



2023  
II

# L'ospite ingrato

קרייז  
FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS

Usiena  
PRESS

# L'ospite ingrato

Rivista online del Centro  
Interdipartimentale di Ricerca  
Franco Fortini

n. 14, II (2023)



*Published by*

**Firenze University Press** – University of Florence, Italy

Via Cittadella, 7 – 50144 Florence – Italy

<http://www.fupress.com/rifp>

Copyright © 2023 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

## **L'ospite ingrato**

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

### **Direzione**

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

### **Comitato redazionale**

*Coordinatore*

Luca Lenzini (Università degli Studi di Siena)

### *Membri*

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), Luca Baranelli (ricercatore indipendente), Valeria Cavallo (Università per Stranieri di Siena), Ludovica del Castillo (Università degli Studi di Roma Tre), Francesco Diaco (Université de Lausanne), Gabriele Fichera (Università degli Studi di Siena), Damiano Frasca (Università degli Studi di Siena), Marco Gatto (Università della Calabria), Francesca Ippoliti (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), Monica Marchi (Università degli Studi di Siena), Lorenzo Pallini (ricercatore indipendente), Sabatino Peluso (Università di Pisa), Alessandra Reccia (Università degli Studi di Siena), Roberto Russo (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), Maria Vittoria Tirinato (Università per Stranieri di Siena), Tiziano Toracca (Università di Udine, Universiteit Gent)

### *Comitato scientifico*

Andrea Afribo (Università di Padova), Daniele Balicco (Università degli Studi Roma Tre), Riccardo Bellofiore (Università degli Studi di Bergamo), Sergio Bologna (Università di Padova), Stefano Carrai (Scuola Normale Superiore di Pisa), Pietro Cataldi (Università per Stranieri di Siena), Giovanna Cordibella (Università di Berna), Andrea Cortellessa (Università degli Studi Roma Tre), Stefano Dal Bianco (Università degli Studi di Siena), Davide Dalmas (Università di Torino), Irene Fantappiè (Università di Cassino), Roberto Finelli (Università degli Studi Roma Tre), Giovanni La Guardia (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), Romano Luperini (Università degli Studi di Siena), Leonardo Masi (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), Guido Mazzoni (Università degli Studi di Siena), Alessandro Niero (Università di Bologna), Pierluigi Pellini (Università degli Studi di Siena), Thomas E. Peterson (University of Georgia), Mario Pezzella (Scuola Normale Superiore di Pisa), Antonio Prete (Università degli Studi di Siena), Felice Rappazzo (Università degli Studi di Catania), Donatello Santarone (Università degli Studi Roma Tre), Raffaella Scarpa (Università di Torino), Beatrice Sica (University College London), Michele Sisto (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Giovanna Tomassucci (Università di Pisa), Alberto Toscano (Goldsmiths, University of London), Jean-Charles Vegliante (Paris III - Sorbonne Nouvelle), Emanuele Zinato (Università di Padova)



## Indice

### «Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

1. Introduzione 7  
*Giulia Martini, Laura Piccina, Edoardo Simonato*
2. Il senso della poesia italiana postrema per le macerie 17  
*Andrea Afribo*
3. «Perché tutto nel vuoto precipiti»: macerie, rovine e cemento nell'opera di Fortini 39  
*Francesco Diaco*
4. «Tra quanto resta di macerie». Le rovine di guerra nell'Italia del Novecento 59  
*Tommaso Gennaro*
5. Un'introduzione al concetto di apocalisse dialogica. Frantumi, cocci, relitti e scorie degli scambi di battute nella poesia italiana del Novecento 73  
*Giulia Martini*
6. L'endecasillabo nelle poesie di Vittorio Sereni. Gli strumenti umani e Stella Variabile 89  
*Andrea Piasentini*
7. Una «esibizione di spazzature, di relitti, di detriti». La tradizione come "scarto" nell'ideologia e nella prassi della Neoavanguardia 109  
*Chiara Portesine*
8. I costruttori di rovine. Tempo e palinsesti in Carlo Bordini 133  
*Francesca Santucci*
9. Macerie, resti, residui nella poesia di Fabio Pusterla 153  
*Sabrina Stroppa*

## **scrittura/lettura/ascolto**

10. Appunti sullo “stile tardo” in d’Annunzio 167  
*Leonardo Minnucci*
11. L.S. Petruševskaja nello specchio di vita e arte: la «scrittrice con una biografia» 189  
*Giulia Marcucci*
12. Il museo Malmkrog. Vladimir Solov’ev al cinema 205  
*Martina Morabito*
13. Betocchi, de Libero e la Ciociaria (con un’appendice di lettere inedite degli anni Sessanta) 231  
*Francesco Venturi*

## **fortiniana**

14. Fortini’s Literary Debt to Manzoni and Leopardi 263  
*Thomas E. Peterson*
15. Franco Fortini e la psicoanalisi come metodo. Per un’angoscia lirica oltre il sintomo letterario 285  
*Roberto Binetti*

## Introduzione

GIULIA MARTINI, LAURA PICCINA, EDOARDO SIMONATO

Per introdurre il tema delle macerie nella poesia italiana contemporanea si deve necessariamente partire da alcune considerazioni di estetica. Nel 1951 il pittore Nicolas de Staël, figura centralissima della scena artistica francese nel secondo dopoguerra, scrive che «non si dipinge mai ciò che si vede o si ha l'impressione di vedere; si dipinge il colpo che si riceve con le sue mille vibrazioni».<sup>1</sup> La riflessione sembra rilevante laddove smorza l'aporia tra soggettivismo e realtà, definendo lo sguardo dell'artista a partire dall'oggetto. Lo spiega chiaramente Vittorio Sereni:

Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile e via via più chiara, fino a un ribaltamento dell'effusione romantica. Alle estreme conseguenze di quell'oblio di sé c'è la tensione della domanda dalla cosa a noi: lo sguardo scambievole che alla fine ne risulta ha il senso di una ipotesi in via di attuarsi, di un'essenza nascosta che si manifesta assumendo una forma visibile.<sup>2</sup>

Secondo questa prospettiva, è il reale a costituire l'essenza del finzionale; è l'oggetto a strutturare la categoria e forma. Walter Benjamin, nel difendere l'allegoria come espressione della modernità, in polemica con l'estetica classica (Goethe, Hegel) e romantica (Schopenhauer), sembra sviluppare ulteriormente il concetto espresso qui sopra. «L'allegoria non è una tecnica gratuita di significazione, ma espressione, come lo è il lin-

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Maldonado, *Nicolas De Staël*, Paris, éditeur Citadelles & Mazenod, 2015, p. 57.

<sup>2</sup> V. Sereni, *Morlotti e un viaggio*, in Id., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 119.



guaggio, e come lo è la scrittura».<sup>3</sup> Come riassume Renato Solmi, per Benjamin

al carattere *plastico* del simbolo, dove l'idea s'incarna "istantaneamente" in una forma adeguata, si oppone il carattere temporale dell'allegoria dove la storia si fissa nel "requisito". "Le allegorie sono nel regno delle idee ciò che le rovine sono nel regno delle cose" (ma si potrebbe aggiungere, anche ciò che le parole sono nel linguaggio): simboli cifrati del passato, che dicono sempre di più, che "dicono altro" da quello che s'intendeva esprimere con esse. [...] È merito di Benjamin aver messo in rilievo, contro la piatta interpretazione moderna che vede in esse una "tecnica gratuita di significazione", questo carattere storico segreto dell'allegoria.<sup>4</sup>

In altre parole: lo sguardo allegorico dell'artista moderno, che si forma a partire dall'oggetto e dalla Storia, si dirige alle rovine come risemantizzazione di un passato incompreso. Così si orienta, se seguiamo Benjamin, lo sguardo dell'*Angelus Novus* di Paul Klee (1920): l'angelo della Storia

ha occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. [...] Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.<sup>5</sup>

A partire dal primo dopoguerra, la poesia italiana sembra popolarsi di macerie, rovine, oggetti di "scarto". Basti pensare ai titoli, per citarne tre: *Frantumi* di Giovanni Boine (1918), *Trucioli* di Camillo Sbarbaro (1920) e *Ossi di seppia* di Eugenio Montale (1925). Con la nascita della modernità, anche una categoria di tradizione soggettivista come quella della lirica italiana sembra plasmarsi a partire dagli oggetti della Storia, ora in frantumi in seguito a quelle "distruzioni" che conosciamo tutti: le guerre mondiali, la fine della civiltà contadina, lo sviluppo della società di massa, la scoperta della frammentarietà della psiche. Come evidenzia Andrea Afribo nel suo contributo *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie*, qui raccolto, la poesia iper-contemporanea è altrettanto connessa

<sup>3</sup> R. Solmi, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, p. XIX.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. XX.

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Id.*, *Angelus Novus cit.*, p. 80.

alla costellazione tematica, motivica, semantica e concettuale relativa a distruzioni, catastrofi, crolli, crepe, dunque macerie e “amabili resti”, «residui minimali, frammenti / chissà perché incisi nella memoria» (così l’incipit di una poesia di Maurizio Cucchi da *Malaspina*, l’anno è il 2013); e poi *loci* di scarto o *horridi* o “guasti”, con allegare esplicite e ostentate dichiarazioni di non essere *loci amoeni* e di non essere scritture tenere.<sup>6</sup>

Il tema delle *macerie*, che dunque interessa anche la nostra letteratura più recente, merita un approfondimento semantico prima ancora che poetico. Le macerie sono i resti inservibili di qualcosa che è crollato o che è stato abbattuto in un passato più o meno recente: un ponte, un edificio, una città. Antropologi, architetti e storici dell’arte – categorie più a contatto con i manufatti che col tempo diventano macerie – hanno evidenziato come l’uso del termine implichi un giudizio di (dis)valore sull’oggetto che viene così definito, che ben si comprende opponendo *macerie* a *rovine* (benché nell’uso comune le due voci siano spesso intese come sinonimi).<sup>7</sup> In quanto resti spesso piccoli e frammentari, le macerie (a differenza delle rovine) non rendono immediatamente decodificabile l’intero di cui erano parte. Franco Purini ha scritto che perché si possa parlare di *rovine* e non di *macerie* di un edificio, sono necessarie tre condizioni: «che l’ordinamento tettonico dell’edificio sia ancora riconoscibile; che sia ancora possibile individuare frammenti capaci di ricondurre all’unità perduta; che esista almeno una parvenza della completezza architettonica scomparsa»;<sup>8</sup> nell’accezione di “frammenti, rottami che non riconducono all’unità”, il termine *macerie* ha una stretta parentela con le voci *scarto*, *rifiuto*, *feccia*. In quanto eredità di un passato che può essere molto lontano, i resti diventano *rovine* e non *macerie* quando la civiltà erede si impegna a impe-

<sup>6</sup> A. Afribo, *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie*, in questo fascicolo, alle pp. 17-37.

<sup>7</sup> Un ampio quadro della riflessione delle discipline artistiche intorno ai concetti di rovina e maceria è stato recentemente offerto in F. Coppolino, *Rovine in divenire. Progettare la rovina nella città della postproduzione*, tesi di dottorato, tutor prof. Pasquale Miano, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiArc Dipartimento di Architettura, XXXI ciclo – 2015/2018, [http://www.fedoa.unina.it/12647/1/coppolino\\_francesca\\_31.pdf](http://www.fedoa.unina.it/12647/1/coppolino_francesca_31.pdf) (ultimo accesso: 12/10/2023), utile per la ricca bibliografia sull’argomento nonché punto di partenza delle riflessioni offerte di seguito (in particolare, per il raffronto rovine – macerie, vd. le pp. 28-32). Per quanto riguarda l’antropologia, il testo di riferimento non può che essere M. Augé, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004. Utile per la sua prospettiva interdisciplinare appunto tra arte, storia, architettura e letteratura anche la raccolta di interventi *Semantica delle rovine*, a cura di G. Tortora, Roma, Manifestolibri, 2006. Altri testi chiave del dibattito saranno esplicitati in seguito.

<sup>8</sup> F. Purini, *Il nuovo e tre forme dell’antico*, in *La modernità delle rovine. Temi e figure dell’architettura contemporanea*, a cura S. Bigiotti e E. Corvino, Roma Prospettive Edizioni, 2015, pp. 76-81: p. 80.

dirne il decadimento materiale, perché vi riconosce un valore estetico, memoriale, in senso lato culturale su cui fondare il proprio presente e gettare le basi per il proprio futuro: «la rovina è tale soltanto nel pensiero di chi, osservandola, riesce ad esercitare su di essa memoria e progettualità: altrimenti si tratta di *macerie*, rifiuti, scarti, materia muta senza potenzialità etiche o semantiche». <sup>9</sup> Collezioni, musei, parchi archeologici, attività di conservazione dei beni culturali, sono le forme con cui una cultura ricorda a sé stessa, e continuamente reinterpreta e rinnova, il significato di ciò che ha ereditato: ciò che resta fuori da questo meccanismo eternatore è maceria, indecifrabile prodotto di scarto non tanto del passato (dove quel prodotto aveva il suo significato), ma del *presente*, dell'esercizio di valutazione del presente sul passato. Così come è il presente a eleggere di volta in volta cosa far diventare rovina/monumento, è sempre il presente a eleggere cosa far diventare maceria/scarto condannandola (presto o tardi) all'oblio. Come scrive Marc Augé, in «questo nostro mondo violento», malato di *presentismo*, poco incline a fare filologia sul passato e con poche idee di futuro (che non siano sviluppo economico e innovazione tecnologica: arti che producono manufatti ad alto tasso di obsolescenza), «le macerie non hanno più il tempo di diventare rovine», <sup>10</sup> o quantomeno c'è sempre meno interesse a intraprendere le riflessioni sul passato e i meccanismi pratici di salvaguardia che consentano questo passaggio.

È forse improprio impostare il rapporto tra *rovine* e *macerie* come un'opposizione binaria tra “resti del passato a segno più” e “resti del passato a segno meno”. Anche le macerie, infatti, possono conservare un valore positivo. Per la natura pubblica (nel senso di istituzionale, statale) dei meccanismi di conservazione delle rovine, è facile vedere nell'opposizione tra rovine e macerie una sorta di reificazione dell'opposizione tra “cultura ufficiale” e “controcultura”, e nelle macerie il bene rifugio degli esclusi dal discorso pubblico. Alla rovina è spesso riconosciuta, come detto, una valenza estetica che ne giustifica la conservazione. Ancora Franco Purini dà di *rovina* una definizione basata sull'idea varroniana di architettura: se un edificio perfetto è un connubio di *utilitas* (funzionalità allo scopo), *firmitas* (stabilità strutturale) e *venustas* (bellezza), la rovina è un edificio a cui, perse le prime due proprietà con il passare del tempo, si riconosce la sola *venustas*. <sup>11</sup> In che cosa consista la *venustas* che le varie epoche hanno attribuito alle rovine architettoniche è già stato, per così dire, oggetto di storia, anche letteraria: resti in cui ritrovare esempi di armonia classica; divertita osservazione di un *bric-à-brac* di antico e

<sup>9</sup> G. Tortora, *Introduzione*, in *Semantica delle rovine* cit., p. 10.

<sup>10</sup> M. Augé, *Rovine e macerie* cit., p. 8.

<sup>11</sup> F. Purini, *Il nuovo e tre forme* cit., p. 79.

moderno (si pensi all'estetica dei capricci e alle false rovine di tanta arte tra sei e settecento); fascino dell'incompiuto; manifestazioni della forza della natura agita su manufatti che hanno "resistito", e che inducono il soggetto a riflessioni tragiche sul tempo e sulla morte.<sup>12</sup> Proseguendo per opposizioni binarie, si potrebbe dire che alle macerie, rispetto alle rovine, in quanto frammenti informi manchi anche la *venustas*, la "bellezza di Venere", una bellezza canonica, ufficiale, codificata e tutelata da una musa; così come manca loro anche quella bellezza immediata (nel senso di "senza mediazioni culturali"), ancestrale, che genera sindrome di Stendhal. Non per questo è mancata però, nell'arte, nella moda, nella letteratura, una *estetica del rottame*, per riprendere il titolo di un bel libro di Ave Appiano.<sup>13</sup> Si tratta per così dire di una estetica di "secondo grado", contro-culturale nella sua essenza, che rappresenta o si appropria degli oggetti di scarto proprio perché sono la feccia dei canoni di bellezza dominanti. Soprattutto in tempi moderni, artisti e poeti si sono serviti di oggetti di rifiuti e di macerie nelle loro opere per denunciare i meccanismi del capitale che li produce, o ne hanno tessuto l'elogio paradossale in seguito alla compiaciuta, cinica distruzione dei secolari canoni etici ed estetici (diciamo: delle *rovine*) della loro epoca. Per restare alla letteratura, Raffaele Donnarumma (in un passo ricordato anche nel saggio di Chiara Portesine qui raccolto) si è servito dell'opposizione *macerie/rovine* per distinguere il diverso atteggiamento "contestatario" dell'avanguardia e del modernismo al cospetto della tradizione letteraria; una contestazione che in una figura come Sanguineti diventa anche contestazione esplicita di un certo tipo di società (borghese, capitalista, basata sui consumi). Per l'avanguardista

rovesciare gli idoli tardoromantici e spazzar via il ciarpame piccoloborghese vuol dire rinnovare la vita in una festa sanguinaria [...]. Se l'avanguardista si scrolla di dosso il peso del tempo e danza sulle macerie di un Occidente fradicio, il modernista cerca di puntellare quelle rovine, fuori delle quali non c'è sopravvivenza.<sup>14</sup>

Ma lo stesso tipo di esaltazione rabbiosa della maceria, dello scarto, della feccia tipico dell'avanguardia ha contraddistinto negli anni Settanta il movimento *punk* e la sua estetica (movimento accusato peraltro, come

<sup>12</sup> Un compendio delle valenze delle *rovine* intese come "tema letterario" si trova alla voce *Rovine* in R. Cesarani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Torino Utet, 2007, pp. 2012-2014 (significativamente, nello stesso dizionario manca la voce *macerie*).

<sup>13</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame. Consumo del mito e miti del consumo nell'arte*, Roma, Meltemi, 1999.

<sup>14</sup> R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini, M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38; pp. 17-18.

l'avanguardia, di incarnare solo la *pars destruens*). Altre volte, lo sguardo degli artisti e dei poeti si è rivolto alle macerie mosso da sentimenti di pietà verso esseri umani ridotti essi stessi a scarto, a maceria del capitale. L'approccio punk-avanguardista si appropria delle macerie entro un'estetica "rovesciata" in cui il *brutto*, il *disarmonico*, diventa il nuovo *bello*; in questo approccio viceversa si immagina una sorta di *venustas* che rinasce dalle macerie (dalla povertà, dal mondo contadino, dal sottoproletariato), non potendo più nascere dai meccanismi di produzione del capitale: è un punto di vista sussunto nell'adagio di De André, diventato ormai frase fatta, «dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fiori», ma basta pensare alle riflessioni di Pier Paolo Pasolini sulla necessità di cercare la bellezza (in senso artistico e insieme erotico, e per questo propriamente *venustas*) nelle zone "incontaminate" dalla corruzione etica ed estetica portata dalla società dei consumi. Altre volte ancora, l'artista e il poeta hanno con la maceria un rapporto di sorellanza: vi vedono rispecchiata la propria condizione di relitti abbandonati e inerti, senza che questo implichi necessariamente voglia di reagire, o che dalle macerie si apra una forma di riscatto (disponibile, semmai, in forma di epifania, in pochi istanti fugaci e destinati a non essere colti).

Del rapporto tra "società dei costumi" e "rappresentazione artistica delle macerie" si sono date letture differenti, quasi antitetico. Da un lato Francesco Orlando, nel suo fondamentale *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, ha esaltato il valore, per così dire, non consentaneo tra i due aspetti: tanto più la società dei consumi esalta la funzionalità e le merci, sforzandosi di rimuovere freudianamente l'idea stessa del rifiuto e dell'inorganicità; tanto più la letteratura diventa la terra del rimosso e si popola di antimerci, di oggetti inorganici e antifunzionali, di macerie, rifiuti, scarti. Dall'altro, allargando lo sguardo al di fuori dello specifico letterario, in lavori come quelli di Massimo Fusillo si è sfumato il valore contestatario dell'elezione del rifiuto a oggetto artistico: nell'esaltazione dello scarto, del frammento, del particolare magari *brutto* o abietto, nell'investimento emotivo sulla *parte* rispetto al *tutto*, si è vista una forma di feticizzazione dell'inorganico, un'estetica *camp*, *kitsch*, in qualche modo "complementare" all'esaltazione degli oggetti *belli* e *organici* tipica della società dei consumi.<sup>15</sup>

Anche la presunta assenza di valore "memoriale" della maceria rispetto alla rovina merita un supplemento di riflessione. Le macerie di guerra, i resti di un terremoto o del crollo di un ponte, sono in realtà il simbo-

<sup>15</sup> Vd. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* [1993], a cura di L. Pellegini, Torino, Einaudi, 2015; M. Fusillo, *Feticci, Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.

lo di eventi traumatici e lutti che definiscono la memoria e l'identità di un popolo tanto quanto (per citare un caso dei mille possibili) le rovine dell'Acropoli per gli ateniesi. Al cospetto delle macerie si vivono però sentimenti contrastanti. Da un lato, nonostante il loro profondo il loro valore memoriale, si sa, e in qualche modo ci si augura, che presto o tardi non saranno più lì, che lasceranno spazio al futuro. Dall'altro lato, le comunità colpite da guerre o disastri naturali causati dal dolo umano (si pensi al disastro del Vajont) hanno spesso ragione di temere che con lo sgombero delle macerie sarà sgomberata anche la memoria storica dei fatti, insieme alle cause, alle responsabilità, alla speranza di avere giustizia. Sulle macerie si esercita lo scontro tra la volontà di rimuovere e quella di conservare, senza però avere idea di come farlo e senza una precisa idea degli scopi della conservazione; l'importante è che la maceria resti lì e comunichi sé stessa, meglio se in maniera cacofonica rispetto al contesto, dando evidenza della propria distonia: a Varsavia, dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale, «si pensò di lasciare le macerie com'erano, a memoria della barbarie nazista»;<sup>16</sup> «Don't clean up this blood», recita il titolo di un film sul massacro del G8 di Genova del 2001.<sup>17</sup> La rovina comunica eternità, la maceria un senso di precarietà reiterata che non per questo la rende meno necessaria al presente. Intorno al valore memoriale della maceria si gioca un conflitto intimo, interno al soggetto (rimuovere, procedere, ricordare, riflettere, preservare, sgomberare...) ma si innesca nuovamente lo scontro tra 'cultura dominante' e 'controcultura' già in atto sul piano estetico. Per riprendere una terminologia cara a Orlando, le macerie anche fuori della letteratura sono un segno di resistenza, di contrasto a meccanismi di *rimozione*: sono i segni di una memoria collettiva che perturba, che imbarazza, per via della «importanza scandalosa e crescente del residuo».<sup>18</sup> Non diversamente possono essere interpretate un "nuovo" tipo di macerie, derivate da mutamenti della società non meno traumatici di guerre e terremoti. Viene in mente quello che Gilles Clement ha definito *terzo paesaggio*: spazi di città un tempo abitati e ora abbandonati, nei quali la natura

<sup>16</sup> B. Szmygin, *La ricostruzione delle città storiche in Polonia*, in *Restauro e ricostruzione. L'esempio della Polonia*, quaderni ARCo – Associazione per il Recupero del Costruito, a cura di A. Centroni, Roma Gangemi Editore, 2010, p. 38. La scelta fu poi di impiegare le macerie della città nel lavoro di ricostruzione, usandole insieme ai nuovi materiali. Alla ricostruzione post-bellica di Varsavia è stata recentemente dedicata una mostra fotografica, *Warsaw 1945-1949: Rising from Rubble*, a cura di A. Przywara, Museo di Varsavia (Muzeum Warszawy), 30 marzo – 3 settembre. Sull'evento vd. M. Becchis, *Varsavia, la rinascita di una città dai suoi cumuli di rovine*, in «Alias – il Manifesto», 20 maggio 2023, <https://ilmanifesto.it/varsavia-la-rinascita-di-una-citta-dai-suoi-cumuli-di-rovine> (ultimo accesso 12/10/2023).

<sup>17</sup> Diaz – *Don't Clean Up This Blood*, regia di D. Vicari, 2012.

<sup>18</sup> A. Afribo, *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie*, contenuto in questo volume, p. 21.

ha ripreso il suo corso; alle cosiddette forme di “archeologia industriale”, epiteto con cui si è cercato di patinare le scorie del passaggio incontrollato da una economia basata sul settore secondario a una basata sul terziario; o a brutture urbanistiche note alle cronache italiane come le *Vele* di Scampia, l'*Hotel House* di Porto Recanati, il quartiere di *Zingonia* evocato anche in un testo recente di Fabio Pusterla:<sup>19</sup> industria ed emergenza abitativa, questioni uscite dal discorso pubblico e quantomai generatrici di macerie.

In questo senso, emerge un elemento finora sottinteso: le macerie sono quasi sempre elementi antropici. Sono il frutto della forza creativa dell'uomo, che plasma e manipola a sua immagine natura e materia, o della sua forza distruttiva (l'inquinamento, la guerra). Intorno a questo protagonismo dell'uomo “generatore di macerie” si giocano addirittura, a nostro avviso, due visioni del mondo, difficilmente conciliabili tra loro. Da una parte, la sensibilità ecologista vede nell'antropocentrismo la radice dei mali del presente, e auspica un ripensamento etico e concreto del ruolo della nostra specie nel mondo; Gilles Clément, nel suo *manifesto del terzo paesaggio*, mostra come l'assenza dell'uomo, il suo ritrarsi, il suo abdicare dal ruolo di “inquilino” di paesaggi naturali e urbani contribuisca a creare territori di rifugio per la diversità biologica.<sup>20</sup> Dall'altra, resiste una visione forse meno attuale ma altrettanto importante che non si rassegna a negare il potere creatore e demiurgico dell'uomo, che acquista la sua nobiltà facendosi “signore della materia”, come scrive Primo Levi nel *Sistema periodico*; una visione del mondo che non rinuncia insomma alla capacità (e alla responsabilità) dell'uomo di progettare un'idea di futuro. Enzo Mari, nella sua autobiografia *Venticinque modi per piantare un chiodo*, ha scritto: «Sono convinto che il progettare corrisponda a una pulsione profonda dell'uomo, come l'istinto di sopravvivenza, la fame, il sesso. Siamo una specie che vuole modificare il suo ambiente».<sup>21</sup> Il problema, come riconosce lo stesso Mari è che «Negli ultimi mille anni», questo istinto progettuale è stato delegato o appaltato a pochi:

questa vocazione al progetto si è ridotta a monopolio di pochi esperti e tradotta nell'invenzione di una miriade di protesi che hanno condotto al superamento di ogni equilibrio naturale, e alla realizzazione di un mondo artificiale. Col risultato che, guardandoci attorno, ci sembra di vivere in una discarica, dove i rifiuti continuano ad accatastarsi. E dove pare

<sup>19</sup> Vd. F. Pusterla, *Lettere da Zingonia*, in Id., *Cenere, o terra*, Milano, Marcos y Marcos, 2018.

<sup>20</sup> Vd. G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio* [2004], nuova edizione aggiornata e accresciuta, a cura di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2016.

<sup>21</sup> E. Mari, *Venticinque modi per piantare un chiodo*, Milano, Mondadori, 2011, p. 5.

mancare un piano capace di intervenire sulla situazione, cavandoci dagli impicci. Non illudiamoci che non ci riguardi.<sup>22</sup>

In anni più recenti rispetto all'*Angelus Novus* di Benjamin, nel 1974, Franco Fortini osservava che nella letteratura italiana oggetti, immagini e forme si configurano come «modelli di una letteratura e di una lingua capaci di sopportare *un uso prolungato*, la ripetizione, la variazione a partire da regole strette, la memorizzazione, *la trasmissione*».<sup>23</sup> Fortini citava forme che rispondono all'esigenza di garantire «*anche la trasmissione della esperienza per entro i ceti e le classi votate oggi alla radicale distruzione di ogni propria memoria, anche di quella del loro prossimo passato*».<sup>24</sup> «In altri tempi», continuava Fortini,

il simbolo della scelta, di cui la traduzione e il rifacimento sono altrettanti momenti e specie, ci era potuto apparire come la figura del superstite che lascia la città in fiamme col padre in spalla, i penati in braccio e il figlio a fianco. Ma oggi sembra meglio appropriata la figura – a noi familiare dai video quotidiani – di chi fra le rovine di quella che fu la sua città o la sua casa, senza fuggire altrove, va cercando alcunché scampato al passaggio dei distruttori per impiegarlo, quando che sia, come materiale nella ricostruzione, e fin d'ora godere di quelle che nel contesto tutto mutato saranno divenute la sua bellezza e utilità.<sup>25</sup>

A distanza di quasi cinquant'anni dalla riflessione di Fortini, che descrive l'esigenza di riuso e risemantizzazione di “rovine” e “macerie” (immagini, forme e modelli) della letteratura italiana in prospettiva storica, nell'opposizione tra uno “ieri” e un “oggi”, si avverte la necessità di una fotografia aggiornata della situazione. Gli articoli che seguono, ispirati da un convegno organizzato all'Université de Fribourg nell'aprile 2022, si propongono allora di osservare il tema delle macerie in poesia in maniera organica e con un approccio testuale influenzato dagli sviluppi della critica tematica, rilanciata in anni recenti dagli studi di Emanuele Zinato (*Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, 2012; *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, 2015), dalla pubblicazione del *Dizionario dei temi letterari* (Cesariani-Domenichelli-Fasano, 2007) e dall'uscita del numero 58 di «Allegoria» (2008) dedicato a *La critica tematica oggi*.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

<sup>23</sup> F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in *Id.*, *Saggi italiani*, I, Milano, Garzanti, 1987, p. 378.

<sup>24</sup> *Ibidem*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 379.



Andrea Afribo osserva il motivo delle macerie nella poesia italiana scritta dai chi è nato tra gli anni Cinquanta e i tardi anni Settanta, pur tenendo presente l'influenza di Andrea Zanzotto e Vittorio Sereni, individuandone la funzione temporale-monitoria e il richiamo etico, così come il nesso tra distruzione e ricostruzione, con risultati avvicinati alle considerazioni fortiniane. La riflessione di Fortini è centrale anche nelle pagine di Francesco Diaco, che contestualizza il ruolo figurale delle rovine e delle macerie nell'opera dell'intellettuale toscano, per cui esse, allegoria del valore della poesia e delle contraddizioni interne al neocapitalismo, rispecchiano *in primis* i condizionamenti della Storia (il secondo dopoguerra, la Guerra fredda, il boom economico). La valenza di macerie e rovine nella poetica di un autore orienta anche i contributi di Francesca Santucci e Sabrina Stroppa, rispettivamente dedicati a Carlo Bordini e a Fabio Pusterla: per vie radicalmente diverse, i due autori concepiscono le rovine in rapporto a una temporalità aperta che, nel caso di Bordini, risulta connessa alla concezione del testo come luogo della memoria, mentre, nel caso di Pusterla, cortocircuita l'ancestrale nobiltà del racconto delle origini con il sentimento di un futuro incombente. L'articolo di Chiara Portesine allarga la prospettiva in direzione della Neoavanguardia, partendo proprio dalla tendenza di questi autori (tra cui Balestrini, Pagliarani, Sanguineti, Spatola e Vivaldi) a presentarsi come «agenti rottamatori» della tradizione. Di taglio metrico è invece l'intervento di Andrea Piasentini, che descrive il riuso dell'endecasillabo nelle raccolte *Gli strumenti umani* (1965) e *Stella variabile* (1981) di Vittorio Sereni, avviando debiti confronti con i caratteri versali della poesia della Neoavanguardia, di Mario Luzi e Giorgio Caproni. Diacronicamente trasversali sono infine l'articolo di Tommaso Gennaro, che interroga le rovine belliche dell'Italia del Novecento, dalla Grande Guerra ai grandi crolli di fine secolo, nel tracciato di un'«Italia di macerie e di polvere» (Sereni) in cui si intersecano, fra numerose altre, le esperienze di Rebora, Raboni, Caproni o Carlo Levi; e l'articolo di Giulia Martini, che parla di «apocalisse dialogica» riferendosi agli scambi di battute presenti nella poesia italiana del Novecento, dove il dialogo non si manifesta come adesione alla comunicazione reciproca ma rimanda al malfunzionamento della comunicazione stessa. I contributi degli studiosi sono accompagnati dalle riflessioni di Stefano Dal Bianco e Fabio Pusterla, che hanno preso parte al convegno friburghese sopra ricordato in qualità di poeti, insieme a Yari Bernasconi e Federico Italiano.

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

## Il senso della poesia italiana postrema per le macerie

ANDREA AFRIBO

*Università degli Studi di Padova*  
andrea.afribo@unipd.it

**Abstract.** Rubble, debris, wreckage belong to the “intimate fabric” and “the very instinct of poetry,” wrote Zanzotto in his Montalian essays. This essay investigates and reflects on such a motivic constellation, nearly a new topos, in Italian poetry of the second twentieth century and the extreme contemporary. In the first part, starting from some critical pages by Sereni and Zanzotto himself, some meanings and functions of rubble are fixed in advance, including, trivially and in extreme synthesis, between a sense of the end and the destroyed and generative signs of new value grammars, between “scatology” and “eschatology” to quote Zanzotto again. The central part of the essay identifies a number of categories within which to place and distinguish the reperterized material. These include the category of brownfields or ‘third landscapes’; that of landfills; or that of places traumatized by catastrophic natural events such as earthquakes or volcanic eruptions. The essay’s conclusions return to the meaning and senses of rubble, waste loci, ruins and so on. The poets cited are Maurizio Cucchi, Fabio Pusterla, Antonella Anedda, Franco Buffoni, Italo Testa, Giuliano Mesa, Vincenzo Frungillo, Cosimo Ortosta, Flavio Santi, Sara Ventroni, Giovanna Frene, Francesca Matteoni, Giuliano Tabacco, Andrea Raos, and Maria Grazia Calandrone.

**Keywords:** rubble, third landscapes, places of trauma, Italian poetry of the twentieth and twenty-first centuries.

**Riassunto.** Macerie, detriti, rottami appartengono al «tessuto intimo» e allo «stesso istinto della poesia» ha scritto Zanzotto nei suoi saggi montaliani. Questo saggio indaga e riflette su tale costellazione motivica, quasi un nuovo topos, nella poesia italiana del secondo Novecento e dell'estremo contemporaneo. Nella prima parte, a partire da alcune pagine critiche di Sereni e dello stesso Zanzotto, vengono fissa-

ti in anticipo alcuni significati e funzioni delle macerie, compresi, banalmente e in estrema sintesi, tra senso della fine e del distrutto e segni generatori di nuove grammatiche valoriali, tra «scatologia» e «escatologia» per citare ancora Zanzotto. Nella parte centrale del saggio vengono individuate alcune categorie entro cui collocare e distinguere il materiale repertoriato. Tra queste la categoria delle aree dismesse o 'terzi paesaggi'; quella delle discariche; oppure quella dei luoghi traumatizzati da eventi naturali catastrofici come terremoti o eruzioni vulcaniche. Le conclusioni del saggio ritornano sul senso e sui sensi di macerie, loci di scarto, rovine eccetera. I poeti citati sono Maurizio Cucchi, Fabio Pusterla, Antonella Anedda, Franco Buffoni, Italo Testa, Giuliano Mesa, Vincenzo Frungillo, Cosimo Ortosta, Flavio Santi, Sara Ventroni, Giovanna Frene, Francesca Matteoni, Giuliano Tabacco, Andrea Raos, Maria Grazia Calandrone.

**Parole chiave:** macerie, terzi paesaggi, luoghi del trauma, poesia italiana novecentesca e duemillesca.

finché un passaggio obbligato tra le macerie  
ci porta il battito  
oltre l'Idroscalo, all'ombra dei reattori  
(Milo De Angelis)

## I. Premesse e una poesia di Cucchi

Per poesia postrema intendo la poesia italiana ultima, cioè almeno da Cucchi in poi, ancora di più la generazione di Pusterla o Anedda e, ancora di più, i poeti nati negli anni Settanta o pochissimo prima. Il corpus schedato è stato selezionato diciamo preterintenzionalmente, se non per caso, ma in pressoché tutti i libri sfogliati la ricerca non è andata quasi mai del tutto a vuoto. Più o meno sempre ho trovato qualcosa di connesso alla costellazione tematica, motivica, semantica e concettuale relativa a distruzioni, catastrofi, crolli, crepe, dunque macerie e "amabili resti", «residui minimali, frammenti / chissà perché incisi nella memoria» (così l'incipit di una poesia di Maurizio Cucchi da *Malaspina*, l'anno è il 2013);<sup>1</sup> e poi loci di scarto o *horridi* o "guasti", con allegate esplicite e ostentate dichiarazioni di non essere *loci amoeni* e di non essere scritture tenere. Ed ecco quindi il Pusterla di *Bocksten*, che dichiara: «Non è uno specchio / ridente di ninfee / ma un pozzo fangoso / il putridume che resta», e a immediato

<sup>1</sup> M. Cucchi, *Malaspina*, in Id., *Poesie (1963 – 2015)*, a cura di A. Bertoni, Milano, Mondadori, 2016.

contatto: «Non è primavera».<sup>2</sup> Oppure l'Anedda di *Notti di pace occidentale*, con il suo paesaggio fatto anche, cito qua e là, di «cancelli divelti», di muri crepati, di paesaggi bombardati («Cosa rende cimitero il cimitero di una città bombardata»), può scrivere, programmaticamente e fieramente: «Questa non è un'elegia».<sup>3</sup>

*Loci* di scarto e dismessi dicevo, e quindi anche, scivolando un po', «Terzi paesaggi». E così penso alla rubrica di Laura Pugno (nel blog letterario «Le parole e le cose») intitolata «Poesia e terzo paesaggio. Poesia è terzo paesaggio», e alle risposte dei poeti postremi – come Italo Testa, Federico Italiano, Maria Borio, Andrea Bajani eccetera. E poi ancora: discariche, cimiteri o necropoli, sedimenti fossili, archeologia varia e così via.

