Pisa, ETS, 2014, pp. 873-886.
- Un certo Dostoevskij* (a cura di P. FOKIN), Milano, Utet, 2021, p. 382.

¹⁰⁸⁷ Qualcosa di simile avviene, secondo la lettura di Joseph Francese, nella profondità di ogni romanzo di Pasolini. Cfr. *Pasolini: filologia, poesia, Petrolio*, «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», IX: 2, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2007, p. 163.

¹⁰⁸⁸ R. DE ROSE, *Titanismo, libertà, empietà in Dostoevskij*, Napoli, Guida Editore, 2014, p. 46.

GOGOL' TRA PASSATO E FUTURO. UTOPIA E ROMANZO DI FORMAZIONE IN *ROMA* (1842)

di Chiara Viceconti

Ma non come il forestiero devoto solo a Tito Livio e Tacito, che ignorando tutto il resto si precipita verso le sole antichità e nell'impeto d'una nobile pedanteria vorrebbe radere al suolo la città nuova – no, egli trovava tutto bellissimo, senza distinzioni: il mondo antico fremente da sotto uno scurito architrave, il possente Medioevo che ovunque aveva lasciato le tracce di artisti-titani e della sontuosa munificenza papale; e infine l'età moderna, a quelli addossatasi con l'assemblarsi dei nuovi insediamenti.¹⁰⁸⁹

La contrapposizione tra antichità e modernità è un elemento distintivo nello sviluppo della letteratura russa del XIX secolo. Jurij Lotman e Boris Uspenskij definivano come «modelli duali» i suoi paradigmi.¹⁰⁹⁰ La prova per dimostrare un possibile superamento di questo dualismo nel corso dell'Ottocento è la novella di Nikolaj Gogol' *Roma* del 1842. In particolare, ciò avviene tramite la fusione di elementi appartenenti al genere utopico e al romanzo di formazione. Entrambi i generi, infatti, descrivono una evoluzione verso il futuro, che nel caso di *Roma* è invece rivolta al passato. L'utopia risiede nell'immagine della Roma barocca mentre l'obiettivo della formazione è quello di diventare un *prekrasnyj čelovek*,¹⁰⁹¹ un uomo bello, la cui morale è data da una combinazione tra lo spirito popolare romano e i valori appartenenti all'antichità slava. Analizzando il testo e osservando come i due generi si intrecciano, è possibile dimostrare come le aspettative di Gogol' per il futuro restino ancorate al passato.

Roma rappresenta un testo singolare all'interno dell'opera gogoliana, in quanto l'inclinazione verso il grottesco e il pessimismo è qui meno evidente e sostituita dallo slancio utopico. Nella novella si narra la storia di un giovane principe che viene spinto dal padre ad andare a studiare a Parigi per poi tornare dopo quattro anni nella sua città, Roma, a ritirare l'eredità paterna. Al rientro, egli realizza quanto rispetto a Parigi la calma romana abbia un'influenza positiva sulla sua evoluzione. Nella Città vive l'esperienza del carnevale romano in cui incontra Annunziata. Ma la storia si ferma ancor prima che il principe abbia occasione di parlarle. La visione della bellezza di Roma gli fa dimenticare tutto, come anche al lettore che prende parte allo sguardo del protagonista sul panorama della città eterna e sul futuro.

Con riferimento al contesto letterario russo, in *Roma* è possibile trovare le basi sia del romanzo di formazione, come sostiene Rita Giuliani,¹⁰⁹² che dell'utopia, come affermano Michel Niqueux¹⁰⁹³ e Leonid Geller.¹⁰⁹⁴ Combinando queste due argomentazioni è possibile confermare ancora una volta da una nuova prospettiva che: «Siamo tutti usciti dal cappotto di Gogol'». ¹⁰⁹⁵ Per incrociare queste due tesi è necessario però chiarire, supportati dal testo gogoliano, cosa si intenda per formazione e come questa si incontri con il genere utopico.

Il romanzo di formazione nasce nella letteratura tedesca, nel contesto borghese del Settecento. Franco Moretti definisce la formazione come un momento di passaggio tra vecchio e nuovo

¹⁰⁸⁹ N. GOGOL', *Roma*, trad. e note di A. ROMANO, a cura di R. GIULIANI, Venezia, Marsilio, 2003, («Le Betulle»), p. 81.

¹⁰⁹⁰ J. LOTMAN, B. USPENKIJ, *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)*, in *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di S. AVALLE D'ARCO, Torino, Einaudi, 1982 (ed. or. 1977), pp. 242-286.

¹⁰⁹¹ Cfr. R. GIULIANI, *Introduzione*, in N. GOGOL', *Roma*, trad. e note di A. ROMANO, a cura di R. GIULIANI, Venezia, Marsilio, 2003, («Le Betulle»), p. 30.

¹⁰⁹² Cfr. Ivi, p. 29.

¹⁰⁹³ Cfr. M. NIQUEUX, *Rome (1842) de Gogol: une utopie slavophile?*, in *Le mythe de Rome en Europe: modèles et contre-modèles*, a cura di J.C. D'AMICO et al., Caen, PUC, 2012, p. 185.

¹⁰⁹⁴ Cfr. L. GELLER, M. NIQUEUX, *Histoire de l'utopie en Russie*, Parigi, PUF, 1995, («Écriture»), p. 120.

¹⁰⁹⁵ Citazione attribuita a F. DOSTOEVSKIJ, per evidenziare l'influenza dell'opera di Nikolaj Gogol' sulla letteratura russa.

regime,¹⁰⁹⁶ in cui, come afferma Michail Bachtin «l'uomo diviene insieme col mondo».¹⁰⁹⁷ L'obiettivo del romanzo di formazione è appunto l'evoluzione dell'individuo e la sua integrazione nella società. Questa tipologia di romanzo arriva anche in Russia, ma inizialmente assume una forma diversa. Il primo esempio è infatti il romanzo in versi di Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin* (1833), in cui la formazione del protagonista non si realizza perché egli è incapace di scegliere tra libertà e felicità (che coincide con la stabilità),¹⁰⁹⁸ inaugurando, così, un nuovo tipo di romanzo di formazione caratterizzato dal grande dinamismo delle vicende e delle peregrinazioni del protagonista. Il viaggio sia fisico che spirituale si rivela un percorso senza né meta né stabilità. Nel caso di Gogol' ci troviamo di fronte a una situazione singolare poiché il dinamismo iniziale è ricondotto alla staticità, che nel romanzo di formazione classico è rappresentata dalla stabilità. In *Roma*, è centrale il ritorno al punto di partenza, per sfuggire al frenetico dinamismo, che poi diventerà inerzia, della città di Parigi.

La Città eterna rappresenta un elemento risolutivo sia per la formazione morale del protagonista sia per quella artistica dell'autore, che nel periodo dei soggiorni romani si appresta a terminare la sua opera monumentale: *Le Anime morte* (1842). Nel contesto popolare e naturale di Roma può emergere la figura del *prekrasnyj čelovek*.¹⁰⁹⁹ Con questa espressione si intende un uomo moralmente bello, i cui valori sono ancorati al cristianesimo e alla semplicità della vita popolare. Non c'è riferimento alla bellezza fisica del protagonista di *Roma*, al contrario di quanto avviene per Annunziata, di cui il principe si invaghisce fin dall'inizio della novella. Di questo giovane senza nome, Gogol' racconta il viaggio a Parigi, il ritorno e la crescita interiore. Invece, di Annunziata, il lettore conosce soprattutto i dettagli fisici (descritti anche nel frammento *Annunziata*).¹¹⁰⁰ La sua funzione è esclusivamente simbolica: annuncia il messaggio messianico gogoliano, ma non vi prende parte.¹¹⁰¹ Compare per aprire alla visione di Roma da parte del principe. La Città eterna è la realtà ideale in cui l'autore può realizzare lo scopo della propria arte, rieducare l'uomo russo: «Ma qui il principe volse lo sguardo a Roma e si fermò: davanti a lui in prodigioso, fulgido panorama stava la Città eterna [...] Dio! che veduta! Il principe, avvinto, obliò se stesso, la beltà di Annunziata, l'arcano destino del suo popolo e ogni altra cosa al mondo».¹¹⁰² Attraverso l'esplorazione di Roma, il principe porta a compimento, inoltre, la sua formazione integrandosi con il popolo e con la natura della Campagna romana. La formazione si realizza pienamente solo quando si iscrive in un contesto utopico condiviso, come evidenzia Moretti: «Solo se l'individuo rinnegherà il borghese che alberga al suo interno potrà dunque costituirsi come entità armonica – essere “felice e perfetto”. Allora egli sentirà di “appartenere” nuovamente al suo mondo, e la conflittualità che percorre l'età moderna potrà avere fine. Giacché l'utopia estetica è un'utopia *sociale*».¹¹⁰³

Effettivamente, Roma in sé è utopica per la naturalezza della sua vita popolare, la bellezza dei suoi edifici barocchi, e la sua campagna. Inoltre, Gogol' è affascinato dal periodo del pontificato di Gregorio XVI, in cui i valori cattolici e patriarcali hanno marcato fortemente gli aspetti politici e

¹⁰⁹⁶ Cfr. F. MORETTI, *Prefazione* 1999, in *Il romanzo di formazione* (1987), versione digitale, Torino, Einaudi, 2015, <https://play.google.com/store/books/details?id=fS0zBwAAQBAJ>, consultato il 20 giugno 2025.

¹⁰⁹⁷ M. BACHTIN, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo* (1936-1938), trad. it. in *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 210-11, cit. in F. MORETTI, *Prefazione* 1999, in *Il romanzo di formazione* (1987), versione digitale, Torino, Einaudi, 2015, <https://play.google.com/store/books/details?id=fS0zBwAAQBAJ>, consultato il 20 giugno 2025.

¹⁰⁹⁸ Cfr. F. MORETTI, *Il 'Bildungsroman' come forma simbolica*, in *Il romanzo di formazione* (1987), versione digitale, Torino, Einaudi, 2015, <https://play.google.com/store/books/details?id=fS0zBwAAQBAJ>, consultato il 20 giugno 2025.

¹⁰⁹⁹ Cfr. J. LOTMAN, *Le origini della corrente «tolstojana» nella letteratura russa degli anni 1830-1840*, in *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, trad. di M. BOFFITO, a cura di C. STRADA JANOVIC, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 314.