Posso insomma disegnare una traiettoria che parte da un Novecento il quale in fondo si apre nel segno di parole chiave espostissime come *frantumi*, *trucioli*, *rottami* e *ossi di seppia*,<sup>4</sup> e che arriva, questa traiettoria, mettiamo a Francesca Matteoni (anno di nascita 1975) per la quale «Ogni storia è nel centro una maceria».<sup>5</sup> È un verso che non posso non pensare sinonimo del finale del primo saggio zanzottiano su Montale, *L'inno nel fango*, del 1953. Il quale saggio si conclude appunto proprio così: «sentire che ogni storia finisce col coincidere con quella dei detriti fisici».<sup>6</sup> È Fabio Pusterla a presentare empaticamente Francesca Matteoni nel «Quaderno» buffoniano, e non poteva non essere che così, essendo Pusterla a pieno titolo il poeta dei «rottami corrosi» e delle terre di nessuno «fiere di ogni latta o detrito».<sup>7</sup> In un'intervista poi, Pusterla ha esplicitato: «ho creduto di identificare nei detriti e nelle scorie, ciò che di vitale riusciva a sopravvivere».<sup>8</sup>

E dunque, ma forse è troppo presto per dirlo, mi pare che le macerie e quanto esse contengono siano un tema importante, quasi diagnostico di un certo «spirito del tempo» della poesia italiana recente, come se la poesia voglia rispondere e porsi come rimedio e contro-narrazione a «questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine» come scrive il Marc Augé di *Rovine e macerie*.<sup>9</sup> Proprio sul nesso

<sup>2</sup> F. Pusterla, *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos, 1989, pp. 34 e 17.

<sup>3</sup> A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, rispettivamente alle pp. 22 e 16.

<sup>4</sup> Mi riferisco ovviamente a titoli molto famosi come i *Frantumi* di Giovanni Boine (1918), i *Rottami* poi *Ossi di seppia* di Montale (1925), i *Trucioli* di Camillo Sbarbaro (1920).

<sup>5</sup> Si legge nella poesia (*gretel*), in F. Matteoni, *Higgiugiuk la lappone*, in *Poesia contemporanea. Decimo quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2019, p. 96.

<sup>6</sup> A. Zanzotto, *L'inno nel fango*, in Id., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, p. 20.

<sup>7</sup> Dai *Sette frammenti dalla terra di nessuno*, in F. Pusterla, *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, rispettivamente alle pp. 22 e 26.

<sup>8</sup> F. Pusterla, *Entretien*, a cura di M. Chiaruttini, in «Feux croisés», 2, 2000, pp. 133-149: p. 140.

<sup>9</sup> M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 8.

macerie-rovine, nel quale le rovine sono da intendersi come macerie risemantizzate e ridotate di senso, custodi di un rimosso e di un non più funzionale ovviamente migliori degli esiti del volgare naturalismo storico, mi piace citare questa bella poesia ancora di Maurizio Cucchi, da *Poesia della fonte* (1993). La trovo nella sezione *Al Cairo*, dedicata alla memoria del quartiere omonimo di Milano, quartiere di vecchie case operaie in gran parte demolite e di luoghi del lavoro non più attuali:

L'uomo della Bovisa non poteva immaginare  
 che il suo avvenire, così presto,  
 sarebbe diventato preistoria.  
 Torna e rimugina quei nomi: la Società Smeriglio,  
 l'Officina del Gas e scopre come un monumento  
 la torre di mattoni altissima,  
 dove di dentro gli operai  
 si arrampicavano.

In un oblio forse sognante, quei diroccamenti  
 e le navate al sole o nella palta,  
 gli immensi alberi strani contro il cielo, nelle refezioni,  
 gli insegnano la muta dignità delle rovine,<sup>10</sup>

dove si noti il perfetto endecasillabo *a maggiore* dell'explicit, «la muta dignità delle rovine», che con la sua forma auratica conferma e raddoppia il prestigio che la poesia conferisce al degradato dalla Storia, le *rovine* appunto.

## II. Sereni e Zanzotto

Tra i due estremi della traiettoria di cui sopra, primo novecentesca e primoduemillesca, sarà opportuno e interessante includere e “usare” due grandi di terza e quarta generazione, Vittorio Sereni e, di nuovo, Zanzotto. Essi infatti sembrano confermare che più la poesia del Novecento procede nel tempo (e nel tempo della sua inesorabile marginalizzazione), più macerie, detriti, scarti «entrano nell'istinto della poesia» come ha scritto Zanzotto.<sup>11</sup>

Prendo dunque Sereni, il quale scrive (siamo nel 1966, il brano è *Ognuno riconosce i suoi*) che nello specifico Montale (ma potremmo dire “la poesia”) può «ancora toccarci a fondo, trovarci ancora sensibili» solo

<sup>10</sup> M. Cucchi, *Poesia della fonte*, Milano, Mondadori, 1993, p. 84.

<sup>11</sup> A. Zanzotto, *Linno nel fango* cit., p. 17.

introiettando, concretamente e metaforicamente, le «rovine dei tempi che ci franano addosso», scrivendo, subito dopo, che il modo migliore di leggere il mottetto *La speranza di pure rivederti* è farlo mentre scorrono le immagini delle macerie fiorentine di Paisà di Rossellini.<sup>12</sup> E ancora più centrali sono le *Note di lettura per Ritsos* (1980), dove Sereni correla il poeta greco, Eliot e il “senso della poesia” a residui non funzionali, cioè «rovine», «cose insignificanti». Così:

una poesia di Ritsos [...] si sviluppa attraverso un elenco di «cose insignificanti», disperate, un sasso, una tegola rotta, due fiammiferi spenti, eccetera. Un «lui» [...] li raccoglie, li ordina, e laggiù nella corte ne fa un albero, quasi. In tale «quasi» consiste la poesia. Per pura associazione di idee mi ha fatto pensare a un passo di T.S. Eliot («con questi frammenti ho puntellato le mie rovine») nel quale non so quanto sia azzardato ravvisare l'ipotesi della sola classicità praticabile oggi.<sup>13</sup>

E poi c'è Zanzotto, il cui discorso critico punta tutto o moltissimo sulla importanza scandalosa e crescente del *residuo*. Penso subito al saggio petrarchesco del 1976 nel quale il Canone e la Tradizione non sono che «polverio infinito», «gesso detritico»; «forme radioattive e loro necessarie scorie plumbee».<sup>14</sup> Ma sono soprattutto i saggi montaliani, dall'*Inno del fango* alla *Freccia dei Diari*, dal 1953 al 1982, ad essere tutti una variazione (anche significativamente e provocatoriamente eccessiva) sul nesso Montale-scarti-residui, per cui è normale la disseminazione di lessico e immagini come «residuo, detrito, scoria», «la fanghiglia, la breccia, la maceria»,<sup>15</sup> «il mare magnum dei residui, veri signori del mondo»,<sup>16</sup> oppure di dichiarazioni (nell'attacco del secondo saggio, del 1966) come la seguente: «La scoria, il detrito, il residuo [...] costituiscono un tema che percorre tutta l'opera di Montale».<sup>17</sup> È un tema che cresce e acquista centralità e profondità nel tempo, per cui possiamo in sintesi dire che sia *a parte obiecti*, cioè in Montale dagli *Ossi* a *Satura* ai *Diari*, sia *a parte subiecti*, cioè dal primo all'ultimo intervento di Zanzotto su Montale, i *detriti* aumentano e, meglio, fanno un salto di livello: cioè «divengono più sporchi»,<sup>18</sup> e non ci

<sup>12</sup> In V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 1012.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 1055.

<sup>14</sup> A. Zanzotto, *Petrarca tra il palazzo e la cameretta*, in Id., *Fantasie di avvicinamento* cit., p. 262.

<sup>15</sup> A. Zanzotto, *Linno nel fango* cit., p. 15.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>17</sup> A. Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia – Scatologia)*, in Id., *Fantasie di avvicinamento* cit. p. 21.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 23.

sono più soltanto «oggetti-scorie» ma anche «pensieri-scorie». <sup>19</sup> E «il logos stesso diventa tritume». <sup>20</sup>

Ne viene che uno degli esiti di tutto questo sia la reciproca connessione e quasi la contemporaneità tra «escatologia» e «scatologia». Così infatti Zanzotto: «l'escatologia vera non può dunque venire espressa che nella scatologia». <sup>21</sup> Ed è in questa dialettica (forse prevedibile ma fondamentale) di negativo e positivo (e c'è «una luce nella crepa del muro» di *Notti di pace occidentale*), <sup>22</sup> di distruzione-degradazione e rigenerazione che tocchiamo in pieno uno dei sensi cruciali e largamente condivisi del nostro tema, del senso delle macerie nella poesia postrema.

### III. Aree dismesse

Le (poche) schede di lettura che ho al momento accumulato possono essere raggruppate in quattro categorie, distinte ma piuttosto intrecciate o sovrapposte. La prima contiene aree dismesse, siti industriali più o meno inattivi, binari e bordi di strade, luoghi interstiziali, marginali e residuali, torbiere eccetera, il tutto con abbondanti dosi di desolato-sconnesso e di sterile-nocivo soprattutto vegetale. In una parola «Terzi paesaggi» e/o luoghi *senza storia* o del Dopo-Storia. Penso ovviamente a tutto Pusterla e lì vicino a Italo Testa (classe 1972) e al suo primo libro, *La divisione della gioia* (2010), dove trovo testi dedicati alle *friches* della strada Romea, dei cantieri di Marghera o delle stazioni – cfr. *Binario 13* e i suoi «calcinacci», «l'armatura scoperta del cemento / e il groviglio rugginoso dei tiranti». <sup>23</sup> Presenza peculiare di questi luoghi è il vegetale, cioè erbacce e piante irregolari, infestanti e perturbanti ma anche, e di più, resistenti. Penso soprattutto agli *ailanti* («ospiti invadenti / delle sterpaglie / [...] / attorti ai trallicci», «sui bordi incolti / dietro le massicciate, addosso ai muri», «sui bordi scoscesi delle strade», «nel costato / delle muraglie», «arbusti intrusi / delle boscaglie») protagonisti della sequenza di cinque brevi poesie di *Luce d'ailanto* nel «Decimo Quaderno» buffoniano (2018, lo stesso della Matteoni citata *supra*), <sup>24</sup> dove la *luce* del titolo presuppone proprio la pos-

<sup>19</sup> A. Zanzotto, *Da Botta e risposta I a Satura (appunti)*, in Id., *Fantasie di avvicinamento* cit., p. 36.

<sup>20</sup> A. Zanzotto, *La freccia dei Diari*, in Id., *Fantasie di avvicinamento* cit., p. 42.

<sup>21</sup> A. Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana* cit., p. 25.

<sup>22</sup> A. Anedda, *Notti di pace occidentale* cit., p. 32.

<sup>23</sup> I. Testa, *La divisione della gioia*, Massa, Transeuropa, 2010. *Binario 13* è a p. 16.

<sup>24</sup> I. Testa, *Luce d'ailanto*, presentazione di U. Fiori, in *Poesia contemporanea. Decimo quaderno italiano* cit., pp. 241-277, in part. 265-269. Ora in Id., *L'indifferenza naturale*, Milano, Marcos y Marcos, 2018, pp. 45-49.

sibilità del positivo nel potenziale negativo dell'inameno dei *loci* dismessi. Scrive Umberto Fiori nella presentazione: «In questi ailanti – (estrema, mostruosa germinazione di *myricae* e gelsomini notturni, bossi, ligustri, acanti, limoni, girasoli e altre novecentesche verzure), il *végétal irrégulier* (l'aggettivo è qui terribilmente appropriato) si fa segno di una salvezza possibile». <sup>25</sup> E piante simili, con medesimo habitat e funzione, ci sono già tutte in Pusterla, per cui si vedano tra le tante altre le «piante pilota» di *Folla sommersa* che «germogliano su ponti e tombini, prediligendo le zone / di contatto tra materiali diversi, come il ferro e l'asfalto» e abitano «scarpate e voragini [...] macerie / e corpi calcinati, ultimi inferni / di metropoli» (*Collage delle piante pilota*). <sup>26</sup>

Per il nostro tema e la presente specifica categoria, la raccolta *Quanti* di Flavio Santi è interessante. <sup>27</sup> E lo è a partire dal suo sottotitolo (direi sbarbariano il suo primo lemma) *Truciolature, scie, onde*, per continuare con tutta una rete di testi e segni testuali coerenti. Quelli ad esempio che citano e raccontano la storia e l'immaginario di una contemporaneità italiana (anni Settanta-Ottanta – l'infanzia e l'adolescenza di Santi, classe 1973) già ingiallita e scomparsa, già reperto e rovina: il formaggino Ramek, i pantaloni a zampa d'elefante, Mina, Pasolini, Nadia Cassini, Giusva Fioravanti e Emanuela Orlandi, slogan pubblicitari come *Metti un tigre nel motore*. Oppure è significativo un titolo come *Lapidario degli incipit* che apre una sequenza di rimasugli, *rottami*, lacerti di poesie di pochi o pochissimi versi (*incipit* appunto) che emergono da una massa di punti sospensivi.

Due testi del libro sono però più importanti di altri, *Archeologia* e *Canto di un'area dismessa*, forse non a caso adiacenti nel macrotesto. Il primo constata fin dal primo verso la fine («non sono più i cocci») o l'«inutilità e l'«impossibilità» di archeologia, «scavi», «fossili», e dunque memoria, in un tempo presente che, ricordandoci di Marc Augé, non produce più rovine perché non ne ha il tempo. Così il testo:

... non sono più i cocci,  
 le anfore e le urne piene di cenere  
 gli occhi e le bocche di ciò che fummo,  
 frammenti di storia,  
 le incisioni di vita  
 figlia di altra vita.  
 Inutili pala e piccone,  
 dimensione civile di un fare animale,  
 impossibili gli scavi come

<sup>25</sup> U. Fiori, in I. Testa, *Luce d'ailanto* cit., p. 244.

<sup>26</sup> F. Pusterla, *Folla sommersa* cit., pp. 53-54.

<sup>27</sup> F. Santi, *Quanti (Truciolature, scie, onde, 1999-2019)*, Massa, Industria e Letteratura, 2020.



calamitare le ore dell'orologio  
su un perenne mezzogiorno.

Ieri la vita era fatta di punti  
che diventano linee  
che diventano sagome  
manufatti, schizzi a sanguigna  
lasciati a brillare nell'angolo di una grotta:  
una battuta di caccia,  
la fertilità,  
uno strato di carbonio e semi fossili.

Oggi l'occhio del video  
parla per tutti noi  
brilla nella notte  
ultimo fuoco di una battaglia  
reversibile a ogni play  
del cuore.<sup>28</sup>

*Canto di un'area dismessa*<sup>29</sup> esaurisce perfettamente (quasi scolasticamente o ironicamente) i tratti identitari del motivo del luogo abbandonato o "terzo paesaggio". L'area dismessa è infatti inamena («Vedete io non sono bello [...] io non sono bello / come una chiesa, fiero come un castello»); è ibrida e fluida («o bella dovrei dire?, non conosco il mio sesso»); gli è ovviamente connaturato il logoro-realistico o il desolato-sconnesso («ridotto a sterpaglie, ruggine e amianto»). E tuttavia, in un classico nesso a scatto (leopardiano-montaliano) di negativo e positivo, l'*area dismessa* «porta l'impronta della vita», sa custodire il "superato dalla Storia", è una «forza del passato», di un passato dove

tutto aveva un senso,  
il senso. L'unico possibile e immaginabile,  
l'unico passabile in una vita senza centro  
in una vita di cemento,  
di fibre artificiali e inganni industriali.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 53-54.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 51-52.

<sup>30</sup> Il verso di Flavio Santi, «sono una forza del passato» è una citazione diretta dal Pasolini di *Poesia in forma di rosa*, da un testo perfettamente intriso di rovine, di postumità e dopo-storia. Qualche citazione: «Io sono una forza del Passato. / [...] / Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pale d'altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli. / [...] / O guardo i crepuscoli, le mattine su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, / come i primi atti della Dopostoria, / cui io assisto, per privilegio / d'anagrafe, dall'orlo estremo di qualche età / sepolta», in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. 1.

#### IV. Discariche

Questa seconda categoria può essere pensata come la *climax* o la variante marcata, cioè più perturbante e distopica, della categoria precedente. Più marcata perché vi rientrano luoghi in cui è in primo piano e prevarica la massa di residui non naturali, cioè i resti antropici, industriali e tecnologici, diciamo il lato oscuro e vergognoso di ogni produzione.<sup>31</sup> La parola *discarica* ha un certo prestigio metaforico, ad esempio in questo verso di Francesca Matteoni: «la discarica di tutte le storie».<sup>32</sup>

Tracce di discarica, o «irradiazioni» o «satelliti» di discarica, le ritrovo tra gli altri in *Deepwater horizon* di Sara Ventroni – «Sulla sinistra del Danubio / un carrello della spesa. A pelo d'acqua / un quadro astratto artigianale / galleggia al chilometro quaranta / fuori Vienna» – in una raccolta, *Sommersione* (2020),<sup>33</sup> il cui centro tematico è un antropocene disfatto da catastrofi ecologiche e umane («È un'abitudine la catastrofe»),<sup>34</sup> naufragi (*Immagina un naufragio* è il titolo della prima sezione), da cui una disseminazione nel libro di immagini, lemmi sintagmi del genere di «disgregazione molecolare», «pesci morti», «cancrena», «ruggine», «carcasse».<sup>35</sup>

Il tema della discarica (e/o dell'area dismessa) o singoli *realia* tipicamente da discarica accompagnano la storia poetica di Fabio Pusterla fin dalle origini di *Concessione all'inverno* (1985). Nel quarto movimento di *Val Trodo* (CI 76), la scena seguente, descritta mimeticamente e nichilisticamente in forma di *enumeración caotica*, costituisce il picco di desolato-sconnesso e distopia di uno scenario naturale già di per sé anti-idillico, «aguzzo», «scosceso», di «pietra ferrigna»:

entriamo fra le baracche  
(qui non viene quasi nessuno, naturalmente).  
I vetri rotti, la ferraglia in un angolo  
(biciclette, carcasse di macine, bisunti porno).  
Le scritte col gesso («Dio abita qui»  
e altre incomprensibili), i fiori. Le svastiche.<sup>36</sup>

Robacce e spazzatura servono ad aggiornare e a ulteriormente degradare gli habitat *desolati* e pericolosi di creature dedotte dall'*anguilla* montaliana

<sup>31</sup> Su questo tema è utile il libro di Gianluca Cuzzo, *Filosofia delle cose ultime*, Milano, Moretti & Vitali, 2013.

<sup>32</sup> In *Higgiugiuk la lappone*, in *Poesia contemporanea. Decimo quaderno italiano* cit. p. 107.

<sup>33</sup> S. Ventroni, *La sommersione*, Torino, Aragno, 2016.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>35</sup> *Ivi*, rispettivamente alle pp. 10, 15, 103.

<sup>36</sup> F. Pusterla, *Concessione all'inverno* [1985], Milano, Marcos y Marcos, 2012, p. 76.

– archetipo ben inscritto nell'orizzonte pusterliano (cfr. ovviamente *L'anguilla del Reno* di Bocksten). È ad esempio il caso del dittico *Due aironi di Folla sommersa* dove «tra selve desuete e rocce vive, fili a sbalzo / cadenti», «pozzetti» «conche tra le pietre» «terreno calcarei», «rocce friabili» e, appunto, «copertoni» un airone-anguilla tenta di abbeverarsi o nutrirsi: «scende a bere, / o a poca pesca, forse, timoroso / e attento, sempre vigile, prontissimo / a risalire rapido». Ovvero «cerca la vita» scriverebbe Montale, dove «morde l'arsura e la desolazione».<sup>37</sup>

In una sorta di discarica, ancora Pusterla, ambienta una propria *Danza macabra* (in *Pietra sangue*), divisa in due parti a loro volta introdotte da didascalie in prosa. Ne riporto i passi essenziali. Didascalia della prima parte: «Davanti, muri sbrecciati, sedie rotte, vetri infranti [...]. Sulla sinistra della scena, due vecchi giocano a carte, tra i rottami». Incipit della prima scena: «La casa che crolla, ed è giusto che sia così, / locale su locale, è rudere e memoria». Didascalia della seconda parte: «I personaggi escono [...] da nascondigli sin qui inosservati: pattumiere, grandi container pieni di cartacce, mucchi di sacchi, luoghi abbandonati. Tutti mostrano i segni di una devastazione totale». Incipit della seconda scena: «Escono dalle macerie coperti di calce».<sup>38</sup> In *Cose senza storia la descrittio* di una vera e propria discarica (quella di Lisbona) occupa totalmente la poesia *Moscavide*. Ed è una descrizione sospesa tra i segni del “negativo” e del perturbante («torre d'acciaio, lingue di fuoco») e quelli “positivi” del riscatto («una misconosciuta grandezza»), tipici del sistema morale pusterliano e dei suoi luoghi marginali e “ultimi”, fuori giurisdizione e *senza storia*:

È in fondo alla città, quasi invisibile.  
Poi, nessuno ci passa.  
Davanti, spiazzi erbosi, qualche torre  
d'acciaio, lingue di fuoco.  
È in fondo a tutti i moli, ai frigoriferi

<sup>37</sup> Ecco un elenco numerato di lemmi, sintagmi e immagini chiave in comune tra i due testi (corsivi miei): 1) Montale: «freccia d'Amore in terra», Pusterla «freccia scura»; 2) Montale: «una luce scoccata dai castagni», Pusterla: «una luce / ancora vaga si dispone, e a sé lo attrae»; 3) Montale: «sempre più nel cuore / del macigno», Pusterla: «più all'interno di foreste, / nel cuore di mondi perduti»; 4) Montale: «dai balzi d'Appennino alla Romagna», Pusterla: «fili a sbalzo / cadenti»; 5) «pozze d'acquamorta», Pusterla: «pozzetti»; 6) Montale: «che risale in profondo, sotto la piena avversa», Pusterla: «prontissimo / a risalire» o «sale a picco»; 7) Montale: «che risale in profondo, sotto la piena avversa», Pusterla: «sprofonda in terreni calcarei». Ma cfr. anche certe tessere sintattiche, ad esempio il sintagma nominale che somma l'articolo determinativo, il sostantivo e la determinazione circostanziale in forma di apposizione: Montale: «L'anguilla, la sirena / dei mari freddi che lascia il Baltico», Pusterla: «l'airone grigio, ceneri dell'alba, filamento / che viene sempre dalle brume».

<sup>38</sup> F. Pusterla, *Pietra sangue*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, pp. 60-63.

giganti del merluzzo. Ai cimiteri  
 privi di belle tombe. È fuori carta.  
 Non ha che un nome vago: *vazadoura*,  
 una misconosciuta grandezza. Anche l'odore  
 si sente solo dopo l'ultima curva.<sup>39</sup>

E ancora, per scarti e scorie, cose ultime che tengono in sé nuove risorse di senso, penso anche al finale di *Periferica*: «Scorie appunto. O particelle / ancora senza nome».<sup>40</sup>

Ma il testo che porta il tema della discarica al massimo grado di tragicità e allegoria è il poema di Giuliano Mesa intitolato *Tiresia* – composto tra il 2000 e il 2001,<sup>41</sup> scandito in cinque quadri tragici di orrori contemporanei consumati e subito dimenticati tra secondo Novecento e primi Anni Zero. Dei cinque sono tre i quadri per noi più significativi. Il primo è appunto dedicato alla grande discarica di Manila che nel luglio del 2000 frana seppellendo la baraccopoli sottostante e i suoi abitanti, cioè, come scrive Mesa, «le case dei dormienti [...] dei renitenti, repellenti». Il secondo descrive ciò che resta dell'incendio di una fabbrica di bambole in Thailandia, nel cui rogo muoiono 500 donne e bambine. Il quinto e ultimo è la discarica di tutti i «morti insepolti, le fosse comuni» come scrive Mesa in una nota. Siamo qui al massimo del potenziale tragico e paradigmatico del tema. Lo siamo per la scrittura violenta e la costruzione apocalittica del racconto – si vedano il nero minaccioso di folaghe e storni neri, i verbi e le immagini della violenza di orbita espressionistica come *avventano*, *sbrana-no-sbranandosi*, «stride il becco», *speroni*, *gridano*, *artigliando*, come qui, nel primo quadro (*ornitomanzia. la discarica. Sitio Pangako*):

vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe.  
 vedi che vengono dal mare e non vi tornano,  
 che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume.  
 guarda come si avventano sul cibo,  
 come lo sbranano, sbranandosi,  
 piroettando in aria.  
 senti come gli stride il becco, gli speroni,  
 che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta,  
 ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo, [...]  
 [i «dormienti» i «repellenti»] scaraventati lì chissà da dove,  
 nel letame, nel loro lete.

<sup>39</sup> F. Pusterla, *Le cose senza storia*, Milano, Marcos y Marcos, 2007, p. 114.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>41</sup> G. Mesa, *Tiresia*, in «Le parole e le cose», 25 dicembre 2011, <https://www.leparoleelecose.it/?p=2576> (ultimo accesso: 12/9/2023).

E lo siamo, soprattutto, perché Mesa fa di tutto (o quanto basta) per dirci che l'«impasto di macerie» della discarica, «l'impasto di macerie dove c'è la casa dei dormienti dei renitenti, repellenti», è un impasto indistinto di corporeità non umana e umana, di rifiuto oggettuale e umano, di cose e uomini uniti nel segno del reietto. In questo spezzone infatti,

II. *piromanzia. le bambole di Bangkok*  
 fumo. nugoli, sciami di gusci neri.  
 bruciano le mandorle degli occhi, le falene,  
 le dita piccole e incallite, le mani stanche, stanche.  
 bruciano, scarnite, a levigare guance,  
 i gusci gonfi delle palpebre  
 che si richiuderanno.  
 [...]

V. *necromanzia.*  
 [...]  
 il mormorio che fanno facendosi terra,  
 [...],

il lettore credo non capisca fino in fondo, colpa di una sintassi volutamente ambigua o opaca, se «i gusci neri», le «mandorle degli occhi», le «dita piccole e incallite» eccetera appartengano ai corpi bruciati delle bambole o delle bambine-operaie. E infine: il verso-immagine del quinto quadro, «il mormorio che fanno facendosi terra», mi pare sintetizzi perfettamente la metamorfosi dell'umano nel non umano della terra, direi in un misto di mortificazione infima e trasfigurazione ultima. Quest'ultimo aspetto del testo di Mesa non mi sembra sbagliato collegarlo al tema dell'«uomo fatto in definitiva solo di terra»,<sup>42</sup> dell'«uomo-scoria»<sup>43</sup> che trovo in Zanzotto e nei suoi interventi montaliani, ad esempio qui: «Questo uomo è una cosa [...] è un detrito [...] il suo inferno è ritrovarsi tra gusci, fanghiglie e frammenti di terra e di pietra in cui viene a risolversi la sua umanità».<sup>44</sup> E così penso anche al pusterliano uomo di *Bocksten*, che è «uomo di terra / ossuto resto, reso dal carbone» capace di dichiarare testualmente: «Sono il catrame, le materie oleose [...]. / Sono torba [...] un passato nerastro».<sup>45</sup>

<sup>42</sup> A. Zanzotto, *L'inno nel fango* cit., p. 16.

<sup>43</sup> A. Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana* cit., p. 25.

<sup>44</sup> A. Zanzotto, *L'inno nel fango* cit., pp. 19-20.

<sup>45</sup> F. Pusterla, *Bocksten* cit. p. 66.

## V. Catastrofi, eruzioni, meteoriti, terremoti

Senso della fine, «monitorio-solenne»<sup>46</sup> e *pulvis sumus* sono componenti essenziali quanto mai nella raccolta del napoletano Vincenzo Frungillo (anno di nascita 1973) *Le pause della serie evolutiva* (2016), “serie evolutiva” che l’epigrafe in apertura, da Mandel’štam, fissa nientemeno che come «frana tra le classi».<sup>47</sup> Cosicché si possono ritrovare nel libro versi e immagini come «Qui tutto si riduce all’elementare, / il carapace riverso sulla rena, / la carcassa decomposta della bestia»;<sup>48</sup> oppure: «alla fine il vulcano mi darà ragione, / tutto intorno sarà solo cenere e distruzione».<sup>49</sup> Nella sezione *Il porto di Baia* nelle cui acque, si legge significativamente in una nota, «è possibile osservare i resti della città sommersa»,<sup>50</sup> Frungillo affida a Plinio il Vecchio la visione e il racconto dell’eruzione del Vesuvio del 79 d. C. e la fine di Pompei:

Anche qui ci tocca una visita,  
s’avanza con cautela,  
ci si inoltra tra le navi in rimessa,  
s’ascolta l’onda ch’ossida la chiglia,

la lenta semina sulla bitta.  
Da qui Plinio vide la cima  
del monte, i lapilli di lava e cenere,  
vide la fine degli eserciti,

il disfarsi della testuggine sulla rena.  
Volle diventare fossile,  
pietra, calco della terra.

Salpò verso l’altra costa,  
gli fu testimone Plinio il giovane,  
su una tavoletta di cera annotò la sparizione.<sup>51</sup>

Ma il dittico Vesuvio-Pompei (con i suoi resti e macerie) è ben presente nella memoria della poesia contemporanea. Penso al Magrelli di *Nature e venature*, a

<sup>46</sup> Cfr. ovviamente F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>47</sup> V. Frungillo, *Le pause della serie evolutiva*, Salerno, Oèdipus, 2016.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 39.

Che cosa sono i gessi di Pompei,  
calchi, prototipi o statue?  
Forse piante,  
le piante ruderali,  
che sorgono dalla rovina di una forma  
[...];<sup>52</sup>

penso ad Andrea Cortellessa che presentando *Anatomia nucleare* di Mariagrazia Calandrone associa «un altare di ossa / sovrumane» o «i corpi cavi» del testo a «silenti calchi pompeiani». <sup>53</sup> Ma penso soprattutto al Franco Buffoni di *Betelgeuse* (2021).<sup>54</sup> Basti *Muratori a Pompei*. Che è un testo bipartito in due strofe e in due ottiche. La prima è panoramica:

Tirò il fiato per soli sedicianni  
Pompei  
Dopo il terremoto del 63  
Fece appena in tempo a accumulare  
Le macerie fuori porta,  
A riciclarle per nuove costruzioni  
E nel 79 l'eruzione  
Se la portò via  
Lasciando però tutto com'era  
Anche i rifiuti immondizia della storia,  
Una volta impilati i materiali  
E creati nuovi muri  
Con frammenti di ceramica e di vetro  
Appartenuti ad anfore e piastrelle  
Insieme a resti ossei di animali macellati  
Ricoperti di intonaco e imbiancati.

La seconda è un primo piano su una scena fissata in un affresco «sommerso» e «appena riscoperto», e qui da una parte un «gladiatore soccombente» con una «ferita nel petto e una sul polso» e dall'altra «il vincitore eretto»:

E ha una ferita nel petto e una sul polso  
Da cui zampilla sangue come un martire  
Il gladiatore soccombente  
Nell'affresco appena riscoperto.

<sup>52</sup> V. Magrelli, *Nature e venature*, in Id., *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 124.

<sup>53</sup> A. Cortellessa, *Il peso enorme delle parole*, introduzione a M. Calandrone, *La macchina responsabile*, in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2007, p. 55.

<sup>54</sup> F. Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021.

Probabilmente decorava la taverna  
 Accanto alla palestra,  
 un Cral del tempo per lo svago  
 della Federazione pugilistica.  
 Lì sommerso ad aspettarci  
 Del suo carico tronfio  
 Il vincitore eretto,

Come dire, un reperto di un passato remoto che ci racconta l'eterna storia di violenza patita e inferta, di vincitori e vinti. E funziona così anche un altro antico *soccombente sommerso*, non nella lava ma nella torba scandinava, ovvero, di nuovo, l'uomo pusterliano di *Bocksten*, anche lui picchiato e ucciso con i suoi «tre pioli» nel petto.<sup>55</sup>

Restando su *Betelgeuse* segnalò ulteriori testi “catastrofici”, come *La scuola grande di Chicxulub* («Non solo tre quarti delle specie viventi / Ma anche piante e fitoplancton scomparvero / Con la caduta dell'asteroide nello Yucatan / sessantasei milioni di anni fa»), o *Rinvenuto a Bolaven*, un palinsesto catastrofico dove Buffoni unisce gli effetti di un meteorite precipitato «settecentonovantamila anni fa»: «che scatenò in Antartide / una pioggia di rocce incandescenti», oppure l'eruzione del vulcano Tambora in Indonesia e quella del Vesuvio leopardiano («E piovve neve rossa a Recanati / Disponendo il Continuo alla sostanza / Dello sterminator Vesevo»). Ma l'elenco potrebbe continuare ancora con Calandrone e i suoi massacri autostradali di *Ministero della realtà teatro di sinistri mortali* o di *superficialità della strage* nella *Macchina responsabile*;<sup>56</sup> con la storia del naufragio della petroliera cipriota Haven avvenuto nel 1991 di Luciano Neri (classe 1970) in *Notizie dalla Haven*;<sup>57</sup> con quello della Nave Costa all'isola del Giglio nella *Sommersione* di Sara Ventroni («Il coro delle alghe dal fondo / accarezza le lamine. Tutti tra poco saremo vestiti di ruggine»)<sup>58</sup> Ha scritto Cortellessa: «nei poeti davvero nuovi [è] dato trovare di tutto, parrebbe, tranne la leggerezza».<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Cfr. F. Pusterla, *Bocksten* cit., p. 30. E si veda ancora in Buffoni un altro antenato *soccombente*, l'Oetzli di *Naturam expellas furca* nella raccolta *Il profilo del rosa* (2000), in F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Milano, Mondadori, 2012.

<sup>56</sup> M.G. Calandrone, *La macchina responsabile*, Milano, Crocetti, 2007, pp. 41-47.

<sup>57</sup> L. Neri, *Notizie dalla Haven*, in Id., *La spedizione del controtempo*, in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano* cit. pp. 199-212. Così scrive Pusterla nella sua presentazione, *ivi*, pp. 194-195: «Naufragio, disastro ecologico; ma anche involontaria metafora del nostro tempo, se la Haven [...] trascinava a picco con sé qualche non innocente brandello di memoria storica. [...] Con la Haven ha fatto naufragio anche una logica linguistica e rappresentativa».

<sup>58</sup> S. Ventroni, *La sommersione* cit., p. 103.

<sup>59</sup> A. Cortellessa, *Il peso enorme delle parole* cit., p. 53.



## VI. Cantieri, necropoli, cadaveri millenari

Qui ho incluso testi che descrivono cantieri, edifici nuovi o costruendi sotto i quali si trovano resti remoti, macerie e cadaveri millenari, necropoli, strati geologici-antropologici obliati e rimossi che ritornano o si rifanno visibili, substrati di passato che riemergono con la loro quota di perturbante, di memoria, di morte, o di passato tendenzialmente migliore del presente. Ricordo Vittorio Sereni, dell'*Opzione*, quando scrive che le macerie delle città tedesche bombardate sono «rovine ancora umane, impastate di carne e sangue, certamente più umane e palpitanti di questi grattacieli e vetrine». <sup>60</sup>

Registra inattese riemersioni di vite spezzate e offese (come il già visto «gladiatore soccombente» di *Muratori a Pompei*) il dittico, di nuovo dal Buffoni di *Betelgeuse*, *Dentro il cantiere* e *Avevano gli incisivi appuntiti*:

Dentro il cantiere del nuovo aeroporto  
 Di Città del Messico  
 Nell'antica conca lacustre prosciugata  
 Tre mammut si stanno dissetando  
 Da ventimila anni.  
 Incapaci di muoversi nel fango  
 Incastrati coi piccoli da lance  
 E frecce aguzze [...]

Parlano i loro scheletri trovati  
 Durante gli scavi per la nuova metro  
 Di Città del Messico,  
 Rivelano deformazioni ossee per prolungati carichi  
 E palesi segni di malnutrizione.

E quasi identico è *Men at work* di Giuliano Tabacco (nato nel 1974) nella raccolta *La grande mappa*. <sup>61</sup>

Qui sorgerà la nuova cattedrale.  
 Un parallelepipedo di specchi incastonati dentro il marmo.  
 Quattro piani di parcheggio sottoterra.  
 Ascensori, scale; e teche dove esporre  
 i desideri e il loro esatto contrario.

Ogni giorno movimentano tonnellate di materia.  
 Hanno scavato un altro metro di terreno. Hanno trovato

<sup>60</sup> V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 721.

<sup>61</sup> G. Tabacco, *La grande mappa*, Massa, Transeuropa, 2016.

una bambina, i resti di un tempietto. (Le donne qui venivano a pregare per i loro legionari mandati ai confini dell'Impero.)

Sotto c'è una necropoli,  
una trafilata di neon; morti senza polpa.  
Hanno trovato dei gettoni rotti dentro un coccio; ettolitri  
Di sangue prosciugato.  
La dissepolta ora ci guarda furiosa. *Chi evoca chi?*  
*Chi rappresenta cosa?*

Ai confini del lotto, un funzionario e due ingegneri  
camminano in giacca; in controluce con l'elmetto.

Scavi, macerie, ruspe sono elementi e motivi fondamentali della raccolta *Malaspina* (2013) di Maurizio Cucchi. Potremmo dire che sono ruspe che spaccano la realtà apparentemente monolitica, lineare e superficiale del presente, che scavano nel profondo e raccolgono macerie e «strati muti di sepolte storie». Ed è uno scavo dentro la storia dell'io e di tutti non indolore se la ruspa di Cucchi può anche essere un «mostro» oppure una «bestia antica, preistorica», «un oviraptor o brachiosauo». Esempio per definire il senso cucchiano per scavi e macerie è il secondo testo della sezione *Macchine movimento terra*:

In piazza Sant'Ambrogio, verde,  
nei suoi spettacolari rotelloni  
d'argano, adagiato, per chissà  
quale pausa, enorme, il mostro  
tra fango e macerie e cumuli,  
fogliame, come una bestia antica,  
preistorica, un oviraptor  
o brachiosauo che morde  
e smuove, con lento metodo,  
implacabile, che affonda, paziente,  
fra strati muti di sepolte storie.

Ma si pensi a spezzoni come i seguenti: «Mi muovo verso strati / sempre più occulti, come un archeologo», «scavo [...] per nostalgia di una realtà densa di terra»; «Così come noi siamo, conserviamo in noi ogni antico e remoto io, oggi invisibile, che siamo stati» – che sono come addensamenti in un *continuum* di macerie, detriti, residui mortuari e scatologici per cui v. «residuo», «strato», «escremento» «subsidenza», «fungo», «mucillagine», «muffa», «topo», «insetto», «verme» «terra».

## VII. Conclusioni

Ma qual è il senso o quali sono i sensi di catastrofi, rovine, resti, “terzi paesaggi”, *non-funzionale* in genere per la poesia contemporanea o postrema? Per primo penso al senso direi archetipico (e scontato) per cui il mondo nella sua terrestrità e impermanenza viene percepito come una realtà in costante sgretolamento, e figuriamoci l'Occidente: *franante* direbbe Pusterla («Eccola qui, franosa nel suo estremo, / volta al mare, / la terra»),<sup>62</sup> o in via di *sommersione* così come registrato nella raccolta di Sara Ventroni, *Sommersione* appunto, o in quella di Giovanna Frene, *Tecniche di sopravvivenza per l'Occidente che affonda*.<sup>63</sup> E dunque macerie, rovine, luoghi abbandonati non possono non avere una funzione monitoria, solenne o non solenne, come nella poesia e nel gusto delle rovine della tradizione sette-ottocentesca.

C'è poi il senso (anche questo scontato) di una connessione stretta, perfettamente orlandiana, tra rovine e letteratura e soprattutto poesia, nel segno di una progressiva marginalizzazione di entrambe. Da qui il senso di un'etica della custodia, dell'accudimento e della difesa del rimosso, del «chinarsi sui resti» come imperativo per chi resta,<sup>64</sup> il senso di un richiamo etico alla testimonianza e alla denuncia. Che spesso viene verbalizzato, come qui nell'Anedda di *Dal balcone del corpo* (2007), nella poesia intitolata *Parla lo spavento*:

E i resti? Coro? I marmi, le rovine, gli archi romani su cui sale l'edera  
 le chiese dai mosaici specchianti?  
 Li scaglio sullo schermo di un computer come getterei colore  
 quasi dai tasti con le lettere scaturisse un fuoco?  
 Raccoglierò dettagli come ossa.  
 Un museo perché non si disperdano. [...]»<sup>65</sup>

Ma ci sono poi due sensi, due tratti peculiari che mi hanno colpito di più, per la loro insistenza, cioè per la loro relativa estensione nel corpus sfogliato e schedato. Il primo è in continuità con la poesia della “tradizione del Novecento”, il secondo segna invece una differenza non minima tra poesia del Novecento e poesia postrema.

<sup>62</sup> In *Bocksten* cit., p. 26. Ma si veda anche, tra gli altri e paradigmaticamente, il primo testo della raccolta d'esordio, *Concessione all'inverno*, «Lerosione / cancellerà le Alpi» (*Le parentesi*), oppure *Isla persa* da «Dall'alto / franano sordi blocchi di granito» da *Pietra sangue*, eccetera.

<sup>63</sup> G. Frene, *Tecniche di sopravvivenza per l'Occidente che affonda*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2015. E di *sommerso, tracce sommerse, sommersione* parla Cortellesa, *Il peso enorme delle parole* cit., p. 54.

<sup>64</sup> A. Cortellesa, *Il peso enorme delle parole* cit., p. 55.

<sup>65</sup> A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007, p. 39.

Comincio da quest'ultimo, che sintetizzerei in questo modo: macerie, rovine, aree abbandonate e *delabré* calcificano il tempo e lo rendono visibile, sono «pezzi di tempo essiccati al sole»,<sup>66</sup> e in questo senso aiutano l'individuo a comprendere la durata che scorre in lui, ciò che siamo, ciò che siamo stati. Così Cucchi: «Così come noi siamo, conserviamo in noi ogni antico e remoto io, oggi invisibile, che siamo stati». Ora, ed ecco la differenza, il passato che nella poesia del Novecento ha grossomodo e tendenzialmente un raggio-medio-breve (madri o padri morti soprattutto, antenati compresi in un cerchio familiare definito), nella poesia postrema si è dilatato terribilmente sprofondando in un passato remotissimo, di portata direi *archeologica* e anzi *geologica*. Dico questo perché c'è l'uomo del Similaun di Buffoni e tutta la galleria di *homines* preistorici di *Betelgeuse* (*Homo erectus*, *Homo stupidus*, i *Neanderthal* ecc.); perché c'è *Dall'interno della specie* di Andrea De Alberti;<sup>67</sup> perché c'è il pusterliano uomo di *Bocksten*, e la Pompei di Frungillo, di Buffoni e di Magrelli, la necropoli romana di Tabacco, «i due annegati del V secolo avanti Cristo» di Sara Ventroni.<sup>68</sup> E perché ci sono titoli come *Paleolitico superiore* (in *Betelgeuse*), e perché – ancora in *Betelgeuse*, il passato significa mediamente «Tre milioni di secoli», «novantanove milioni d'anni fa», «un milione e mezzo di anni fa» oppure «sessantasei milioni di anni fa», «quarantacinquemila anni fa», 63 o 79 dopo Cristo eccetera.<sup>69</sup> E ancora: Italo Testa scrive una poesia sul «Piacenziano» in *L'indifferenza naturale* e si preoccupa di ricordare in una nota che il *piacenziano* «nella scala dei tempi geologici [è] il piano superiore del Pliocene, compreso tra circa 3,6 milioni e 2,6 milioni di anni fa».<sup>70</sup> In Cosimo Ortosta (si veda in particolare ma non solo *Il margine dei fossili* nella raccolta *Nel progetto di un freddo perenne*, 1989), è cruciale il tema dei fossili con tutto il prevedibile capitale psichico e allegorico,<sup>71</sup> e questo sullo sfondo di crolli, smottamenti e ossature geologiche. Citando qua e là: «le acque provenienti dagli abissi si congiunsero a quelle, / dando luogo a crolli [...] nell'ardesia si vedevano di frequente / forme di pesci esattamente come fra le mani / bocche si scolpiscono aperte nelle impronte schiacciate [...] ossa raggruppate e disposte lungo la roccia / in piccole o grandi nicchie naturali [...] i fossili verso il margine del bosco / meno denso / contro cui deboli perdendosi / gli occhi

<sup>66</sup> F. Buffoni, *Betelgeuse* cit., nella poesia *Pezzi di tempo*, p. 87.

<sup>67</sup> A. De Alberti, *Dall'interno della specie*, Torino, Einaudi, 2017.

<sup>68</sup> S. Ventroni, *La sommersione* cit., p. 105.

<sup>69</sup> F. Buffoni, *Betelgeuse* cit., rispettivamente alle pp. 14, 114, 50, 55, 67.

<sup>70</sup> I. Testa, *L'indifferenza naturale* cit., p. 120.

<sup>71</sup> Cfr. J. Galavotti, G. Morbiato, *Una sola digressione interrotta. Cosimo Ortosta poeta e traduttore*, Padova, Padova University press, 2022.

si rompono».72 Non credo sia sbagliato porre di nuovo all'origine di tale filiera i saggi montaliani di Zanzotto e la loro parola chiave, cioè *geologia*: «la terminologia geologica s'impone come la più adatta per parlare dello spirito divenuto oggetto, dell'uomo fatto in definitiva solo di terra»; «la geologia che entrava di scorcio nel mondo leopardiano col Vesuvio sterminatore, [...] poi doveva irrompere nella vita stessa delle immagini [...] della poesia».73

E c'è infine il nesso – quasi troppo facile e già anticipato all'inizio di questo articolo – tra *pars destruens* e *costruens*, tra catastrofi, macerie, residui, l'inameno e il desolato-sconnesso e abbandonato dei luoghi da una parte e, dall'altra, il positivo della vita e della rigenerazione. Ad esempio, nella discarica di *Spettro*, *spettri* di Andrea Raos, può nascere «all'improvviso», «dall'ammasso di detriti», una sorta di amore:

vedo all'improvviso questa barbie nuova di zecca – ma senza una gamba – che innamorata del suo gesto e veramente innamorante fra due, tre gradazioni di colore nasce ancora dall'ammasso di detriti: e la sua più grande storia d'amore ricorda a me la mia.74

Oppure, nella gran parte dei testi di residui, *cose senza storia* e luoghi abbandonati di Pusterla o di Testa, la costruzione della poesia prevede nel finale un barlume di speranza. Nell'apocalittico *Anatomia nucleare* di Calandrone si può anche leggere: «Io sarò un nuovo avvento, l'erba che sognavi / di raccogliere [...]. / La sua bocca riemersa / generava larve brune, gerani».75 E il tragico e cupissimo *Tiresia* di Mesa si conclude con «il croco [...] già fiorisce» e nella discarica di Manila i rifiuti non umani e umani, sono «chicchi della terra nuova».

Ecco allora che con questi spunti io non posso, di nuovo, non pensare alla componente «concimante e positiva» del detrito secondo i saggi montaliani di Zanzotto.76 E non posso non pensare a Franco Fortini quando scrive che «le nuove città si costruiscono sempre con le macerie delle vecchie e così “La pietra sprezzata dai costruttori” può diventare “la pietra angolare”!».77 «Da vecchie pietre costruzioni nuove. Da vecchio legname nuovi fuochi, / da vecchi fuochi cenere, e dalla cenere la terra /

72 Si cita da C. Ortesta, *Tutte le poesie*, a cura di J. Galavotti, G. Morbiato, V. Bonito, Ancona, Argolibri, 2022, pp. 111-112.

73 A. Zanzotto, *L'inno nel fango* cit., pp. 16 e 17.

74 A. Raos, *Lettere nere*, in A. Inglese, G. Bortolotti, A. Broggi, M. Giovenale, M. Zaffarano, A. Raos, *Prosa in prosa, con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo* [2009], Roma, Tic edizioni, 2020, pp. 124-142. *Spettro* *spettri* è a p. 129.

75 M.G. Calandrone, *La macchina responsabile* cit., p. 75.

76 A. Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana* cit., p. 25.

77 F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 8.

che già è carne»: sono i primi versi del secondo quartetto di Eliot, *East cocker*.<sup>78</sup> Detriti e macerie insomma come schegge messianiche e generatori di nuove grammatiche, figure dell'ontologia del già stato e insieme del non essere ancora.

---

<sup>78</sup> T.S. Eliot, *Quattro quartetti*, trad. it. di F. Donini, [edizione?], p. 489.



«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

## «Perché tutto nel vuoto precipiti»: macerie, rovine e cemento nell'opera di Fortini

FRANCESCO DIACO

Université de Genève  
fg.diac@gmail.com

**Abstract.** This article aims to identify the different functions of debris in Franco Fortini's works. Wartime devastation is filtered through an apocalyptic-messianic nexus that reverses destruction into palingenesis; on the contrary, during the post-war period the remains of bombed buildings quickly disappear, walled up by reconstruction, the Cold War and the economic boom. As Fortini's writings are more and more influenced by Bertolt Brecht, the images of slow and secret decay become an allegory of the value of poetry and the intrinsic contradictions of neo-capitalism, in the expectation of its possible, but not inevitable, fall. After recalling the philosophy of history underlying the recurrence of these motifs, I investigate the author's interpretation of rubble in the last decades of his life, from his encouragement to *the good use of ruins* to the paradoxical wishes of *Composita solvantur*.

**Keywords:** debris, WWII, apocalypse, neo-capitalism, utopia.

**Riassunto.** L'intervento mira a rintracciare le occorrenze e a individuare le funzioni delle macerie nella produzione di Franco Fortini. Se la visione delle devastazioni belliche è legata a un nesso apocalittico-messianico che ribalta la distruzione in palingenesi, durante il dopoguerra i resti degli edifici bombardati spariscono velocemente, murati dalla ricostruzione, dalla Guerra fredda, dal *boom* economico. Le immagini di lenta e segreta consunzione, allora, diventano – per il Fortini più brechtiano – allegoria del valore della poesia e delle contraddizioni interne al neo-capitalismo, nell'attesa della sua possibile, ma non inevitabile, caduta. Dopo aver ricordato la filosofia della storia sottesa al ricorrere di tali motivi, si indaga infine la declinazione che l'autore ne dà negli ultimi decenni, tra l'invito al *buon uso delle rovine* e i paradossali auspici di *Composita solvantur*.



**Parole chiave:** macerie, seconda guerra mondiale, apocalisse, neocapitalismo, utopia.

## I. «Ma il più distrutto destino è libertà»: la Seconda guerra mondiale

Nel novembre 1942, il sottoufficiale Franco Lattes, di fronte alle «macerie di Genova bombardata» dagli Alleati, ha una «visione di ‘nuova umanità’». <sup>1</sup> Ne scaturisce *Italia 1942*, <sup>2</sup> che troviamo nella prima sezione, *Gli anni*, della prima raccolta di Fortini, *Foglio di via*, edita nel 1946. <sup>3</sup> Il primo verso («Ora m'accorgo d'amarti / Italia») segna il riconoscimento di un valore comunitario all'esperienza bellica, in contrasto rispetto all'isolamento patito dall'io nella natia Firenze, la «città nemica»: percorso individuale e storia collettiva iniziano a intrecciarsi. Nelle «vie dolenti», nelle «città / rigate come visi umani» (forse anche nella polisemica «cenere») troviamo un'allusione alle devastazioni subite dal capoluogo ligure, che viene umanizzato – la città soffre come una persona, e viceversa le sofferenze degli abitanti sono icasticamente emblematizzate dagli edifici sventrati – ed elevato a sineddoche dell'intera nazione, tant'è che nel titolo, costruito sullo schema toponimo + data, c'è il «vano nome antico» *Italia*, piuttosto che l'indicazione specifica «Genova». Come ribadito dall'anafora («Non per... Non per... non per... Ma...»), il soggetto ora ama l'Italia non a causa della sua identità geografico-topografica, delle sue memorie e del suo patrimonio artistico – le «chiese» e i «libri lontani», in cui l'autore compendia la propria formazione – bensì «per questa pena presente», da lui esperita insieme alle «plebi» (termine che in seguito l'autore avrebbe guardato con grande sospetto). Tuttavia, con paradosso tipicamente fortiniano, l'immagine dell'umanità futura, solennemente rilevata dai quattro *ictus*, «gravi uomini ardenti avvenire / Liberi in fermo dolore compagni», è ispirata all'arte fiorentina del passato, cioè alla magnanimità degli affreschi di Masaccio nella cappella Brancacci.

<sup>1</sup> F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 706.

<sup>2</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 14, d'ora in avanti TP.

<sup>3</sup> Vd. F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018.

Ancora più rivelatrice è *A un'operaia milanese* (TP, p. 15).<sup>4</sup> Il testo è scandito da iterazioni, allitterazioni e rime, in particolare da quelle tronche della prima strofa:

Tutta distrutta, tutta nuova nata  
 Lacerate le pietre senza pietà,  
 Per te risorta si fa, diventata  
 Tutta nostra, questa città.

Stavolta lo spunto iniziale è il bombardamento di Milano. Il primo verso, nella sua dicotomia, sintetizza perfettamente uno dei nuclei temporali fondamentali di *Foglio di via*, ossia il nesso apocalittico-messianico che ribalta la morte in resurrezione e le macerie in palingenesi,<sup>5</sup> in «possibilità infinite di rifare e ricreare tutto»<sup>6</sup> da capo. Come scrive Lenzi, la catastrofe è sì «distruzione, perdita», ma «implica [...] anche una rivelazione» e un'«apertura»;<sup>7</sup> le pietre, *senhal* dell'atemporale metafisica Firenze, sono ora spezzate, mentre Milano diviene la «nostra [...] città». Il «tu» femminile si fa portatore di un rinnovamento che investe lo stato di sospensione dell'io («fra essere e non essere»; ed «esita» rimane intenzionalmente irrelato); anzi, questa «operaia-messaggera diventa un Angelo del Giudizio»,<sup>8</sup> che redime passato e presente, «i vivi» e «i morti», in una nuova antropologia. L'«amante» fa dimenticare «la madre» inesistente, fonte di paralisi e «servitù», che incombeva sul nichilistico testo incipitario, *E questo è il sonno* (TP, p. 5); contro «secolari stanchezze», contro la «seduzione» della «morte mediterranea», si comprende che «le rovine non sono altro che macerie. La dinamite dovrà stroncare i capitelli anneriti dove si torceva l'erba pazienza».<sup>9</sup> Trionfa l'appello al risveglio: «dentro i mattini il mio popolo desto / attende la grande sirena», dove va sottolineata la carica affettiva del possessivo («mio popolo»), spia di un processo di appropriazione e appartenenza. Questa «sirena» allude agli scioperi del

<sup>4</sup> Il componimento è opportunamente inserito in posizione immediatamente successiva a *Italia 1942* solo nella seconda edizione della silloge, del 1967, ma era già presente, in un diverso ordine, in *Poesia ed errore* del 1959.

<sup>5</sup> Su questo punto, e più in generale sui complessi rapporti tra la produzione fortiniana e la categoria di tempo, mi permetto di rimandare a F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017.

<sup>6</sup> F. Fortini, *Quelle giornate*, in «Avanti!», 9 settembre 1945, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi, Milano, Mondadori, 2003, p. 1240.

<sup>7</sup> L. Lenzi, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 99.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>9</sup> F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 15. Cfr. M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

marzo 1943 e agli allarmi aerei,<sup>10</sup> ma non può non essere metaforicamente sovradeterminata: l'interstualità, infatti, rimanda, oltre che a Noventa, al *Dies Irae*,<sup>11</sup> giusta la generale tendenza del profetismo fortiniano a nutrirsi di scritture religiose e libri sacri. L'allestimento macrotestuale fa sì che queste poesie di «concitazione e languore» mirino a superare il fallimento degli anni fiorentini, stigmatizzati sotto il segno dell'errore e dell'ignoranza, in direzione di un «annientamento» che è anche «riscatto»,<sup>12</sup> di un evento quindi insieme temuto e oscuramente desiderato: «una pena gemeva nei macigni, il passo atteso nella veglia era d'un distruttore-liberatore» (TP, p. 64).<sup>13</sup> Le devastazioni belliche, perciò, travolgono il *cupio dissolvi*, la *vanitas*, la vero-falsa indolenza giovanile; il rovello dell'angoscia si trasforma in un «travolgente impeto moralistico-visionario»<sup>14</sup> che si innesta su un paesaggio espressionisticamente squarciato dalle bombe.

Di conseguenza, l'utopia e il futuro si definiscono fin d'ora per la loro radicale alterità: la guerra dimostra che gli uomini «possono essere modificati, strappati al sempre-eguale», e che la società «dev'essere rovesciata». <sup>15</sup> Se si indugia sul sacrificio romantico-eroico nell'oggi, è per suggerire l'imminenza della rinascita e della liberazione; la *gioia avvenire* (TP, p. 61) non potrà realizzarsi se non a costo del martirio: «Ma il più distrutto destino è libertà. / Odora eterna la rosa sepolta» (TP, p. 43). Sul piano figurativo, il ciclo stagionale fornisce un'intelaiatura metaforica per cui l'inverno sarà presto seguito dalla primavera. L'8 settembre, col disfacimento dell'autorità e dello Stato, costituisce il momento lacerante, verticale, in cui ognuno ha dovuto fronteggiare l'assolutezza dell'istanza etica:

quando in quella sera [...]
   
non ci furono più ordini,
   
ciascuno dovette scegliere da sé,
   
rischiare l'errore, decidere il dovere.<sup>16</sup>

Queste parole provengono dal film-documentario *All'armi siam fascisti!*, di inizio anni Sessanta, in cui il commento fortiniano e il montaggio

<sup>10</sup> Come Fortini scriverà a Enzensberger, suo traduttore in tedesco, «sirena= di lavoro, allarme e rivolta» (F. Fortini, lettera a H.M. Enzensberger, Archivio Franco Fortini di Siena, cartella 72, c. 9).

<sup>11</sup> In particolare, si ravvisa l'eco di termini quali «tremor», «iudex», «securus», «favilla», «flammae». Cfr. Lenzini, *Un'antica promessa* cit., p. 111.

<sup>12</sup> A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 21.

<sup>13</sup> Significativo, però, anche il prosieguito della citazione: «com'è facile leggere ora le fonti di classe confuse in quelle acque» (TP, p. 64).

<sup>14</sup> A. Berardinelli, *Franco Fortini* cit., p. 25.

<sup>15</sup> F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 32.

<sup>16</sup> F. Fortini, *Tre testi per film*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, p. 49.

cinematografico conettono la caduta delle bombe alleate alla caduta del regime; tale correlazione viene rafforzata dal contrasto visivo e sonoro tra le immagini di macerie, miseria, vittime civili, e le magniloquenti scritte murali, i tronfi motti propagandistici del fascismo. «Quartieri secolari si disfecero in pochi secondi. Bruciarono cento anni di lavoro [...] e opere senza prezzo e senza tempo. Anche la nostra giovinezza sparì tra quelle rovine. Da quelle rovine uscì uno spettro. Contro il vecchio e il nuovo fascismo i partigiani impugnarono vecchie armi e nuovi doveri»: da «quelle rovine»,<sup>17</sup> cioè, nasce la Resistenza, lucidamente interpretata anche come guerra civile. Si tratta, per un'intera generazione, di un'esperienza decisiva, che segna una cesura netta e l'ingresso in una più consapevole maturità.

Tornando a *Foglio di via*, bisogna precisare che molti di questi *topoi* erano allora piuttosto diffusi: la stessa coppia macerie/ricostruzione circolava nella cultura e nell'immaginario del tempo, proprio perché si ancora a una realtà di fatto e a speranze condivise. Tuttavia, sfogliando il Quasimodo di *Giorno dopo giorno* e *La vita non è sogno*, si scorgono sì vari edifici ridotti in brandelli,<sup>18</sup> rappresentati però attraverso il filtro dell'*Elegia* (è un suo titolo) o, meglio, della trenodia, del lamento funebre. Semmai, in Quasimodo, al lutto subentra la continuità populistica della vita, celebrata dal commosso canto del poeta: «Il mio paese è l'Italia, o nemico più straniero, / e io canto il suo popolo, e anche il pianto / il limpido lutto delle madri, canto la sua vita».<sup>19</sup> Fortini stesso, successivamente, delinea così lo spettro di soluzioni formali allora disponibili: «quello che molto impropriamente fu chiamato il neorealismo [...] si coniugava facilmente, nelle forme di una prosodia [...] salmodiante, con i sentimenti del rimpianto e compianto. Fra “decadentismo” e “rivoluzione” [...] l'unione era immediata»; il «nesso» in cui riassumere «passione, tono e limite di quei versi», allora, sarebbe proprio «quello fra “dolore” e “giustizia”, il patimento come esperienza liberatrice».<sup>20</sup> Sono numerosi, perciò, i tratti che accomunano *Foglio di via* al Neorealismo, tra i quali si potrebbero appunto elencare la valorizzazione evangelica della sofferenza; l'incontro del poeta piccolo borghese con il “popolo”, con le masse di fanti-contadini; la ten-

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 50-51.

<sup>18</sup> «Invano cerchi tra la polvere, / povera mano, la città è morta»; «case distrutte», «tombe ignote, i derelitti resti / della terra fumante»; «nelle città distrutte, rovina su rovina» (S. Quasimodo, *Poesie. Discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1980, pp. 134, 142, 156).

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 157. A dispetto delle molte differenze, anche in Fortini, così come nel Vittorini di *Uomini e no*, il contatto con l'orrore spinge all'utilizzo di un'«immagine» che «parve» condensare le «verità di allora: quella di “uomo” e di “vita”, opposta all'antiumano e alla morte» (TP, p. 67).

<sup>20</sup> F. Fortini, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1998, pp. 185-186.

denza ai contrasti netti, alla semplificazione dicotomica.<sup>21</sup> Forte, inoltre, è l'influenza (anche stilistica) della poesia resistenziale francese, di Eluard, Aragon, Emmanuel. Ciononostante, *Foglio di via* oltrepassa in vari modi i *topoi* neorealisti appena menzionati, così che tale etichetta risulta inadeguata rispetto alla sua problematica complessità.<sup>22</sup>

Ovviamente le macerie ricorrono anche nelle prose di memorialistica scritte da Fortini in quegli anni; in *La guerra a Milano*, per esempio, è paradigmatica la loro assimilazione a corpi umani mutilati, a interiora oscenamente esposte:

le case sventrate in mille modi bizzarri, [...] quale squarciata e amputata, quale [...] scorticata [...]. Per le strade si aprono i crateri delle esplosioni e in fondo si contorcono le viscere della città [...]. Le saracinesche sono divelte o gonfie come ventri, i binari contorti dalle esplosioni levano in aria quattro o sei braccia di ferro.<sup>23</sup>

Come in una vertigine cronologica, «tutto si fa vecchio e primitivo», i «tetti» appaiono gracili come «capanne» e le «facciate» fragili come «quinte di cartone»; se la civiltà, con le sue convenzioni semiotiche e sociali, sta crollando, allora la «città torna» a «essere natura». Eppure, è in questo contesto, tra le «schegge di vetro e legno [...] di una casa editrice schiantata dai bombardamenti», che Vittorini incontra Fortini, con cui inizia a discutere il progetto di una rivista volta a sprovvincializzare la cultura italiana, una volta finita la guerra: si tratterà, dal 1945 al 1947, del «Politecnico». Molto interessante, poi, è *Diario tedesco*, reportage del viaggio compiuto dall'autore in Germania nel 1949. In questo testo, costruito attraverso il montaggio di frammenti di diversa natura (appunti, riflessioni, descrizioni), abbondano le macerie, la polvere, le cattedrali medievali che «si aprono come anatomie o come gli schemi dei manuali. Su tutte le rovine crescono piccoli e robusti alberi ed erbe pazze».<sup>24</sup> In particolare,

<sup>21</sup> Cfr. *TP*, p. 65: «gli uomini gli apparivano divisi in vittime e carnefici, oppressori e oppressi [...]: non in classi. Si spartivano secondo il pregiudizio (e l'augurio) religioso che nei percorsi scorge una elezione o dignità».

<sup>22</sup> A distinguere *Foglio di via* dal Neorealismo, secondo Siti e altri interpreti, sono elementi quali la scarnificata concisione, l'assenza di *pathos* sentimentalistico, la percezione delle mediazioni e delle fratture tra letteratura e realtà, l'insistenza critica sulle contraddizioni. Cfr. W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980. Inoltre, la stessa nettezza e rapidità del ribaltamento apocalittico/messianico è una cifra tipicamente fortiniana, di probabile matrice ebraica.

<sup>23</sup> F. Fortini, *Sere in Valdossola*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 74; per un'edizione critica e commentata del testo da cui è tratta la citazione, vd. F. Fortini, *La guerra a Milano. Estate 1943*, a cura di A. La Monica, Pisa, Pacini, 2017. Cfr. *TP*, p. 760: «Milano, cieche viscere ti colano / per le vie, di macerie nere».

<sup>24</sup> F. Fortini, *Diario tedesco 1949*, Lecce, Manni, 1991, p. 38.

colpisce il finale del paragrafo dedicato a Berlino, in cui il resoconto testimoniale si carica di un interrogante spessore allegorico-visionario:

c'era un comando della Gestapo. Nel cortile, tra macerie e rampicanti selvatici, un angelo gotico abbandonato porta l'indice della destra alle labbra, sorridendo [...]. Ma quale silenzio domanda, l'angelo, amorevole e ironico? [...] Silenzio di rinuncia [...]? O l'attesa da cui sorgano parole ed atti?<sup>25</sup>

## II. «Sono invisibili le macerie»: il periodo dei “dieci inverni”

Ben diverso è il clima evocato da *A Giovanni Penna* (TP, p. 779), componimento poetico che l'autore data al 1957,<sup>26</sup> la cui particolarità meta-letteraria e auto-esegetica è data dal fatto che il dedicatario corrisponde al kafkiano-dostoevskiano protagonista del romanzo di Fortini *Agonia di Natale*, edito da Einaudi nel 1948 (e poi, nel 1972, come *Giovanni e le mani*):

[...] la città riposa.  
Sono invisibili le macerie.  
[...] vecchi uomini nuovi camminano.

Persona incerta inadempito  
come un muro inadempito ti ricordo [...]

Non esisti ora più ti sei dissolto  
nei cementi [...]

non hai voluto vivere e dal nulla  
nome d'aria mi giudichi.

Le macerie sono ormai cementificate nell'Italia democristiana; le generazioni si susseguono senza rinnovarsi. In questa situazione, Giovanni – che appare come una *figura* auerbachiana che non conosca compimento, ed è detto «nome d'aria» proprio perché personaggio finzionale – assurge a giudice dell'io in virtù della sua infermità radicale, ribadita da quella sorta di suicidio tubercolotico che chiude il libro.<sup>27</sup> In quello stesso 1957

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>26</sup> Il testo è pubblicato nel 1987 in *Versi primi e distanti*, in una sezione riferita però agli anni 1950-54.

<sup>27</sup> Questo dimostra come il negativo esistenziale e storico, la consapevolezza dei limiti psicologico-biologici dell'umanità abbiano sempre corretto, in Fortini, il rischio di un'ingenua o cinica celebrazione dei *lendemains qui chantent*.

esce il volume saggistico *Dieci inverni*; nelle prime pagine, viene dichiarata *apertis verbis* la nuova funzione delle macerie – o, meglio, della loro scomparsa – nel periodo della rapida ricostruzione (da «semidistrutta» si passa improvvisamente a «nuova») e della rigida Guerra fredda («erano inverni profondi, faticosi»):

dalla finestra, vedevo [...] una Milano vecchia, semidistrutta: poi, nuova [...]. Le rovine che avevamo intorno come l'allegoria di un riscatto possibile sparivano per dar luogo ad una città opulenta e meschina. Spariva l'Italia popolare e orgogliosa delle sue piaghe che un tempo aveva scoperto e amato se stessa fra resistenza e dopoguerra; [...] e un'altra Italia veniva avanti, [...] bruciata dalla speculazione, [...] piena [...] di stanchezza coloniale; fatta con la nostra stessa vita, e, come un figlio, irricognoscibile. Eppure bisognava impararne l'avvenire. Volevamo sperare di decifrarvi i destini personali e generali.<sup>28</sup>

Si arriva, così, alla seconda raccolta, *Poesia ed errore*, pubblicata nel 1959, ma poi ampiamente ristrutturata nel 1969: tra i versi espunti ci sono quelli sulla «città / che non patisce più», sulle sue «grida sparite» (*TP*, p. 787); tra quelli conservati, l'amara constatazione «si muravano nuove case, altre opere» (*TP*, p. 136). Significativamente, in *Logoi Christou* (*TP*, pp. 108-109), dei primi anni Cinquanta, l'io scrivente (che si sdoppia nell'allocuzione «e tu che parli ora») si rispecchia nelle figure di un «disperato camminatore» e di un «disfatto soldato e rotto» che rientra «nelle città che un giorno in fiamme» aveva «divelte», non chiedendo altro che «sonno». Lo scarto rispetto a *Foglio di via* è lampante: le «rovine» non hanno innescato la palingenesi; lo scenario è «arsura di polvere e breccia», in cui è «certo / che non sarà mutato nulla / e come mura tutti i cuori chiusi». Ciononostante, basterà sollevare una pietra per accorgersi dell'«ubiquità cosmica di Cristo»;<sup>29</sup> un Cristo non ancora risorto, personificazione della latenza millenaria di una promessa tuttora da inverare.<sup>30</sup> Anche in *Ai critici progressisti* (*TP*, p. 97) riappaiono le «macerie», ma la loro *vis* escatologica è differita su tempi più lunghi, il loro appello è meno urgente. Se l'io è costretto a contenere la precedente impazienza, non per questo rinuncia a una feroce polemica politico-culturale (enfaticizzata da un'insistita anafora di imperativi negativi, dalle iterazioni e da una rifunzionalizzazione dell'i-

<sup>28</sup> F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 12. Questo e altri passaggi molto rilevanti ai fini del presente discorso sono ben illustrati nel film di L. Pallini, *Franco Fortini. Memorie per dopodomani* (2020).

<sup>29</sup> D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos, 2006, p. 333.

<sup>30</sup> Rispetto alla prima silloge, però, i segni del rinnovamento sono meno evidenti.

sotopia stagionale) contro una visione della storia come provvidenzialistico cammino verso il socialismo:

Non mi parlate di primavere avvenire  
le vostre bocche acide le disseccano [...].  
Non consolate nessuno non toccate nessuno  
non spostate le pietre pazienti delle macerie.

Lo sappiamo, ma molto più forte di voi:  
i nostri fratelli verranno con picchi e badili  
a rovesciare neve e cenere [...].  
sarà dimenticato dimenticato l'inverno.

Il poeta si fa custode e portavoce della «vendetta»: per questo sferza gli intellettuali «ottimisti» che rimuovono, o digeriscono con “stomaci hegeliani”, la tragicità della storia e dei conflitti, giustificando tutto in nome di un imprecisato futuro; per questo, nell'*explicit*, si augura – con sarcasmo leopardiano – che essi siano colati nel «cemento» di un «monumento / alla Salubrità dei Popoli Progressisti». Molto dura ed esplicita è pure *Piazza degli affari* (TP, pp. 152-153), in cui vanno notati – oltre ad alcune tessere lessicali su cui torneremo, quali ‘gronde’ e ‘cementi’ – il silenzio, l’immobilità, l’assenza di tremore, i sememi funebri e la freddezza invernale:

Ora che il canto della città si è quietato  
e i vetri non ronzano più;  
ora che le gronde gorgogliano  
sui cementi degli edifici  
e i passanti della sera  
nelle fosse delle vie  
sono tra mura di banche, di marmi, ed è inverno.

Il lessico economico-finanziario diventa così pervasivo da invadere l’ambito esistenziale («recidere [...] questa giornata come una cedola»); eppure, nel finale il poeta rivendica orgogliosamente la propria irrequietudine e le ossimoriche «disperate gioie», cioè la propria fedeltà a un adolescenziale rifiuto dell’adultità come accomodamento e rassegnazione.

Le strofe iniziali di *Il tarlo* (TP, pp. 103-104),<sup>31</sup> d’altronde, avevano già espresso la consunzione quotidiana patita dal locutore in quel torno di anni: «polvere di fatica / rombo di Milano».<sup>32</sup> L’io è provato, la sua tenacia intellettuale è indebolita. Tuttavia, la seconda parte si rapprende in un

<sup>31</sup> Il componimento è datato 1949, ma è stato pubblicato per la prima volta nel 1951.

<sup>32</sup> Negli *Strumenti umani* di Sereni troviamo tanto «il tarlo nei legni», in *Il tempo provvisorio*, quanto «questa polvere d’anni di Milano», in *Lalibi e il beneficio*.



potente distico («Poesia vecchio pianto nel sonno / a notte alta mi sveglie-  
rai») che prelude alla svolta della terza, introdotta come spesso accade da  
un'avversativa:

Ma allora sarà più vicina  
l'impercettibile voce [...].