¹¹⁰⁰ *Annunziata* rappresenta la base da cui si sarebbe dovuto sviluppare un racconto con lo stesso titolo. Dal frammento, invece, è nato il testo *Roma*.

¹¹⁰¹ Cfr. M. NIQUEUX, *Rome (1842) de Gogol: une utopie slavophile?*, in *Le mythe de Rome en Europe: modèles et contre-modèles*, a cura di J.C. D'AMICO et al., Caen, PUC, 2012, p. 191.

¹¹⁰² N. GOGOL', *Roma*, trad. e note di A. ROMANO, a cura di R. GIULIANI, Venezia, Marsilio, 2003, («Le Betulle»), pp. 137-139.

¹¹⁰³ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione* (1987), versione digitale, Torino, Einaudi, 2015, <https://play.google.com/store/books/details?id=fS0zBwAAQBAJ>, consultato il 20 giugno 2025, cap. I.

sociali della città.¹¹⁰⁴ Dunque, per questo, si può parlare di «un'utopia retrospettiva»,¹¹⁰⁵ che guarda ai tempi passati. Al contrario di Roma, invece, Parigi appare come una città rivolta al futuro, in cui la tecnologia e l'industria dominano:

Eccola, Parigi, questo cratere perennemente in ebollizione, questa turbina che sprizza scintille di novità cultura mode raffinatezze e costumanze grette, ma radicate, cui non sono padroni di sottrarsi nemmeno loro stessi detrattori, grande palcoscenico per tutto quanto producono i mestieri, l'arte e ogni talento nascosto negli angoli più oscuri d'Europa, palpito e sogno prediletto dei ventenni, crocevia e campionario d'Europa!¹¹⁰⁶

Il protagonista nel suo percorso di formazione inizialmente è colpito in modo positivo dalla città, come molti della sua generazione, per la vibrante atmosfera politica. Ma ai suoi occhi quel dinamismo dopo quattro anni si trasforma in inerzia, la quale assume una connotazione negativa rispetto alla staticità della città romana, che rappresenta stabilità nonostante le sue problematiche. A Roma, il principe trova nella semplicità della vita popolare la propria essenza. La stessa che ritrova l'autore dopo che non riesce più a produrre in Russia o, meglio, non è più in grado di scrivere della sua patria rimanendo lì.¹¹⁰⁷ Da Roma ne diventa capace e per questo motivo, torna più volte tra il 1837 e il 1847.¹¹⁰⁸ Questo fatto attira su Gogol' non poche critiche.¹¹⁰⁹ La prima volta che lo scrittore si reca a Roma ha un'età (ventotto anni) vicina a quella del protagonista della storia (venticinque anni) e grazie ai vari soggiorni romani attraversa una fase di perfezionamento interiore. Il principe, invece, perfeziona la sua personalità senza cedere agli eccessi del carnevale romano e alla bellezza di Annunziata. La sua formazione è completa, anche se il personaggio dal punto di vista narrativo resta di per sé irrisolto.¹¹¹⁰ La sua vita rimane stabile e nella staticità, data dall'identificazione tra città di partenza e di arrivo, si realizza la formazione del protagonista e si auspica a quella del nuovo uomo russo.

Secondo Leonid Geller e Michel Niqueux, l'utopia gogoliana è anzitutto metafisica,¹¹¹¹ radicata nei valori morali del passato. Si tratta di un'utopia slavofila,¹¹¹² che guarda alla Rus' patriarcale e contadina e trova in Roma la soluzione del contrasto tra Russia e Occidente.¹¹¹³ Gogol' auspica a un ritorno alla natura, per il bene comune. L'uomo russo deve per questo essere rieducato, perché ha perso quei valori. Il riso è uno strumento di purificazione per diventare uomini belli.¹¹¹⁴ Nel popolo romano, l'autore trova questo elemento. Infatti, nel testo, si descrivono momenti di quotidianità popolare che anche con la presenza di termini tipicamente romani suscitano il divertimento del lettore. Allo stesso tempo l'autore cerca di destare la meraviglia del pubblico nelle descrizioni della Campagna romana, che è anch'essa parte del paesaggio utopico: «Era bellissima, la silenziosa e deserta Campagna romana costellata di vestigia di antichi templi, che si stendeva

¹¹⁰⁴ Cfr. R. GIULIANI, *Introduzione*, in N. GOGOL', *Roma*, trad. e note di A. ROMANO, a cura di R. GIULIANI, Venezia, Marsilio, 2003, («Le Betulle»), p. 22.

¹¹⁰⁵ R. GIULIANI, «Roma» di Gogol' e la città eterna. *Missione e Messianesimo*, in *Incontri fra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*, a cura di G. MORACCI, Milano, LED, 2017, p. 149, <https://www.ledonline.it/Il-Segno-le-Lettere/allegati/834-Russia-Italia-09.pdf>, consultato il 20 giugno 2025.

¹¹⁰⁶ N. GOGOL', *Roma*, trad. e note di A. ROMANO, a cura di R. GIULIANI, Venezia, Marsilio, 2003, («Le Betulle»), p. 55.

¹¹⁰⁷ Cfr. R. GIULIANI, *Introduzione*, in N. GOGOL', *Roma*, trad. e note di A. ROMANO, a cura di R. GIULIANI, Venezia, Marsilio, 2003, («Le Betulle»), p. 19.

¹¹⁰⁸ Cfr. Ivi, p. 10.

¹¹⁰⁹ Cfr. Ivi, p. 20.

¹¹¹⁰ Cfr. R. GIULIANI, «Roma» di Gogol' e la città eterna. *Missione e Messianesimo*, in *Incontri fra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura*, a cura di G. MORACCI, Milano, LED, 2017, p. 152, <https://www.ledonline.it/Il-Segno-le-Lettere/allegati/834-Russia-Italia-09.pdf>, consultato il 20 giugno 2025.

¹¹¹¹ Cfr. L. GELLER, M. NIQUEUX, *Histoire de l'utopie en Russie*, Parigi, PUF, 1995, («Écriture»), p. 120.

¹¹¹² Cfr. M. NIQUEUX, *Rome (1842) de Gogol: une utopie slavophile?*, in *Le mythe de Rome en Europe: modèles et contre-modèles*, a cura di J.C. D'AMICO et al., Caen, PUC, 2012, p. 185.

¹¹¹³ Cfr. Ivi, p. 190.

¹¹¹⁴ Cfr. L. GELLER, M. NIQUEUX, *Histoire de l'utopie en Russie*, Parigi, PUF, 1995, («Écriture») p. 121.

tutt'intorno in una quiete inesprimibile, qui avvampando dell'oro ininterrotto di fiorellini gialli che si fondevano in un tutto, là scintillando come brace attizzata per le corolle scarlatte dei rosolacci».¹¹¹⁵ Il ritorno alla semplicità e alla natura è proprio l'elemento che pone l'opera gogoliana alla base di quella che Lotman definisce come «corrente tolstoiana».¹¹¹⁶ Questa, secondo il critico russo, affonda le sue radici negli anni Trenta dell'Ottocento e in particolare nel socialismo utopistico, che effettivamente ha degli elementi in comune con il pensiero di Gogol'. Un esempio è il suo interesse per la collettività e lo spirito democratico, se non addirittura anarchico. Tuttavia, l'autore non mostra preferenze per un particolare sistema politico, piuttosto ha un orientamento conservatore, in quanto riconosce nell'autorità e nei valori originari della cristianità, gli elementi cardine della sua utopia.

In conclusione, la novella *Roma* conferma il ruolo fondativo dell'opera di Gogol' nella letteratura russa contemporanea, in particolare rispetto al romanzo di formazione, all'utopia sociale e alla figura dell'uomo bello. Oltre all'influenza esercitata sulla tradizione russa, è significativo il modo in cui l'interesse dell'autore per lo spirito del popolo abbia reso Gogol' un riferimento anche per la letteratura di genere, che condivide con i suoi testi la tensione tra reale e ideale e alcune strutture del romanzo di formazione.

¹¹¹⁵ N. GOGOL', *Roma*, trad. e note di A. ROMANO, a cura di R. GIULIANI, Venezia, Marsilio, 2003, («Le Betulle»), p. 91.

¹¹¹⁶ Cfr. J. LOTMAN, *Le origini della corrente «tolstoiana» nella letteratura russa degli anni 1830-1840*, in *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, trad. di M. BOFFITO, a cura di C. STRADA JANOVIČ, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 251-345.

APPENDICE

Presentazione dei partecipanti

ACCARDI Marta

Università di appartenenza: Università degli Studi di Palermo

Dottorato di afferenza: Studi Umanistici (Dipartimento di Scienze Umanistiche), XXXVIII ciclo

Tutor: prof.ssa Donatella La Monaca (L-FIL-LETT/11)

Titolo della ricerca in corso: *La tragedia è morta o è viva? Il tragico nei romanzi di Alberto Moravia.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Il progetto di ricerca intende analizzare i romanzi di Alberto Moravia (Roma 1907-1990), con l'obiettivo di rintracciare al loro interno la presenza del tragico, definendone, al contempo, le realizzazioni tematico-formali. La riflessione muove dalla lettura trasversale degli scritti giovanili e di alcune lettere private da considerarsi testimonianza dell'originaria ambizione letteraria dello scrittore di pervenire ad una forma narrativa che mescolasse insieme tragedia e romanzo. Emblematico è senza dubbio l'esordio letterario segnato dalla pubblicazione de *Gli indifferenti*, un'opera che non a caso voleva essere – secondo quanto affermato dallo scrittore stesso nel 1945 – «una tragedia in forma di romanzo».

Ci si propone, pertanto, di porre al centro della ricerca l'analisi delle modalità narrative attraverso cui lo scrittore romano ha verificato l'impossibilità del sentimento del tragico durante il Novecento, portando alle estreme conseguenze ciò che aveva già avvertito e decretato Luigi Pirandello e anticipando ciò che negli anni Sessanta sancirà George Steiner con *La morte della tragedia*. L'indagine narratologica, che vuole mettere in evidenza, ad esempio, la funzione dei personaggi e la riflessione che essi fanno sulle loro azioni o sul loro destino, consente infatti di registrare come i romanzi di Moravia si siano fatti carico delle tensioni filosofiche del tragico.

Ai fini della ricerca, si rivela infine fondamentale condurre una ricognizione degli studi relativi alla questione del nodo tragico, a partire da quelli di György Lukács e Peter Szondi, per rintracciare gli elementi teorico-filosofici che consentano di definire la declinazione esistenzialistica del tragico sviluppatasi nel corso del XX secolo.