Verso il cuore del legno morto  
da anni un tarlo lavora.

Voce minima promessa  
invisibile verità  
scricchiolio dell'alto tempo [...].

Confidenza della fine  
per udirti quanto silenzio.

In una raccolta in cui la riflessione meta-letteraria è centrale e appro-  
da spesso a severe condanne, assistiamo qui a una riabilitazione (anche  
se provvisoria e subito problematizzata) dell'attività lirica: proprio come  
l'insetto che la allegorizza, la poesia disegna un «percorso, sia pure milli-  
metrico, verso il centro»,<sup>33</sup> il suo lavoro prepara segretamente l'irruzione  
kierkegaardiana di un «alto tempo» che interseca perpendicolarmente la  
freccia cronologica. Se la «confidenza della fine», insomma, non è smarri-  
ta, è però sempre più difficile percepire la flebile «voce» della «promessa».

### III. Il neocapitalismo come «concrezione cementizia»

Nella raccolta successiva, *Una volta per sempre* (1963), si dà un appro-  
fondimento dell'ipotesi del *Tarlo*, cioè una valorizzazione (pur sempre  
dialettica) del potere contestatore dell'arte. Siamo negli anni del conso-  
lidamento neocapitalistico e del dorato boom economico, coi suoi elet-  
trodomeistici e beni di consumo. L'ordine delle cose sembra inattaccabile  
poiché è riuscito a plasmare una popolazione che ne condivide i valori e  
ne gode gli indubbi benefici, dimenticandone però il prezzo politico. Data  
la paralizzante compattezza del sistema, l'unico dinamismo residuo sarà  
quello – simbolico e quasi assurdo – delle cadenze metriche, il ritornare su  
sé stesso del *versus*:

<sup>33</sup> W. Siti, *Il tarlo*, in *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, p. 181.

e il solo mutamento è questo verso  
 che va e viene, ripete, in sé diverso  
 ed eguale, monotono, cadenze  
 immotivate, grigie danze, assenze  
 secolari ma rode di pietà  
 la pietra della morta realtà. (TP, p. 225)

L'io, date le circostanze, si sintonizza sui tempi lunghissimi della letteratura, la cui comunicatività postuma è assimilata alla radioattività:<sup>34</sup> «la scoria nel cemento / viva murata morderà sempre» (TP, p. 231). Una costellazione metaforica simile si trova, non a caso, in *Astuti come colombe*, l'articolo uscito nel 1962 sul «Menabò» (e poi incluso in *Verifica dei poteri*) in cui Fortini caldeggiava un ermetismo repellente e paradossale, ispirato allo straniamento brechtiano, come resistenza alle esigenze dell'industria culturale e al riassorbimento riformista di ogni contestazione: dato che «ognuno di noi è entrato a far parte dell'amalgama, della concrezione cementizia, del conglomerato», occorre chiedersi «dove passano la crepa, il solco, la spaccatura» (in cui l'autore fa convergere tanto lo scandalo evangelico quanto la conflittualità teorizzata da Hegel e Marx). La risposta fortiniana sta proprio nell'individuare il principale compito della poesia in questo «portare la spada» nel mondo» e nel concepire le espressioni letterarie come «vermi feroci e preziosi», che continuano a scavare clandestinamente i propri cunicoli nel «nocciolo stesso della realtà, soprattutto di quella apparentemente più compatta».<sup>35</sup>

Decisivo per questo percorso, allora, è il dittico formato dalle sezioni *Traducendo Brecht I e II*. Già l'epigrafe brechtiana è rivelatoria: «vedo ancora una piccola porta» (TP, p. 233). In antitesi a un presente opprimente e inscalfibile come una roccia, ricorre il motivo della minuscola fessura da cui, prima o poi, il cambiamento saprà aprirsi un varco, per poi fare irruzione. Non sorprende, perciò, che il primo testo, *Dalla mia finestra* (TP, p. 235; e la «situazione della finestra», per Fortini, è un'allegoria della moderna condizione intellettuale), si regga sulla contrapposizione tra l'oggi e il periodo bellico:

Dalla mia finestra vedo  
 fra case e tetti una casa  
 segnata da una guerra.

La notte che spezzò quei sassi

<sup>34</sup> Cfr. le annotazioni di A. Afriso su Zanzotto in questa stessa sezione monografica dell'«Ospite ingrato» online.

<sup>35</sup> F. Fortini., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 63.

ero giovane, tremavo felice  
nel tremito della città.

I bambini gridano nella corte.  
Le rondini volano basse.  
Le cicatrici dolgono.

La possibilità rivoluzionaria è emblemizzata dalle macerie che costellavano *Foglio di via*; il momento propizio, però, è andato perduto, così che le previsioni per l'indomani sono nefaste. Per questo l'ultima terzina, formata da tre sconsolati versi-frase, si differenzia stilisticamente dalla precedente, dinamizzata dagli *enjambements* e dalla figura etimologica su 'tremare'. Si tratta di un'isotopia fondamentale nel *corpus* autoriale: è un tremore talvolta dovuto alla paura, oltre che al rumore e allo spostamento d'aria provocati dai bombardamenti, ma riconducibile soprattutto a un'istanza di gioia e attesa utopica, arricchita da armoniche biblico-kierkegaardiane. Sotto questo aspetto, il testo può essere proficuamente collegato a 1944-47 (*TP*, pp 261-262), prima poesia della sezione *Una volta per sempre* (che segue immediatamente il dittico qui preso in esame): «Era la guerra, la notte tremavano / nelle credenze i cristalli al ronzio / dei *Liberators* da ovest ad oriente / o a sud, verso l'Italia»; «vecchi carri carichi / delle macerie di Milano andavano / verso il nostro avvenire che ora è qui».

Proseguendo lungo *Traducendo Brecht I*, troviamo il celebre testo epónimo (*TP*, p. 238). Data, appunto, la relativa notorietà del componimento, mi limito ad attirare l'attenzione solo su alcuni passaggi: «fissavo versi di cemento e di vetro / dov'erano grida e piaghe murate e membra / anche di me, cui sopravvivo»; «la poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi». Di fronte a un'amalgama così coeso da inibire l'azione, da offuscare persino una chiara identificazione degli avversari,<sup>36</sup> la dimensione estetica si carica volontaristicamente di senso, sebbene l'arte non abbia ricadute dirette sull'oggi. Ciò che colpisce, in relazione all'approfondimento qui proposto, è la fulminea definizione «versi di cemento e di vetro», in cui sarebbero «murate» ingiustizie e sofferenze: ossia, direi, versi che le denunciavano attraverso una formalizzazione asciutta, essenziale, modulare. Si tratta di un'allusione alle caratteristiche della poesia brechtiana, che Fortini proprio in quel periodo sta rielaborando personalmente. Versi duri, secchi e scabri, compatti e perimetrali,<sup>37</sup> come cemento; ma anche netti, intellettualmente limpidi, «acuti e taglienti» come vetro; versi insie-

<sup>36</sup> La scissione, però, fende la stessa intimità del soggetto: da una parte egli è ferito, è vittima di violenza; dall'altra è colpevole di oggettiva complicità coi «nemici».

<sup>37</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Introduzione*, in F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1974)*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1974, p. 18.

me «opachi»<sup>38</sup> e tersi, «resistenti» eppure «fragili».<sup>39</sup> Il Fortini più brechtiano si orienta, quindi, verso uno stile ellittico, paratattico e gestuale, che riduce la commozione lirica, confermativa del sistema, a favore dei nessi logico-sintattici. A suo avviso, la «poesia deve proporsi la raffigurazione di oggetti (condizioni, rapporti) non quella di sentimenti», così come la «lingua dev'essere riflesso-antipico (e ironia) della unificazione neocapitalistica»: cemento, appunto.<sup>40</sup> Pertanto, di fronte all'alienazione, all'esaurimento nervoso e storico registrato dal Gruppo 63, Fortini sceglie di non rappresentare mimeticamente la *palus putredinis*, di non imitare l'informe e le rovine del senso.

Il secondo *volet* del dittico su cui ci stiamo soffermando, *Traducendo Brecht II*, è infine suggellato da *La gronda* (TP, p. 258), testo conclusivo che volutamente riprende e ribalta, anche grazie a precise risposdenze lessicali,<sup>41</sup> l'immagine posta in apertura, ossia in *Dalla mia finestra*.<sup>42</sup>

Scopro dalla finestra lo spigolo d'una gronda,  
in una casa invecchiata, ch'è di legno corroso  
e piegato da strati di tegoli. Rondini vi sostano  
qualche volta. Qua e là, sul tetto, sui giunti

<sup>38</sup> F. Rappazzo, *Perché leggere «Traducendo Brecht» di Franco Fortini*, in «laletteraturaenoi.it», 2 settembre 2022, <https://laletteraturaenoi.it/2022/09/02/perche-leggere-traducendo-brecht-di-franco-fortini/> (ultimo accesso: 23/9/2023).

<sup>39</sup> M. Boaglio, *La casa in rovina. Fortini e la «funzione-Brecht»*, in «Critica letteraria», 138, 2008, pp. 72-73.

<sup>40</sup> Reputo molto suggestiva la sovrapposizione che Fortini suggerisce tra l'influenza brechtiana e il proprio lavoro di *copywriter* (a cui aggiungerei l'attività di sceneggiatore cinematografico); per lui, inventare *réclames* e slogan per la Olivetti ha costituito «un'esperienza di metrica. C'è un parallelismo curioso tra le traduzioni di Brecht» di «quel periodo e i testi pubblicitari»: come in «una sorta di ginnastica», quel tipo di «lavoro ripetuto tutti i giorni diventava veramente un modo di farsi [...] dei muscoli formali» (F. Fortini, «Una bellissima e lunga esperienza di lavoro», in «Lospite ingrato», n.s. 6, *Umanesimo e tecnologia. Il laboratorio Olivetti*, a cura di D. Balicco, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 186). Si potrebbe dunque ipotizzare una convergenza, nel segno del classicismo moderno, tra Brecht, l'eredità architettonica della Bauhaus e lo «stile Olivetti». D'altronde, per Giudici, collega *copywriter* e compagno d'ufficio di Fortini, ciò che il *design* insegnava loro era proprio la «messa al bando del superfluo, per cui ogni "forma" deve essere giustificata da una precisa funzione [...]». Un modo, insomma, per economizzare [...]. Anche un testo poetico è *design*» (G. Giudici, *Poeti fra le macchine. Alla Olivetti la parola era design*, ivi, p. 191). Cfr. F. Fortini, *Walter Ballmer*, ivi, pp. 373-374: «tradizione del Bauhaus [...], gusto di rigore e nitidezza, per amor di coerenza, per rispetto dei destinatari [...]. La logica prevarrà sulla emozione [...]. Ballmer grafico si faceva pittore a condizione di avere una metrica, una regola. Altri come lui nel nostro tempo hanno deciso di scegliere una misura esatta, una chiave certa, per saltare su quella in libertà [...]. La geometria è sempre presente a evitare lirismi o a vigilarli».

<sup>41</sup> «Dalla mia finestra vedo»:«Scopro dalla finestra»; «casa / segnata»:«casa invecchiata»; «tetti»:«tetto»; «spezzò»:«non...spezzano»; «rondini volano»:«rondine...volando».

<sup>42</sup> Cfr. M. Boaglio, *La casa in rovina* cit., p. 82.

e lungo i tubi, gore di catrame, calcine  
di misere riparazioni. Ma vento e neve,  
se stancano il piombo delle docce, la trave marcita  
non la spezzano ancora.

Penso con qualche gioia  
che un giorno, e non importa  
se non ci sarò io, basterà che una rondine  
si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti  
irrimediabilmente, quella volando via.

Il ritmo della prima strofa, nonostante le sdruciole, non è veloce; anzi, l'andamento è spezzato da cesure, segni interpuntivi, *enjambements* con *contre-rejet* non prevedibile, e da un procedere per incisi e aggiunte. Per quanto concerne il lessico, al di là di singole voci più ricercate, si concentrano qui alcuni tecnicismi dalla connotazione timbrica sorda, oscura. A cavallo tra le due strofe, la composizione subisce un'accelerazione, dovuta alla rapidità dei tre settenari centrali, legati da assonanza («ancora»: «gioia»: «importa»). Nella seconda strofa, formata da un unico periodo, risulta particolarmente rilevante il distico finale: in termini cinematografici, si direbbe che allo zoom sul momento del crollo, precipitoso (dopo la pausa dell'inarcatura) e irrevocabile, segue un campo lungo, una più sfumata e larga inquadratura finale. Se il penultimo verso rasenta la cadenza incalzante dell'esametro dattilico, l'ultimo è interpretabile come un alessandrino, il cui primo emistichio è occupato da un ampio avverbio polisillabico, con un solo accento primario («irrimediabilmente»), mentre il secondo settenario è rallentato, ma anche vivacizzato, dai tre *ictus* – quasi battiti d'ala? – e dall'allitterazione («quella volando via»). Secondo le indicazioni autoriali, la poesia andrebbe letta con «ritmi larghi» e «pause assai profonde», come si addice a una «profezia». <sup>43</sup>

L'impianto allegorico del componimento si regge sulle collaudate isoteopie stagionali; alla prima parte di stasi, sospensione, e di osservazione diretta, attuale («scopro», variante di un originario «vedo», che creava una lezione quasi identica all'*incipit* di *Dalla mia finestra*), si contrappone la seconda parte, aperta dal «penso» (reminiscenza dell'archetipico «io nel pensiero mi fingo?») e investita dallo slancio del *Prinzip Hoffnung*, della *rêverie* premonitrice. Coloro che intendono ostacolare il grande «mutamento» si affannano a rattoppare le falle, «aggiustano quel che è troppo guasto», <sup>44</sup> prolungandone un'agonia linguisticamente sottolineata dalla

<sup>43</sup> F. Fortini, [Autocommento a «La gronda»], in P. Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2007, p. 83.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

dislocazione a sinistra («la trave [...] non la spezzano ancora»).<sup>45</sup> Nonostante tali sforzi, saranno le contraddizioni connaturate al capitalismo a produrne la corrosione e a favorirne il collasso, che sarà improvviso e totale, ma non automatico, anzi scatenato dal «leggero impeto di una giovinezza e di una felicità»,<sup>46</sup> dal lieve tocco di una creatura primaverile «capace [...] di sottrarsi al crollo, di non avvertirlo nemmeno». <sup>47</sup> Ad ogni modo, quel salto fulmineo sarà possibile solo grazie al paziente impegno che lo avrà preceduto: «sono vissuto», dichiara Fortini, «spiando il giorno di quella caduta; e preparandolo. Anche con poesie come questa». <sup>48</sup>

Non è un caso, allora, che l'intertestualità interna permetta di legare l'ultimo emistichio, «quella volando via», a un componimento meta-letterario di *Poesia e errore, Altra arte poetica* (TP, p. 206):

so che qui ferma dentro il verso resta  
la parola che senti o leggi  
e insieme vola via  
dove tu non sei più, dove neppure  
pensi di poter giungere [...].

Boaglio, a cui si deve tale accostamento, segnala pure due possibili ipotesi biblici.<sup>49</sup> In Nehemia 4, 1-3, quando i Giudei, pur «indeboliti», stanno ricostruendo le mura di Gerusalemme in seguito alla cattività babilonese, Samballat domanda beffardamente: «faranno forse rivivere delle pietre sepolte sotto mucchi di polvere e consumate dal fuoco?»; mentre Tobia l'Ammonita, «che gli stava accanto», esclama: «costruiscano pure! Se una volpe ci salta sopra, farà crollare il loro muro di pietra!». L'altro passo rievocato sarebbe Giosué, 6, 5, cioè il famoso episodio delle mura di Gerico assediata, distrutte dal suono delle trombe.<sup>50</sup> Fortini stesso, poi, avrebbe confessato a Boaglio di essersi ispirato a *The finishing touch*, cortometrag-

<sup>45</sup> Alcuni parallelismi si rintracceranno in *Questo muro*: «L'ossido lede le antenne sui tetti / i marmi le vernici e le catene. / Il piombo e il bronzo si piegano piano. / Eppure sempre crescono palazzi / [...] / So quel che aspetto e di quello ho riposo» (TP, p. 302); «Il muratore picchia sul muro col suo martello», «La contraerea picchia sui muri col suo martello» (TP, pp. 348-349), «La corruzione entra nel cemento? / Disfa il ferro portante?» (TP, p. 351).

<sup>46</sup> Nonostante il primato del piano politico, alcune sfumature di questo auto-commento suggeriscono una polisemica compresenza di diversi livelli di lettura plausibili per l'apologo della *Gronda*.

<sup>47</sup> Cfr. F. Fortini, *Dieci inverni* cit., p. 77: «distruggere – giorno per giorno e tutt'a un tratto quantitativamente e qualitativamente – le strutture del presente».

<sup>48</sup> F. Fortini, *Autocommento a «La gronda»* cit., p. 83.

<sup>49</sup> M. Boaglio, *La casa in rovina* cit., p. 83.

<sup>50</sup> «E avverrà che, quando essi suoneranno a distesa il corno squillante e voi udrete il suono delle trombe, tutto il popolo lancerà un gran grido, e le mura della città crolleranno, e il popolo salirà» (Nuova Riveduta).

gio di Bruckman del 1928 con Stanlio e Ollio come personaggi principali.<sup>51</sup> Al di là della divertita sorpresa che provoca questo modello piuttosto inaspettato per un autore super-egotico quale Fortini, occorrerebbe ragionare con attenzione (come aveva fatto Benjamin a proposito di Chaplin) sulla serietà sottesa a questi *sketch* comici, cominciando per esempio dal contrasto tra i protagonisti (spiantati e giocosi, imbranati e infine perdenti, ma anche segnati dalla durezza delle ineguaglianze e, forse, proto-rivoluzionari, o almeno proto-rivolto), il poliziotto e il ricco proprietario, che peraltro li aveva invitati a «clean up the debris!».

Nonostante l'ampia ricchezza intertestuale appena dispiegata, ritengo si possano avanzare due nuove, ulteriori ipotesi. La prima rimanda – sulla base di somiglianze piuttosto stringenti – al Saba di *Confine*: «‡ un passero / della casa di faccia *sulla gronda / posa un attimo*»: una figura ornitologica piena di *grâce*, come direbbe Simone Weil, raddoppiata stilisticamente da *enjambements* e versi a scalino, si contrappone alla *pesanteur*, alle «cose tristi, gravi, che sul cuore / pesano come una pietra». Potrebbe quindi esserci un'eco della linea leopardiana che individua negli uccelli, nel loro volo e nel loro canto, un emblema di leggerezza e libertà: «‡ O lui / tra i beati beato! Ha l'ali, ignora / la mia pena secreta, il mio dolore».<sup>52</sup> In secondo luogo, Fortini aveva tradotto *La dernière nuit* di Eluard, in cui, in antitesi a «ce petit monde meurtrier» che «toglie il pane di bocca» all'«innocente», il «prodigio sarebbe una spinta leggera / Contro questa muraglia / Sarebbe di potere disperdere questa polvere» (*TP*, pp. 712-713).

Riassumendo, con *La gronda* si chiude una sezione incentrata sugli eredi, i posteri, e sulla visione di un futuro migliore, sebbene posto oltre la morte del locutore. *Traducendo Brecht I* era tendenzialmente disforica, pervasa da un senso di scacco ed esilio (le due *Lettere da Babilonia*), e infatti si era aperta con uno sguardo, disilluso e nostalgico, rivolto al passato, in cui il volo radente delle rondini era di cattivo auspicio e l'immagine di un'isolata rovina bellica acuiva il dolore di una rivoluzione tradita. *L'explicit* di *Traducendo Brecht II*, invece, riprende la medesima situazione, quella della finestra, solo per imprimere una torsione euforicamente proiettiva.

<sup>51</sup> M. Boaglio, *La casa in rovina* cit., p. 83.

<sup>52</sup> U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 438 (mio il corsivo; con il simbolo ‡ si intende segnalare il verso a scalino). Cfr. F. Fortini, *Autocommento a «La gronda»* cit., p. 83: «verranno generazioni» che «non avranno nemmeno bisogno di sapere da quale mondo atroce noi eravamo circondati»; cfr. anche Id., lettera ad A. Olivetti del 16 novembre 1950, in *Umanesimo e tecnologia* cit., p. 246: «credo che non ti dispiacerà questo uccello vivo che ti mando in una gabbia [...]. Mi sono chiesto quale esempio di vita potesse far piacere ad un convalescente; ed ho pensato a una delle più allegre creature del mondo [...]. Ma siccome un uccello in gabbia può divertire solo per pochi minuti, tu dagli anche subito, se credi, la via; m'han detto che è un piacere tanto raro, al giorno d'oggi, concedere una libertà».

#### IV. Dallo Jetztzeit al «buon uso delle rovine»

Prima di concludere, è necessario riflettere brevemente sulla filosofia della storia di Fortini, spesso in qualche modo sottesa alle varie emersioni del motivo delle «macerie» nel suo *corpus*. Per lui, come dichiarato nel 1962, la «lotta [...] ricomincia esattamente nel punto più basso della parabola, quando nulla sembra apparentemente sostenerla»: la speranza nasce paradossalmente al «culmine della disperazione» e dell'«isolamento», secondo il modello di Giobbe individuato da Lenzini.<sup>53</sup> Non si può non citare, a questo proposito, la nona tesi *Über den Begriff der Geschichte* di Benjamin, in cui l'*Angelus Novus* (ma, si badi, non *novissimus*)<sup>54</sup> di Klee «ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di eventi, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie». Questa è la rigida *facies hypocratica* della storia; l'angelo «vorrebbe ben trattenersi», ma una «tempesta [...] lo spinge inarrestabilmente» verso un «futuro» a cui però «volge le spalle [...]. Ciò che noi chiamiamo progresso, è questa tempesta». Solo l'avvento escatologico del Messia potrà «destare i morti e riconnettere i frantumi»,<sup>55</sup> ricomporre l'infranto; tuttavia, ogni generazione possiede una debole forza messianica verso i propri predecessori. Il tardo Fortini, è vero, prenderà le distanze da una certa ricezione di Benjamin, preferendo la *figura* auerbachiana all'allegoria; tuttavia, il suo pensiero è stato a lungo molto vicino a quello del filosofo tedesco, soprattutto per la comune avversione alla concezione socialdemocratica della «storia come continuum [...] privo di salti qualitativi», da cui deriverebbero «scientismo» e «ottimismo tecnologico».<sup>56</sup> A differenza dello «storicismo volgare» che dispone «perfette sequenze di causa e di effetto»,<sup>57</sup> entrambi concepiscono la rivoluzione come rot-

<sup>53</sup> Non per niente, Frye, pensando proprio a Giobbe, definisce la «condizione del profeta» come quella di chi è posto «al limite inferiore di una curva a forma di U», di un «alienato figliol prodigo che ha rotto con la propria identità nel passato» ed è estraneo al presente, «ma che può ricongiungersi ad essa nel futuro». Similmente, per Kermode, chi è alla ricerca di crisi, di piccole o grandi apocalissi, lo fa proprio perché la caduta precede la rinascita, l'«autentica fine» prelude all'«autentico inizio». Cfr. N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, trad. it. di G. Rizzoni, Torino, Einaudi, 1986, p. 174; F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972, p. 114; L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 189.

<sup>54</sup> Cfr. G. Bonola, «La porta di ogni istante». *Commento alle tesi «Sul concetto di storia» di Walter Benjamin*, in «L'ospite ingrato», n.s. 3, *Walter Benjamin. Testi e commenti*, a cura di G. Bonola, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 82.

<sup>55</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 37. Cfr. anche D. Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi «Sul concetto di storia» di Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2019.

<sup>56</sup> F. Fortini., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 124-125 (da *Verifica dei poteri*).

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 1018 (dall'*Ospite ingrato*).



tura radicale, come *Jetztzeit* che scardina la linearità: «che “tutto continui così”» è la vera «catastrofe». <sup>58</sup> Per Benjamin, il futuro degli ebrei non diventò mai un «tempo omogeneo e vuoto» proprio perché «ogni secondo era la piccola porta attraverso la quale poteva entrare il messia»; <sup>59</sup> per Fortini, gli eventi non sono guidati da alcuna necessità teleologica: il socialismo non è affatto inevitabile, bensì possibile, e dunque doveroso. A suo avviso, tuttavia, se si ricerca il successo – superando il rischio di un «eccessivo appaesamento» nella catastrofe –, bisogna aggiungere che dopo l'*Augenblick*, dopo «l'attimo del rivolgimento», gli «orologi riprendono il loro moto e la fatica politica il suo cammino». <sup>60</sup> In una parola, Fortini si schiera «con la storia contro la storia», affermando la «simultanea realtà della durata e degli intervalli». <sup>61</sup> Tutto ciò ha molteplici ricadute sul suo classicismo inquieto, autocritico e manierista, differente da quello di altri autori novecenteschi nella misura in cui il rispetto della tradizione e della forma non vuole tramutarsi in un culto delle lettere garantito da un'eternità umanistica dello Spirito che non preveda vuoti e cesure, cioè che manchi di apocalitticità utopica. <sup>62</sup>

Non è possibile, in questa sede, passare in rassegna e analizzare nel dettaglio le altre tre sillogi fortiniane (di *Questo muro*, ad esempio, si dovrebbe interrogare il titolo stesso!), in cui le macerie tendono comunque a essere sostituite dalle rovine, le cui sporadiche apparizioni sono in prevalenza connesse ai complessi rapporti storia/natura. <sup>63</sup> A questo proposito, ricordo soltanto gli approfonditi studi di Zinato sulla combinazione, di ascendenza biblica, tra figure ofidiche – chiaramente centrali in *Paesaggio con serpente* – e rovine. <sup>64</sup> In generale, nel tardo Fortini l'impazienza giovanile si è (parzialmente) acquietata, anche perché il capitalismo, ormai globalizzato e finanziario, è riuscito a realizzare l'immobilità nel mutamento; la sua perpetua autodistruzione innovativa ha perso l'iniziale carica faustiana, allo stesso tempo grandiosa e angosciosa, assumendo un carattere di fredda e cinica ricorsività. Non sorprende, allora, che nell'ultima raccolta autoriale, *Composita solvantur*, in accordo col suo impianto

<sup>58</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete IX*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 531.

<sup>59</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia* cit., p. 57; cfr. la già citata epigrafe di *TP*, p. 233.

<sup>60</sup> F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 98.

<sup>61</sup> F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 126.

<sup>62</sup> Per Fortini questa sarebbe la posizione di Eliot (che pure, nell'*explicit* di *The Waste Land*, aveva scritto «these fragments I have shored against my ruins») e, prima ancora, del comune amato Foscolo.

<sup>63</sup> Penso soprattutto a *La salita* (*TP*, pp. 546-548), in *Composita solvantur*; ma cfr. già *Il mulino della Foresta Nera* (*TP*, p. 275), in *Una volta per sempre*.

<sup>64</sup> E. Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Padova, il Poligrafo, 2012, pp. 283-299.

riepilogativo e consuntivo, ci si imbatte in un'evidente palinodia del *Tar- lo*: la lenta erosione del sistema di potere neocapitalistico, promossa anche per mezzo dei versi, viene riconosciuta a posteriori come una mera proiezione soggettiva:

Assonanze! Le vostre ragioni  
 quando la notte è senza movimento  
 dal fondo dei legni le odo.  
 Ma il tarlo che rodeva non c'è più  
 ma immaginari i cigolii. (*TP*, p. 506)

L'estremismo apocalittico di Fortini deve necessariamente ammorbidirsi; nelle sue prose critiche e giornalistiche, al modello del profugo Enea, in fuga da una «città in fiamme [...] Hiroshima o Troia», che porta «con sé solo i beni supremi, il figlioletto e il padre», subentra la figura del sopravvissuto, costretto a fare un postmoderno *buon uso delle rovine*<sup>65</sup> (come recita l'ironico sottotitolo pascaliano del volume del 1990, l'ossimorico *Extrema ratio*, di cui segnalò *en passant* le affascinanti pagine dedicate a Gerusalemme),<sup>66</sup> del superstite che salva «stracci» e «frammenti»,<sup>67</sup> che fruga tra i residui scampati alla furia dei distruttori per poterli riasssemblare o, meglio, rielaborare: ancora una volta, la «pietra sprezzata», lo scarto, può diventare «pietra angolare».<sup>68</sup>

Eppure, a dispetto di una pacatezza e un equilibrio sicuramente maggiori, Fortini continua a studiare i classici e a scrivere poesie con la consapevolezza che non si può salvare sempre tutto, che occorre scegliere secondo un'assiologia e una scala di priorità, perché le biblioteche, nel mondo, purtroppo bruciano ancora. In *Composita solvantur*, anzi, insieme all'io, ai suoi libri e alla tradizione letteraria occidentale, è l'intero universo a doversi disgregare nel caos, in vista di un diverso, e forse migliore, ordinamento:<sup>69</sup> «si dissolva quanto è composto, il disordine suc-

<sup>65</sup> Cfr. F. Fortini, *Extrema ratio* cit., p. 8: «non sono le rovine di cui parla Benjamin, vedute dall'Angelo della Storia. Ma quelle della cronaca, dei nostri pochi anni».

<sup>66</sup> Oltre a menzionare alcune macerie chiaramente esibite dagli israeliani, poiché prodotte dagli attacchi dell'«esercito giordano», Fortini indugia sul Muro del Pianto («sono state abbattute delle casupole che in parte vi si appoggiavano. Ora il muraglione è una forma perfetta, augusta, una rovina che sfida ogni sorte dichiarandosi rovina, come Giobbe, contraddizione di orgoglio e umiltà»), per poi annotare «l'impressione funesta» provata passando tra «vie» di «case spente e in macerie, di spazi abbandonati (come non rammentava più dalla Germania del 1949)» lungo quella che decenni prima era stata «la linea del fuoco», rimproverandosi però di essersi lasciato «coinvolgere dalla "vertigine" che emana» da quella particolarissima «città santa» (*ivi*, pp. 52, 64-65, 68).

<sup>67</sup> F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 494.

<sup>68</sup> F. Fortini, *Extrema ratio* cit., p. 8.

<sup>69</sup> Una dialettica per alcuni aspetti simile è riscontrabile in Volponi.

ceda all'ordine (ma anche, com'era nel vetusto precetto alchemico, si dia l'inverso)» (TP, p. 581). In conclusione, è da questa dura sconfitta politica, da un dolore tanto personale quanto storico, da una «disperazione» certo acutissima, eppure ancora «orientata», ossia distinta dal «nichilismo»,<sup>70</sup> che nasce il provocatorio invito rivolto dall'io alle bombe statunitensi della Guerra del Golfo, lontane parenti di quelle da cui era iniziato il nostro percorso: «Grande fosforo imperiale, fanne cenere!» (TP, p. 560).

---

<sup>70</sup> G. Mazzoni, *Fortini e il presente*, in *Dieci inverni senza Fortini*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena, 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 116.



«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

## «Tra quanto resta di macerie». Le rovine di guerra nell'Italia del Novecento

TOMMASO GENNARO

*Ricercatore indipendente*  
t.genn1987@gmail.com

**Abstract.** This article analyzes the meaning of war debris in twentieth century Italian poetry. After a quick survey aimed at assessing its frequency and incidence, attention will focus on some authors who have poetically elaborated the presence of war debris as traces of a past-present that does not cease to last.

**Keywords:** debris, ruin, war, poetry, Twentieth century.

**Riassunto.** Questo articolo si interroga sul senso delle macerie belliche presenti nella poesia italiana del Novecento. A fronte di un rapido sondaggio volto a censirne la frequenza e l'incidenza, l'attenzione si concentrerà su alcuni autori che hanno elaborato poetologicamente la presenza delle macerie belliche quali tracce di un passato-presente che non smette di durare.

**Parole chiave:** macerie, rovine, guerra, poesia, Novecento.

---

lasciandosi macerie a tergo  
(Eugenio Montale)

## I.

Nel 1920, a macerie ancora calde, esordiva alla regia Elvira Giallanella (classe 1885) con il film *Umanità*, tratto dal poemetto per bambini di Vittorio Emanuele Bravetta *Tranquillino dopo la guerra vuol creare il mondo... nuovo*, scritto nel 1915 e pubblicato da Treves l'anno seguente con 29 disegni di Eugenio Colmo "Golia". Il film, come il poemetto, racconta di due bambini scampati a una catastrofe, i soli reduci di una specie oramai estinta che si aggirano in un paesaggio desolato ricolmo dei minimi resti prodotti dal conflitto; a ogni passo fatto fra le macerie, riemerge dal suolo una traccia della guerra: una baionetta, una pistola, qui una spada, là un elmetto militare o un fucile; tracce, o piuttosto isotopi stratificati di un'epoca inghiottita dalla crosta terrestre. Così il bambino, novello geologo, si addentra armato di piccone fra le pieghe della terra scavando, mentre le didascalie accompagnano il suo lavoro: «Ma ahimè! Per quanto s'addentri, / per quanto scavi terra e rocce sventri / per quanto frughi, esplori, tolga ghiaia... / trova sempre i ricordi a centinaia... / ... e che ricordi!».<sup>1</sup>

Lo spazio e il tempo della storia restano gli stessi tanto nel testo quanto nella sua trasposizione cinematografica; a cambiare sono però lo spazio e il tempo degli spettatori di quella stessa storia. Per i lettori di Bravetta la visione apocalittica di un mondo oramai in frantumi fuoriuscito dalla guerra doveva risultare, per quanto allusiva, ancora futura, di là da venire: chi leggeva il poemetto, infatti, stava vivendo gli anni ancora caldi di quel sanguinosissimo scontro (per di più, l'opera era esplicitamente destinata ai bambini, gli abitanti del domani); per gli spettatori del film, invece, lo schermo sul quale erano proiettate delle macerie atrocemente familiari non poteva che apparire come la mera prosecuzione del paesaggio nel quale chi osservava era immerso proprio in quel momento. Gli esterni della pellicola di Giallanella, d'altronde, come preciserà un articolo della rivista «Film» del 26 febbraio 1920, «per gentile concessione delle autorità militari, e per le esigenze del lavoro, avranno come sfondo il Carso e i punti più importanti della *oramai ex-zona di guerra*»:<sup>2</sup> vale a dire che le scene erano state girate proprio in quel paesaggio, cariato dai bombardamenti, che era diventata l'Italia all'indomani della Grande Guerra –

<sup>1</sup> Così nelle didascalie al terzo episodio. La citazione in esergo proviene da E. Montale, *Sotto quest'umido arco dormì talora Ceccardo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 808.

<sup>2</sup> In «Film», 26 febbraio 1920, p. 11, c.m. Offre una buona sintesi delle vicende di Giallanella e del suo film (che non superando la censura, nonostante gli ingegnosi tentativi della regista, non fu distribuito e finì nel dimenticatoio fino al 2007) M. Veronesi, *Elvira Giallanella*, in *Women Film Pioneers Project*, eds. J. Gaines, R. Vatsal, M. Dall'Asta, New York (NY), Columbia University Libraries, 2016 (da cui ricavo la citazione dalla rivista «Film»).

per dirla con chi aveva visto con i propri occhi l'ecatombe bellica appena conclusa, e giustappunto in quelle zone, un «orizzonte / che si vaiola di crateri».<sup>3</sup> Sicché, il film attualizza l'opera di Bravetta, ambientandola appunto nello stesso dopoguerra dei suoi spettatori: come se il pubblico, rivolgendosi allo schermo, si stesse sintonizzando sul proprio presente (un pubblico, in questo caso, a differenza del poemetto, composto forse prevalentemente da adulti).<sup>4</sup>

## II.

Fuor di metafora, con la Prima guerra mondiale le macerie che ingombrano il vecchio continente assurgono a paradigma di un mondo mutilato, sì, ma sopravvissuto,<sup>5</sup> rivelando inoltre una sinistra quanto ineludibile attualità.<sup>6</sup>

È, questo, il panorama dissestato ricolmo di macerie di Rebora, che si rivolge ai resti di un «paese che fu» di cui erano sopravvissute a mala pena le impalcature («Finestre e soglie, al fossile ritrovo delle strade – ma insegne a dettar legge son rimaste; e a dritta, a mancina, scritte di botteghe spacciano la rovina [...] Obelisco del caos, il campanile muto»);<sup>7</sup> o di Carlo Stuparich, che osservava la primavera attraverso una «parete

<sup>3</sup> Ungaretti, *Perché?*, in Id., *Vita d'un uomo*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009, p. 93. Cfr. sul tema M. Giancotti, *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani, 2017.

<sup>4</sup> «Per quanto, però, interpretazione di bambini, questo film sarà adatto anche per grandi, e magari più per questi che per altri, per la satira che vorrà rifare dei costumi e delle idee attuali degli uomini» (in «Film», 26 febbraio 1920, p. 11).

<sup>5</sup> E che continuerà a sopravvivere, proprio sotto forma di resti, macerie: cfr. V. Sereni, *Gli anni di Luino* [1981], in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 678; A. Zanzotto, *Rivolgersi agli ossari*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, p. 532; T. Bernhard, *Gelo* [1963], trad. it. M. Olivetti, Torino, Einaudi, 2011, pp. 155-157.