Aree di ricerca: tragico, romanzo contemporaneo, narratologia.

ARDIZIO Martina

Università di appartenenza: Università del Piemonte Orientale

Dottorato di afferenza: Ecologia dei sistemi culturali e istituzionali

Tutor: prof.ssa Maria Cristina Iuli, prof. Enrico Ferrero

Titolo della ricerca in corso: *In vino veritas: alla scoperta di una bevanda rivelatrice dei cambiamenti culturali e climatici.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Si tratta di un progetto di divulgazione scientifica che unisce discipline umanistiche e scienze 'dure' che si propone di raccontare come è cambiato nel corso della storia e come potrà cambiare in futuro, il paesaggio, in particolare quello vitivinicolo della zona del Monferrato (Piemonte), in relazione ai cambiamenti climatici, e come questi cambieranno (e hanno già cambiato) il rapporto tra viticoltori e campagna.

Scopo del progetto è proporre uno scenario futuro immaginato a partire da dati scientifici, da testimonianze e altri dati di memoria orale che consentono di elaborare quale potrà essere il paesaggio monferrino del futuro e di risalire al momento storico preciso in cui l'innalzamento delle temperature ha innescato il processo, ormai irreversibile, che ha condotto all'anticipo del periodo di vendemmia. Ad una parte di raccolta, elaborazione e commento di dati relativi alla temperatura, all'umidità e alle precipitazioni della zona, raccolti attraverso le banche dati di ARPA e Regione

Piemonte ed elaborati tramite il software di elaborazione statistica *Erre*, grazie al supporto di un tutor specializzato in climatologia, seguirà una mostra interattiva divulgativa realizzata con lo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica sul possibile destino cui i nostri territori potrebbero andare incontro. La mostra sarà allestita presso la sede dell'Ecomuseo della pietra da cantone, presso Cella Monte, sito UNESCO, e divisa in tre parti: una storica che raccoglierà, attraverso fotografie, documenti d'archivio e interviste ai produttori locali, informazioni sul paesaggio del passato; una climatologica che illustrerà, attraverso grafici e video divulgativi, i dati raccolti ed elaborati; una letteraria, cuore della mostra, che offrirà una panoramica di autori piemontesi, italiani e stranieri che hanno parlato del valore del paesaggio (non solo vitivinicolo) e dell'emotività che si nasconde dietro ai luoghi.

Aree di ricerca: paesaggio, letteratura, cambiamento climatico, divulgazione.

BARRACCO Giovanni

Università di appartenenza: Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dottorato di afferenza: Assegnista di Ricerca nel progetto "Osservatorio sul romanzo di formazione in Italia"

Tutor: Segnalato dal prof. Raffaele Manica e dal prof. Fabio Pierangeli. Referente del progetto: prof.ssa Cristiana Lardo

Titolo della ricerca in corso: *Teoria, storia e caratteri del romanzo di formazione in Italia.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

La ricerca individuale, all'interno del progetto di costituzione di un Osservatorio sul romanzo di formazione in Italia, si articola lungo tre direttrici. La prima, quella teorica, ambisce a inquadrare teoricamente il problema del romanzo di formazione in Italia nella cornice storica e letteraria del romanzo italiano e in rapporto al *Bildungsroman* europeo. A partire dalla consapevolezza della mancanza di un lavoro unitario, sul genere e sui testi, e dalla consapevolezza della natura eccentrica della sua storia e dei suoi caratteri in Italia, si vuole tentare una sistemazione del genere, e dei generi ad esso affini (il romanzo generazionale, il romanzo picaresco) o ad esso legati (il romanzo dell'artista, il romanzo di pellegrinaggio, il *Verbildungsroman*, il romanzo di educazione ecc.) sottolineando come il ritardo italiano nei confronti del romanzo europeo faccia del romanzo di formazione italiano un romanzo atipico nel panorama europeo, che da subito tematizza la negatività e assume la crisi - e non il suo scioglimento - come fulcro della vicenda del giovane. La seconda direttrice si focalizza su alcuni momenti - e alcuni autori e testi paradigmatici - nella storia del romanzo italiano, in cui il romanzo di formazione (nelle sue diverse declinazioni) guadagna forza e significatività, al punto da diventare un genere, per necessità estetica e tensione storica, ampiamente praticato dagli scrittori (ad es. il tomo temporale tra gli anni Trenta e i Sessanta, con il realismo modernista e i romanzi di Quarantotti Gambini, Bilenchi, Moravia, e poi, più avanti, Elsa Morante, Bassani; quindi, il momento tra sperimentalismo e ritorno del romanzo costituito dal romanzo degli anni Settanta e Ottanta - da Saviane a Tondelli, a De Carlo, fino a Busi, van Straten, Bacci, Piersanti, Veronesi ecc.). La terza direttrice di ricerca si appunta sul romanzo contemporaneo, dagli anni Novanta a oggi, contraddistinto dal problema della *Halbbildung* (così Adorno) e dalla crisi dell'orizzonte formativo, in un contesto mediaticamente saturo e eticamente sfinito da cui da un lato discende la proliferazione di una narrativa (e di un cinema, e di una televisione) di simil-formazione (la *young-adult fiction* dominata dalla struttura del *coming-of-age novel*), e della narrativa di stampo generazionale e antiformativo, che spesso estenua e sfibra alcuni luoghi comuni della formazione, dall'altro proviene la ripresa dei moduli autobiografici - in chiave autofinzionale - per un romanzo che ancora anela a restituire l'idea di una possibilità di formazione, in un'ottica dominata da una

ancora non esaurita tensione conoscitiva.

Aree di ricerca: *Bildungsroman*; teoria del romanzo, romanzo di formazione degli anni Ottanta, epistemologia della soglia, esperienza e formazione (*Erlebnis, Erfahrung e Bildung*).

BENEDETTI Virginia

Università di appartenenza: Università per Stranieri di Perugia

Dottorato di afferenza: Corso di Dottorato in Scienze linguistiche, filologico-letterarie e politico-sociali, indirizzo in Filologia e letteratura italiana

Tutor: Prof. Giovanni Capecchi

Titolo della ricerca in corso: Poema a fumetti. *Il linguaggio verbo-visivo di Dino Buzzati tra nona arte e mito*.

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Il progetto si pone nel solco delle due monografie dedicate specificamente a *Poema a fumetti* (Buzzati 1969: *Laboratorio di «Poema a fumetti»*, a cura di M. Ferrari, 2002; *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, a cura di N. Giannetto, 2005) e prende avvio dai tentativi di definizione dell'opera nel panorama letterario e fumettistico coevo. Il lavoro di tesi si propone di rilevare i diversi gradi di interazione tra i linguaggi implicati, rendendo conto del riadattamento dei tratti costitutivi del *medium* fumettistico – operato consapevolmente da Buzzati – alla luce delle soluzioni grafiche sperimentate nel *corpus* dei dipinti e dell'intertestualità che il *Poema* intrattiene con alcuni casi notevoli (Crepax, Battaglia, le sorelle Giussani). Contestualmente è possibile verificare la centralità della poetica dello sguardo, che si rinviene anche in molte pagine narrative – soprattutto nell'antecedente di *Un amore* – oltre all'interesse di Buzzati per la topografia, che si riflette nell'opposizione orizzontalità/verticalità come spazio privilegiato di polarizzazione. È prevista inoltre un'ampia indagine sul tessuto verbale dell'opera (territorio in gran parte ancora inesplorato) e sulle peculiarità delle istanze poetiche buzzatiane, che sembrano rispondere a esigenze narrative anziché liriche: si procede in tal senso a una comparazione con le sillogi licenziate negli anni Sessanta.

La natura ibrida (formale e tematica) del *Poema* sollecita diverse suggestioni metodologiche che concorrono all'analisi critica. Il quadro teorico di riferimento include strumenti della semiotica visiva e della cultura visuale, oltre alla storia e teoria del linguaggio del fumetto. Particolare rilievo assumono inoltre il dibattito sui tratti costitutivi del *modo* fantastico novecentesco e sulla risignificazione della sfera del mito nel secolo breve.

Aree di ricerca: studi visuali, letteratura e spazio, romanzo a fumetti, teorie del fantastico.

COLOMBO Roberta

Università di appartenenza: Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Dottorato di afferenza: Studi umanistici. Tradizione e contemporaneità

Tutor: prof.ssa Cinzia Susanna Bearzot

Titolo della ricerca in corso: *La sfida dell'enciclopedismo contemporaneo alla complessità del reale. Indagini sulla letteratura italiana del Novecento*.

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

La presente ricerca intende analizzare il concetto di enciclopedismo applicato alla letteratura moderna e contemporanea, da intendersi come vocazione a comprendere la totalità attraverso categorie

omogenee riscontrabili nei testi. Nell'epoca della complessità, dove paradossalmente i legami tra i saperi si depauperano a vantaggio di una specializzazione sterile, l'obiettivo non è più esaminare le tracce per sciogliere il caos del totale, ma catturare il lacerto, le cellule indiziarie, preservando l'unità attraverso la contemplazione del disordine. Da qui la necessità di tracciare un itinerario critico nella letteratura del Novecento (da Cagna, Gozzano e Sbarbaro fino ai contemporanei Cavazzoni, Cornia, Barbolini, Pazzi, Baroncelli) sulla base dell'idea che il testo di natura enciclopedica costituisca "un'opera a sinédotoche". Nel gioco della parte per il tutto, non solo il singolo prototipo, che sia evento, situazione o persona, permette di descrivere un tema o una problematica comune, ma anche l'organizzazione dei testi, talvolta micronarrazioni, dove compaiono enciclopedicamente cataloghi, liste, frutto della pratica dell'accumulo per cercare di trattenere il mondo, riflette l'idea di una parzialità compiuta, che tende alla completezza. Allo studio del retroterra culturale, editoriale e filosofico da cui prende nutrimento la letteratura enciclopedica, che non può svincolarsi da un confronto con il Medioevo della completezza impregnata di divino e poi con le "mappe locali" dell'*Encyclopédie* illuminista, si affianca l'analisi dei testi che meglio certificano l'impianto sinédotico, tenendo sempre in considerazione il saggio di Umberto Eco, *L'antiporfirio* (1983), in cui emerge la differenza tra la struttura rigida dizionariale e quella flessibile dell'enciclopedia, rappresentata dall'immagine del rizoma.