<sup>6</sup> Per una bibliografia orientativa sul tema delle rovine si vedano gli studi di C. Woodward, *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura* [2001], trad. it. L. Sosio, Parma, Guanda, 2008; M. Augé, *Rovine e macerie* [2003], trad. it. A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004; M. Makarius, *Ruines* [2004], Barcelone, Champs arts, 2011; i saggi contenuti in *Relitti riletti. Metamorfofi delle rovine e identità culturale*, a cura di M. Barbanera, Torino, Bollati Boringhieri, 2009; E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Bologna, Diabasis, 2010; M. Barbanera, *Metamorfofi delle rovine*, Milano, Electa, 2013; *La forza delle rovine*, a cura di M. Barbanera, A. Capodiferro, Milano, Electa, 2015; P. Matthiae, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Milano, Electa, 2015; A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines: Des origines aux Lumières*, Paris, Seuil, 2020.

<sup>7</sup> C. Rebora, *Fonte nelle macerie*, in Id., *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2015, p. 206.

diroccata»;<sup>8</sup> o, ancora, di Ungaretti, che a *S. Martino al Carso* si ritrovava davanti agli occhi solo «qualche / brandello di muro / esposto all'aria» e, in *Pellegrinaggio*, si muove arrancando «in queste budella / di macerie».<sup>9</sup>

Questi frantumi, però, sono le cicatrici della Zona di guerra, di un fronte esposto ma ridotto, una «fascia territoriale di larghezza variabile tra pochi metri e qualche chilometro», ossia quella *no man's land* disputata dai due schieramenti arroccati «sulla stessa minima porzione di terreno».<sup>10</sup> Il territorio su cui pochi anni dopo si giocò la Seconda guerra mondiale fu invece incredibilmente più esteso: potrebbe dirsi un vero e proprio fronte urbano mondiale, bersagliato da una violenza distruttrice senza alcun precedente nella storia dell'umanità.<sup>11</sup> Intere città, fra il 1939 e il 1945, vennero polverizzate<sup>12</sup> nel giro di poche ore: basti l'esempio, rimasto tristemente alle cronache, della distruzione a opera della Luftwaffe di Coventry, nella notte fra 14 e 15 novembre 1940; tale l'azzeramento della cittadina inglese provocato dall'aviazione tedesca che Hitler, entusiasta del risultato, conìò il verbo *coventriren*, distruggere integralmente.<sup>13</sup>

Quella guerra che Gerald Weinberg ha definito, in opposizione alla Grande Guerra, la Grandissima, «the Greatest War»,<sup>14</sup> fu infatti il conflitto che, più di ogni altro nella storia, alterò drasticamente non solo il modo di combattere e quindi gli effetti degli scontri (in termini puramente quantitativi, l'inedita capacità distruttiva delle nuove macchine di morte), ma la percezione stessa della guerra, avendo toccato, in questo caso, i civili

<sup>8</sup> C. Stuparich, *Impressione*, da *Cose e ombre di uno*, a cura di G. Stuparich, Roma, Edizioni della Voce, 1919, la leggo in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellesa, Nuova edizione accresciuta, Milano, Bompiani, 2018, p. 308.

<sup>9</sup> G. Ungaretti, *Vita d'un uomo* cit., pp. 89 e 84.

<sup>10</sup> A. Cortellesa, *Fra le parentesi della storia*, in *Le notti chiare erano tutte un'alba* cit., p. 29 (ma si vedano, sull'ambiguità di questa guerra "di posizione" la cui Zona fu però anche il «regno della distanza» le pp. 29-35, corsivo nel testo).

<sup>11</sup> Se è vero che fu proprio durante la Prima guerra mondiale che vennero collaudati i bombardamenti sui civili, lo è anche il fatto che, durante la Seconda guerra mondiale, questi divennero pratica indiscriminata, prendendo il nome di *moral bombing* (cfr. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento* [1983], trad. it. B. Maj, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 387ss, specie 393-396; A.G.V. Simmonds, *Britain and World War One*, London, Routledge, 2012, p. 162; e W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* [2011], trad. it. A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2004).

<sup>12</sup> Cfr. K. Lowe, *Il continente selvaggio: L'Europa alla fine della seconda guerra mondiale* [2012], trad. it. M. Sampaolo, Roma-Bari, Laterza, 2015, in particolare i paragrafi 1, «Distruzione fisica», pp. 5ss., e 7, «Paesaggio di caos», pp. 76ss.

<sup>13</sup> K. Lowe, *Inferno: The Fiery Destruction of Hamburg, 1943*, New York, Scribner, 2007, p. 52.

<sup>14</sup> G.L. Weinberg, *A World of Arms. Global History of World War II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 3.

in misura ben maggiore dei militari:<sup>15</sup> grazie soprattutto alla pratica dei bombardamenti strategici,<sup>16</sup> la Seconda guerra mondiale, che fu mondiale per davvero (mentre la «Grande Guerra era stata una guerra europea, ma era diventata “mondiale” perché l'Europa era il centro del mondo, quando il conflitto era iniziato»),<sup>17</sup> bussò alle porte di milioni e milioni di comuni cittadini, tanto che – per questa apparente contraddizione – la si potrebbe ribattezzare una guerra non solo mondiale ma domestica.

Peraltro, fu proprio con la Seconda guerra mondiale che l'intensificazione dell'esposizione mediatica dei conflitti raggiunse in misura considerevole il grande pubblico: se è vero che furono realizzati resoconti fotografici già della guerra di Crimea e della Guerra civile americana, come pure dei conflitti precedenti alla Prima guerra mondiale e della stessa Grande Guerra (le cui immagini però furono non di rado censurate), fu effettivamente a partire dagli anni Quaranta che il fotogiornalismo assunse un ruolo di primo piano nella documentazione degli scontri.<sup>18</sup> Ossia allorché le foto di edifici diroccati, relitti di quartieri sventrati e carcasse di città fumanti – insomma, di quello che Tony Judt ha definito «il lugubre sfondo fisico»<sup>19</sup> dell'Europa bellica e postbellica – si diffusero ampiamente in tutto il mondo, emblematizzando l'immagine di quello sterminato tappeto di macerie, che aveva ricoperto il vecchio continente al pari di un

<sup>15</sup> «Since the era of air raids, civilians have their own war tales too: as an old woman explained to me once, in World War I “they fought among themselves out there”, but in World War II “we all were involved”» (A. Portelli, *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1997, p. 7).

<sup>16</sup> Sul tema cfr. W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* cit.; K. Lowe, *Inferno: The Fiery Destruction of Hamburg* cit., il capitolo «A Brief History of Bombing», pp. 40-53.

<sup>17</sup> E. Gentile, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Milano, Mondadori, 2008, p. 20.

<sup>18</sup> G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 19-20; *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di A. Faccioli e A. Scandola, Bologna, Persiani, 2014 (specie l'articolo di A. Faccioli, *Il cinema italiano e la Grande Guerra: rovine, eroi, fantasmi*, pp. 14-31); S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri* [2003], trad. it. P. Dilonardo, Milano, Mondadori, 2006, p. 35.

<sup>19</sup> T. Judt, *Postwar. La nostra storia 1945-2005* [2005], trad. it. A. Piccato, Roma-Bari, Laterza, 2017, p. 25. «Agli occhi di chi viveva in quei giorni, l'effetto della guerra si misurò non in termini di profitti e perdite industriali, o sulla base del valore netto del PNL del 1945 in confronto con quello del 1938, ma nella semplice constatazione dei danni subiti dai propri paesi e comunità. È da questi che si deve partire se si vuole comprendere il trauma dietro alle immagini di desolazione e sconforto che colpiscono l'attenzione degli osservatori nel 1945 [...]. La rovina delle città era la prova più chiara – e fotogenica – della devastazione, ed è divenuta simbolo universale dell'orrore della guerra. Poiché la maggior parte dei danni era stata subita da abitazioni e appartamenti e un enorme numero di persone era senza tetto [...], questo desolato panorama urbano di macerie rappresentava la memoria e l'immagine più immediata della guerra appena terminata» (*ivi*, pp. 21 e 24; si veda, della prima parte, perlomeno il capitolo I, «L'eredità della guerra», pp. 19-53).



sudario, come il simbolo della guerra. «L'Europe était en ruine», avrebbe commentato amaramente Alain Robbe-Grillet: «vraiment en ruine».<sup>20</sup>

Simili scenari costituirono d'altronde anche il teatro per alcune delle pellicole più celebri degli anni Quaranta e Cinquanta, come *Germania anno Zero* (1948), *The Third Man* (1949) e *Hiroshima mon amour* (1959). Fra queste, *Paisà* (1946) di Rossellini mostra emblematicamente un paesaggio in cui le macerie del presente si contaminano con le rovine del passato, offrendo un ritratto particolarmente efficace dell'Italia postbellica.<sup>21</sup>

### III.

Poeti e scrittori attivi durante e dopo la guerra, che fecero esperienza diretta o indiretta delle atrocità di quel lunghissimo conflitto, al termine delle ostilità si ritrovarono ad abitare in un paesaggio devastato, sovraccarico delle macerie di città completamente distrutte dai bombardamenti. In Italia, furono in molti gli autori che – osservando il panorama irregolare di un paese in rovina – realizzarono l'inaggrabilità di quel momento storico, l'urgenza di dare voce a quei relitti urbani, che reclamavano ascolto e, in definitiva, la necessità di trovare un senso, nuovo e attendibile, per ciò che quelle macerie significavano. Così, le immagini delle strade trafitte dai crateri, dei palazzi sventrati, degli edifici rasi al suolo si tradussero variamente sulle pagine di chi, alla fine della guerra, quella guerra in qualche modo non la sentiva ancora passata, anzi. Proprio perché avevano iniziato a rinviare al presente e non più al passato<sup>22</sup> – cioè a un tempo non più mitico o storico, ma individuale –, le macerie provocate dal conflitto trattenevano nel presente del dopoguerra il presente della guerra, cortocircuitando l'esperienza di vita di quanti, dopo il 1945, continuarono a sentirla ancora corrente, quella guerra: loro malgrado, inevitabilmente attuale. A differenza delle rovine, d'altronde, che «segnala[no] ancora la presenza sotterranea di un tempo circolare e, dunque, l'apertura della *possibilità costruttiva*» (una visione moderna, quale quella di Diderot; in breve, la *poetica delle rovine* di gusto romantico), le macerie rinviano invece a un tempo lineare, non più teso a un futuro rinnovamento ma oramai incuneato nella distruzione nella quale si è inceppato, restando presente (il senso storico, oramai contemporaneo, espresso dalla *politica delle macerie* novecentesca, colto bene da Walter Benjamin).<sup>23</sup>

<sup>20</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p. 38.

<sup>21</sup> Cfr. A. Habib, *L'Attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

<sup>22</sup> Cfr. M. Makarius, *Ruines* cit., p. 245.

<sup>23</sup> Cfr. B. Maj, *Sull'unità di senso della storia: tesi preliminari*, in «Discipline filosofiche», X/1 (2000), pp. 129-138, da cui proviene anche la precedente citazione, a p. 136.

Ciò che presero in carico la letteratura e l'arte del secondo dopoguerra è stata giustappunto la *politica delle macerie*, avvertendo come ineludibile l'esigenza di fare i conti con la storia; proprio perché le macerie, in special modo dopo il 1945, erano divenute effettivamente l'indice storico più attendibile della realtà postbellica. Un'eredità che non poteva essere rifiutata.<sup>24</sup>

All'indomani della Seconda guerra mondiale, dunque, mezza Europa era ridotta a una distesa di macerie fumanti: e così l'Italia; con una differenza, però, a complicare il quadro, che fu immediatamente chiara a molti degli spettatori di quel disastro. Come riconobbe nitidamente Elio Vittorini sul primo numero del «Politecnico», rispetto alle macerie che ingombravano il suolo del vecchio continente, quelle del belpaese «sono [macerie] di città che avevano venticinque secoli di vita».<sup>25</sup> Qui il cortocircuito, le diverse pieghe del tempo che si increspano, confondendosi: in città dalla storia molto antica, dove ancora erano esibite dalle rovine del passato, ora il presente sgomitava per trovare il suo posto sotto forma di macerie.<sup>26</sup> Una convivenza che si impone non solo per stratificazione verticale, secondo un'ottica diacronica, ma per aggregazione orizzontale, imponendo una violenta simultaneità: solo a pochi passi di distanza, edifici distrutti vecchi di duemila anni o di pochi mesi. Rovine e macerie, le une accanto alle altre, senza soluzione di continuità.

Eppure, emerse in alcuni scrittori l'intenzione di sancire una linea di confine, un limite, prima che l'inerzia del futuro annullasse ciò che era stato del presente di guerra, trasformandolo in passato informe (ovvero, traducendo le macerie in rovine); risultava cioè necessaria l'istanza di far durare ancora un poco di più questi frantumi, mostrando a tutti quello che Natalia Ginzburg aveva chiamato nel 1946 «l'altro volto della casa, il volto atroce della casa crollata».<sup>27</sup> Occorreva insomma dare tempo al tempo, permettere a ciò che era andato distrutto durante la guerra di permanere, per continuare a raccontare la propria storia.

<sup>24</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Eredità del fascismo*, in «Antinomie», 28 ottobre 2022, <https://antinomie.it/index.php/2022/10/28/eredita-del-fascismo/> (ultimo accesso: 12/9/2023).

<sup>25</sup> E. Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», 29 settembre 1945. Traggo la citazione da M. Borelli, «Il Politecnico» di Vittorini, Roma, Oblique studio, 2011, p. 5. Per dirla con Alain Schnapp, già dal XII secolo «on peut considérer qu'à Rome les ruines sont enfin domestiquées» (A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines* cit., p. 257).

<sup>26</sup> Sulla differenza fra rovine e macerie si veda la riflessione di B. Maj, *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*, Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 15-29, sviluppata poi da E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta* cit., specialmente alle pp. 120-148; cfr. inoltre la prospettiva di G.P. Jacobelli, *Al fuoco! Per una Critica della Ragione monumentale*, Roma, Luca Sossella, 2020, p. 201; si vedano infine, come limpida esemplificazione della differenza fra rovine e macerie, i due testi contigui *Nota e Niente mimesi, nessun incanto* di A. Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 96-97.

<sup>27</sup> N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo* [1946], in Ead., *Opere raccolte e ordinate dall'autore*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1986-87, vol. 2, pp. 836-837.

L'aveva capito bene Dino Buzzati in un articolo apparso sul «Corriere della sera» il 7 maggio 1948,<sup>28</sup> quando espresse un appello che, altrove, fu colto con diversa urgenza e immediatamente attuato;<sup>29</sup> la proposta di Buzzati era semplice: «prima che le case rovinare dalla guerra siano tutte rimesse in sesto, perché non sceglierne una e salvarla dalla ricostruzione, conservarla invece com'è stata ridotta dalle bombe, pochi moncherini di muri con in mezzo i mucchi di macerie».<sup>30</sup> Questo perché «la sconvolta casa» significa per tutti «un conto sempre aperto da saldare», sicché, vedendo i ruderi, «basterà un minimo di coscienza perché ci si senta debitori, un debito che non ha rimedio perché le obbligazioni con i morti hanno scadenza all'infinito»; o, meglio, il debito sarà estinto giusto allorquando la gente non riuscirà più a ricordare l'epoca e la causa di quelle macerie, confondendole, appunto, con le rovine (un «bambino chiederà: "Che cosa sono questi sassi?". "Delle rovine – risponderà il padre malsicuro – rovine dell'epoca romana". "No no – dirà un passante avendo udito – più vecchie ancora dei Romani"). Ecco, l'imperativo: far resistere i resti. Su un versante collaterale, pur ammettendo la scandalosa innocuità delle macerie («c'è un problema della città, di cui appaiono l'ossa, la vita interna, il meccanismo. Esse si stendono sotto il sole come animali che mostrano, attraverso le ferite, le interiora aperte»), Carlo Levi riconosceva però le possibilità che queste nuove forme di vecchi edifici generavano giustappunto sul piano cronologico («spazi vuoti avvicinano cose lontanissime, fanno saltare secoli di storia»): alle «stratificazioni naturali» degli stili architettonici del passato si aggiungevano ora le «rovine della guerra».<sup>31</sup>

E tanti altri furono gli scrittori che, dopo il 1945, in Italia, fecero i conti con l'eredità della guerra, rappresentando sulla pagina, per trattenerne la traccia, ciò che presto o tardi sarebbe scomparso dall'orizzonte, deglutito dal bisogno collettivo di voltare pagina.

Da nord a sud, il panorama della penisola per anni è rimasto invariato: una sterminata distesa di macerie. Dalla Milano di Quasimodo, con i suoi «mur[i] crivellat[i] di mitraglia», città che «è morta, è morta», nella

<sup>28</sup> Cfr. P. Giovannetti, *Paura di ricostruire. Buzzati e la Milano del dopoguerra*, in *Milano e la memoria: distruzioni, ricostruzioni, recuperi*, a cura di P. Giovannetti, S. Moretti, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 51-79.

<sup>29</sup> Si veda il caso di Oradour-sur-Glane (cfr. A. Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 133-177 e, più in generale, C. Woodward, *Tra le rovine* cit., pp. 189-204). Caso analogo, in Italia, fu quello di San Pietro Infine.

<sup>30</sup> Questa e le citazioni seguenti provengono da D. Buzzati, *Una casa almeno resti sinistrata*, in «Corriere della sera», 7 maggio 1948, leggibile ora qui: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/5d88e38e-ee84-4258-919b-1be899a80939/Articolo+Buzzati+-+maggio+48+.pdf?MOD=AJPERES> (ultimo accesso: 12/9/2023).

<sup>31</sup> C. Levi, *La città, in Dopo il diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea*, a cura di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2014, pp. 39-44: pp. 40 e 42.

quale il poeta cerca ancora «un segno che superi la vita [...] fra le tombe di macerie»,<sup>32</sup> ma anche di Raboni, che rievoca «immagini della città oscura, della città sbranata»,<sup>33</sup> lui che, di trent'anni più giovane di Quasimodo (classe 1901), all'epoca dei fatti era ancora un bambino, a cui però rimase impresso a fuoco quel «profluvio di rovine»;<sup>34</sup> alla Genova di Caproni, «tutta tetto. / *Macerie. Castelletto*. [...] Genova di lamenti. / *Enea. Bombardamenti*»;<sup>35</sup> dal paesaggio fiorentino, dove Palazzeschi «non tarda a scoprire dei vuoti nel complesso delle città, come alle prime parole si scopre il vuoto di alcuni denti in una bocca»,<sup>36</sup> con la Firenze «assorta nelle sue rovine» vista da Saba «nel mille / novecentoquarataquattro, un giorno / di Settembre, che a tratti / rombava ancora il cannone»,<sup>37</sup> quella stessa Firenze che a Emilio Cecchi era parsa un «calcinato ossuario» di «deforme tritume»;<sup>38</sup> al paesaggio romano: quello della Roma di Elsa Morante, che da «santa e intangibile» diventa «un terreno rimosso che pareva arato, e che fumava» sul quale si innalzano lugubri «montagne di macerie»;<sup>39</sup> o quello dei «turchini / monti del Lazio» nel quale Pasolini si muove «tra le vecchie muraglie» (rovine di una civiltà trapassata) e «le macerie» attualissime (i cascami di una civiltà appena crollata);<sup>40</sup> o, ancora, quello di area ciociara a cui si rivolge Betocchi «passata appena la guerra, / di polverose rovine, di vuote finestre, / di pietre aguzze tremolanti»,<sup>41</sup> in cui campeggia emblematico un «convento diroccato /

<sup>32</sup> Così in vari componimenti raccolti in *Giorno dopo giorno*, del 1947: i versi citati provengono, rispettivamente, da *Milano, agosto 1943*, *Lettera e 19 gennaio 1944*, in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1983, pp. 135, 128 e 130.

<sup>33</sup> G. Raboni, *La guerra*, in Id., *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2006, p. 740.

<sup>34</sup> G. Raboni, *È in un profluvio di rovine*, *ivi*, p. 1233.

<sup>35</sup> G. Caproni, *Litania*, in Id., *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, pp. 173 e 178 (corsivi nel testo). Caproni ha meditato sulle macerie della guerra anche in testi in prosa, ad esempio *Invisibili rovine*, apparso per la prima volta il 12 maggio 1946 sull'«Unità» (ora in Id., *Aria celeste e altri racconti*, Milano, Scheiwiller, 2003, pp. 25-31): in cui si racconta di uno scenario postbellico nel quale campeggia «un illimitato numero di case crollate», «tante case distrutte», e di una città nella quale «era infinito il numero delle rovine» (p. 31).

<sup>36</sup> A. Palazzeschi, *Il paesaggio*, in *Dopo il diluvio* cit., pp. 138-143: p. 143.

<sup>37</sup> U. Saba, *Teatro degli Artigianelli*, in Id., *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961, p. 23.

<sup>38</sup> E. Cecchi, *Tre volti di Firenze* [1953], in Id., *Firenze*, Torino, Aragno, 2017, p. 258.

<sup>39</sup> E. Morante, *La Storia*, in Id., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, vol. 2, pp. 445, 451 e 452. Mi permetto di rinviare, per un'analisi di questo passo di *La Storia*, a T. Gennaro, *La traccia dell'addio delle cose. Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 51-54.

<sup>40</sup> P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 815.

<sup>41</sup> C. Betocchi, *Vino di Ciociaria*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, Milano, Garzanti, 1996, p. 233; ma si veda, dello stesso autore, anche, con diversa prospettiva, *Rovine 1945*, *ivi*, p. 122.

rifatto» (punto di convergenza fra costruzione antica, distruzione moderna e ricostruzione che confonde il passato e il presente);<sup>42</sup> o, più sud, lungo il paesaggio fra Roma e Napoli, nel quale, nel 1944, Giorgio Bassani appunta lo sguardo per osservare il medesimo panorama: «Intorno macerie, macerie dappertutto, ardenti nella bianca luce»;<sup>43</sup> e, muovendosi ancor più a meridione, è sempre lo stesso scenario che ha visto il Gennaro di *Napoli milionaria!*, viaggiando «paise pe' paise [...] o ncopp' 'a na carretta... o ncopp' 'a nu staffone 'e treno... o a ppede... aggio cammenato cchui io... che sacrileggio, ama'... paise distrutte»;<sup>44</sup> e così andando, fino alla Messina raccontata da D'Arrigo in *Horcynus Orca*: in quella «fantasima di città» ridotta come «un grande cimitero sotto la luna»,<sup>45</sup> «tutta avvallamenti e montagnole di macerie, con la pavimentazione delle strade [...] tutta slabbrata dai crateri aperti dalle bombe»,<sup>46</sup> il protagonista, 'Ndrja, vede solo la distruzione; e dovunque rivolge lo sguardo, «gli occhi li aveva sempre pieni di macerie».<sup>47</sup>

#### IV.

«Un'Italia», quella postbellica, «di macerie e di polvere»,<sup>48</sup> per dirla con Vittorio Sereni: un intero paese occultato dai frantumi, dai resti semidistrutti. E potrebbe continuare ancora a lungo l'elenco delle menzioni, in poesia come in prosa, delle devastazioni belliche che hanno ridotto ai minimi termini il territorio italiano. Tuttavia, vale la pena di soffermarsi rapidamente, per concludere, su quegli autori che, negli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta (vale a dire gli anni in cui le città italiane, e non solo, restarono ingombre dei ruderi urbani non ancora smaltiti), hanno riconosciuto un presente intransitabile, la cui strada era per l'appunto ingombra di quelle macerie che impedivano al tempo di passare.

Bastino qui, per brevità, due casi paradigmatici.<sup>49</sup>

<sup>42</sup> Così in *Verso Cassino*, *ivi*, p. 236.

<sup>43</sup> G. Bassani, *Dove è passata la guerra* [1944], in *Id.*, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di P. Pieri, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 316-319: p. 319.

<sup>44</sup> E. De Filippo, *Napoli milionaria!*, in *Id.*, *Teatro*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Mondadori, 2005, vol. 2, *Cantata dei giorni dispari*, t. 1, p. 116.

<sup>45</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, p. 1222: «Il viale principale, che [...] una volta era grande e spazioso, ora, ai due lati, era tutto ingombro di mucchi di macerie e nel mezzo aveva un passaggio che pareva il letto secco di un fiume».

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 1225.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> V. Sereni, *Saba*, in *Id.*, *Poesie e prose cit.*, p. 184.

<sup>49</sup> Altri casi eloquenti (che qui non è possibile trattare) sarebbero per esempio quelli di Zanzotto e Pasolini.

Nella raccolta *Il passaggio d'Enea*, pubblicata nel 1956, Caproni elegge giustappunto l'esule troiano, «solo nella catastrofe», quale emblema di un presente «che in spalla / un passato che crolla tenta invano / di porre in salvo»,<sup>50</sup> perché quella che il poeta racconta è proprio una transizione, un *passaggio* epocale (come chiarisce infatti il titolo della silloge, compiuto peraltro da chi fugge dalla distruzione di Troia verso un futuro non ancora certo): e lo spiegano bene i versi delle *Stanze della funicolare*, il componimento che elegge a vessillo il mezzo di trasporto capace di muoversi sopra la città, sopra i suoi resti, per cercare di superarli; tant'è che la funicolare diventa, nel testo, «arca» di salvezza su cui viaggiare «di detrito in detrito», su quel panorama devastato che arriva però a lambire anche i cieli – «fra le rovine d'aria»,<sup>51</sup> con esplicito riferimento virgiliano – decretando così l'inaggrabilità dell'eredità bellica.

Con maggiore affondo, la riflessione di Raboni, nelle due opere in cui torna a fare più drasticamente i conti con la guerra vissuta nei suoi primi anni di vita: *Versi guerrieri e amorosi* (1990) e *Barlumi di storia* (2002). Nella prima raccolta l'operazione è chiara sin dall'apertura del libro, che si inaugura con un breve testo in prosa nel quale si inseguono momenti diversi del tempo che insistono però sul medesimo plesso storico, quello della guerra: le date relativamente occultate sono quelle del 10 giugno 1940, dell'agosto del 1943 (il mese dei bombardamenti di Milano: il primo, nella notte tra il 7 e l'8) e del 25 aprile 1945. Spartiacque icasticamente memorabile, scelto non a caso come emblema d'apertura della silloge, è proprio un edificio – il Teatro alla Scala, colpito dalla Royal Air Force la notte tra il 15 e il 16 agosto 1943 –, evocato nel tempo precedente al suo bombardamento, e che appare però come immagine al negativo, cioè come qualcosa che ora non è ma che presto sarà distrutta («nella facciata del teatro non si vede una sola crepa»)<sup>52</sup>

<sup>50</sup> G. Caproni, *Il passaggio d'Enea. 2. Versi*, in Id., *L'opera in versi cit.*, p. 155.

<sup>51</sup> G. Caproni, *Stanze della funicolare. 2. Versi*, *ivi*, pp. 137 e 139. Il riferimento virgiliano è quello dal primo libro del poema: «Disiectam Aeneae toto videt aequare classem, / fluctibus oppressos Troas caelique ruina [Vede la flotta di Enea dispersa per tutto il mare, / e i Troiani oppressi dai flutti e dalla rovina del cielo]» (Virgilio, *Eneide*, trad. it. L. Canali, Milano, Mondadori, 1991, pp. 128-129). Possibile che proprio questi versi avesse in mente Paul Celan in *Ein Lied in der Wüste*, quando parla di «macerie dei cieli», «Trümmern der Himmel» (P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 6, dove però è tradotto «cieli in frantumi»)?

<sup>52</sup> Cfr. G. Raboni, *L'opera poetica cit.*, p. 755. Si tratta del paradosso già compiuto da Hubert Robert nel 1796 con il suo quadro della Grand Galerie del Louvre, a quei tempi ancora in allestimento, trasformata dal pittore francese in un palazzo in rovina, con un cortocircuito temporale che trasforma il non ancora (l'edificio in costruzione) in non più (l'edificio distrutto); un'operazione non dissimile sarà quella di Joseph Michael Gandy, che nel 1830 rappresenta il palazzo della Bank of England come una distesa di rovine: cfr. V. Curzi, *Conquistare il paesaggio: la pittura di paesaggio e le rovine*, in *La forza delle rovine cit.*, pp. 72-89; pp. 82-83. Il paradosso sarà poi ripreso da Sebald, in *Austerlitz*, all'interno della stazione di Liverpool

– difatti una foto dello stesso teatro, ma stavolta sventrato, campeggerà, una decina d’anni più tardi, sulla copertina del volume di Raboni *Alceste o la recita dell’esilio*. E a seguire, nei testi in versi, compaiono un «cimitero / d’ossa infrante e radici dissepolte», «crateri», «brandelli di insulse primavere», «giorni mitragliati», «oltraggio / dei vetri sconquassati dal passaggio / di fortezze volanti oltre le nubi», «un muro / smozzicato»<sup>53</sup> – fino alle *Reliquie arnaldine*, terza e ultima sezione composta, oltre che dalla magnifica versione della celebre sestina del *miglior fabbro*, proprio di «frammenti» (come chiama Raboni i versi estrapolati dalle canzoni di Arnaut Daniel),<sup>54</sup> ma stavolta della tradizione poetica medievale.

D’altronde, Raboni è stato instradato alla composizione di *Versi guerrieri e amorosi*, per sua stessa ammissione, da una citazione di Goethe, posta a esergo della seconda sezione della raccolta, che va presa come una dichiarazione di intenti: «Bisogna confessare che ogni poesia converte i soggetti che tratta in anacronismo».<sup>55</sup> E proprio anacronisticamente Raboni si rivolge al passato per lui ancora presente, specialmente nella successiva raccolta *Barlumi di storia*, la cui quinta e ultima sezione si apre stavolta, non meno programmaticamente, con l’immagine – già menzionata – di un «profluvio di rovine» (qualche pagina dopo si ricorderà ancora di Milano «in quel primissimo dopoguerra / con più macerie che case»),<sup>56</sup> un componimento in cui, ha commentato Rodolfo Zucco, si verifica la «serie di visitazioni agli incroci della storia individuale con la Storia del mondo al tempo dell’infanzia»;<sup>57</sup> a questa poesia segue la breve prosa che rievoca ancora una volta il primo bombardamento di Milano «quel giorno

---

Street, quando l’autore non riesce a capire se si trova «all’interno di una rovina o di un edificio ancora in costruzione» (W.G. Sebald, *Austerlitz* [2001], trad. it. A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2013, p. 149); ovvero, è quello che Derrida ha chiamato il «futuro anteriore della [...] rovina» (J. Derrida, *Lettera a Peter Eisenman* [1989], in Id., *Adesso l’architettura*, trad. it. F. Vitale e H. Scelza, Milano, Scheiwiller, 2008, pp. 201-217: p. 212: «ogni architettura [...] porta in se stessa, in modi ogni volta originali, le tracce della sua distruzione a venire, il futuro anteriore della sua rovina»). Ai tempi di Robert, però, guardando il presente il pittore aveva intravisto un futuro possibile, l’abbaglio di uno scenario di là da venire, mentre lo scrittore tedesco – pur avendo superato lo spartiacque epocale del 1945 – rivolgendosi al suo presente non poteva non riconoscere negli edifici in ricostruzione, come in filigrana, le rovine di quel tempo di guerra, concluso eppure mai davvero passato.

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 760, 761, 767, 769, 781.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 792.

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 758 e 1640. Le considerazioni su macerie e anacronismo acquisiscono ulteriore profondità se messe a sistema con la riflessione di Reinhart Koselleck sulla «contemporaneità del non contemporaneo» (R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici* [1979], trad. it. A. Marietti Solmi, Genova, Marietti, 1986) e con quella, più recente, relativa alla «negazione della coevità» di J. Fabian, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L’ancora del Mediterraneo, 2000.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 1243.

<sup>57</sup> *Ivi*, dall’*Apparato critico* del «Meridiano», p. 1769.

d'ottobre del '42»:<sup>58</sup> e proprio sul finire di questo testo (dopo il tentativo di «salvare nell'emergenza una continuità almeno nominale fra presente e passato» – e quindi «“in campagna”» e non «“sfollati”» preferiscono dirsi i membri della famiglia di Raboni), affiora l'idea che rilancia, mostrando quanto sia stato oramai metabolizzato, il mandato di Goethe: quella cioè di un tempo che può essere percorso anche *à rebours*: «Non si doveva per forza percorrerla in salita, la strada verso Santa Maria del Monte [...]; una volta arrivati lassù avremmo fatto il percorso in discesa e, naturalmente, a ritroso. La storia, quelle volte, diventava un'altra».<sup>59</sup>

E più complicata ancora si farebbe la storia se si considerassero ora le traiettorie dei poeti italiani oltreconfine, con la scoperta che il panorama di macerie nel quale si trovavano si estendeva ininterrottamente anche al di fuori d'Italia: è il caso di Zanzotto a Vienna<sup>60</sup> o di Sereni in Germania:

Tra quanto resta di macerie  
e tutta questa costruenda roba  
in vetro cemento acciaio  
bel posto per riunioni e incontri.<sup>61</sup>

## V.

Proprio il paese che aveva provocato la più grande e concentrata produzione di macerie della storia umana, ossia la Germania nazista, che con la Seconda guerra mondiale condannò buona parte d'Europa a ridursi a una distesa sconfinata di frantumi, nelle intenzioni del suo Führer e dell'architetto che ne aveva accompagnato i deliranti progetti, sarebbe dovuto sorgere per ironia della sorte seguendo una precisa «legge delle rovine». Secondo Albert Speer, infatti, «le costruzioni moderne sono indubbiamente poco adatte a creare quel “ponte di tradizione”» capace di collegare il presente al futuro, potere che invece risiede nei «monumenti del passato» in virtù del «valore che un edificio può avere visto come rovina».<sup>62</sup> La *Theorie von Ruinenwert*, che tanto infiammò Hitler, era stata ideata pensando a un piano urbanistico che avrebbe costruito «edifici capaci di eguagliare, in pieno sfacelo, dopo centinaia (anzi, secondo il

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 1236.

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 1236-1239.

<sup>60</sup> A. Zanzotto, *A Vienna* [1955], in Id., *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2016, pp. 186-197.

<sup>61</sup> V. Sereni, *Revival*, in Id., *Poesie e prose cit.*, p. 262; cfr. inoltre *Lopzione*, *ivi*, pp. 707-737.

<sup>62</sup> A. Speer, *Memorie del Terzo Reich* [1969], trad. it. E. e Q. Maffi, Milano, Mondadori, 2007, p. 67.



nostro metro, migliaia) di anni, i monumenti romani»: <sup>63</sup> edifici, dunque, pensati in anticipo come potenziali rovine. Non dovettero però passare millenni, e neppure secoli, affinché si presentasse lo spettacolo prefigurato romanticamente da Speer; ma i resti delle costruzioni distrutte non si trasformarono in rovine da ammirare, perché nessuno o quasi volle mantenerne traccia. Furono, più semplicemente, macerie da smaltire – che ingombrarono per anni e anni l'orizzonte tedesco (come quelle di tutto il vecchio continente), contaminandolo. <sup>64</sup>

Se il Novecento – come ha notato Marco Belpoliti <sup>65</sup> – si è chiuso con due crolli dall'impareggiabile rilievo mediatico, quello del muro di Berlino <sup>66</sup> e quello delle Twin Towers (quest'ultimo vero e proprio «monumento di un apocalisse urbana»), <sup>67</sup> il nuovo millennio non ha smesso di produrre macerie. Dopo la Corea e il Vietnam, l'Iraq, l'Afghanistan, i Balcani, la Serbia e ora l'Ucraina (per restare nel raggio corto dell'orizzonte occidentale). Sembra proprio non esserci fine a questa catena interminabile di distruzione, anche se una fine possibile, per l'umanità del futuro, potrebbe essere quella ventilata da Wallace Stevens: aspettare fino quando non ci sarà più niente da distruggere, aspettare «until we go / To picnic in the ruins that we leave». <sup>68</sup>

<sup>63</sup> *Ibidem*. Anche il regime fascista, in Italia, sorge a partire dalle macerie, quelle dovute agli interventi edilizi di Roma documentate, dal 1936, da Mario Mafai nella sua serie pittorica *Demolizioni*: cfr. D. Fortuna, *Paesaggi di rovine nelle arti figurative del Novecento*, in *La forza delle rovine* cit., pp. 90-103.

<sup>64</sup> Cfr., allargando la prospettiva ai resti non solo urbani ma umani, M. Pollack, *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa* [2014], trad. it. M. Maggioni, Rovereto, Keller, 2016; si vedano inoltre, per arricchire il quadro, le riflessioni di P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.

<sup>65</sup> M. Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>66</sup> Per un suo componimento dedicato ai fatti del 1989 che si trova sulla pagina datata 18 gennaio di un'agenda del 1993, Giovanni Giudici aveva pensato di sigillare la poesia con una rima emblematica quanto, a ben vedere, utopistica: «Il prima che ci porta a questo poi // Mi condusse il mio prima a questo poi / Rima: fine – rovine» (Centro Apice, Fondo Giovanni Giudici, s. 6.5, b. 13, UA 32 – leggo i versi dalla tesi di dottorato di Carlo Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi Empie stelle (1993-1996) di Giovanni Giudici (1924-2011)*, con particolare riferimento alla sezione *Creusa*, a.a. 2015/2016, appendice II, p. 312; cfr. sul tema anche G. Giudici, 1989, in Id., *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000, p. 927: «E quando per soccorso di memoria / Otto e Nove – sussurro – l'anno che Tutto è successo / Primo pensiero è che anch'io un patatrà / Il mio Ottantanove l'ho appreso // Da allora e ancora ai miei futili eventi / Fedi usurpate mischiando e miserie / Crollato un muro altri muri altri stenti / Nella mia testa ammucciando macerie»).

<sup>67</sup> G.P. Jacobelli, *Al fuoco!* cit., p. 11.

<sup>68</sup> W. Stevens, *Dutch Graves in Bucks County*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, Mondadori, 2015, p. 502.

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

# Un'introduzione al concetto di apocalisse dialogica. Frantumi, cocci, relitti e scorie degli scambi di battute nella poesia italiana del Novecento

GIULIA MARTINI

*Università degli Studi di Siena*  
giuu.martini@gmail.com

**Abstract.** The expression «dialogical apocalypse» defines the modalities of dysfunctional communication in twentieth-century Italian poetry, where dialogue does not manifest itself as adherence to mutual communication, but refers to the malfunctioning of communication itself. In lyrical texts, verbal interactions are constantly inserted in a complex network of communication pathologies and dysfunctions. The anti-dialogical function acts on multiple levels: structural (for example, by skipping a turn), pragmatical (as the answers that do not respond), thematic (in particular, the tendency to return to intractable topics, such as death), and relational (the exchange is constituted in conflict and antagonism). The present article aims to frame the anti-dialogical function by proposing a metaphorical juxtaposition between the dialogic process and the Fifteen puzzle, through the comparison between some textual samples (from Gozzano, Caproni, Sereni and Sanguineti) and the main modules of pragmatic incongruity.

**Keywords:** dialogue, Conversation Analysis, direct interactions, Dialogical Self Theory, twentieth-century Italian poetry.

**Riassunto.** L'espressione «apocalisse dialogica» definisce le modalità di comunicazione disfunzionale nella poesia italiana del Novecento, dove il dialogo non si manifesta in funzione di una comunicazione reciproca, ma si riferisce al malfunzionamento della comunicazione stessa. Nei testi lirici, le interazioni verbali sono costantemente inserite in un complesso sistema di patologie e disfunzioni comunicative. La funzione anti-dialogica agisce su vari livelli: strutturale (ad esempio, saltando

L'OSPITE INGRATO 14, II (2023): 73-88

ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi-15572

**Copyright:** © 2023 Giulia Martini. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).

un turno), pragmatico (come nel caso delle risposte che non rispondono), tematico (in particolare la tendenza a ritornare su argomenti inaffrontabili, come la morte), e relazionale (lo scambio si dispiega come conflitto e antagonismo). L'articolo mira a inquadrare la funzione anti-dialogica proponendo una contrapposizione metaforica tra il processo dialogico e il Gioco del 15, attraverso il confronto tra alcuni esempi testuali (tratti da Gozzano, Caproni, Sereni e Sanguineti) e le principali forme di discordanza pragmatica.

**Parole chiave:** dialogo, Analisi della Conversazione, interazioni dirette, Teoria dell'Identità Dialogica, poesia italiana del Novecento.

## I. I colloqui: gli strumenti umani

A uno sguardo d'insieme, gli episodi della lirica italiana del Novecento – e più in generale le opere che ne presentano una maggiore densità, in cui l'espedito dialogico<sup>1</sup> viene impiegato in modo sistematico, deliberato mezzo di sperimentazione stilistica o manifesto poetico – sembrano raccolti da una costante di fondo: il rapporto con una situazione di crisi (del linguaggio, delle istituzioni sociali, dei costumi e dei valori, dei rapporti e via dicendo) che l'emergere degli scambi di battute intercetta e restituisce a vari livelli. Due fra i libri più rappresentativi in questo senso sono *I colloqui* (1911) e *Gli strumenti umani* (1965), citati insieme non a caso: non tanto per il legame tra gli autori (è noto che Gozzano fu l'oggetto della tesi di laurea di Sereni) né per l'alta frequenza, all'interno di entrambi, di interazioni dirette, quanto per il fatto che i due titoli si rivelano emblematicamente sinonimici. I colloqui *sono* gli “strumenti umani”, tramite cui «l'uomo si costituisce in quanto *soggetto*, [...] fonda nella realtà, nella sua realtà che è quella dell'essere, il concetto di “ego”»,<sup>2</sup> definisce la propria identità sociale, mette alla prova e acquisisce un bagaglio epistemico, modella il discorso filosofico, il pensiero creativo, le attività cognitive e così via.

All'interno di entrambi i libri, gli scambi si originano e rimandano a una *funzione anti-dialogica*: proliferano le conversazioni patologiche, obli-

<sup>1</sup> Per cui si rimanda alla definizione di 'dialogo' di Sorin Stati: «In un primo senso, che è quello più diffuso, *dialogo* vuol dire sequenza di battute prodotte alternativamente da almeno due persone (gli interlocutori) che si rivolgono l'una all'altra» (S. Stati, *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori, 1982, p. 11).

<sup>2</sup> É. Benveniste, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Mondadori, 2009, p. 112.

que e conflittuali; gli interlocutori interagiscono in modo disfunzionale e dislogico,<sup>3</sup> si fraintendono, omettono; non si dà intesa fra parti, ma fallimenti posizionali, insuccessi pragmatici, silenzi spropositati; la mancata cooperazione si traduce in forme disconfirmatorie, di scarto o di muro, eretto a separare le retoriche incarnate dagli attori, come se fossero costruiti per non comunicare o per farlo improduttivamente. Il complesso di questi fenomeni si può trasporre nell'immagine metaforica di un'*apocalisse dialogica*: in sintesi, nella lirica del Novecento l'espiediente del dialogato si presta a rivelare l'intrinsecità del malfunzionamento della comunicazione, indicando una mobilità<sup>4</sup> che non ha successo, o che viene attivata per infrangersi su un senso intrattabile (come il senso della morte, che a inizio secolo trova una massima espressione nei dialoghi di *Myrica* e soprattutto dei *Canti di Castelvecchio*).

Anche gli scambi di battute reali e quotidiani reiterano forme disfunzionali e sconclusionate, tanto più ellittiche e incomprensibili dall'esterno quanto più profonda è l'intimità fra i parlanti. In un certo senso, sembra valere per qualsiasi interazione quanto osserva Catherine Kerbrat-Orecchioni a proposito della comunicazione interetnica e dei fraintendimenti interculturali: non solo «*tutto* può prestare il fianco a malintesi», ma i malintesi ne chiamano altri («*malinteso sul malinteso*»).<sup>5</sup> Ancora a proposito dei *colloqui* come *strumenti umani*, sembra particolarmente emblematico che il linguista Michael Reddy abbia proposto il paradigma dei «costruttori di attrezzi» (*Toolmakers Paradigm*) come metafora concettuale del fatto che «la comunicazione non riesce più spesso di quanto ci accorgiamo; questo punto di vista è corroborato dall'esperienza del rendersi conto, dopo minuti, giorni, settimane, mesi o anni, che quando B disse 'W' non intendeva 'X', ma 'Y'». <sup>6</sup> In breve, una cospicua tradizione di studi sulla conversazione di carattere linguistico, socio-linguistico e socio-psicologico ha mostrato sotto un prisma di angolazioni diverse come le nostre interazioni spontanee siano una sorta di “fabbrica di difetti di

<sup>3</sup> «Definiamo eulogico un enunciato il cui attore si dimostra benevolo, amichevole, nei confronti dell'allocutore; lo apprezza o emette un giudizio positivo su ciò che il partner ha detto, sul modo di esprimersi e sim. [...] Definiamo dislogico un enunciato il cui produttore si dimostra ostile o critico nei confronti dell'allocutore e/o in contraddizione con ciò che egli ha detto» (S. Stati, *Il dialogo* cit. p. 51).

<sup>4</sup> Nel senso di vettorialità e movimento suggeriti dalla stessa etimologia *dià-logos*.

<sup>5</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Universali e variazioni culturali nei sistemi conversazionali*, in *La conversazione. Prospettive sull'interazione psicosociale*, a cura di C. Galimberti, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1992, pp. 157-184: pp. 183-184.

<sup>6</sup> G.M. Green, *Pragmatica. La comprensione del linguaggio naturale*, trad. it. di W. Castelnuovo, Padova, Franco Muzzio, 1990, pp. 14-15; cfr. M.J. Reddy, *The Conduit Metaphor – A Case of Frame Conflict in Our Language about Language*, in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 284-324.

fabbrica”, costantemente sottoposte a false partenze, cambiamenti progettuali, sovrapposizioni, interruzioni, non-risposte, impliciti più o meno correttamente inferiti, silenzi più o meno disagiati e così via. Non a caso, una delle prime nozioni che compaiono, negli anni Sessanta, col comparire stesso della *Conversation Analysis* è il fenomeno della «riparazione» (*Repair*),<sup>7</sup> intuito per primo dal più grande osservatore del *faccia-a-faccia*, Erving Goffman; coincidenza che sembra comprovare come la conversazione umana abbia intrinsecamente bisogno di essere riparata.

Quando «riesce» allora la comunicazione? Alle soglie della nostra letteratura, il sistema dialogico della *Commedia* di Dante (cui è dedicato un saggio di Carmelo Tramontana illuminante anche per il profilo metodologico)<sup>8</sup> sembra costituire un modello di dialogo ideale, e che proprio in quanto tale interessa la nostra riflessione: non sembra possibile, infatti, parlare di disfunzionalità, disordine e più in generale di non-finito senza un punto di riferimento funzionale, ordinato e finito rispetto al quale poter misurare una distanza; l'impianto dialogico della *Commedia* viene dunque tenuto presente come distante ma imprescindibile punto di riferimento teorico. Stringendo, la particolarità che distingue il dialogismo della *Commedia* è il suo compiersi (non a caso, quando Virgilio si congeda nel XXVII canto del *Purgatorio*, lo fa dicendo: *Ti ho detto tutto quello che ti dovevo dire: non ti aspettare più che parli*),<sup>9</sup> compiersi che coincide in definitiva con un paradossale (ma solo apparentemente) esaurirsi, *andare verso il monologismo*: più il soggetto si avvicina a Dio, più gli scambi di battute si rarefanno e al codice linguistico viene sostituito il codice visivo (per esempio, l'ultima “battuta”<sup>10</sup> della *Commedia* è il movimento verso l'alto dello sguardo della Vergine Maria in replica ed esaudimento della richiesta-preghiera di San Bernardo). Questo procedere dell'opera emerge

<sup>7</sup> «La sequenza riparatrice di base [...] è una parte costante della nostra vita pubblica. Ancora più importante, tuttavia, è il fatto che essa fornisca uno sfondo sulla cui base gli attori possono cogliere le deviazioni. Essa è lo schema di base che rende possibili le variazioni, il passo fondamentale che permette le figure. [...] Gli scambi riparatori correggono la mancata *non* esecuzione di certe cose, gli scambi di sostegno correggono la mancata *esecuzione* di certe cose; i primi correggono le infrazioni, i secondi le trascuratezze» (E. Goffman, *La struttura dello scambio riparatore*, in *Linguaggio e società*, a cura di P.P. Giglioli, Bologna, il Mulino, 1973, pp. 169-194: pp. 178-186).

<sup>8</sup> Cfr. C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, in «Linguistica e Letteratura», 24/1-2, 1999, pp. 9-45.

<sup>9</sup> «Non aspettare mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è il tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio» (*Purg.* XXVII, vv. 139-142): Virgilio non accompagna Dante nel Paradiso non tanto perché non si possa fare un'eccezione (l'opera stessa, del resto, vive di eccezioni), quanto perché «non ha più nulla da dirgli» (C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia* cit. p. 35); il dialogo è divenuto, in certo modo, *obsoleto*.

<sup>10</sup> La reazione dialogica, infatti, «non deve necessariamente essere verbale» (*ivi*, p. 13).

con evidenza se si confrontano le percentuali di dialogato e non-dialogato delle tre cantiche: nel *Paradiso*, infatti, troviamo soltanto 23 personaggi parlanti rispetto ai 64 dell'*Inferno* e ai 41 del *Purgatorio*; contiamo 150 battute dialogiche, a fronte delle 364 della prima cantica e delle 282 della seconda; per contro, la durata media di ciascun dialogo aumenta progressivamente di regno in regno (da 6,7 versi si passa a 8,3 e infine a 19,7).<sup>11</sup>

Le considerazioni accennate sembrano suggerire un *proprium* del dialogo, ossia la sua natura umana: nessuno scambio è pragmaticamente possibile con l'ultimo-interlocutore, Dio. Per sondare altre prospettive rispetto a quella letteraria, in uno studio dedicato alle forme del parlato filmico, Fabio Rossi fa corrispondere i due poli di «realismo» e «antirealismo» con la tendenza di un film di sfruttare o meno meccanismi monologici, restando all'«*horror silentii*»:

Se [...] volessimo tentare di abbozzare una gerarchia di realismo dialogico cinematografico, metteremmo senz'altro, verso il polo dell'antirealismo, i film tendenti al monologo, con un basso quoziente di parole al minuto e caratterizzati dall'uso della voce *off*, orientati verso il polo realistico porremmo, per converso, i film con un elevato numero di sovrapposizioni dialogiche, con una bassa media di parole per turni e un'elevata media di parole al minuto.<sup>12</sup>

Tornando a osservare, sulla scorta del modello dantesco, il carattere anti-dialogico degli episodi lirici del Novecento, mobilitati senza successo rispetto a un'idea di compimento, risulta particolarmente emblematico l'andare verso il dialogismo (il movimento opposto della *Commedia*) che detta tanto la generale tendenza del secolo, dove l'espedito conosce un ritorno di fiamma negli anni Sessanta, quanto le direzioni particolari dei singoli autori. I due casi più noti, in considerazione dei loro libri d'esordio, sono Luzi e Sereni; ma già in Pascoli, i *Canti* mostrano un'evidente complicazione del dialogato rispetto a *Myrica*, così come in Gozzano *I colloqui* rispetto a *La via del rifugio* e in Montale *Satura* rispetto ai primi tre libri.

In ultima analisi, se Dante aveva mostrato come l'espedito dialogico potesse essere impiegato in funzione della costruzione del mondo del soggetto (chi dice «io» nel poema, di fatto, si-acquisisce grazie agli scambi con gli altri incontrati, riposizionandosi dialetticamente rispetto a loro; fino ad abolirli, superandone la storia), gli episodi novecenteschi smentiscono qualsiasi visione del mondo ordinata e risolta: le interazioni verbali (non di rado caotiche, inconcludenti, apparentemente insignificanti e prive

<sup>11</sup> I dati sono ricavati da C. Tramontana, *Il sistema dialogico* cit.

<sup>12</sup> F. Rossi, *Il dialogo nel parlato filmico, in Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, a cura di C. Bazzanella, Milano, Guerini e Associati, 2002, pp. 161-175; pp. 170-171.

di senso) si riavvicinano alle conversazioni oblique, discontinue e scalarmente apocalittiche della realtà quotidiana.<sup>13</sup>

Se, come scrive Tramontana, «nessuna immagine come quella novecentesca di *work in progress* è estranea alla *Commedia*»,<sup>14</sup> niente più della «conversazione [reale] dà l'impressione di "lavoro in corso", di incompletezza, di carattere frammentario e sconnesso»;<sup>15</sup> questi frantumi, cocci, relitti e scorie dei nostri dialoghi sembrano avere cittadinanza privilegiata nella lirica del Novecento.

## II. La metafora concettuale del gioco del quindici

Il gioco del quindici è un noto rompicapo che consiste in una tabellina quadrata suddivisa in quattro righe e quattro colonne, per un totale di sedici posizioni, su cui sono collocate in modo del tutto casuale quindici tessere. Scopo del gioco è ricomporre una figura o una sequenza numerica logica spostando le tessere sul quadrante. Ogni tessera ha infatti una mobilità minima garantita da un singolo spazio vacante su cui scorrono progressivamente le tessere piene; in altre parole, la figura finale è il risultato di una serie di riposizionamenti di un singolo spazio vuoto.

Questo gioco sembra metaforico della processualità ideale di un dialogo: non soltanto perché anche il dialogo produce una figura semantica, il cui valore intrinseco è variamente declinabile dalla semplice informazione alla scoperta di senso, ma anche perché a questo risultato si giunge in modo analogo, vale a dire *spostando un vuoto*, «il veicolo dell'enigma»<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Tanto che, come ricorda Ramona Bongelli, è stata rivendicata l'*autonomia* delle interazioni conflittuali: «Cristiano Castelfranchi, opponendosi alle numerose teorie (filosofiche, evolutive ecc.) che riconducono il conflitto alla cooperazione, sostiene che non ci sia nessun motivo per compiere una tale identificazione, rivendicando l'autonomia e l'identità delle interazioni conflittuali» (R. Bongelli, *Sovrapposizioni e interruzioni dialogiche*, Fano, Aras, 2015, p. 92).

<sup>14</sup> C. Tramontana, *Il sistema dialogico* cit. p. 16.

<sup>15</sup> S. Stati, *Il dialogo* cit. p. 38. Come osserva Deborah Schiffrin facendo riferimento alle discussioni, è frequente che uno scambio finisca «without winners and losers» (D. Schiffrin, *Everyday Argument: The Organization of Diversity in Talk*, in *Handbook of Discourse Analysis. Discourse and Dialogue*, ed. T.A. van Dijk, London, Academic Press, 1985, vol. 3, pp. 35-46: p. 35).

<sup>16</sup> «La più semplice delle conversazioni potrebbe esser definita, ossia descritta, con tutta la semplicità possibile, nel modo che segue: quando due uomini parlano assieme, non parlano assieme ma a turno; uno dice qualcosa e poi si ferma, l'altro, un'altra cosa (o la stessa) e poi si ferma. [...] Il fatto che la parola abbia bisogno di passare dall'uno all'altro sia per confermarsi che per contraddirsi o per svilupparsi, dimostra la necessità dell'intervallo. Il potere di parlare si interrompe, e l'interruzione riveste un ruolo che sembra subalterno, quello appunto di un'alternanza subordinata, eppure è talmente enigmatico che è lecito vedervi il veicolo dell'enigma stesso del linguaggio: una pausa tra le frasi, pausa tra un interlocutore e l'altro, e una pausa attenta, quella dell'intendere, che raddoppia il potere di locuzione. [...] Ma certi silenzi, sia pure carichi di disapprovazione, costituiscono la parte motrice del discorso: senza di essa non

per dirla con Blanchot, che fuor di metafora consiste nel *silenzio* strutturale in cui i dialoganti si avvicendano, «la pausa che permette lo scambio; l'attesa che misura la distanza infinita»;<sup>17</sup> come scrive Antimo Negri, «gli *homines colloquentes* non sono, non possono essere, mai uomini contemporaneamente *loquentes*; ma è vero, poi, che lo stesso silenzio paziente dell'ascoltatore, in una situazione dialogica veramente tale, è, per muto che sia, un *loqui*».<sup>18</sup> Il concetto di *casella vuota* (in inglese *slot*), del resto, era già stato proposto da Goffman, che parla di *mosse* all'interno di un'*interazione strategica*:

ogni mossa crea una casella vuota (*slot*) nel tempo e nello spazio in modo tale che qualsiasi cosa si verifichi immediatamente dopo può essere interpretata come derivante dalla persona a cui spetta il turno e verrà accuratamente analizzata allo scopo di scoprire se può essere "letta" come una replica.<sup>19</sup>

In questo senso, un dialogo ideale può dirsi compiuto (come accennato in riferimento al modello della *Commedia*) solo quando gli interlocutori raggiungono una forma cognitiva satura, in cui cioè viene meno quella «differenza d'informazione»<sup>20</sup> necessaria affinché il dialogo stesso abbia ragion d'essere (ed è il motivo per cui la divinità abolisce il dialogo: non può esserci differenza d'informazione per Dio). A un tale risultato si giunge tramite una serie di assestamenti consecutivi, che coincidono con i singoli passaggi di battute di cui si compone l'intero scambio; così anche l'identità, secondo le prospettive teoriche costruttivistiche, è una figura costruita da una serie di micro-identità locali, transitorie, che si posizionano e riposizionano nell'interazione col mondo (l'ignoto o l'altro da sé).

I modi per far saltare il gioco del quindici sono molteplici; in linea di massima, si potrebbero classificare nei seguenti macro-tipi: *saturazione*: nel quadrante ci sono sedici tessere (manca lo spazio vuoto); *fissità*: lo spazio vuoto c'è ma non si muove, come se le quindici tessere fossero incollate tra loro; *straniamento*: la sequenza numerica è raggiunta per approssimazione, ma mancano uno o più elementi (per esempio, si ripete due volte il quattro a discapito di un'altra cifra); nel caso in cui il gioco si risolve con una figura, il risultato non appare verosimile; *loop*: il vuoto viene spo-

si parlerebbe» (M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, trad. it. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 2015, pp. 90-91).

<sup>17</sup> Ivi, p. 95.

<sup>18</sup> A. Negri, *Dialogo e consenso*, in *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a cura di G. Ferri, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 228-242: p. 230.

<sup>19</sup> E. Goffman, *La struttura dello scambio riparatore* cit. p. 179.

<sup>20</sup> C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 18.



stato “a vuoto” (per esempio, perché tutte le altre tessere sono identiche); il disordine del quadrato non cambia. Ora, i modi per far saltare il gioco del quindici sembrano corrispondere idealmente ad alcuni dei principali modi per far saltare un’interazione: i concetti di *saturazione*, *fissità*, *straniamento* e *loop* rimanderebbero cioè ad altrettante forme anti-dialogiche. Volendo sondare questa metafora, si propongono di seguito quattro episodi (tratti rispettivamente da Gozzano, Caproni, Sereni e Sanguineti) come emblemi dei disfunzionamenti appena elencati.

### III. Gozzano, *La signorina Felicita*, II

«Senta, avvocato...» E mi traeva inquieto  
 nel salone, talvolta, con un atto  
 che leggeva lentissimo, in segreto.  
 Io l’ascoltavo docile, distratto  
 da quell’odor d’inchiostro putrefatto,  
 da quel disegno strano del tappeto,

da quel salone buio e troppo vasto...  
 «... la Marchesa fuggì... Le spese cieche...»  
 da quel parato a ghirlandette, a greche...  
 «dell’ottocento e dieci, ma il catasto...»  
 da quel tic-tac dell’orologio guasto...  
 «...l’ipotecario è morto, e l’ipoteche...»

Capiva poi che non capivo niente  
 e sbigottiva: «Ma l’ipotecario  
 è morto, è morto!!...» – «E se l’ipotecario  
 è morto, allora...».<sup>21</sup>

È curioso che sotto il titolo del Novecento che più di tutti rimanda a una dimensione dialogica, *I colloqui* di Guido Gozzano, siano riunite interazioni verbali lontane come poche altre dal poter essere ricondotte a una forma sana. Che il ricorso all’anti-dialogismo sia stato formalizzato con tanta ostensione e varietà di formule proprio dall’autore dei *Colloqui* sembra un frutto emblematico di quella «articolata reazione di fronte alla miseria della realtà contemporanea»<sup>22</sup> che Sanguineti individua alla radice del gesto poetico gozzaniano, descritto e valutato alla luce di «una crisi capitale, non della nostra lirica soltanto, ma di tutta la civiltà letteraria,

<sup>21</sup> G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980, p. 170.

<sup>22</sup> E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 9-10.

di tutta la cultura italiana [...]: una crisi di cui Gozzano fu un testimone e un diagnostico eccezionalmente sensibile e autorevole»<sup>23</sup>. Nell'esempio riportato, la patologia sembra connessa a un problema di saturazione; al fondo, i *veri colloqui* del libro non sarebbero quelli posticci con i vari attori ma quelli che il soggetto intrattiene con se stesso, rispetto ai quali le voci altrui agiscono come un elemento disturbante, una chiacchiera che *distræ* («Io l'ascoltavo docile, distratto», «Capiva poi che non capivo niente»). Il soggetto è intento all'ascolto dei propri pensieri e alla registrazione delle proprie percezioni sensoriali, facoltà cognitive, rappresentate nella ricchezza della loro gamma (olfatto: «da quell'odor»; vista: «da quel disegno», «da quel parato»; udito: «da quel tic-tac»; spazializzazione: «da quel salone buio e troppo vasto»). L'ospite lo trae nel salotto con fare misterioso e solenne, confidandogli vicende personali di carattere universale: che riguardano i suoi antenati («... la Marchesa fuggì...»), problemi economici («Le spese cieche...»), e soprattutto la morte dell'ipotecario, che si rivela essere il punto nevralgico su cui fa perno, incartandosi, l'intero discorso («E se l'ipotecario / è morto, allora...»); ciò nonostante, queste parole non hanno presa sul destinatario, non attivano nessuno scambio. Il problema della *saturazione*, trasposto nel quadrante dialogico, corrisponde quindi alla mancanza di un *vuoto* per l'altro, la cui parola non produce dialogo (l'Avvocato non risponde) ma costituisce la cornice di un auto-discorso stagiato nel brusio di sottofondo: «i messaggi emessi dall'uno sono, per l'altro, dei disturbi (*bruit*)».<sup>24</sup>

Gli scambi gozzaniani, in conclusione, non coincidono mai con un momento di presa di consapevolezza dell'*io*, che non solo è *già* cosciente della morte, ma che arriva a ostentare di non essere nemmeno interessato ad ascoltare quanto chi parla gli sta dicendo, qualsiasi siano la natura del messaggio e il rilievo dell'informazione portata. Nel testo conclusivo di *La via del rifugio*, per fare un altro esempio, *L'ultima rinuncia*, un parlante non-identificato informa il Poeta della morte della madre («la tua mamma in sulla porta / fu trovata sola e morta!»);<sup>25</sup> la reazione di questi è la disconferma: il Poeta evita di posizionarsi rispetto alla notizia ricevuta, di cui respinge il contenuto contestando la competenza dell'asserente in fatto di morte («Che mi dici, che mi dici, / che mi parli tu di lutto?»), quindi sostenendo di essere intento in un'altra conversazione, percepita ben più significativa («Non intendo ciò che dici / quando parlo con il Tutto»). Rifiutare l'informazione ricevuta, dal punto di vista pragmatico, è un fattore che inficia l'intero scambio: «Considerando la trasmissione di

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>24</sup> F. Jacques, *Per un interazionismo forte*, in *La conversazione* cit., pp. 13-28: p. 16.

<sup>25</sup> G. Gozzano, *L'ultima rinuncia*, in *Id.*, *Tutte le poesie* cit. p. 131, vv. 69-70.

un'informazione nuova lo scopo dell'enunciazione, la replica sarà congrua se servirà al suo mittente per: prendere atto dell'informazione, dichiarare che non ne era a conoscenza, che ha capito». <sup>26</sup> Il soggetto gozzaniano viene definito in più occasioni da un simile atteggiamento invalidante nei confronti della situazione dialogica. I segmenti discorsivi captati dall'*io*, o per meglio dire che gli giungono quasi disturbandolo, non sono recepiti che come *ciarle* («Che mi ciarli, che mi ciarli?»), <sup>27</sup> al di fuori e nell'interlinea delle quali crescono i *veri colloqui*.

#### IV. Caproni, *I campi*

«Avanti! Ancora avanti!»  
 urlai.  
 Il vetturale  
 si voltò.  
 «Signore,»  
 mi fece. «Più avanti  
 non ci sono che i campi». <sup>28</sup>

L'unico scambio di battute nell'opera di Caproni che coinvolge il soggetto rimanda a una forma di *muro dialogico*: l'istanza dell'*io* infatti, che si manifesta nel comando di proseguire, addirittura *urlato* («Avanti! Ancora avanti!» / urlai) viene bloccata sul nascere dalla risposta del vetturale, che si sottrae all'ingiunzione adducendo la motivazione irreplicabile che il mondo è, in qualche modo, finito (*più avanti non c'è più niente*); niente di più lontano dalla situazione favolistica per cui il dialogo «*prepara all'uscita verso il mondo*». <sup>29</sup> Il libro stesso in cui è inserito, del resto, restituisce un immaginario di tipo apocalittico, in cui il soggetto si ritrova a fare i conti con un mondo sempre più residuale e impraticabile. In eco, risuona il Moretti di *Canto libero di un giorno d'ozio*: «Percorra, salga: *avanti! avanti! avanti!*»; proprio il «vitalismo volontaristico di stampo chiaramente dannunziano» <sup>30</sup> che permea il componimento di Moretti è una componente centrale degli ultimi libri di Caproni, assunta come una retorica bellica che acquista alla lirica la verità incongrua di un'ironia feroce.

<sup>26</sup> S. Stati, *Il dialogo* cit. p. 65.

<sup>27</sup> G. Gozzano, *L'ultima rinuncia* cit. p. 129 e 131, v. 18 e v. 50.

<sup>28</sup> G. Caproni, *I campi*, in *If, L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 2009, p. 383.

<sup>29</sup> G.P. Caprettini, *Il dialogo nella fiaba. Relazioni interpersonali e strutture narrative*, in *Il dialogo* cit., pp. 187-199: p. 191.

<sup>30</sup> M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS, 2020, p. 221.

Il problema di questo dialogo, in linea con i numerosi componenti caproniani che danno voce a figuranti e comparse che pronunciano una battuta lapidaria ed escono dalla scena, è proprio quello dell'irrePLICABILITÀ: il loro discorso ha una natura spiazzante, tale da inchiodare il soggetto alla sua prima istanza, bloccandone di fatto la possibilità di riposizionarsi. Per usare un'immagine del poeta, il meccanismo dialogico verrebbe in un certo senso *murato vivo*, esautorato cioè della sua vettorialità da uno scarto di senso che l'interlocutore compie rispetto all'enunciato di partenza, pronunciando una sentenza che impedisce qualsiasi replica. In altri termini, la disfunzione di *I campi* rimanda a un problema di fissità delle voci: il movimento richiesto dal dialogo viene (anche letteralmente: *più avanti non c'è niente*) ostacolato o impedito.

Insieme all'offerta tematica della morte, una situazione argomentativa tra le più ricorrenti negli episodi dialogici del Novecento è proprio l'epifania del niente, che contribuisce all'emergenza di un sentimento di perdita e di finitudine, di generalizzato spaesamento e, più in generale, a un immaginario apocalittico; in particolare, sembra che l'epifania del niente propria del dialogismo lirico porti alla massima evidenza una questione, già intuita da Harvey Sacks, al cuore della conversazione interumana, ovvero la non «raccontabilità» (*storyable*) della vita «ordinaria» delle «persone normali». Per elaborare questo concetto, il padre dell'Analisi della Conversazione immagina gli esiti relazionalmente catastrofici che un parlante otterrebbe qualora, interrogato sulla sua giornata lavorativa, provasse semplicemente a raccontare il viaggio di ritorno a casa descrivendo cosa vede:

avventurarsi al di fuori dell'essere delle persone normali possiede delle virtù e costi sconosciuti. Immaginate di tornare a casa e descrivere a cosa assomigliavano i prati lungo l'autostrada, che c'erano delle evidenti sfumature di verde, alcune delle quali erano apparse solo ieri a causa della pioggia: allora noterete sicuramente dello sconcerto nel vostro interlocutore. [...] Questo per accennare ai costi che la gente paga quando si avventura, anche se per poco, nell'impresa di trasformare la propria vita in un'epica.<sup>31</sup>

Curiosamente, Sacks parla del prezzo che un individuo deve pagare per portare un po' di «epica» nella «propria vita». Se dunque, nelle conversazioni ordinarie, «qualora si fosse nascosto qualcosa, quando lo si racconta ci si accorgerebbe che non era niente di che»,<sup>32</sup> sembra che nella lirica valga il contrario: la frequenza dell'epifania del niente negli episodi dialogici del Novecento permuterebbe l'assunto della *Dialogical Self Theory* di

<sup>31</sup> H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, a cura di E. Caniglia, Roma, Armando, 2007, pp. 40-43.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

Hubert Hermans, «Dialogue cannot be realized without the recognition of the existence of a basic epistemological uncertainty»,<sup>33</sup> in una risultante apocalittica, per cui l'incertezza epistemologica, oltre a essere alla base della pratica del dialogo, ne sarebbe anche un prodotto finale.

### V. Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, V

Viene uno, con modi e accenti di truppa da sbarco  
 mi si fa davanti avvolto nell'improbabile di chi,  
 stato a lungo in un luogo in un diverso tempo  
 e ripudiatolo, si riaffaccia per caso, per un'ora:  
 «Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?»  
 «Elio!» riavvampo «Elio. Ma l'hai amato  
 anche tu questo posto se dicevi: una grande cucina,  
 o una grande sartoria bruegheliana...» Ci pensa un poco su:  
 «Una cucina, ho detto?» «Una cucina.»  
 «Con cuochi e fantesche? bruegheliana?». «Bruegheliana.»  
 «Ah,» dice «e anche sartoria? con gente che taglia e cuce?».  
 «Con gente che taglia e cuce». «Ma» dice «dove ce le vedi adesso?».  
 «Eh,» dico eludendo «anche oggi ci pescano, al rezzaglio».  
 «Ma tu» insiste «tu che ci fai in questa bagnarola?»  
 «Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.  
 «Un conto aperto? di parole?». «Spero non di sole parole.»  
 Oracolare ironico gentile sento che sta per sparire.<sup>34</sup>

L'incontro con Elio nel quinto movimento di *Un posto di vacanza* è contrassegnato da una forte spinta onirica-straniante, i cui principali indicatori sono: l'identica ripetizione, da parte di entrambi i parlanti, delle parole dell'altro; la volatilità tematica, ovvero una tendenza centrifuga rispetto al motivo conduttore dello scambio; l'ingigantimento di dettagli favolistic-grotteschi; la visionarietà dell'incontro, sul modello classico delle epifanie (apparizione improvvisa, oscuro e allegorico scambio di battute, sparizione). Il fatto che l'interlocutore si manifesti e parli soltanto per domandare (e, di conseguenza, chi dice «io» sia messo nella posizione di chi è chiamato a fornire delle risposte) avvicina l'interazione al genere degli interrogatori: tutte e sette le riprese di cui si fa carico sono richieste di spiegazioni o domande di conferma, che in tre casi (il terzo, il quarto e il settimo turno) vengono addirittura duplicate. Rispetto al modulo

<sup>33</sup> H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory. Positioning and Counter-Positioning in a Globalizing Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 179.

<sup>34</sup> V. Sereni, *Un posto di vacanza*, in Id., *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. 230-231.

prototipico degli interrogatori, tuttavia, il tratto saliente sembra dato dal trattamento centrifugo del *topic*, che dopo essere stato introdotto in prima battuta («Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?») viene accantonato per quasi tutta la durata dello scambio salvo poi essere ripreso nella zona finale, in prossimità della sparizione della controparte. Se il fulcro della questione (per quanto schiacciato ai due estremi liminari dell'incontro) riguarda prettamente il soggetto (il motivo per cui si trova «ancora») nel *posto di vacanza*, declassato a «bagnarola», quindi la natura del suo «lungo conto aperto»), sembra rilevante come il passaggio centrale del dialogo prenda la deriva di una conversazione *extra moenia*, laddove fuori dalle mura si trovano pullulanti interni fiamminghi, una «cucina [...] bruegheliana», con «cuochi e fantesche», e una «sartoria [...] con gente che taglia e cuce»; a proposito di questo passaggio centrale, sembra importante rimarcare le avversative in prima posizione (v. 31, v. 37 e v. 39), segno di come lo scambio proceda per spinte contrastive.

Il trattamento dei *verba dicendi* si rivela una cartina tornasole della dinamica interazionale. Risalta, in particolare, la specularità dei primi predicati che espletano tale funzione (pur non essendo verbi dichiarativi), i quali denotano due reazioni antitetiche: l'infiammarsi dell'*io* («riavvampo», v. 31) e il ripiegamento meditativo di «Elio» («Ci pensa un poco su», v. 33); perfino l'iperonimo *dire*, che entra in cortocircuito nei versi centrali, diventa, nel suo minimalismo, una marca differenziale: se in riferimento ai turni dell'interlocutore «avvolto nell'improbabile» mantiene infatti la sua neutralità («dice», v. 36; «dice», v. 37), nel momento in cui viene prestato alle parole dell'*io* si aggancia emblematicamente a una figura di soppressione («dico eludendo», v. 38). Soltanto alla fine, quando l'apparso rinnova l'istanza iniziale («insiste», v. 39), il parlare del soggetto, soddisfacendo la richiesta di spiegazione, si ristabilizza in un neutro *rispondere* («Ho un lungo conto aperto» gli rispondo», v. 40).