Aree di ricerca: Letteratura italiana moderna e contemporanea, modernità letteraria, enciclopedismo.

COMO Helena

Università di appartenenza: Università degli Studi di Bergamo

Dottorato di afferenza: Studi Umanistici Transculturali

Tutor: prof. Raul Calzoni

Titolo della ricerca in corso: Cassandra and Medea. *Mythopoeia and Translation Processes in Christa Wolf's Work*.

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Questo progetto di ricerca si concentra sui romanzi *Kassandra* (1983) e *Medea.Stimmen* (1996) dell'autrice tedesca Christa Wolf (1929 – 2011). Nella sua rielaborazione del mito, Cassandra e Medea incarnano perfettamente lo spirito di un'epoca, a cavallo tra la fase di declino della DDR e gli anni immediatamente successivi alla Riunificazione. Questi due romanzi hanno certamente impresso una svolta nella carriera dell'autrice, dando vita a diversi studi che hanno approfondito prevalentemente gli aspetti femministi, politici e storici presenti all'interno dei due romanzi. Pur senza prescindere da questi elementi distintivi dell'opera della Wolf, l'obiettivo principale di questa ricerca è l'indagine dei processi mitopoietici e traduttivi che interessano le due opere. Mitopoiesi e traduzione, infatti, si intrecciano in un unico flusso creativo, che rende possibile la riscrittura e, dunque, la migrazione della narrazione mitologica, secondo la prospettiva dei *travelling concepts* introdotta da Mieke Bal. Grazie alla sua natura metamorfica condivisa con il mito, la traduzione svolge un ruolo fondamentale nel rendere personaggi come Cassandra e Medea ancora oggi "degni di fede", facendo riferimento all'espressione usata dalla stessa Wolf per descrivere il fascino immortale di queste figure. Il processo di migrazione di concetti verrà analizzato anche da una prospettiva comparatistica, prendendo in esame le traduzioni in italiano e in inglese dei due romanzi, al fine di mettere in luce l'influenza che Christa Wolf ha esercitato con la sua riscrittura del mito anche in contesti significativamente diversi da quello 'originale'.

Aree di ricerca: mitopoiesi, traduzione, *travelling concepts*.

COROSANITI Valentina

Università di appartenenza: Università degli Studi di Torino
Dottorato di afferenza: Lettere (Arts and Humanities)
Tutor: prof.ssa Clara Allasia

Titolo della ricerca in corso: *«L'equivalente prosastico e analitico dei propri rapimenti poetici»: per una bibliografia ragionata e intermediale della critica all'opera di Edoardo Sanguineti.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Il progetto si propone di fornire una completa bibliografia ragionata della critica legata all'opera di Sanguineti e di metterla in relazione con i materiali conservati nei fondi documentari del Centro Studi Interuniversitario a lui dedicato, implementando il database archivistico e multimediale “Sanguineti's Wunderkammer”.

Il metodo di lavoro seguito è di tipo interdisciplinare e intermediale, in linea con un approccio che caratterizza fin dagli albori l'opera sanguinetiana, riservando un'attenzione particolare al vasto repertorio di collaborazioni del poeta genovese con il mondo dei media, della musica, dello spettacolo e dell'arte.

Le fasi di lavoro ipotizzate sono: il reperimento e censimento dei materiali (fonti bibliografiche note, carteggi, raccolte di articoli conservate dall'autore, fondi di centri studi relativi a personaggi con cui Sanguineti ha collaborato, ecc...), la sua organizzazione e indicizzazione (con particolare cura all'inserimento di metadati ai fini della digitalizzazione), la redazione della bibliografia (con note che possano fornire una prima utile guida alla lettura) e la creazione di una rete estesa tra quest'ultima e un knowledge graph, che ottimizzerà la ricerca avanzata tra i dati bibliografici e gli altri materiali relativi all'autore già presenti in archivio.

Aree di ricerca: italianistica, Sanguineti, critica letteraria, bibliografia.

CRISTINZIANO Gaia

Università di appartenenza Università degli studi di Bergamo
Dottorato di afferenza: Studi Umanistici Transculturali
Tutor: prof. Raul Calzoni

Titolo della ricerca in corso: *Il divenire minore: elementi deleuziani nel laboratorio saggistico, poetico e narrativo di W. G. Sebald.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Il progetto intende rilevare concreti elementi di connessione tra la filosofia deleuziano-guattariana e l'opera letteraria, saggistica e poetica di W. G. Sebald. Sottoponendo ad analisi concetti quali la minorità, la geofilosofia, il rizoma e la schizoanalisi, unitamente all'intero corpus sebaldiano e alle sue innovative tecniche narrative, si cerca di porre in evidenza come l'opera di W. G. Sebald promuova un approccio alternativo alla tradizionale rappresentazione storica e letteraria, coniugando efficacemente missione politica e creatività artistica.

La ricerca si concentra sul catalogo della biblioteca personale di Sebald e sui suoi rimandi a *Kafka per una letteratura minore* di Deleuze e Guattari, esplorandola potenziale influenza -del testo e degli autori- sull'approccio di Sebald alla narrazione, la cui tendenza alla frammentazione e alla fusione di generi sfida le convenzionali metodologie autoriali e di rappresentazione storico-letteraria, promuovendo una partecipazione attiva del lettore nel processo interpretativo.

Attraverso un'indagine delle opere di Deleuze e Guattari e uno studio approfondito del posseduto sebaldiano presso il Deutsche Literaturarchiv di Marbach, inoltre, il progetto esplorerà le affinità di Sebald con altri autori come Walser, Navratil e Canetti, per ampliare la comprensione del suo approccio intertestuale e della sua resistenza alle forme letterarie dominanti.

In contrappunto alle diffuse letture del corpus sebaldiano da una prospettiva psicoanalitica o memoriale, dunque, il progetto mira a delineare come Sebald, attraverso l'uso di elementi narrativi e teorici *mineurs*, costruisca nuove modalità di rappresentazione e comprensione della storia e della memoria, in aperta sfida alle strutture oppressive della società moderna.

Aree di ricerca: letteratura tedesca del Novecento.

DALLA COSTA Maria

Università di appartenenza: Université de Fribourg

Dottorato di afferenza: Lingua e Letteratura Italiana

Tutor: prof. Uberto Motta

Titolo della ricerca in corso: *«In difesa d'una cadenza antica». La poesia latina di Fernando Bandini: edizione critica e commento.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Obiettivo del lavoro di ricerca è elaborare il primo studio complessivo dei testi poetici latini editi e inediti di Fernando Bandini (1931-2013), uno tra i più notevoli esponenti della cultura italiana del secondo Novecento. Questa ricerca si pone come un nuovo tassello nella ricostruzione del panorama italiano novecentesco, poiché si proporrà uno studio sistematico di un percorso poetico a suo modo eccezionale e alternativo come quello neolatino di Fernando Bandini. Si tratterà di riflettere, in particolare, sulle modalità e sulle circostanze per cui una 'lingua morta' può risultare, paradossalmente, lo strumento espressivo più efficace per dare voce ai tormenti e alle speranze dell'età contemporanea. Dapprima si proporrà un inquadramento generale dell'esperienza poetica latina di Bandini, lungo due direttrici: in relazione al panorama della poesia italiana del secondo Novecento, e in rapporto al contesto della letteratura neolatina dell'ultimo secolo. Poi, date la complessità contenutistica dei testi, in cui la ricerca letteraria è spesso coniugata a una riflessione storico-politica, e le peculiari qualità del *medium* linguistico, sarà necessario fornire un'edizione critica e un commento approfondito per ognuno di essi, al fine di inquadrare l'esperienza poetica neolatina dell'autore nei rapporti con le diverse tradizioni letterarie antiche e moderne, dal punto di vista metrico, tematico, lessicale. Inoltre, grazie alla collaborazione con l'Archivio del *Certamen Hoeufftianum* (Amsterdam) e l'Archivio del *Certamen Vaticanum* presso l'Accademia Pontificia Latinitatis (Città del Vaticano), saranno studiati e valorizzati anche i poemetti inediti dell'autore. Al fine di promuovere poi la conoscenza della figura intellettuale di Fernando Bandini, ancora non debitamente nota all'interno della comunità scientifica e presso il largo pubblico, sarà realizzato, in accordo con l'Accademia Olimpica di Vicenza, sede dell'Archivio Bandini, un sito web bilingue (italiano e inglese).

Aree di ricerca: poesia neolatina, poesia contemporanea, filologia, poesia italiana.

FELICE Michele

Università di appartenenza: Università Ca' Foscari di Venezia

Dottorato di afferenza: Dottorato in Italianistica

Tutor: prof. Alessandro Cinquegrani

Titolo della ricerca in corso: *Guido Ceronetti: un profilo intellettuale.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Con la mia tesi di dottorato intendo comporre il primo profilo letterario e intellettuale organico e completo di Guido Ceronetti. Intersecando gli elementi biografici e bibliografici con il lavoro critico

ed ermeneutico, dopo una lunga ricerca svolta soprattutto all'interno della produzione giornalistica (particolarmente ampia e frammentata e in buona parte non ripubblicata in volume), il lavoro prenderà forma ibrida, in linea con la complessità e la varietà della produzione ceronettiana. Sarà costituito da alcuni capitoli tematici (il pensiero gnostico e il rapporto con la Bibbia; la questione ecologica), alcuni formali (narrativa; saggistica; poesia; teatro; forma breve; antologie e raccolte) e alcuni ibridi (ad esempio il tema del viaggio considerato nel genere odepotico ma anche come viaggio metafisico). Sarà particolarmente inedito lo studio degli scritti giornalistici e soprattutto di quelli antecedenti l'inizio della collaborazione con «La Stampa» di Torino nel 1972: poiché solamente da quest'altezza cronologica, con poche eccezioni, l'autore inizia a raccogliarli in volume, la produzione giornalistica relativa ai decenni precedenti è in gran parte sconosciuta, lasciando una importante lacuna per quanto riguarda la biografia e il profilo intellettuale dell'autore.

Nel mio lavoro intendo inoltre sottolineare la presenza di alcuni aspetti del pensiero gnostico (di estrazione catara e manichea) nelle forme e nei temi ceronettiani, studiando le modalità con cui tali elementi dal piano metafisico s'innestano nella scrittura e ne caratterizzano la forma e lo stile.