I quattro turni centrali corrispondono dunque al movimento riposizionale tramite cui l'interlocutore considera e respinge l'istanza affiliativa proposta dall'*io* per riprendere con più forza («Ma tu» insiste «tu») il motivo conflittuale originario; se, in un primo momento, questi sembra essere preso in contropiede («Una cucina, ho detto?»), trova poco oltre l'argomento di contrattacco: «Ma» dice «dove ce le vedi adesso?». *Anche fosse stato come dici, ora è diverso*. È in questo passaggio che il dispositivo straniante, attivato dalla ripetizione per cui ogni parlante ripropone il materiale dell'altro («Una cucina [...]» «Una cucina.» / [...] «bruegheliana?». «Bruegheliana.» / [...] «con gente che taglia e cuce?». / «Con gente che

taglia e cuce”)), allude a una «condizione di torpore spirituale». <sup>35</sup> Come scrive Spitzer a proposito dell'intreccio tra discorso e replica,

la ripetizione di segmenti del discorso dell'interlocutore può avere scopi assai diversi: può nascere dal disappunto per quello che è stato detto, e allora con la ripetizione si cerca di rimediare, anzi di migliorare quanto ha detto il parlante. Con la ripresa di un segmento del discorso del parlante, per il fatto stesso che avviene uno scambio tra gli interlocutori, si verifica un mutamento di registro: le parole dell'altro sulla nostra bocca hanno sempre un suono estraneo, e persino sprezzante, caricaturale, grottesco. <sup>36</sup>

Questa dimensione grottesca del dialogo risulta tanto più spiazzante se si considera che l'incontro è finalizzato al motivo del *redde rationem* (che comporta l'assunzione di un'identità locale: *sono qui perché* «“ho un lungo conto aperto”»): «“Un conto aperto? di parole?”. “Spero non di sole parole”». La negazione, di nuovo, implica un'affermazione: un conto *anche* di parole.

## VI. Edoardo Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, 2

– non amo  
(disse poi); (le azioni simboliche, intendeva); ma Fautrier disse:  
ora ci penso io (in tutti i sensi) –  
poi Calvino mi disse  
(al Norman) che Pavese diceva; allora dissi (a me stesso): spiegherò;  
proprio le medesime cose (di Paz); anche questo (spiegherò); (anche  
questo non poter[ti] amare); di altro si deve, dunque, parlare (io dissi):  
di altro (ormai) dire (dirò): spiegherò; una poesia (dissi) scriverò: sul  
fascismo: <sup>37</sup>

L'ultimo caso di disfunzione dialogica, il *loop*, prende come campione *Purgatorio de l'Inferno*, 2 (in *Triperuno*, 1964) di Sanguineti. I *verba dicendi* (almeno quattordici in un'economia di soli otto versi) girano a vuoto nello spazio testuale, senza organizzarsi in una struttura discorsiva compiuta, come se l'intero quadrante del gioco fosse esploso, o come se le «regole precise del gioco [...] giungessero alla pratica finale di un gioco senza regole», <sup>38</sup> gli esasperanti connettivi (*allora, anche, dunque, ormai*) sono la

<sup>35</sup> F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 153.

<sup>36</sup> L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 239.

<sup>37</sup> E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, 2, in Id., *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 32.

<sup>38</sup> S. Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 111-112.

macchina di una retorica a-referenziale, che disconferma cioè la referenza e accampa nomi propri sul niente («poi Calvino mi disse / (al Norman) che Pavese diceva»), facendo detonare la perentorietà della dichiarazione finale. Riprendendo un'immagine di Bice Mortara Garavelli, l'impressione è quella di un «gioco di scatole cinesi dove, col moltiplicarsi dei piani enunciativi ( $E_1, E_2, E_3... E_n$ ) si moltiplicano anche i locutori ( $L_1, L_2, L_3... L_n$ )»: <sup>39</sup> dentro la scatola non c'è un enunciato ma un'altra scatola (con dentro un'altra scatola). Per riprendere una domanda Emmanuel Levinas,

*l'inquietudine nuova del linguaggio-che-va-alla-deriva non annuncia, forse, senza perifrasi, ormai impossibili o totalmente sprovviste di forza di persuasione, la fine del mondo? Il tempo non trasmette più il suo senso nella simultaneità delle frasi. Le proposizioni non riescono più a mettere insieme le cose.*<sup>40</sup>

Proprio i «vuoti di significato», del resto, specularmente all'«enfaticizzazione di parole dal valore semantico debole o nullo», in quanto prodotti di «un uso del linguaggio come sottrattore di senso», costituiscono non solo uno dei principali «meccanismi di corruzione del pensiero e di induzione all'ottenebramento e alla soccombenza», ma anche «forse il più trascurato dei processi di condizionamento, da Aristotele alla PNL (Programmazione Neuro-Linguistica)».<sup>41</sup>

Posta dunque la risoluzione del rompicapo come fine ultimo dell'insieme delle mosse, il gioco del quindici si fonda su due tipi di mobilità: una mobilità che ha successo e una mobilità che non ha successo; ogni singolo spostamento può o avvicinare o allontanare dalla soluzione, che non può essere che una. Per contro, è difficile (per non dire impossibile) che un dialogo riposi su soluzioni e fini univoci: anche nel caso di una micro-interazione innescata per ottenere l'informazione più triviale (per esempio l'ora), il ventaglio di risposte possibili (tutte a un diverso grado di euprassia, congruità, preferibilità e via dicendo), senza contare le eventuali contro-risposte e ribattute, non è misurabile – né quando si tratti di dialoghi reali né tanto meno in poesia, dove domina la costante pluralità di livelli. Di conseguenza, il successo di ogni mobilitazione (ossia di ogni singola battuta, mossa enunciativa, presa di turno) è irriducibile a un'obiettiva misurabilità, specie per un osservatore esterno; c'è un punto non misurabile al cuore del gesto lirico, raggiunto il quale l'analisi rimbalza.

<sup>39</sup> B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 21.

<sup>40</sup> E. Levinas, *Nomi propri*, a cura di F.P. Ciglia, Bologna, Marietti, 1984, p. 4.

<sup>41</sup> R. Scarpa, *Lo stile dell'abuso. Violenza domestica e linguaggio*, Roma, Treccani, 2021, p. 28.



Quando il testo si scinde in un sistema di attori cui è dato diritto di parola e che si parlano tra loro, producendo almeno una coppia di battute adiacenti, si attiva la *funzione dialogica*. Analizzare i micro-riposizionamenti reciproci fra il soggetto e i suoi interlocutori può portare nelle prosimità di questo centro: per riprendere un esempio già fatto, la micro-interruzione di *I campi* si gioca su un'offerta tematica centrale non solo del libro cui appartiene, *Il muro della terra*, ma della poetica tutta di Caproni (cioè il motivo ricorrente di un mondo in progressiva cancellazione, incorniciato da gesti cerimoniosi e fulminee comparse), come se nell'espedito dello scambio di battute si riproducesse in scala il sistema dell'intera opera.

Ma nei testi analizzati l'espedito dialogico sembra portare il marchio di un difetto di fabbrica, un malfunzionamento originale: sviluppando la metafora, è come se il rompicapo del quindici non domandasse più di riordinare una sequenza numerica logica scomposta, ma di scomporla ulteriormente o disinnescarne la logicità, mettendone in crisi il senso e facendo saltare il gioco. A questa *funzione anti-dialogica* risponde gran parte degli episodi del Novecento: l'espedito dello scambio di battute favorisce una comunicazione disfunzionale, che si realizza a vari livelli compresi fra l'afasia e la balbuzie, l'incompetenza pragmatica e, immancabile, il conflitto. A questa si riconducono le varie forme di scarto e muro dialogico, di squilibrio nella redistribuzione della *speakership*, di scontro; capita che il dialogo ricalchi i moduli dei processi giudiziari, delle inquisizioni e degli interrogatori; di rado rimanda a un rapporto pacificato, e anche in questi casi è connotato da elementi grotteschi.

In conclusione, il dialogismo nella poesia italiana del XX secolo sembra l'espedito della crisi, una crisi che lo scambio verbale porta a espressione e mette in scena. Se leggiamo queste interazioni cercando di rispondere a domande tipo *qual è l'occasione dialogica?*, *quale acquisizione di senso porta il dialogo?*, *come si articola*, e *in che toni*, *lo scambio fra gli interlocutori?*, si affaccia a rispondere una sintomatologia variamente ridistribuita fra i macro-poli della difficoltà della comunicazione (spesso il dialogo non arriva a realizzarsi e i *verba dicendi* e i «conati allocutivi»<sup>42</sup> si accumulano in turbolenze che non scatenano uno scambio diretto) e del conflitto: lo scambio diviene portatore di un senso intrattabile, o gli interlocutori portano avanti un discorso su piani inconciliabili fra loro. Il dialogo tende a essere attivato come elemento problematizzante o da problematizzare, indicando in molti casi l'impossibilità del dialogo stesso, la comunicazione andata in macerie.

<sup>42</sup> N. Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, p. 160.

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

## L'endecasillabo nelle poesie di Vittorio Sereni. Gli strumenti umani e Stella Variabile

ANDREA PIASENTINI

Università degli Studi di Verona  
andrea.piasentini@univr.it

**Abstract.** The contribution declines the theme of rubble at a formal level, analysing the persistence of the hendecasyllable in Vittorio Sereni's last two books, *Gli strumenti umani* (1965) and *Stella variabile* (1981). The hendecasyllable can be seen, in fact, as the key element of a system that undergoes a crisis at the beginning of the 20th century and is radically renewed in the middle of the century. The first part of the article summarises three different interpretations of the endecasillabo, to provide a historical context for Sereni's writing. Mario Luzi and the Neo-avant-garde (represented by the essay *Il verso secondo l'orecchio* by Alfredo Giuliani) are in specular oppositions: the former argues in favour of the consubstantiality of the hendecasyllable to the Italian language, resorting to it as a guarantee of formal order; the others, on the contrary, declare the end of traditional verse, and see the hendecasyllable as a poison, an element against which to rebel. Giorgio Caproni's interpretation at the height of the mid-1950s is equally historicist and formulated in a positive sense as in Luzi: the poet finds safety in the metrical «roof» that can contain the risk of private and collective dissolution. Vittorio Sereni, on the other hand, already with his first two collections *Frontiera* (1941) and *Diario d'Algeria* (1947), but above all with the turning point marked in the mid Sixties by *Gli strumenti umani* (1965), opens up the rhythmic structure of the hendecasyllable, focusing on unconventional rhythmic profiles and above all bending it to the movements of his own voice (rhetorical-argumentative stylistic features) and to those of inner speech – in short, he works towards a greater subjectivation of the metre. The second and third parts of the article focus first on two texts emblematic of the style of *Strumenti umani* and *Stella variabile*, and then extend the analysis to some specific traits of Sereni's stylistic evolution from one book to the next, describing and interpreting concrete phenomena in the reuse of the hendecasyllable.

**Keywords:** Vittorio Sereni, contemporary Italian poetry, stylistics, hendecasyllable, Neo-Avant-garde.

L'OSPITE INGRATO 14, II (2023): 89-108

ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi-15573

**Copyright:** © 2023 Andrea Piasentini. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).

**Riassunto.** Il contributo declina il tema delle macerie a livello formale, analizzando la persistenza dell'endecasillabo negli ultimi due libri di Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani* (1965) e *Stella variabile* (1981). L'endecasillabo può essere visto, infatti, come l'elemento chiave di un sistema messo in crisi a inizio Novecento e radicalmente rinnovato a metà secolo. La prima parte dell'articolo espone sommariamente tre diverse interpretazioni dell'endecasillabo, al fine di abbozzare un quadro entro il quale contestualizzare la scrittura di Sereni. In opposizione speculare tra loro stanno Mario Luzi e la Neoavanguardia (fatta parlare attraverso il saggio *Il verso secondo l'orecchio* di Alfredo Giuliani): l'uno è per la consustanzialità dell'endecasillabo alla lingua italiana, vi ricorre come garanzia di ordine formale; gli altri, al contrario, sanciscono la fine del verso tradizionale, e individuano nell'endecasillabo un veleno, un elemento contro cui ribellarsi. Altrettanto "storicistica" è l'interpretazione di Giorgio Caproni all'altezza di metà anni Cinquanta, formulata in senso positivo come in Luzi: il poeta trova soccorso nel «tetto» metrico per contenere il rischio di una dissoluzione privata e collettiva. Vittorio Sereni, invece, già con le prime due raccolte *Frontiera* (1941) e *Diario d'Algeria* (1947) ma soprattutto con la svolta segnata a metà anni Sessanta da *Gli strumenti umani* (1965), apre la maglia ritmica dell'endecasillabo, puntando su profili ritmici non convenzionali e soprattutto piegandolo alle movenze della propria voce (stilemi retorico-argomentativi) e a quelle del parlato interiore – opera insomma per una maggiore soggettivizzazione del metro. La seconda e la terza parte dell'articolo si concentrano prima su due testi emblematici dello stile degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile* e poi ampliano l'analisi ad alcuni tratti specifici dell'evoluzione stilistica da un libro all'altro, descrivendo e interpretando i fenomeni concreti nel riuso dell'endecasillabo.

**Parole chiave:** Vittorio Sereni, poesia italiana contemporanea, stilistica, endecasillabo, Neoavanguardia.

Sarebbe molto interessante vedere come il tema dello scarto e delle macerie entrino nella poesia dell'ultimo Sereni, perché le «toppe dell'esistenza» vengono rappresentate pervasivamente: tanto come *realia* del mondo (i rifiuti del fiume Magra, la casa in rovina di *Lavori in corso*) quanto come autorappresentazione del sé (in *Un posto di vacanza* il poeta si definisce «metastasi fluviale» e in *Traducevo Char* «rifiuto dei rifiuti»). L'attenzione può essere rivolta ugualmente alla forma: anche la lingua ha scarti e resti, e d'altronde non può che essere così, essendo qualcosa di vivo e di usato, qualcosa cioè destinato a mutamento continuo e a una storia di pratiche, norme, convenzioni e trasgressioni. Nella lingua poetica 'norma' significa spesso metrica, a patto di intendere il termine in modo bivalente: sia come codice istituzionale, sia come orizzonte d'attesa stabi-

lito dall'uso.<sup>1</sup> Si tratti di versi o di prosa organizzata anche ritmicamente, ogni composizione prende forma in un paesaggio sonoro che è, è già stato e sarà abitato e manipolato da molti: uno dei tratti specifici del genere lirico sta anche nell'ineludibilità di questo rapporto con il passato, con ciò che un poeta si ritrova fra le mani al momento di scrivere. In questo contributo, dunque, declinerò il tema delle macerie nel piano dei versi, ancora poco o non sufficientemente indagato, mi sembra, a proposito del terzo e quarto Sereni.<sup>2</sup>

L'analisi si limita al trattamento della misura endecasillabica: questo può essere visto come figura della relazione tra il soggetto e la forma più convenzionale del codice lirico, che rimanda a una tradizione totalmente rinnovata nel pieno Novecento. Per vedere in che modo Sereni rimotiva l'endecasillabo negli *Strumenti umani* (1965) e in *Stella variabile* (1981) divido il mio discorso in tre parti: prima raccolgo brevemente alcune interpretazioni dell'endecasillabo date da poetiche diverse fra loro, e poi mi concentro sulle due raccolte di Sereni, proponendo due letture e, infine, una serie di considerazioni stilistiche complessive.

## I. Qualche idea novecentesca sull'endecasillabo

I due libri in questione coprono un arco temporale che va dalla metà degli anni Quaranta al 1981.<sup>3</sup> Attraversano dunque un periodo di storia

<sup>1</sup> Definendolo in rapporto al concetto di ritmo, Franco Fortini ha suggerito di pensare al metro come la *langue* saussuriana, ma evidenziando che la similitudine è imperfetta: «Si potrebbe anche dire che ritmo sta a metro come *parole a langue*; ma in verità il rapporto è più complesso» (cfr. F. Fortini, *Metrica e libertà* [1957], in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 301-314; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 783-798: p. 793). Si potrebbe correggere e sviluppare l'analogia fortiniana proprio con il concetto di 'norma' con cui Eugen Coseriu ha rivisto la dicotomia di Saussure, ampliandola in una concezione tripartita del linguaggio: il sistema della norma sarebbe un primo grado di astrazione rispetto al discorso concreto e infinitamente vario, e consisterebbe nelle «*características normales, comunes y más o menos constantes, independientemente de la función específica de los objetos*» (E. Coseriu, *Sistema, norma y habla* [1952], in Id., *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco Estudios*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 11-113: p. 62).

<sup>2</sup> L'occasione della partecipazione al convegno tenutosi a Friburgo lo scorso aprile, per la quale ringrazio ancora le organizzatrici e l'organizzatore, mi ha permesso di rivedere alcune parti della mia tesi magistrale. Una riscrittura di questa è stata pubblicata recentemente: A. Piasentini, «*La forma desiderata*». *Temporalità, sintassi e ritmo negli «Strumenti umani» e in «Stella variabile» di Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini, 2023. In questa sede riprendo e compendio alcune osservazioni che si troveranno approfondite e ampliate nel terzo capitolo del libro.

<sup>3</sup> La prima sezione degli *Strumenti umani*, *Uno sguardo di rimando*, si apre con *Via Scarlatti*, composta intorno al dicembre del 1945 – ma rimando all'apparato di Isella del «*Meridiano*» Mondadori, cfr. V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 484. *Fissità*, lirica che chiude la terza sezione di *Stella variabile*, risale invece al settembre del 1981, cfr. *ivi*,

della poesia italiana, come noto, incredibilmente dinamico, in cui il patto metrico tradizionale è infranto. Penso allora che possa essere utile ricordare, senza pretesa di esaustività, alcune interpretazioni novecentesche dell'endecasillabo (e, tramite di esso, della tradizione), giusto per abbozzare uno sfondo entro il quale situare l'operazione di Sereni.

In posizioni fra loro antitetiche stanno le idee di Mario Luzi e quelle dei novissimi. L'uno è un fedele della consustanzialità<sup>4</sup> astorica dell'endecasillabo alla nostra lingua; gli altri vedono, da prospettiva avanguardista, il verso aureo come cosa (o merce) morta. Accosto due brani: il primo di Luzi a proposito dell'«irruzione dell'informale» nella sua poesia (gros-somodo coincidente con la fase aperta da *Dal fondo delle campagne*, del 1965, ma con testi scritti tra il 1956 e il 1960) e il secondo di Alfredo Giuliani a conclusione dell'antologia *I novissimi* del 1961.

Si trattava dunque di *usare il ritmo in senso assoluto* e così onnicomprensivo da includere [...] anche quello che era stato considerato prosa oppure linguaggio marginale rispetto a quello poetico. Ciò avveniva dentro a un sistema che però si concentrava ancora intorno a certe unità metriche; infatti questo ritmo sovrano viene poi a riconoscersi – a consistere addirittura – in metri soprattutto endecasillabici [...]. Anche in questo caso, come nel primo libro, *La barca*, la complessità ritmica è superiore alla disciplina e all'osservanza metrica, *però il ritmo ritrova il soccorso della metrica stessa e soprattutto dell'endecasillabo*.<sup>5</sup>

Una storia dell'*inquietudine metrica* vissuta dalla nostra più recente tradizione recherebbe probabilmente [...] utili indicazioni a vedere *la questione del verso in termini di formula liberatoria e di nevrosi* [corsivo mio] [...]. Il nostro primo dato moderno fu la ribellione, simbolica, contro l'endecasillabo.<sup>6</sup>

Il discorso di Luzi è sotteso da una relazione fra due poli: lo scioglimento del ritmo dalle normative della metrica, e il «soccorso della metrica stessa» e dunque, innanzitutto, dell'endecasillabo. Poco prima, sempre nello stesso testo e riguardo *La barca* (1935), Luzi dice che nonostante la priorità dell'impulso ritmico slegato da gabbie metriche «l'endecasillabo

p. 798. Nessun confine cronologico comunque è da prendere con rigidità quando si tratta di Sereni, considerata la distanza spesso indefinita tra la data di partenza e quella di arrivo di una stessa poesia (cfr. la *Nota* d'autore riportata *ivi* a p. 469).

<sup>4</sup> Luzi scrive: «L'endecasillabo e il settenario li considero delle unità metriche consustanziali con l'italiano», cfr. Id., *Lezione sull'endecasillabo* [2000], in Id., *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di D. Piccini e D. Rondoni, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-224: p. 216.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 219, corsivi miei.

<sup>6</sup> A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, in *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, pp. 183-191: p. 186.

compare quasi in ogni poesia come elemento di ordine, di concentrazione e in fondo anche di garanzia che il testo non sfugge di mano». <sup>7</sup> L'idea che una certa possibilità comunicativa esista proprio in quanta regolata da una memoria ritmica è del tutto assente nella teorizzazione di Giuliani. Restano, nel suo impianto, l'assolutezza del ritmo e il nesso tradizione-endecasillabo, ma quest'ultimo è un oggetto contro cui ribellarsi – il rifiuto «del mezzo poetico tradizionale» sarebbe «un antidoto, insomma, ai veleni prodotti dalle strutture ritmiche privilegiate». <sup>8</sup> La rottura può portare allora a due soluzioni, che non sono esplicitate dal saggio di Giuliani, ma che traggo forzando un po' il discorso: o l'assenza totale dell'endecasillabo (dando per scontata la caduta della funzione strutturante dei due elementi metrici più evidenti all'occhio e all'orecchio moderni, strofismo e rima), o la sua sovraesposizione necrotica, spesso con una giocosità situazionista (e magari in accompagnamento a strofa e rima periodiche). La parabola di Edoardo Sanguineti restituisce bene questa doppia possibilità: si pensi ai primi libri, zeppi di versi magmatici e onnicomprensivi, e poi alle ottave di endecasillabi regolarissimi <sup>9</sup> di *Novissimum testamentum* (del 1986, e già il titolo etichetta la poetica: la novità è detta in lingua morta e testamentaria, qui il latino ma *sub specie* formale anche l'endecasillabo imbrigliato in ottave). Non voglio dire che questa sia una dicotomia sempre valida: in effetti la tendenza a vedere l'endecasillabo come maceria funziona come vettore di molteplici scelte stilistiche – penso agli esordi crepuscolari del Pagliarani di *Cronache e altre poesie* e *Inventario privato*, <sup>10</sup> o al Mesa di *Finisce ancora (endecasillabi e altri reperti)*, quinta sezione dei *Loro scritti*, o a quello di *Tiresia*. <sup>11</sup> Per Mario Luzi, invece, l'endecasillabo è, già in sé

<sup>7</sup> M. Luzi, *Lezione sull'endecasillabo* cit., p. 216.

<sup>8</sup> A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio* cit., p. 189.

<sup>9</sup> Davvero rare le eccezioni: per esempio il v. 14 del poemetto, «sarà perché tengo ragioni buone», di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>, ma con possibile appoggio in 4<sup>a</sup> (su «perché»). Per 'regolari' intendo "convenzionali", cioè secondo il ritmo canonico dell'endecasillabo che prevede almeno un accento principale in 4<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup> posizione.

<sup>10</sup> Cfr. F. Magro, *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, in «Versants», 62, 2, fascicolo italiano, 2015, pp. 85-97.

<sup>11</sup> Per un profilo generale di Mesa rimando a P. Zublena, *Giuliano Mesa, l'ultimo dei modernisti*, in «alfabeta2», 13, ottobre 2011, p. 11, leggibile su [www.leparoleelecose.it/?p=4550](http://www.leparoleelecose.it/?p=4550) (ultimo accesso: 20/9/2023). Basandomi sull'edizione completa delle poesie di Mesa *Poesie 1973-2008* (Roma, La Camera Verde, 2010), ho condotto uno spoglio di *Endecasillabi (e altri reperti)* (quinta sezione nel volume *Improvviso e dopo*, Verona, Anterem, 1997) e di *Tiresia* (steso nel 2000-2001, pubblicato nel 2008). Nulla di esaustivo e di definitivo, ma è quanto meno un campione. *Endecasillabi* è composto da sei testi, per un totale di 62 versi: gli endecasillabi però sono appena dieci, e quasi tutti collocati nella zona conclusiva della sezione, quattro nel quinto componimento e quattro nel sesto. La metà di questi è prosodicamente non convenzionale. In *Tiresia*, opera che rivela profeticamente i nessi tra la scrittura poetica e l'«impasto di macerie» (I, v. 12) geologiche, umane e morali provocato da fatti di cronaca avvenuti nel mondo globalizzato, l'endecasillabo è invece un elemento costruttivo più centrale. Nelle cinque parti

e per sé, parte della lingua (come nella nota *Difesa dell'endecasillabo*<sup>12</sup> di Ungaretti), ed è un elemento essenziale per il «tentativo di riconquista»<sup>13</sup> di una metrica riformata. Affine a quest'idea di ristrutturazione, ma sviluppata a partire da basi più radicate nella storia personale e collettiva, è la concezione del lavoro sulla forma nel medio Caproni.

Nella nota apposta al *Passaggio d'Enea* (uscito per Vallecchi nel 1956: siamo ancora nella metà degli anni Cinquanta come con i libri di Luzi e Pagliarani citati prima), Caproni spiega che l'insistita perizia formale è servita a tentare di riscattare una «bianca e quasi forsennata disperazione» cercando «un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini». <sup>14</sup> Lo stile di testi come *Le biciclette* e i *Versi delle Stanze della funicolare* si gioca proprio nella frizione tra contenimento metrico e irrequietezza psicologica: ma è nell'endecasillabo in particolare, ancor più che nelle strofe e nella rima (quest'ultima vero mordente perenne della poesia caproniana), che si concentrano il peso specifico del codice lirico e dunque la responsabilità di sostenere l'intenzione formale. L'endecasillabo, non a

---

“profetiche” che compongono il testo, ciascuna di 23 versi, e dunque in 115 versi, ho contato 27 endecasillabi, tutti perfettamente regolari, con il consueto accento di 4<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup>, e la netta maggioranza è tendenzialmente giambica (con modelli di 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> o 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> o 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>, cioè attratti dall'andamento quasi archetipico dell'endecasillabo, ma su questo rimando a A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 51-53, 393-394). Insomma, mentre nei *Loro scritti*, nella convinzione che «ogni perfezione va distrutta» (v. 7 del terzo testo della serie: un decasillabo), l'endecasillabo è un reperto che emerge a tratti e inaspettatamente in un mare polimetrico, in *Tiresia*, che è un progetto basato su *contraintes* formali diverse, che rimandano a un profilo del poeta come cieco indovino, l'endecasillabo è l'elemento cardinale della dizione, anche e in particolar modo nei versi lunghi (fin dal verso incipitario: «vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe», 1<sup>a</sup> + 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>).

<sup>12</sup> «L'ha nel sangue ogni vero poeta italiano. È l'ordine poetico naturale delle parole italiane. Ma gli endecasillabi più contemporanei e più *nostri* sono [...] quelli di Giacomo Leopardi», G. Ungaretti, *Difesa dell'endecasillabo* [1927], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 154-169: p. 159. È significativo poi che la riconoscibilità dello stesso modello endecasillabico, Leopardi, sia rovesciata in Giuliani: «“Dolce e chiara è la notte e senza vento” non è per noi un endecasillabo o è irrilevante che lo sia», A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio* cit., p. 183.

<sup>13</sup> M. Luzi, *Lezione sull'endecasillabo* cit., p. 220. L'analisi della versificazione del Luzi maturo conferma la centralità dell'endecasillabo: nei 25 versi della poesia quasi-conclusiva di *Dal fondo delle campagne, Quanta vita*, si contano dieci endecasillabi – e la misura è presente anche in svariati versi lunghi, la evidenziano in corsivo: «“Quanta vita” si leva una voce alta di bambino», v. 1; «filano tra la perdita di foglie del bosco nel freddo contro luce», v. 3; «e tracciano una scia di piume e strida, lasciano quelle rotte frasi», v. 4; «E qui, in luoghi ben lontani, ma in un tempo», v. 10, ecc.

<sup>14</sup> G. Caproni, *Nota a «Il passaggio d'Enea»*, in Id., *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. 179. La nota appare per la prima volta nell'inaudiano *Il «Terzo libro» e altre cose* (1968), cfr. *ivi*, p. 1308.

caso, è l'istituzione che progressivamente sparisce dall'opera di Caproni con il mutare del suo pensiero.<sup>15</sup> Concentrandomi proprio sul libro a partire dal quale il verso aureo inizia a dileguarsi, *Il seme del piangere*, e in particolare sui *Versi livornesi*, ho rilevato effettivamente che ci sono solo due endecasillabi, entrambi non canonici («scodinzolano e la stanno a guardare», *Ad portam inferi*, v. 94, 2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; «Ricordati che ti dovrà apparire», *Ultima preghiera*, v. 47, 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>): la narrazione inizia a sconfinare nei territori, però, del nulla o del negativo assoluto, senza possibilità di canto o racconto – quelli, per intendersi, che termineranno nelle partiture scarnificate del *Conte di Kevenhüller* e negli epigrammi di *Res amissa*. Dell'endecasillabo rimangono alcune tracce solo qua e là, negli interstizi creati a cavallo fra un verso e l'altro e quasi sempre con passi non convenzionali.<sup>16</sup> Più duratura e più varia è la persistenza dell'endecasillabo in Sereni, che interpreta il verso in modo ancora più soggettivo, introiettandone la storicità.

## II. Due testi esemplari: Le sei del mattino e La malattia dell'olmo

Le due poesie che ho scelto penso possano spiegare bene il cambiamento della versificazione e del comportamento ritmico da *Gli strumenti umani* a *Stella variabile*, o per lo meno alcuni tratti salienti di un'evoluzione dello stile e del pensiero. Questi due testi poi sono emblematici anche cronologicamente, poiché coprono l'arco che va dalla metà degli anni Cinquanta alla metà dei Settanta: *Le sei del mattino* risale al 1957 e fa parte della prima sezione di *Strumenti umani*, *Uno sguardo di rimando*; mentre *La malattia dell'olmo* è stata scritta dall'autunno del 1975 all'estate del 1976 e fa parte dell'ultima sezione di *Stella variabile*. Ma vediamo *Le sei del mattino*:

<sup>15</sup> Lo ha mostrato bene Massimo Natale nel contributo *Endecasillabo*, in «Nuova corrente», LVIII, 147, 2012, pp. 77-90. Rimando a questo articolo per un'analisi dell'endecasillabo dei *Sonetti dell'avversario* e delle stanze del *Passaggio d'Enea*.

<sup>16</sup> Qualche esempio di endecasillabo intersversale di 2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> (dello stesso tipo di «scodinzolano e la stanno a guardare»): «*Che voglia di lavorare / nasceva, al suo ancheggiare*» (*Quando passava*, vv. 3-4); «*La gente se l'additava / vedendola, e se si voltava*» (*La gente se l'additava*, vv. 4-5); «*di nuovo le si confonde / smarrito; e mentre*» (*Ad portam inferi*, vv. 63-64); «*(fra tanto odore di rancio / e di pioggia) il solo*» (*ivi*, vv. 107-108); «*Ragazze quasi campagne / e marine, il cui sangue*» (*Piuma*, vv. 11-12); «*e vivo dal finestrino / muoveva, col velo turchino*» (*Eppure*, vv. 43-44); «*di nuovo alla primavera / portasse, in un giro eterno*» (*ivi*, vv. 83-84); «*Ti presto la bicicletta, / ma corri. E con la gente*» (*Ultima preghiera*, vv. 2-3). Come si vede, il fenomeno è pervasivo, ma va letto, più che come ossequio alla funzione di sostenutezza formale dell'endecasillabo, come risultato semmai di due stilemi caproniani: sfruttamento della variazione prosodica basata sulla lunghezza medio-breve e dinamizzazione ritmica generata dagli innumerevoli *enjambements*.



Tutto, si sa, la morte dissigilla.	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
E infatti, tornavo,	2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>
malchiusa era la porta	2 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
appena accostato il battente.	2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
E spento infatti ero da poco,	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
disfatto in poche ore.	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
Ma quello vidi che certo	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
non vedono i defunti:	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
la casa visitata dalla mia fresca morte,	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> + 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
solo un poco smarrita	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
calda ancora di me che più non ero,	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
spezzata la sbarra	2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>
inane il chiavistello	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
e grande un'aria e popolosa attorno	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
a me piccino nella morte,	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
i corsi l'uno dopo l'altro desti	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>
di Milano dentro tutto quel vento.	3 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>

Espongo i fatti rilevanti in modo un po' schematico, rinviando a dopo la questione del verso finale. La lunghezza delle misure va dal senario alle quattordici sillabe del doppio settenario (v. 9): dunque, innanzitutto, l'escursione sillabica è ridotta. Ed è tuttavia, secondo punto, calibrata sul doppio fulcro canonico dell'endecasillabo e del settenario, cinque occorrenze per ciascuno dei due. La coppia aurea compare anche a contatto, ai vv. 10-11. L'endecasillabo stesso, in terzo luogo, è adottato in modalità convenzionale: la densità accentuale è mediamente alta o comunque sostenuta (oltre alla 10<sup>a</sup> obbligatoria, conto quattro *ictus* al v. 11, e tre ai vv. 1, 14, 16), e si rileva inoltre una certa *variatio* distributiva degli accenti, che designa diversi profili ritmici (4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> al v. 1, 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> al v. 11 e 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> ai vv. 14 e 16; e dunque diversi attacchi: dattilico al v. 1, trocaico al v. 11 e giambico ai vv. 14 e 16, e diverse posizioni delle pause interne, di 4<sup>a</sup> al v. 1 e v. 14, e di 6<sup>a</sup> al v. 11). Anche la collocazione di questi endecasillabi aumenta l'effetto di dizione tradizionale, poiché riguarda le zone più marcate dell'*incipit* e della chiusa, con un richiamo centrale ai vv. 11. Degne di rilievo ritmico sono infine le inversioni che riguardano il v. 11 («che più non ero») e il v. 14 (con l'epifrasi, come nel leopardiano «dolce e chiara è la notte e senza vento» citato prima in nota).

Ho segnalato la scansione di tutti gli altri versi perché, a ben vedere, il testo è pervaso sia di ricorrenze ritmiche isocroniche (come il v. 8 con la prima parte del v. 9 o come gli endecasillabi al v. 11 con il settenario precedente e ai vv. 14 e 16 con il novenario del v. 15) sia di ricorrenze scala-

ri, un fenomeno tipico di molta metrica libera e già del primo Sereni.<sup>17</sup> Si tratta cioè del ritorno di un identico andamento ritmico, binario o ternario, all'interno di due diverse misure sillabiche: è il caso dei vv. 2-4, caratterizzati dalla formula ternaria.

Da questi dati si può trarre una considerazione generale. La caduta della funzione strutturante del sillabismo ha implicato un riassetamento: il testo, pur senza uno schema metrico regolato da norme esterne, è basato su un disegno formale dove è il ritmo a ricoprire in un certo senso un ruolo costruttivo, e l'endecasillabo, così come l'ho analizzato, ne è un esempio. Giustissima, pertanto, l'osservazione di Girardi che definisce la sezione *Uno sguardo di rimando*, quella cronologicamente più alta degli *Strumenti*, «l'opera di un cauto riformatore metrico».<sup>18</sup>

Ma non ho parlato dell'ultimo verso, «di Milano dentro tutto quel vento». La sua stretta connessione con il quadro appena delineato si deduce gettando un occhio alle stesure precedenti della poesia, che erano «in Milano ancorata nel suo vento» e poi «di Milano ancorata nel suo vento», fino a quando Sereni non è intervenuto *in extremis* nelle bozze destinate alla stampa, cambiando il verso così come si legge ora. La variazione si deve a un motivo squisitamente d'orecchio, come spiega Sereni stesso in una lettera a Fortini nel marzo del 1958, dove scrive che quell'ultimo verso gli sembra «un po' facile nel suono suggestivo ma un po' vuoto, un po' a effetto, e copertura di un'incapacità a dire di più. Ebbi insoddisfazioni fin dalla prima stesura, ma non ci tornai su».<sup>19</sup> A parte la risaputa insofferenza di Sereni per certi poetismi, in questo caso forse per l'uso metaforico di 'ancorata' che gonfia, un po' a effetto, Milano, va notato che le redazioni precedenti erano endecasillabi di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> («in [o 'di'] Milano ancorata nel suo vento»), al contrario della definitiva che è senza dubbio non canonica. La linea melodica più dissonante capita poi proprio nell'ultimo verso della sequenza metrico-sintattica. L'ultimo punto che *Le sei del mattino* permette di fissare, dunque, è la compresenza di endecasillabi ritmicamente molto rari con endecasillabi più convenzionali, anche compaginati insieme. E questo già dalla prima raccolta, *Frontiera*. Ad esempio in una poesia del 1940, *Sul tavolo tondo di sasso*, si trova un endecasillabo di 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> fra uno di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e uno di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> («per musica fiorite su una festa. / Di occhi ardenti, di capelli castani? / Come fu quel tuo giorno, e tu com'eri?», vv. 3-6). Si può dire dunque, tornando a *Le sei del mattino*, che il modello d'intonazione

<sup>17</sup> Cfr. A. Pelosi, *La metrica scalare del primo Sereni*, in «Studi novecenteschi», XV, 35, giugno, 1988, pp. 143-153.

<sup>18</sup> A. Girardi, *Sintassi e metrica negli «Strumenti umani»*, in Vittorio Sereni. *Un altro compleanno*. Atti del convegno di Milano e Luino (24-26 ottobre 2013), a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 165-178: p. 170.