Aree di ricerca: ecologia e ambientalismo, pensiero gnostico, scritti giornalistici.

GALLUCCI Beatrice

Università di appartenenza: Università degli Studi dell'Aquila

Dottorato di afferenza: Letterature, arti, media: la transcodificazione

Tutor: prof.ssa Valeria Merola

Titolo della ricerca in corso: *La funzione antinaturalistica nelle opere di Gianni Celati. Indagine sulle dimensioni del surreale, onirico e fantastico.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Mantenendosi estranea a intenti rigidamente mimetico-naturalistici, la prosa celatiana si connota per una peculiare oscillazione tra una dimensione realistico-quotidiana e una dimensione aperta all'inserimento surreale e all'«inquietudine percettiva». Il progetto di ricerca propone un'indagine sulle vie di rappresentazione percorse dallo scrittore su un versante opposto rispetto a modalità realistico-naturalistiche, incentrata sulle categorie della surrealtà, dell'onirismo e del fantastico-fiabesco.

Tra gli obiettivi di ricerca, si intende indagare le tangenze dei testi celatiani con la poetica del surrealismo, nei termini di un implicito recupero di alcune correnti laterali del movimento, rappresentate soprattutto dal pensiero di Artaud, Bataille e Michaux. Si prevede, inoltre, di approfondire il problema dei punti di contatto con un immaginario legato all'infanzia, quale si manifesta, in particolare, nel *nonsense* vittoriano. Effetti di dislocazione, surrealtà e onirismo sono infatti tipici di questa letteratura, assieme a una rappresentazione della lateralità e del disambientamento. Nel percorso di ricerca, si considera necessario ripercorrere l'evoluzione storica del dispositivo di straniamento nella critica letteraria e teatrale, a partire dalle formulazioni di Šklovskij e Brecht fino alla concettualizzazione celatiana e alle sue realizzazioni nelle opere letterarie. Si ritiene altresì centrale il legame tra questo procedimento e la nozione di spaesamento, tematizzata da Celati nell'ambito di una rivisitazione del fantastico attuata in alcune delle sue novelle.

Nella scelta delle metodologie di lavoro, si cercherà di coniugare il ricorso a strumenti propri di un'analisi di tipo stilistico a un approccio che prenda in esame la rete tematica dei testi e il loro rapporto con il contesto culturale di riferimento. Un'ampia parte del progetto si basa inoltre su un lavoro di ricerca da svolgere presso il fondo archivistico Celati nella biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

Aree di ricerca: Gianni Celati, *Nonsense* vittoriano, surrealismo, straniamento

GIRIBUOLA Aurora

Università di appartenenza: Université Savoie Mont Blanc / Università di Torino (cotutela)
Dottorato di afferenza: Ecole Doctorale “Cultures, Sociétés, Territoires” - Spécialité Langues et Littératures romanes (USMB) / Dottorato in Lettere – Curriculum Francesistica (UNITO)
Tutor: prof.ssa Silvia D'Amico (USMB) / prof.ssa Paola Cifarelli (UNITO)

Titolo della ricerca in corso: «*Les traductions d'Homère en italien et en français à la Renaissance: corpus numérique, analyses et interprétations*».

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

La tesi prevede lo studio comparato delle traduzioni cinquecentesche dell'*Iliade* in italiano e in francese con il supporto di un *corpus* digitale appositamente allestito, che comprende sia traduzioni note (es. l'*Iliade* di Salel) sia traduzioni inedite (es. l'*Iliade* manoscritta di Baccelli conservata alla Biblioteca Riccardiana di Firenze).

Questo progetto contribuirà a rendere accessibile e allo stesso tempo perenne un *corpus* di testi rari e a promuovere non solo la ricerca sulla ricezione di Omero, ma anche lo studio delle traduzioni in una prospettiva comparatistica per comprendere meglio la circolazione dei libri in Europa nel Rinascimento. L'analisi si concentra sul rapporto tra stile e metrica e sulle fonti di ogni singola traduzione per procedere a un lavoro sistematico di confronto tra le varie versioni, all'interno dello stesso sistema linguistico e tra le due lingue, senza mai trascurare il rapporto imprescindibile con le traduzioni latine.

L'attività di digitalizzazione si inserisce all'interno del progetto ParaTAXE dell'Université Grenoble Alpes (biennio 2024-2025, équipe ELAN), da cui la scelta di limitare il corpus ai primi tre libri dell'*Iliade*. In seguito alla divisione in sequenze e alla codifica di ogni testo in formato XML TEI su Oxygen, sarà possibile osservare il diverso approccio alla traduzione di macrosequenze e scene-tipo, ma anche alla creazione di una lingua letteraria tra Francia e Italia, interrogando il *corpus* su caratteristiche specifiche come, per esempio, gli epiteti.

Il programma di lavoro prevede, in un primo momento, la costituzione del *corpus* e la preparazione dei dati attraverso la trascrizione dei testi che verranno messi a confronto secondo i limiti fissati dal progetto ParaTAXE; successivamente, si procederà con analisi stilistiche e con l'interpretazione di alcuni passaggi del testo nelle traduzioni italiane e francesi.

Aree di ricerca: Omero, Rinascimento, traduzioni.

GRANINI Carolina Celeste

Università di appartenenza Università Ca' Foscari di Venezia
Dottorato di afferenza: Lingue, culture e società moderne e scienze del linguaggio
Tutor: prof.ssa Laura Tosi

Titolo della ricerca in corso: *Adaptation of dystopian classics and adaptability to the posthuman environment in contemporary Young Adult dystopias*.

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Il progetto si divide in due linee di ricerca: adattamento letterario e adattabilità all'ambiente. Questa ricerca si prefigge l'obiettivo di studiare romanzi distopici angloamericani Young Adult (YA) dal 2000 ai giorni nostri come adattamenti dei classici distopici novecenteschi e come testi che vedono al centro l'adattabilità mentale e fisica dei personaggi all'ambiente, in particolare analizzando l'importanza del cibo e dei corpi in queste opere. Oltre all'analisi testuale condotta con gli strumenti di Children Literature Studies, degli Environmental Studies, dei Food e Body Studies, la ricerca si propone di creare una bibliografia di romanzi distopici YA contemporanei dimostrando come l'operato di autori quali Huxley, Orwell e Atwood sia stato fondamentale per le distopie YA. Esistono

infatti delle linee intertestuali che mostrano come le distopie per ragazzi derivino dalla più ampia tradizione dei classici distopici per adulti. Questo nuovo genere per adolescenti è diventato oggetto di ricerche accademiche solo recentemente e nell'ultimo decennio il ruolo eco-pedagogico di questi romanzi è divenuto centrale. Il progetto vuole rispondere alla necessità di studio delle distopie YA contemporanee vista la loro importanza nell'ambito delle Environmental Humanities avvalendosi di campi quali il Cognitive Criticism e l'Ecocriticism. Si ricorrerà inoltre alla lente dell'ecofeminism per analizzare i romanzi distopici YA. Lo studio si focalizza sull'individuazione di caratteristiche comuni ai romanzi in questione per creare un modello che possa aiutare una classificazione di future opere distopiche per adolescenti, per comprenderne appieno il fine eco-pedagogico. Un'ulteriore direzione di ricerca è costituita dall'analisi delle disseminazioni di testi distopici YA su piattaforme digitali popolari tra gli adolescenti quali BookTok via TikTok e BookStagram via Instagram.

Aree di ricerca: *YA literature, food studies, body studies, environmental studies.*

MACIOCCI Chiara

Università di appartenenza: Sapienza Università di Roma

Dottorato di afferenza: Dottorato in Studi Germanici e Slavi, Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali

Tutor: prof.ssa Camilla Miglio

Titolo della ricerca in corso: *Genealogie e parentele. Per una prospettiva ecocritica e di genere sulla poesia delle donne in Germania dall'Ottocento a oggi.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Nel mio progetto di dottorato mi propongo di analizzare sotto una doppia lente – ecocritica e di genere – un corpus di poetesse tedesche – Annette von Droste-Hülshoff, Gertrud Kolmar, Rose Ausländer, Ulrike Draesner – che va dall'inizio dell'Ottocento fino alla contemporaneità. L'interesse di questo approccio consiste nell'intersezione programmatica di queste due prospettive, in un tentativo di critica letteraria che sappia restituire i contro-discorsi di queste poetesse nella loro valenza piena di messa in discussione tanto del sistema patriarcale quanto dell'epistemologia – e delle dinamiche di sfruttamento ambientale ad essa conseguenti – che a questo sistema fanno capo. Questa doppia lente sarà adoperata sulla scorta di una visione del corpus poetico selezionato come un esemplare articolato di *nature writing*, inteso tuttavia non solo in senso tradizionale ma anche e soprattutto in senso ampio, come espressione di un “umanesimo non antropocentrico” e come “scrittura della differenza” (Iovino, 2006).

Una tale selezione di testi poetici di autrici tedesche andrà a costituire un corpus di “eco-poesia di genere” tedesca, moderna e contemporanea, nonché una vera e propria *genealogia* che renda conto, in senso diacronico, di un modo relativamente coerente di concepire e vivere l'ambiente – naturale, cittadino, sincronico – come uno spazio di *parentele*. Sarà poi il riferimento al panorama transdisciplinare dell'ecofemminismo, strettamente connesso con il *feminist ecocriticism* di stampo anglofono, che permetterà di inserire il discorso ecocritico e di critica femminista letteraria in un macro-discorso più ampio, segnatamente etico, in cui i contro-discorsi emersi dai testi poetici potranno essere messi in relazione con concezioni etico-politiche contemporanee come quella della *material agency* (Karen Barad, Jane Bennett), o come quelle dell'etica della *partnership* (Carolyn Merchant) e della *kinship* (Donna Haraway).

Aree di ricerca: ecocritica, letteratura tedesca, scritture delle donne, *Naturlyrik*.

MAIO Eleonora

Università di appartenenza: Università degli Studi di Palermo
Dottorato di afferenza: Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici – Curriculum Letterario
Tutor: prof.ssa Valentina Castagna

Titolo della ricerca in corso: *Relazionalità, posizionalità, performatività nella trilogia auto/biografica di Sally Bayley: sperimentazione formale e costituzione identitaria.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

La mia ricerca si focalizza sullo studio della trilogia auto/biografica dell'autrice inglese Sally Bayley (1972), che include: *Girl with Dove* (2018), *No Boys Play Here* (2021) e *The Green Lady* (2023). Intendo illustrare come tali opere delineino il processo di formazione identitaria e di *empowerment* di un soggetto tradizionalmente posizionato ai margini del discorso autobiografico, una bambina affidata ai servizi sociali (Douglas, 2010): partendo dal recupero della sua percezione infantile, l'autrice traccia un arco evolutivo che rappresenta, nei primi due volumi, le vicissitudini economiche, familiari e sociali della giovinezza, per poi passare, nel terzo, a delineare le biografie di figure centrali nella sua vita e nella storia della sua città d'origine, immaginando, inoltre, una genealogia artistica narrata secondo la prospettiva adulta. Considerando l'approccio di tipo relazionale su cui si soffermano studiose attive nel campo dei women's studies (Friedman, 1988; Miller, 2007) e l'importanza della componente di genere nell'analisi della scrittura auto/biografica (Stanton, 1987; Gilmore, 1994; Smith, Watson, 2009), il soggetto autobiografico verrà studiato nella sua dimensione dialogica, evidenziando la costruzione di un'identità testuale (Egan, 2011) e performativa (Smith, 1995) fondata su una polifonia di voci e prospettive. Tale intersoggettività permette di considerare l'interdipendenza tra generi autoreferenziali, indicata dalla definizione di auto/biografia (Stanley, 1992; Anderson, 2015). Lo studio ha, inoltre, lo scopo di dimostrare come le opere rappresentino, nella loro configurazione formale, un peculiare genere di scrittura auto/biografica, caratterizzato da ibridazione, intertestualità, commistione tra fattuale e finzionale. Se nei primi due volumi la testimonianza retrospettiva degli anni formativi della protagonista si sviluppa in relazione ai personaggi dei classici che hanno nutrito l'immaginazione letteraria giovanile dell'autrice (dai romanzi di Brontë, Dickens e Christie ai drammi shakespeariani), nel terzo la sperimentazione formale unisce la componente autoreferenziale e quella biografica, delineando una 'biografia immaginaria' che congiunge memoria individuale e collettiva.

Aree di ricerca: *Life writing*, scritture auto/biografiche, cultural studies, *gender studies*.

MELLONI Giacomo

Università di appartenenza: Sorbona
Dottorato di afferenza: Ecole doctorale IV (ED0020): Civilisations, cultures, littératures et sociétés
Tutor: prof. Andrea Fabiano

Titolo della ricerca in corso: *E. A. Butti: portrait d'un écrivain mineur.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

La tesi ripercorre la vita e le opere di Enrico Annibale Butti (1868-1912), scrittore minore oggi dimenticato, la cui produzione letteraria è emblematica della crisi del positivismo che si sviluppa tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento anche in Italia. Attraverso il recupero di manoscritti inediti, l'analisi di romanzi e di opere teatrali, la ricerca di racconti sparsi in periodici e mai repertoriati e la raccolta di dati editoriali e giornalistici, si intende innanzitutto arricchire e completare la bibliografia dell'autore e riflettere sulle ragioni all'origine del profondo oblio in cui è caduto.

La produzione letteraria di Butti è inoltre messa in relazione con gli scritti di altri autori minori suoi contemporanei con l'obiettivo di avviare una riflessione più ampia sulla letteratura minore italiana dell'epoca.

Una parte importante della ricerca è consacrata al diario dell'autore, mai pubblicato, di cui è stato possibile ritrovare, per il momento, solo alcuni estratti.

Completano la tesi alcuni spunti sulla percezione della letteratura italiana del periodo 1890-1910 in Francia.

Aree di ricerca: Enrico Annibale Butti, letteratura minore, crisi del positivismo.

MENGHINI Rossana

Università di appartenenza: Università degli Studi di Udine

Dottorato di afferenza: Studi Linguistici e Letterari

Tutor: prof. Simone Costagli

Titolo della ricerca in corso: *Giusto un Valzer. Studio del significante nel testo walseriano.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

A partire dal celebre saggio critico di Walter Benjamin del 1929 su Robert Walser e dalle sue più recenti interpretazioni della ricerca internazionale, l'indagine si pone l'obiettivo di definire la natura del significante del testo walseriano, in particolare in una selezione di materiale afferente al Bleistiftgebiet (per questo ci si servirà della nuova edizione critica in corso di edizione per i tipi di Schwabe). Tra i contenuti scelti spicca l'Antibildungsroman *Der Räuber*. A tal scopo, s'intende ricercare anche le motivazioni di natura filosofica a monte del gesto estetico del Walser scrittore di microgrammi riscontrabili nelle sue sfuggenti trame, osservando nello specifico la ricezione critica della filosofia nietzschiana nella poetica dello scrittore di Biel da nuovi punti di vista.

Aree di ricerca: letteratura tedesca, microgrammi, Walser, Nietzsche.

ORLANDI Pietro

Università di appartenenza Università degli Studi di Siena

Dottorato di afferenza: Filologia e Critica (Letterature Moderne)

Tutor: prof. Niccolò Scaffai

Titolo della ricerca in corso: *I Saggi stranieri di Franco Fortini. Edizione, commento e interpretazione.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Il mio progetto di ricerca è dedicato alla ricostruzione filologica e allo studio critico di una raccolta di saggi inediti di Franco Fortini sulla letteratura straniera, attraverso la consultazione del materiale manoscritto e dattiloscritto custodito presso l'Archivio Franco Fortini dell'Università degli Studi di Siena. Il progetto mira a offrire, da una parte, un'interpretazione delle relazioni macrotestuali tra i contributi della raccolta, e, dall'altro, più in generale, ad analizzare l'apporto di Fortini alla tradizione critica di alcuni autori europei da lui ampiamente studiati e tradotti (Goethe, Rimbaud, Mallarmé, Proust, Kafka, Brecht, Éluard, ecc.), nonché all'esegesi di alcuni critici letterari assunti come modello e controcanto discorsivo (Lukács e Jameson).

Tra i miei interessi di ricerca, inoltre, gli studi tematici in cooperazione con le escussioni di taglio stilistico e i problemi critico-teorici sorti dall'applicazione di categorie esegetiche ai testi letterari; componenti, queste ultime, presenti nella mia tesi magistrale (rel. E. Zinato) avente per tema la categoria critica della 'creaturalità', di cui ho sondato le origini culturali, il percorso semantico e, in

secondo luogo, le potenzialità applicative nella prosa romanzesca di P.P. Pasolini, E. Morante, A. M. Ortese; al lavoro è stato assegnato il Premio Pier Paolo Pasolini 2022 (Centro Studi Pier Paolo Pasolini - Archivio Pasolini, Fondazione Cineteca di Bologna).

Aree di ricerca: tematology, teoria della letteratura, filologia d'autore, stilistica.

PALMISANO Caterina

Università di appartenenza: Università degli Studi di Siena – Université de Haute-Alsace

Dottorato di afferenza: *Filologia e Critica* (curriculum “Letterature moderne”) – Doctorat en Langue et littérature françaises

Tutor: prof. Pierluigi Pellini (Università degli Studi di Siena), prof. Luc Fraisse (Université de Strasbourg)

Titolo della ricerca in corso: *Proust et la Troisième République ou Comment un romancier se documente dans la presse.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Il mio progetto di ricerca si propone di indagare il rapporto tra *À la recherche du temps perdu* e la stampa giornalistica dell'epoca. Come si evince dalla corrispondenza del romanziere, Proust legge quotidianamente i giornali, da cui ricava non solo materiale aneddotico ma anche spunti di riflessione letterari, filosofici, estetici e sociopolitici da inserire nella sua opera. Grazie alla recente digitalizzazione della stampa dell'epoca, è possibile ormai portare alla luce l'intenso dialogo sotterraneo tra la *Recherche* e le cronache alle quali Proust risponde implicitamente o attraverso le quali si documenta.

La mia ricerca si focalizza sulle allusioni agli eventi sociali e politici della Terza Repubblica, al fine di comprendere come questi vengono integrati, rielaborati e spesso contestati dal romanziere attraverso i discorsi dei personaggi, le cui opinioni si scontrano ed evolvono nel corso del tempo. Le allusioni sono studiate dal punto di vista della sociocritica, adatta a offrire un impianto epistemologico omogeneo alla mia indagine che si iscrive all'interno di un approccio interdisciplinare basato sulla convergenza dei metodi della critica genetica, dell'analisi del discorso e dello studio delle fonti.

Osservando gli effetti pragmatico-linguistici che comporta l'assimilazione di frammenti di stampa quotidiana da parte di un testo letterario come la *Recherche*, si cercherà di capire in quale misura tali frammenti mantengono la funzione e il significato originari nel passaggio dalla cronaca quotidiana alla finzione letteraria. In particolare, si cercherà di dimostrare come le parole e le espressioni prese in prestito dalla stampa – e riutilizzate in un contesto spesso diverso da quello di partenza, servono a riattivare la memoria involontaria del lettore il quale, attraverso l'associazione di due eventi allo stesso tempo diversi e simili e la cui traduzione stilistica è la metafora, riuscirebbe a ricavarne l'*essence commune*, ossia una o diverse verità generali.

Aree di ricerca: Marcel Proust, rapporti letteratura-stampa giornalistica, critica genetica e intertestuale, letteratura francese XIX-XX secolo.

PAOLINI Iwan

Università di appartenenza: Università degli Studi di Trieste / Università degli Studi di Udine

Dottorato di afferenza: Studi Linguistici e Letterari

Tutor: prof.ssa Sergia Adamo

Titolo della ricerca in corso: *Case perdute: rappresentazioni dello spazio domestico perturbante nella letteratura del ventennio fascista.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Lo studio parte dall'esplorazione del concetto di non-funzionalità in letteratura formulato da Francesco Orlando e ne indaga i rapporti con la rappresentazione dello spazio domestico e le dinamiche di riemersione del perturbante. Le teorie orlandiane sono arricchite con più recenti prospettive di studio che mettono in relazione la rappresentazione dello spazio in letteratura con le estetiche architettoniche del Novecento (si pensi alle ricerche di Briganti, Storchi, Spurr, Vidler).

Dopo aver ricostruito il dibattito intellettuale relativo alla ricezione del Movimento Moderno in Italia, lo studio si propone dunque di indagare i rapporti fra funzionalismo domestico e fascismo, per valutare successivamente ricorrenze (e variazioni) tematiche e formali legate alla rappresentazione dello spazio domestico non-funzionale in alcuni autori e autrici ritenuti significativi (Savinio, Masino, Landolfi, Ortese, Gadda). I principali obiettivi della ricerca sono: l'indagine dei rapporti fra letteratura italiana e architettura negli anni Venti e Trenta; analisi delle costanti e delle varianti tematico-formali nella rappresentazione del funzionale e non-funzionale domestico; indagine sui rapporti fra spazio domestico, perturbante e soprannaturale letterario.

Aree di ricerca: perturbante, architettura e letteratura, non-funzionale, pratiche dell'abitare.

PERGOLA Laura

Università di appartenenza: Università degli Studi di Torino

Dottorato di afferenza: Lettere (italianistica)

Tutor: prof. Davide Dalmas

Titolo della ricerca in corso: *L'eredità del trauma nel romanzo di famiglia italiano*.

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Il lavoro si colloca tra due aree di ricerca: gli studi sul trauma e quelli sul romanzo di famiglia. Negli ultimi vent'anni, il romanzo di famiglia ha attirato l'attenzione di diversi studiosi, dal contributo di Calabrese (2003) sul romanzo genealogico a quelli di Polacco (2004; 2005) che, rifacendosi a *The Family Novel* di Ru (1992), ha posto le basi per la codificazione del genere. La proliferazione di narrazioni famigliari nella letteratura e negli altri media ha certo contribuito ad accrescere l'interesse per il genere, portando a un convegno (Pisa, 2018), un numero di rivista (Enthymema XX) e almeno due monografie (Abignente, 2021; Lucamante, 2022). Sebbene il dibattito tassonomico sia tutt'altro che concluso, varie trattazioni hanno individuato una caratteristica comune nell'iterazione di dinamiche e di caratteri simili lungo le generazioni ed è su questo aspetto che si concentra la mia ricerca. La prima parte del progetto tenta di ripercorrere le origini del romanzo di famiglia e analizzare questo problema rispetto alle questioni dell'ereditarietà, centrali fin dall'Ottocento. La seconda parte verrà dedicata all'analisi di alcuni romanzi degli anni Sessanta e Settanta, un periodo che risulta particolarmente interessante per la distanza relativa dal secondo conflitto mondiale, per l'influenza delle contestazioni del '68 sull'istituzione famigliare e per il consolidamento della psicoanalisi nell'orizzonte culturale comune. Il corpus contiene opere di Morante, Ginzburg, Sapienza e Cialente. Nella terza parte mi propongo di estendere la ricerca al campo ipercontemporaneo, verificando la presenza del nucleo trauma transgenerazionale/romanzo famigliare negli anni 2000. Alternando la riflessione teorica all'analisi dei testi e attraverso il confronto con la psicoanalisi e i Trauma Studies intendo mettere in luce lo stretto nodo che lega il romanzo di famiglia all'ereditarietà del trauma, cercando di dare il mio contributo alla definizione dei confini del genere.

Aree di ricerca: romanzo famigliare, *trauma studies*, critica psicoanalitica.

REGNI Cecilia

Università di appartenenza: Università Tor Vergata Roma

Dottorato di afferenza: Studi Comparati: Lingue, Letterature e Arti

Tutor: prof.ssa Anna Fattori, prof.ssa Stefania Cavagnoli

Titolo della ricerca in corso: *Uno spazio aperto. Il ruolo del testo letterario nella lezione di tedesco nella scuola secondaria di secondo grado in Italia.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

I testi letterari, tra i tanti tipi di testi autentici che arricchiscono la lezione di tedesco, dovrebbero occupare un posto di primo piano, non solo per il loro valore linguistico, storico, estetico e culturale, ma perché è grazie ad un contatto precoce con le specificità della lingua della letteratura che l'apprendente, oltre ad esercitare la propria sensibilità linguistica acuendo uno sguardo estetico nei confronti del linguaggio, inizia un percorso di rafforzamento della consapevolezza linguistica e di sviluppo di competenze chiave nella costruzione della propria identità. Fine della ricerca è quello di proporre un modello di letteratura e sondare gli effetti positivi di un esercizio ad un accesso letterario al testo letterario in lingua tedesca, a partire da un livello A1, sullo sviluppo della consapevolezza linguistica di apprendenti di tedesco della scuola italiana secondaria di secondo grado. Si intende indagare inoltre se e in che modo il contatto con il testo letterario migliori la consapevolezza linguistica, in particolare l'apprendimento lessicale, e se ci siano effetti positivi sul processo metacognitivo.

Nel primo anno di ricerca sono state approfondite alcune specificità del testo letterario come il concetto di letterarietà, di straniamento, di deautomatizzazione e l'origine di tali categorie negli studi di Roman Jakobson, Viktor Sklovskij, Hans Robert Jauß e Wolfgang Iser. Oggetto di studio sono state inoltre le teorie elaborate in tempi più recenti in vari ambiti disciplinari che hanno ripreso e sviluppato il concetto di letterarietà e poeticità. Tra gli altri gli studi di Harald Weinrich, Neva Šlibar, Claire Kramsch, Michael Dobstadt e Renate Riedner.

Il design sperimentale si articola in più fasi: somministrazione di questionari semi-strutturati online ad apprendenti/insegnanti; lavoro nelle classi prime con il modello di lezione letteraria proposto, somministrazione di un questionario lessicale che include domande relative alla metacognizione.

Aree di ricerca: letterarietà, didattica della letteratura in lingua tedesca, didattica della lingua tedesca, metacognizione.

SAPIO Alessandro

Università di appartenenza: Università degli Studi di Napoli Federico II

Dottorato di afferenza: Filologia

Tutor: prof. Giovanni Maffei

Titolo della ricerca in corso: *Antonio Ranieri. Vita e Opere di un intellettuale meridionale nell'Ottocento italiano.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

La ricerca intende ricostruire la vicenda biografica e intellettuale di Antonio Ranieri (Napoli, 1806-Portici, 1888). Noto soprattutto per il sodalizio con Leopardi, questa figura di intellettuale e politico ottocentesco è però significativa per la comprensione delle direttrici culturali che attraversarono l'Italia tra il Regno napoletano e l'ambiente prima toscano e poi nazionale. La ricerca mirerà a rendere conto dei vari interessi storiografici, letterari e filosofici di Ranieri, dando conto anche della sua attività di osservatore della società contemporanea e di uomo politico con responsabilità nel nuovo Stato unitario. Rispetto al quadro attuale degli studi, la ricerca svilupperà non solo l'episodio

romanzesco della “Ginevra” (di cui esistono due edizioni moderne), ma procederà a una complessiva ricostruzione dell’attività e dell’opera storico-letteraria di Antonio Ranieri che tenga conto anche delle occasioni pubblicistiche di orientamento politico-sociale. A questo scopo sarà decisiva la consultazione delle carte dell’autore custodite presso la Biblioteca Nazionale di Napoli: in tal modo si potrà contribuire alla valorizzazione di una parte significativa del patrimonio librario e archivistico italiano.

Aree di ricerca: letteratura italiana, Ottocento, romanzo.

SCIOLLA Debora

Università di appartenenza: Udine

Dottorato di afferenza: Studi linguistici e letterari

Tutor: prof.ssa Todesco

Titolo della ricerca in corso: *Pluralité de voix dans le roman contemporain de famille. Quand est-ce que la polyphonie produit un multiperspectivisme? / Pluralità di voci all’interno del romanzo contemporaneo di famiglia. Quando la polifonia produce “multiprospettivismo”?*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

La ricerca ha l’obiettivo di indagare l’attuale proliferazione di voci e di diversi punti di vista all’interno del romanzo francese e francofono (di famiglia), tramite una categorizzazione su base strutturale. Al fine di approfondire la teoria polifonica, si ritiene necessaria l’introduzione di una nuova etichetta. A questo proposito, c’è infatti una differenza sostanziale tra la messa in scena di più voci (polifonia), presente anche nel romanzo tradizionale, e il loro assumere pari capacità di rappresentare il punto di vista dell’autore stesso, che proponiamo di chiamare multiprospettivismo.

Il multiprospettivismo sembra trovare maggiore applicazione in ambiti corali, ovvero quando, come è tipico ad esempio del contesto familiare e di quello postcoloniale, è una collettività a sentire l’esigenza di spiegarsi, o quando più persone sono coinvolte in uno stesso accadimento.

Nella nostra analisi, ciascun punto di vista è concepito come una prospettiva assunta dall’autore, in cui il lettore può identificarsi. Il lettore è portato ad adottare più o meno pienamente i punti di vista dei vari personaggi a seconda della maggiore o minore presenza di una serie di condizioni, che elenchiamo in forma abbreviata: 1) più personaggi che si esprimono alla prima persona; 2) pari credibilità dei personaggi; 3) ingresso dei personaggi senza presentazione; 4) pressoché uguale distribuzione del tempo di parola; 5) contributo delle diverse voci al rivelarsi progressivo della situazione.

Applicando questi parametri a un corpus di romanzi francesi e francofoni contemporanei (di Mathieu Belez, Gisèle Fournier, Faïza Guène, Edouard Louis, Laurent Mauvignier e Yasmina Reza), se ne propone una possibile categorizzazione, collocandoli su livelli diversi di una scala che va dalla semplice polifonia al pieno multiprospettivismo. Questo approccio che tiene conto di una pluralità di punti di vista consentirà di ridefinire – in termini meno individuali – il significato assunto nel contesto narrativo di concetti come verità, identità, democrazia e politica.

Aree di ricerca: letteratura francese, letteratura francese contemporanea, letteratura francofona contemporanea.

SILEO Nicola

Università di appartenenza: Università degli Studi della Basilicata

Dottorato di afferenza: Storia, culture e saperi dell’Europa mediterranea dall’antichità all’età contemporanea

Tutor: prof. Aldo Corcella, prof.ssa Maria Teresa Imbriani

Titolo della ricerca in corso: *Leopardi traduttore: I Versi morali dal greco (1823-1824)*.

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Sulla scia di un interesse sempre più vivo per i volgarizzamenti dal greco e dal latino di Giacomo Leopardi o, più in generale, per il Leopardi 'traduttore', il presente lavoro mira a definire il metodo traduttivo utilizzato dall'autore nelle sue opere, riservando particolare attenzione alle traduzioni poetiche. Il lavoro è diviso in due parti: nella prima viene proposto un ampio saggio che indaga, nel loro insieme, l'attività filologica e l'attività traduttiva leopardiana, tramite una rassegna delle opere filologiche e di traduzione, tenendo conto tanto degli aspetti teorici, disseminati principalmente fra i vari preamboli ai volgarizzamenti e le pagine dello *Zibaldone*, quanto degli aspetti più pratici, relativi alla scelta dei testi, alle fonti, alla loro ricezione e al metodo di traduzione. La seconda parte del lavoro è invece dedicata a un solo gruppo di volgarizzamenti, i *Versi morali dal greco* (1823-1824). Trattasi di brevi traduzioni poetiche di frammenti lirici e comici greci (da Simonide, Semonide, Archiloco, Alessi, Eubulo, Amfide), significative testimonianze di un momento cruciale nell'evoluzione del pensiero leopardiano, il cui effetto si ripercuote, infatti, nelle opere originali composte in questo periodo, in particolare nelle *Operette morali*, sebbene alcuni elementi siano stati poi accolti anche nei *Canti*. Lo studio dedicato ai *Versi morali dal greco* comprende innanzitutto l'edizione critica e il commento dei singoli testi, nonché un'analisi delle varianti leopardiane. Per lo studio di queste ultime è stata fondamentale la consultazione dei manoscritti autografi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli.

Aree di ricerca: Giacomo Leopardi, Storia della tradizione classica in età moderna e contemporanea, *Translation studies*.

TABARRONI Pietro

Università di appartenenza: Università degli studi di Bologna

Dottorato di afferenza: Culture letterarie e filologiche

Tutor: prof. Marco Antonio Bazzocchi

Titolo della ricerca in corso: *L'ecologismo letterario nel Novecento italiano*.

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

La ricerca propone, attraverso tre anni di studio delle fonti, il completamento di una ricognizione sui principali temi e autori dell'ecologismo nel panorama della Letteratura italiana del XX secolo. In particolare, verrà dato ampio spazio all'analisi delle forme e dei testi inerenti alla cosiddetta letteratura industriale e ai processi di mutazione antropologica e ambientale innescati dallo sviluppo industriale, per come vennero concepiti e descritti da alcuni dei principali intellettuali italiani della seconda metà del Novecento. L'obiettivo è la composizione di un campionario degli elementi estetici fondamentali dell'immaginario ecologista italiano contemporaneo, desumibili dalla poetica, dalla narrativa e dalle produzioni audiovisive dedicate al rapporto fra individuo e paesaggio, nonché degli elementi teorici via via concepiti nel dibattito sulla tutela del patrimonio artistico, architettonico e naturale del secolo scorso.

Aree di ricerca: ecocritica, filosofia, Novecento.

TOSI Alessia

Università di appartenenza: Università di Friburgo

Dottorato di afferenza: Filologia e letteratura italiane

Tutor: prof. Uberto Motta

Titolo della ricerca in corso: *Per un percorso di 'decifrazione' critica e testuale de Le Furie di Guido Piovene.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Questo progetto di ricerca si prefigge l'obiettivo di prendere in esame *Le Furie* di Guido Piovene, pubblicato nel 1963, mediante la realizzazione di uno studio volto alla 'decifrazione', indispensabile e mai esaustiva, del complesso sistema evolutivo della scrittura e della narrazione in questione. Si intende procedere, più precisamente, con la realizzazione di un'edizione critica di una redazione che si differenzia, notevolmente, rispetto al testo definitivo ed edito nel 1963. La consultazione del, cospicuo, materiale, autografo e inedito, è stata ed è tutt'ora possibile grazie all'interesse, nei confronti del presente progetto, degli eredi della famiglia Piovene.

Aree di ricerca: filologia d'autore, letteratura contemporanea.

VACCARONE Elisabetta

Università di appartenenza: Università di Torino

Dottorato di afferenza: Dottorato in Lettere, curriculum Letterature e culture comparate

Tutor: prof. Alberto Rizzuti, prof.ssa Elisabetta Fava

Titolo della ricerca in corso: *Le Ondine: spirti guida nell'opera musicale romantica.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

Il mio progetto di ricerca consiste nell'analisi del rapporto tra musica e magia nel teatro d'opera e ballettistico del Romanticismo. Il lavoro è condotto attraverso lo studio delle ondine, con l'obiettivo di cogliere diverse sfumature della magia nelle successive fasi di sviluppo dell'opera romantica, in contesti geo-politici e storico-culturali differenti, con uno sguardo incrociato dalla Germania alla Russia e dalla Francia all'Italia.

Il punto di partenza è il *Singspiel* del compositore austriaco Ferdinand Kauer *Das Donauweibchen* (1798) che, ripreso in Russia nel 1803 con il titolo *Dneprovskaya rusalka*, diede l'impulso per la diffusione del mito delle ondine in territorio slavo. A questo si aggiungono le versioni operistiche dei drammi di Pushkin e Gogol realizzate da Dargomyžskij (*Rusalka* 1856) e Rimskij-Korsakov (*La notte di Natale* 1894), aventi ondine e rusalki come protagoniste.

Un altro momento di snodo per la diffusione in musica del mito delle ninfe acquatiche è la pubblicazione del racconto *Undine* di De La Motte Foqué (1811), fonte letteraria delle omonime opere di E. T. A. Hoffmann (1816), Lortzing (1845) e Čajkovskij (1869), a sua volta di ispirazione per i drammi wagneriani.

Anche il Romanticismo francese è infine popolato dagli spiriti femminili della mitologia e del folklore con particolare attenzione alle sifidi e alle villi che, dai testi di Nodier e Gautier, giungono al balletto (*Sylphide*, 1832- *Giselle*, 1841) e all'opera italiana di Puccini e Catalani (*Le villi*, 1884; *Wally* 1892), epigoni attardati del tema.

Perciò, se molti studi approfondiscono la relazione tra opera/balletto e magia limitatamente al singolo contesto geografico e culturale, tale progetto si pone l'obiettivo di adottare un metodo comparatistico che, mostrando espliciti nessi tra i differenti ambiti di riferimento, attraverso l'analisi letteraria delle fonti e l'analisi musicale delle differenti opere citate metta in evidenza alcune tra le principali caratteristiche del fantastico musicale seguendo lo "spirito guida" delle ondine.

Aree di ricerca: teatro musicale, balletto, fantastico, romanticismo.

VICECONTI Chiara

Università di appartenenza: Sapienza Università di Roma

Dottorato di afferenza: Studi germanici e slavi

Tutor: prof.ssa Lorella Carmela Ausilia Bosco (Università degli Studi Aldo Moro di Bari)

Titolo della ricerca in corso: *Women and science fiction in East Germany. A comparative analysis with soviet nauchnaya fantastika.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

L'obiettivo della ricerca è dimostrare la rilevanza della fantascienza femminile nell'ambito europeo, con particolare attenzione al ruolo delle scrittrici di questo genere letterario nella Repubblica Democratica Tedesca. Saranno analizzati i testi di Angela Steinmüller e Joanna Braun, le quali hanno sviluppato le proprie opere in collaborazione con i rispettivi mariti, Karlheinz Steinmüller e Günter Braun. La metodologia adottata si basa sull'idea che la fantascienza faccia parte di quello che Moritz Baßler definisce “realismo popolare”, il quale descrive la realtà attraverso mezzi quali il mito e la tecnologia avanzata, creando così un “novum” che stimola il lettore alla riflessione. Per l’analisi, si terrà conto della presenza di elementi letterari e non, come le figure femminili e l’influenza ideologica del socialismo reale, al fine di individuare nei testi le voci femminili nel contesto della lotta per la parità di genere, le quali tendono quindi verso una “transizione” nel senso braiddottiano. I testi saranno successivamente confrontati con quelli di due autrici sovietiche, Ol’ga Larionova e Valentina Žuravleva, al fine di individuare somiglianze e differenze nella modellazione di questa voce. Questo lavoro rappresenta un modo per introdurre la fantascienza in modo più profondo nel contesto accademico, per promuoverne l’utilizzo didattico nello sviluppo del pensiero critico e implementare la collaborazione tra gli studi letterari e quelli di genere.

Aree di ricerca: *science fiction, gender studies, ideology.*

VINCI Serena

Università di appartenenza: Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Dottorato di afferenza: Scienze Umanistiche

Tutor: prof.ssa Elisabetta Menetti

Titolo della ricerca in corso: *Un canone per la letteratura italoфона transculturale.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito:

La letteratura in lingua italiana prodotta da autori e autrici di origine straniera con un background migratorio è stata analizzata dalla critica con un approccio antropologico, sociologico, a volte psicologico (sivedano alcuni lavori di etnopsichiatria della migrazione), prima che letterario. Invece, nel mio percorso di ricerca provo a inquadrare tali testi nella prospettiva della letteratura italiana *tout court*. Tale orientamento è un'esigenza espressa dalla maggioranza degli studiosi di tale fenomeno. La mia ricerca prevede di estendere lo studio ad alcuni autori e autrici che hanno vissuto le loro esperienze migranti fin dagli inizi del Novecento, nella convinzione che la condizione migrante del mondo contemporaneo abbia dato vita a espressioni letterarie con caratteristiche comuni, senza con ciò negare le differenze dei percorsi migratori, per modalità e motivazioni. In particolare, la mia ricerca vuole fare luce sulle fonti letterarie e culturali del paese di origine cui attingono autrici e autori italoфoni e che influenzano le loro opere in lingua italiana. Infatti, la persistenza di folklore, fiabe e leggende, come anche di generi e forme della letteratura del paese di origine, all'incontro/scontro con la cultura italiana, dà vita a cortocircuiti tematici e linguistici che rendono uniche queste produzioni. Accanto a ciò, è necessario indagare in che modo tali autori si inseriscano nel solco della tradizione letteraria italiana. A tale scopo, si vogliono rintracciare le fonti

letterarie di riferimento nel panorama culturale e linguistico di arrivo, cioè quello italiano, anche attraverso dichiarazioni esplicite, come esergo o riscritture, oppure implicite, come gli stilemi adottati. Al termine del percorso di ricerca, ci si pone l'obiettivo di proporre un canone di autrici e autori translingui e transculturali, mappandone i percorsi letterari allo scopo di individuare singolarità artistiche finora sottovalutate perché sacrificate all'interno di una sorta di letteratura di genere, dunque marginale.

Aree di ricerca: italianistica, comparatistica, linguistica.