<sup>19</sup> Cfr. V. Sereni, *Poesie cit.*, pp. 530-531.

tradizionale sia in gran parte accettato e allo stesso tempo reso più elastico, includendo altre misure (i versi medi, nel caso in esame) e altre melodie (quella di 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, su cui torno nel terzo paragrafo), in un movimento di adesione e allontanamento. Passo ora ad analizzare *La malattia dell'olmo*, dal libro del 1981.

Se ti importa che ancora sia estate 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>  
 eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 12<sup>a</sup> (o 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> | 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>)  
 delle foglie più deboli: roseogialli 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 11<sup>a</sup> (o 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> | 3<sup>a</sup>)  
 petali di fiori sconosciuti 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>  
 – e a futura memoria i sempreverdi 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>  
 immobili. 2<sup>a</sup>

Ma più importa che la gente cammini in allegria 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> 14<sup>a</sup> (o 3<sup>a</sup> | 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)  
 che corra al fiume la città e un gabbiano 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>  
 avventuratosi sin qua si sfogli 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>  
 in un lampo di candore. 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>

Guidami tu, stella variabile, fin che puoi... 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 13<sup>a</sup> (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> | 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> | 3<sup>a</sup>)

– e il giorno fonde le rive in miele e oro 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>  
 le rifonde in un buio oleoso 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>  
 fino al pullulare delle luci. 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> □  
Scocca 11<sup>a</sup>  
 da quel formicolio 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>  
 un atomo ronzante, a colpo 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>  
 sicuro mi centra 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>  
 dove più punge e brucia. 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

Vienmi vicino, parlami, tenerezza, 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>  
 – dico voltandomi a una<sup>20</sup> 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>  
 vita fino a ieri a me prossima 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>

<sup>20</sup> Questo verso esemplifica bene come in regime di metrica libera «una certa indeterminatazza prosodica» sia «prevista istituzionalmente» (A. Menichetti, *Metrica italiana* cit., p. 314): in questo caso, cioè, si è in dubbio se considerare l'incontro delle tre vocali «voltandomi a una» come doppia sinalefe («voltandomi^a^una») o inserire una dialefe tra la seconda vocale atona e la terza tonica («voltandomi^a una»). Ho optato per la prima soluzione perché il contesto specifico non mi sembra favorire uno staccato tanto netto dell'articolo in punta di verso, una valorizzazione tanto intensa dell'accento di 'una', indebolito dal naturale: in parte perché in tal modo «una» acquisterebbe un peso semantico e ritmico (generando un ritmo dattilico di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>) che non mi pare corrispondere all'abitudine sereniana in fatto di sillabazione interverbale, più orientata semmai a privilegiare il legato e, in questa particolare occorrenza, la dinamizzazione in avanti provocata dall'*enjambement* cataforico – analogamente a un'altra sequenza di versi di *Stella variabile*: «Per ogni / graffio un rammendo, per ogni sbrego / una toppa. □ Quanto vale / il lavoro di una / rammendatrice, quanto / la tua vita?» (*Di taglio e cucito*, vv. 12-17, corsivo mio).

oggi così lontana – scaccia	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
da me questo spino molesto,	2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
la memoria:	3 <sup>a</sup>
non si sfama mai.	3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>
È fatto – mormora in risposta	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
nell'ultimo chiaro	2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>
quell'ombra – adesso dormi, riposa.	2a 4a 6 <sup>a</sup> 9 <sup>a</sup> □
	Mi hai
	11 <sup>a</sup>
tolto l'aculeo, non <sup>21</sup>	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup> 13 <sup>a</sup>
in sogno con lei precipitando giù.	2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 9 <sup>a</sup> 11 <sup>a</sup>

Il canovaccio tematico della *Malattia dell'olmo* consiste nella scena dialogata con una manifestazione dell'alterità o della propria identità, ed è stato sperimentato già negli *Strumenti umani*: prima in *Appuntamento a ora insolita* e nel *Male d'Africa*, e poi in *Apparizioni o incontri*, l'ultima e più tarda sezione degli *Strumenti*. Con una differenza: che in questo testo l'incontro non è con una persona, ma, v. 28, con un'«ombra», spia di quella smaterializzazione del realismo sereniano dagli *Strumenti umani* a *Stella variabile* che Fortini chiamò «tropismo verso la metafisica».<sup>22</sup>

Sul piano della *dispositio* metrica, si potrà notare una certa corrispondenza, cui ho già accennato, fra la partizione strofica e la linea di sviluppo tematico. Provo a chiarirne il procedimento. Nel suo parlato come in presenza a una seconda persona (si vedano il pronome al v. 1 e il presentativo «eccoti» nel v. 2), l'io nelle prime due strofe rappresenta un fenomeno che lo affascina (prima strofa) e qualche elemento di sfondo (seconda strofa, ma il gabbiano si 'sfoglia' come un albero, e quindi ciò che era in primo piano in qualche modo getta la propria luce su ciò che sta dietro e intorno). La terza strofa, poi, è la riproduzione immediata di un pensiero del soggetto lirico, un'apostrofe a un elemento astrale indefinito; e la quarta contiene il passaggio, scandito in due tempi perfettamente segnalati dal verso a gradino (v. 14), da uno sguardo ancora riconoscibilmente descrittivo (vv. 12-13) a una concatenazione di due eventi (lo scoccare, v. 14, di un atomo che col-

<sup>21</sup> Conto un accento su questo 'non' per l'intonazione richiesta dalla *correctio* spezzata dall'acapo. Noto, inoltre, che la poesia è chiusa da una figura ritmica, i due versi tronchi alternati (del tipo AxA). Ma nell'identità, come sempre, una variazione. Gli effetti delle due ossitone nella sintassi sono diversi: il v. 29 consiste infatti in un ordine quasi naturale interessato da un *enjambement*, mentre il v. 31 è marcato da un'anastrofe decisa, la posposizione dell'avverbio in chiusa di frase e di componimento.

<sup>22</sup> F. Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in Id., *Nuovi Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 185-207: p. 189.

pisce, v. 17, il soggetto). La quinta, la sesta e la settima strofa, infine, sviluppano lo scambio di battute fra l'io e una sua vita passata fattasi di colpo lontana. Il primo rilievo strettamente formale, dunque, è l'intensificazione dello strofismo. Qui ci sono 7 strofe per 31 versi, mentre nell'intera *Apparizioni o incontri* la densità di versi per strofa in testi lunghi è nettamente più alta: gli unici due testi che hanno 7 strofe nella sezione di *Strumenti umani* sono *Pantomima terrestre*, che ha però 44 versi, e *Intervista a un suicida*, che ne ha ben 64. L'esempio specifico dell'utilizzo più consistente della segmentazione strofica è la strofa monoversale (v. 11).<sup>23</sup>

Ma passo alle considerazioni strettamente versali. Al contrario che nelle *Sei del mattino*, la polimetria qui è spinta. Si va dal trisillabo del v. 6 (ma si veda anche il quadrisillabo al v. 24) alle quindici sillabe metriche del v. 6. E i versi ultraendecasillabici numerosi (vv. 2, 11, 19, 30, 31, e il 14 e il 28 allungati dal verso a gradino), così come i medi, dal decasillabo al settenario (che a differenza delle *Sei del mattino* sono più lontani dall'uso convenzionale ad accenti fissi, altro cambiamento decisivo dagli *Strumenti a Stella variabile*).<sup>24</sup> Il ventaglio versale è più aperto, insomma, rispetto alla poesia della raccolta precedente. All'aumento dell'eterometria contribuiscono sicuramente i versi lunghi (anch'essi, come la sceneggiatura del testo, retaggio degli *Strumenti umani*: compaiono in *Ancora sulla strada di Zenna*, e poi, prima dello sdoganamento in *Apparizioni o incontri*, sono impiegati nelle forme poematiche o quasi di *Una visita in fabbrica* e *Nel sonno*). In una parte considerevole dei versi lunghi, si riconosce ancora il rilievo del ritmo: nella *Malattia dell'olmo*, per esempio, 5 versi lunghi su 7 (cioè tranne i due interessati dalla spezzatura grafico-metrica del gradino) sembrano essere basati su una certa organizzazione prosodica, o al loro interno come il v. 7 (in cui la proposizione completiva, «che la gente cammini in allegria», corrisponde a un endecasillabo) e il v. 11, costruito su tre movimenti di ritmo ternario («Guidami tu, stella variabile, fin che

<sup>23</sup> Credo possa essere interessante un dato quantitativo a proposito del verso-strofa: in *Stella variabile* se ne contano 11 all'interno di 8 testi, mentre negli *Strumenti umani* appena 4 in 4 testi. Questi ultimi sono i due versi in chiusa di *Via Scarlatti* («E qui t'aspetto») e *Gli amici* («E ti sembra un miracolo»), il verso centrale di *Sopra un'immagine sepolcrale* e quello di apertura de *I ricongiunti*. Nel libro del 1965 la strofa monoversale evidenzia punti ben specifici del testo: inizio, centro e fine. In *Stella variabile*, invece, la collocazione in una delle zone testuali nevralgiche si trova solo in 3 casi su 11. Prevale dunque, come in questo verso della *Malattia dell'olmo*, una distribuzione più libera del verso-strofa, che risponde alle necessità del singolo discorso, di volta in volta diverso.

<sup>24</sup> Nei 12 versi che spaziano dal senario al decasillabo senza contare i settenari (vv. 1, 4, 10, 13, 16-17, 21-23, 25-27) ci sono ben 6 versi che esulano dagli schemi più tipici dei medi: decasillabo di 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> (v. 4), novenari tendenzialmente giambici (vv. 16, 22, 26) e di 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> (v. 21), senario di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> (v. 25). La misura del settenario, più illustre e dunque più sciolta da inerzie ritmiche, conferma comunque il calo del passo ternario nei versi medi: nessuno dei settenari ai vv. 15, 18, 20 e 29 è anapestico.

puoi»), oppure in relazione con il contesto metrico. Si veda per esempio com'è fatta la prima strofa: i vv. 1, 3 e 5 sono retti dall'andamento anapestico, mentre al v. 2 e al v. 4 compare la stessa coppia sillabico-accentuale composta da una sdrucchiola dattilica («l'albero», «petali») e un sintagma trisillabico piano («squamarsi», «di fiori»), che insieme compongono lo stesso modulo di 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>. Quindi come già detto per *Le sei del mattino*, anche qui ritornano a contatto gli stessi impulsi ritmici (si vedano i versi 15-16, con accenti identici di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>, o i vv. 18, 19, 20, 22, di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>) anche scalati su misure diverse (come i già visti vv. 1, 3 e 5; l'endecasillabo di 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> e l'ottonario di 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> ai vv. 9-10; e, sempre come scalarità parziali, il primo emistichio del v. 14, decasillabo di 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>, con il settenario e il novenario entrambi di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> ai vv. 15-16, il v. 23 con una prima parte dattilica e il v. 24, un novenario anfibrachico, e poi ancora il 30 e il 31, per i loro primi tre accenti di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>).

All'interno di questa trama ritmica, infine, agiscono gli *enjambements*, che dinamizzano la punta di verso con intensità forte ai vv. 16 («a colpo / sicuro»), 21 («a una / vita») e 28 («mi hai / tolto») e, pure con minor forza, i vv. 3 («roseogialli / petali»), 22 («scaccia / da me») e 29 («non / il suo fuoco»). Ricapitolando quanto detto finora, gli aspetti metrici più importanti di questa poesia sono i seguenti: il pluristrofismo, l'ampiezza maggiore dell'oscillazione sillabica, la presenza di versi lunghi marcati prosodicamente, il nascondimento del gioco di rispondenze ritmiche, meno visibili rispetto a *Le sei del mattino*, e infine, ancora sul piano verticale della relazione fra i versi, l'acuirsi delle inarcature. In tutto ciò, i tre endecasillabi regolari della *Malattia dell'olmo* (vv. 5, 8, 9), appaiono, così sembra, in penombra rispetto a quelli delle *Sei del mattino*, e per l'assenza d'inversioni auliche e per la collocazione testuale meno evidente e più concentrata. Eppure il tono generale del testo è senz'altro ancora riconoscibilmente lirico; forse però più per le scelte lessicali e figurali che per la cornice versale: questa infatti è più mossa e ondulatoria rispetto a quella delle *Sei del mattino*, compattata attorno alla coppia aurea dell'endecasillabo e del settenario. Lo spartito ritmico della *Malattia dell'olmo*, insomma, e questo è un po' il leopardismo profondo della metrica libera di Sereni, nel suo aprirsi e chiudersi e organizzarsi in strofe si piega all'andamento del pensiero: l'endecasillabo vi entra come se non fosse un elemento del passato, come una cosa casuale o naturale.

### III. Note complessive sull'endecasillabo del terzo e quarto Sereni

Le osservazioni microscopiche su questi due testi si spiegano bene estendendo il discorso alla globalità delle due raccolte. Dalle rispettive

analisi, comunque, dovrebbero essere già emerse alcune linee di evoluzione stilistica: diminuzione della frequenza dell'endecasillabo e aumento di versi medi e brevi,<sup>25</sup> incremento dello strofismo e sua spiccata libertà (calibrata in accordo con la progressione tematica dei testi), calo dei ritorni ritmici evidenti. Mi concentro ora su quattro specifiche caratteristiche di utilizzo dell'endecasillabo, che mi permettono di evidenziare i tratti di continuità tra un libro e l'altro.

Innanzitutto, il nascondimento dell'endecasillabo all'interno di versi lunghi – nulla di nuovo rispetto alle annotazioni già di Mengaldo in *Questioni metriche novecentesche*.<sup>26</sup> Gli endecasillabi interni possono essere individuati seguendo le due linee dirimenti in metrica libera: secondo sintassi (come in «Ma più importa *che la gente cammini in allegria*»),

né, più fondo, | quel repentino vento che la turba  
(*Ancora sulla strada di Zenna*, v. 10)

per tutto un anno, | è la volpe rubata che il ragazzo  
(*Appuntamento a ora insolita*, v. 30)

parte del male tu stesso | tornino o no sole e prato coperti.  
(*In una casa vuota*, v. 13)

per lavoro) | svoltando dalla scala dalla vita. | □ Logoro  
(*Posto di lavoro*, v. 3)

Ma l'uomo, | impari al sogno e alla sopraffazione  
(*Un posto di vacanza III*, v. 11)

Viene uno, | con modi e accenti di truppa da sbarco  
(*Un posto di vacanza v*, v. 26)

oppure, senza esclusione rispetto al primo criterio, già secondo ritmo versale (e sarà maggiore la riconoscibilità proprio di quegli endecasillabi che cadono in corrispondenza di pause naturali):

Lietamente nell'aria di settembre | più sibilo che grido  
(*Una visita in fabbrica I*, v. 1)

<sup>25</sup> Per dati più specifici mi permetto di rinviare al mio «*La forma desiderata*» cit. La prima parte del secondo capitolo si concentra sul rapporto fra strofismo e sintassi.

<sup>26</sup> P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74. Cfr. in particolare *ivi*, p. 42, dove si legge che la libertà metrica «ha modificato morfologia e modalità d'impiego [dell'endecasillabo] in tutti i sensi, e cioè per: a) l'accentazione; b) la misura; c) il contesto metrico d'appartenenza; d) la funzione in genere». Mi riferisco qui all'estensione mensurale.

e persino fiorirvi, cuore estivo, | può superba la rosa.  
(*Una visita in fabbrica II*, v. 4)

Questa ciarla non so se di rincorsa | o fuga  
(*Il male d'Africa*, v. 64)

ma puoi anche supporli come emblemi | vecchi motivi indiani,  
(*Lavori in corso I*, v. 19)

I due che vanno lungo il fiume azzurri | e bianchi  
(*Un posto di vacanza III*, v. 1)

Oracolare ironico gentile | sento che sta per sparire.  
(*Un posto di vacanza V*, v. 42)

Da me a quell'ombra in bilico tra fiume | e mare  
(*Fissità*, v. 1)

Dagli *Strumenti umani* a *Stella variabile*, poi, aumentano gli endecasillabi non canonici.<sup>27</sup> Penso sia giusto valorizzarne allora le caratteristiche ritmiche e la loro interazione con elementi di dettato sostenuto che puntellano le poesie sereniane. Ho notato che la metà di questi versi si chiude in 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, e che uno dei *pattern* più ricorrenti è quello di 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> (come «di Milano dentro tutto quel vento»): la clausola, forse in parte erede di quella classicissima di 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, chiude il verso con una cellula ritmica ternaria, in concordanza con il ruolo significativo dei ritmi ternari nelle forme di scalarità cui si è accennato nel paragrafo precedente. Ma faccio qualche esempio:

La potenza di che inviti si cerchia  
(*Una visita in fabbrica II*, v. 1)

Lo zampillo della pompa nell'erba  
(*Situazione*, v. 3)

i motori nella giostra serale  
(*Pantomima terrestre*, v. 40)

e le croci nella piccola selva  
(*Sopra un'immagine sepolcrale*, v. 2)

<sup>27</sup> Fornisco qui a margine il dato preciso: gli endecasillabi di 5<sup>a</sup> salgono dal 6% di *Strumenti umani* al 12% di *Stella variabile*, quelli ad accenti distanti (cioè con un vuoto accentuale di oltre tre sedi) dal 12% al 17%. In totale quindi, più di un endecasillabo su quattro (29%) di *Stella variabile* non è canonico. Rimando comunque al capitolletto 3.2.4 del mio studio citato sopra.



mio riparo dalla vista del mare  
(*Un posto di vacanza II*, v. 47)

da facciate minacciate di crollo  
(*Revival*, 16)

di nascosto sulla fiandra del tavolo  
(*Domenica dopo la guerra*, 16)

Altrettanto interessanti mi sembrano le strategie che compensano il ritmo scaleno di questo tipo di endecasillabi (non solo quelli di 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>). Si può trattare della collocazione testuale in *incipit* (come *Una visita in fabbrica II*) o *explicit* (come l'esempio delle *Sei del mattino*),<sup>28</sup> oppure delle varie forme di inversione retorica dell'*ordo verborum* che innalzano il tono del verso (oltre al v. 1 di *Una visita in fabbrica II* si vedano: «Nella corsa che per lui è alla morte», *La poesia è una passione?*, v. 24; «Qui dunque si chiude la giovinezza», *Nel sonno VI*, v. 21),<sup>29</sup> oppure infine delle scelte morfologiche o lessicali di registro aulico:

Stillante altra insonnia dai mille soli  
(*Un posto di vacanza IV*, v. 43)

si estasio del trascorrente argento  
(*Un posto di vacanza V*, v. 2)

così fittamente deliberante  
(*Un posto di vacanza VII*, v. 2)

la sua più mortale calcinazione  
(*Verano e solstizio*, v. 9)

Gli ultimi due aspetti che prendo in considerazione hanno a che fare con il tentativo sereniano di acclimatare la pronuncia endecasillabica in un contesto enunciativo non marcato, apparentemente naturale, ma rilevante sul piano della composizione testuale. Nella relazione fra il ritmo e la sintassi ha un ruolo fondamentale l'interpunzione. Quando questa è assente, le pause ritmiche e informative non sono segnalate e la prosodia segue perfettamente la concatenazione dei costituenti. In questo modo,

<sup>28</sup> Per ragioni di spazio non mi dilungo a esemplificare ulteriormente, ma endecasillabi non canonici ricorrono anche negli *incipit* delle poesie seguenti: *Nel sonno V*, *Il male d'Africa*, *Nell'estate padana*, *Interno*; e anche negli *explicit* di *Nella neve*, *Una visita in fabbrica V* (movimento conclusivo dell'intero poemetto), *Quei bambini che giocano*, *Luino-Luvino*.

<sup>29</sup> Non è un caso che gli stralci appartengano agli *Strumenti umani*, raccolta dove, come visto già con *Le sei del mattino*, anastrofi e iperbati sono un poetismo largamente accolto.

alcune figure ritmiche ipercodificate (come il contraccento di 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>) sono come nascoste in una pronuncia scorrevole, che mira a unire ciò che di solito è separato dalla punteggiatura. Ecco qualche esempio:

La gioia quando c'è basta a sé sola.  
(*Le ceneri*, v. 11, contraccento di 6a 7a)

Dillo tu allora se ancora lo sai  
(*Finestra*, v. 22)

facciamola finita fammi fuori.  
(*Paura prima*, v. 7)

Per tanto tempo tanto tempo fa  
(*A Parma con A.B. I*, v. 5)

come ci sta come ci vive al mare?  
(*Un posto di vacanza I*, v. 32)

Di quali torti quali colpe ancora?  
(*Traducevo Char II. Muezzin*, v. 4)

Dove sarà con chi starà il sorriso  
(*Traducevo Char VII. Madrigale a Nefertiti*, v. 1)

e di tutt'altro se gli parlo parla?  
(*Traducevo Char VII. Madrigale a Nefertiti*, v. 12)

Alcuni dei versi appena citati sono creati da un gesto enunciativo sereno ampiamente notato dalla critica, quello iterativo della messa a fuoco, e mi permettono così di passare al quarto e ultimo punto: il connubio tra la struttura ritmica dell'endecasillabo e le movenze retoriche caratteristiche della voce di Sereni. Dilatazioni e amplificazioni semantiche:

Specchio di me una lacuna del cuore  
(*Un ritorno*, v. 4)

artiglia l'anima sfonda la vita  
(*Paura*, v. 5, profilo ritmico poco convenzionale, con *ictus* di 4<sup>a</sup> su parola sdrucchiola)

spezzare muraglie sorvolare anni,  
(*Nel sonno I*, v. 13, endecasillabo non canonico di 5<sup>a</sup>)

di molli prati di stillanti aiuole  
(*Una visita in fabbrica II*, v. 3)

un'officina liquida, un deliquio  
(*Un posto di vacanza II*, v. 54)

Ma la forma l'immagine il semiante  
(*Appuntamento a ora insolita*, v. 9)

e correzioni (più spesso auto-correzioni):

di Anna Frank non dev'essere, non è  
(*Dall'Olanda. Amsterdam*, v. 9)

lo specchio di me (di noi) che le tendo.  
(*Addio Lugano bella*, v. 4, endecasillabo non canonico di 5<sup>a</sup>)

Dunque dov'è l'offesa? Ma non è / offesa, è strazio. E poi, sappilo, nulla  
(*Un incubo*, vv. 8-9)

e passare al seguente. Ma c'è sempre / qualche peso di troppo, non c'è mai  
(*I versi*, vv. 13-14)

Non che sia questo la bellezza, □ ma  
(*A un compagno d'infanzia I*, v. 22);

non la storia di un uomo: □ simulacri, / e nemmeno, figure della vita.  
(*Intervista a un suicida*, vv. 22-23).

Ma non è disservizio cittadino,  
(*Il tempo provvisorio*, v. 7)

Ma non è questa volta un mio lamento  
(*Ancora sulla strada di Zenna*, v. 4)

Ma non è che si burlino di te  
(*Un incubo*, v. 6)

È evidente il circolo d'interdipendenza fra prosodia versale e posture della voce lirica: le varie movenze argomentative contribuiscono alla struttura e alla *variatio* prosodica dell'endecasillabo. In sintesi, dunque, la prosodia dell'endecasillabo di Sereni è orientata a una naturalizzazione del metro sul piano della lingua: una naturalezza ricostruita in chiave ritmica da cui derivano gli schemi accentuali non convenzionali, e, soprattutto, lo scambio incessante fra la linea della prosodia versale e le linee enunciative

della sintassi e dell'argomentazione. Ribatto su queste conclusioni con una coda. Un'altra caratteristica dell'io sereniano è lo scambio sempre aperto fra lirismo e narrazione. Leggendo le sequenze più scopertamente narrative, dove si alternano diegesi e mimesi, si vedrà che alcune battute di discorso diretto sono versificate all'interno della misura endecasillabica, il che da un lato attrae le parole del personaggio in un alone ritmico letterario («Hai sempre il sole dalla tua», «Ho un lungo conto aperto»), dall'altro infittisce i versi di pause prosastiche, cambi di voce fra i locutori posizionati sui vari livelli.

«Una cucina, ho detto?». «Una cucina»  
(*Un posto di vacanza* v, v. 34)

«Sono favole, – disse – non si passa»  
(*Un sogno*, v. 12)

«Ti conosco, – diceva – mascherina,  
(*Ancora sulla strada di Creva*, v. 22)

«Hai sempre il sole dalla tua» galante  
(*Nel sonno VI*, v. 10)

«Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.  
(*Un posto di vacanza V*, v. 40)

non è più questo il punto». □ E raffrontando e  
(*Una visita in fabbrica IV*, v. 3)

della gioia». □ Mi prende sottobraccio  
(*Appuntamento a ora insolita*, v. 25).

Nel caso, invece, dei versi lunghi è particolarmente significativo che alcuni fatti dovuti alla testualità dialogica siano incorniciati in un ritmo endecasillabico (che metto in corsivo): annotazioni del narratore («Animo – *ammicca quel signore della guerra* –» *Esterno rivisto in sogno*, v. 10, corsivi miei da qui in poi; «Sappi – *disse ieri lasciandomi qualcuno* –», *Autostrada della Cisa*, v. 9), frammenti di discorso diretto («... *asciuga il temporale di stanotte*» – ride», *Appuntamento a ora insolita*, v. 4; «Ma senti – dice – *che meraviglia quel cip sulle piante*», *Pantomima terrestre*, v. 1) o entrambi («*Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,*» *Appuntamento a ora insolita*, v. 26).

Per tirare le fila dell'analisi, mi soffermo su una questione generale fin qui emersa forse troppo poco chiaramente. Nel rapporto con la tradizione, si è notato quanto l'atteggiamento di Sereni sia ambivalente: il poeta è

insieme al di qua e al di là di essa; ci resta aggrappato perché sembra non possa a farne meno, perché è il ritmo dell'endecasillabo quello a cui l'orecchio interiore è stato educato e quello da cui la coscienza non vuole staccarsi, pena la perdita di una traccia che ha ancora un qualche senso, che è un vero e proprio materiale costruttivo; e insieme, però, dall'endecasillabo codificato Sereni se ne allontana: non tanto diminuendone le occorrenze, ma soprattutto allargando e variando le possibilità ritmiche. Le diverse strategie del nascondimento rappresentano bene questa compresenza di opposti amalgamati. Si pensi ai casi in cui l'endecasillabo irregolare è inserito in un contesto alto, o a quelli in cui il modello endecasillabico calza alla perfezione i tic della voce sereniana, autocorrezioni e addizioni varie, o le spinte narrative: l'endecasillabo rimane, ma è già qualcos'altro, spesso slogato in ritmi non canonici o curvato verso il parlato interiore; l'io parla attraverso un residuo del codice lirico usandolo con fiducia e insofferenza, affetto e «nausea».<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Sereni parla di «nausea metrica» nella prosa *Il silenzio creativo* [1962], in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 67-70: p. 70.

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

# Una «esibizione di spazzature, di relitti, di detriti». La tradizione come “scarto” nell’ideologia e nella prassi della Neoavanguardia

CHIARA PORTESINE

*Scuola Normale Superiore di Pisa*  
chiara.portesine@sns.it

**Abstract.** This article aims to investigate some thematic occurrences of rubble and rubbish in the production of the Neo-Avant-Garde, from the essays to the poems. In a potentially unlimited field of investigation, I will try to choose some specific applications; in particular, the consumerism, the nucleomitophobia and the perception of a shattered subjectivity. Purely by way of example, I will realize a sampling of texts and authors, including Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola and Cesare Vivaldi.

**Keywords:** Neo-Avant-Garde, rubble, rubbish, consumerism, nuclear explosion.

**Riassunto.** Il contributo si propone di indagare alcune occorrenze del tema delle macerie e della spazzatura nella produzione della Neoavanguardia, dalla saggistica alla poesia. In un campo di analisi potenzialmente inesauribile, si cercheranno di isolare alcune direttrici interpretative specifiche: in particolare, il consumismo, la paura dell’esplosione atomica e la percezione di una soggettività frantumata e residuale. Verrà proposta, inoltre, una campionatura puramente esemplificativa di testi e di autori, tra cui Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Cesare Vivaldi.

**Parole chiave:** neoavanguardia, macerie, spazzatura, consumismo, bomba atomica.

«Il problema di cosa sia un romanzo sperimentale è esattamente questo», sermoneggiava Umberto Eco durante l'incontro palermitano del 1965, «in quale modo oggi un romanzo, lavorando sulle proprie strutture, può essere continuamente contestatario nei confronti dei codici-detriti che la tradizione letteraria, man mano che procede, si lascia dietro». <sup>1</sup> Parafrasandone l'assunto, si può effettivamente osservare una tendenza strategica della Neoavanguardia a presentare se stessa come un agente rottamatore e, al contempo, come un polisemico *scarto* (generazionale, estetico e politico) rispetto a un canone percepito come irrimediabilmente consumato e "irriciclabile". Nel dibattito pubblico e nella pamphlettistica, il Gruppo 63 adotterà spesso la semantica delle macerie, assumendo i «codici-detriti» come una deiezione da riconvertire nel laboratorio industriale della forma. <sup>2</sup> Si potrebbe addirittura tentare, senza il messianismo dogmatico di Eco, di ri-attraversare la produzione saggistica e poetica della Neoavanguardia dalla prospettiva della riqualificazione residuale, verificando di volta in volta quale sia l'intero che si rompe e come venga impostata, dai diversi autori, la dialettica tra scrittura e detrito, tra smaltimento e recupero scheggiato. È possibile, dunque, costruire una poetica "per via di macerie"? La risposta, assolutamente indiziaria e preliminare, verrà qui ripartita in tre punti: 1. la teoria sulla maceria (l'adozione pianificata di similitudini, gerghi e immagini residuali per consolidare una poetica di gruppo); 2. il contenuto-maceria (i testi che descrivono effettivamente dei detriti, materiali o metaforici); 3. la forma-maceria (intesa come una modalità sbieca e laterale di fare i conti con un universo linguistico abraso). Per ragioni di economia interna, la campionatura dovrà limitarsi ai testi usciti entro la prima metà degli anni Sessanta e a un numero circoscritto di autori, escludendo gli affioramenti da altri generi pure maggioritari (dal romanzo sperimentale al teatro). <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Gruppo 63. *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a cura di N. Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 85-86. Peraltro, la metafora delle rovine ritornerà citazionisticamente anche nell'intervento di Giorgio Manganelli che, dichiarando il proprio «scarso interesse» per il romanzo, si soffermerà su quanto «oggi codesto genere sia caduto in tanto irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombero delle macerie, non del loro riadattamento a condizioni abitabili» (*ivi*, p. 173).

<sup>2</sup> Fin dall'introduzione di A. Giuliani all'antologia dei *Novissimi (I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta [1965])*, Torino, Einaudi, 2003, p. xxxiv, apprendiamo che «lo scopo del poeta è la creazione dell'inedito mediante l'uso di ciò che è più scontato e trascurato».

<sup>3</sup> Sul tema, rimando sin dal titolo a L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2007.

## I. Una «possibilità di edificazione e corrosione»: la teoria

È quantomeno curioso costatare come, a livello di bibliografia secondaria, la simbologia delle macerie sia stata spesso adottata dai critici per compendiare l'esperienza del Gruppo 63. Nel suo *Tracciato del modernismo italiano*, ad esempio, Raffaele Donnarumma scrive apoditticamente:

Come ben sapeva Sanguineti, l'atteggiamento dell'avanguardista è eroico e patetico, e passa dalla distruzione cinica al proclama della verità [...]. Rovesciare gli idoli tardoromantici e spazzar via il ciarpame piccoloborghese vuol dire rinnovare la vita in una festa sanguinaria [...]. Se l'avanguardista si scrolla di dosso il peso del tempo e danza sulle macerie di un Occidente fradicio, il modernista cerca di puntellare quelle rovine, fuori delle quali non c'è sopravvivenza.<sup>4</sup>

Per impostare una contrapposizione pregiudiziale tra la «distruzione cinica» delle avanguardie e la filantropia ricostruttiva del modernismo, Donnarumma gioca la carta delle macerie *contro* il Gruppo 63, accusandolo di aver lasciato a terra le rovine del linguaggio, senza raccogliarle o provare a ricomporle in un nuovo oggetto “ricondizionato”. Rinnovando una polemica già ampiamente sviluppata da Zanzotto,<sup>5</sup> la Neoavanguardia non si sarebbe «fatta carico sino in fondo della disgregazione», orgiando sui cocci disfatti e disfunzionali della storia.

Dall'altra parte della barricata si colloca, invece, uno studioso filoavanguardista come Luigi Weber, che sottolinea piuttosto il ruolo da «Erostrati costruttori»<sup>6</sup> degli scrittori sperimentali, a partire, ancora una volta, da un linguaggio rovinistico:

Pur dinanzi alla constatazione tragica, di cui la poesia ormai si vuole “referto” (la sfumatura medica non sarà casuale), l'atteggiamento del poeta permane costruttivo. Debolmente costruttivo, è vero, ma cosa si può pretendere di fronte alla visione di uno sfascio totale? [...] La sensazione, chiara, sconcertata, è quella che dalle rovine non si possa più elevare nulla, ma non importa: il poeta può almeno, con la sua “rovinografia”, con la sua

<sup>4</sup> R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini, M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38: pp. 17-18.

<sup>5</sup> Per Zanzotto, al contrario, la poesia è un «impareggiabile athanor, fornello alchimistico» in cui «ogni scoria può trasformarsi in oro» (A. Zanzotto, *Oltre Babele*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 114-118: p. 117). Sul tema della “memoria delle macerie” in Zanzotto, cfr. A. Cortellessa, *Fuochi, gemme e altre meraviglie. Sui muri di Zanzotto*, in «Strumenti critici», 1, 2023, pp. 31-53.

<sup>6</sup> La definizione è di E. Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta. Il carteggio con Luciano Anceschi e altri scritti*, a cura di N. Lorenzini, Genova, De Ferrari, 2009, p. 172.



“scrittura delle macerie”, effigiare il volto autentico del reale. La funzione sociale dell’artista non viene meno neanche in questo caso.<sup>7</sup>

In queste «fanerografie del disastro»,<sup>8</sup> la Neoavanguardia costruisce una «scrittura delle macerie», ben lontana dallo *striptease* decadentecimiteriale del disimpegno. Tutt’al più, l’atteggiamento sperimentale può essere tacciato di limitarsi al restauro conservativo; i frantumi del passato, ammassati sul pavimento, vengono sottoposti a verifica e adoperati come *Rorschach* sociologici – mentre altre forme di interventismo estetico (modernista o neorealista) si sforzeranno di ricompattarne i pezzi in una nuova sagomatura musiva. Tuttavia, come evidenzia limpidamente Weber, il gesto di denunciare la frammentarietà del reale, senza sforzarsi di ricomporre le contraddizioni con lo scotch di una sintesi posticcia, è un gesto politico altrettanto fattivo, seppur «decostruttivamente ricostruttivo».<sup>9</sup> A proposito delle *Carceri* di Piranesi, Sanguineti dichiarerà che «il modo piranesiano di scoprire le rovine» risiede «tutto in questa chiave, nella possibilità “oggettiva”, precisamente, di edificazione e corrosione».<sup>10</sup> Una simile deflagrazione propulsiva si troverà ancora in un saggio (*La logica assurda*) scritto da Giorgio Manganelli nel 1982 e dedicato alle geometrie pittoriche di Achille Perilli. Sebbene il tempo della scrittura ecceda la parentesi cronologica degli anni Sessanta, riporto alcuni stralci significativi che fotografano archeologicamente la consuetudine dei «tempi di “Grammatica”» (1964-1976),<sup>11</sup> estendendo la prassi delle macerie anche alle arti figurative:

Suppongo che chiunque dipinga abbia come primo problema la distruzione dello spazio sul quale illusoriamente agisce; solo se lo spazio è ridotto a condizione di maceria mentale, esso acquisisce quel grado di distruzione che lo rende adoperabile. Dico suppongo, perché so che chi scrive deve distruggere la pagina, chi racconta deve distruggere la storia [...]. Se esami-

<sup>7</sup> L. Weber, *Usando gli utensili di utopia: traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, pp. 280-281.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 280.

<sup>9</sup> Come scriveva L. Anceschi nell’*Orizzonte della poesia* (in Id., *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 237-255: p. 254), le forme d’arte novissime sono «uscite tutte insieme da una comune condizione di vuoto, di distruzione, di silenzio, e a fatica ristabilite nuove strutture esili, certo, e mobilissime, ma nella loro mobilità consistenti (almeno come direzione)».

<sup>10</sup> E. Sanguineti, *A proposito di Piranesi*, in Id., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 195-197.

<sup>11</sup> Per un approfondimento su «Grammatica», la rivista interdisciplinare fondata nel 1964 da Giuliani, Manganelli, Perilli e Novelli, rimando in particolare a G. Lo Monaco, *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63*, in «Arabeschi», 15, 2020, pp. 114-125: <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/013%20Lo%20Monaco.pdf> (ultimo accesso: 2/9/2023).

niamo lo spazio trasformato in macerie, vediamo che non è un luogo (che corrisponde alla pagina), non ha storia, è descrivibile in quanto distrutto; [...] le macerie non ubbidiscono ad un unico modulo geometrico, ma sono tali perché in sé raccolgono le “vere” macerie, vale a dire blocchi di geometrie ferite, deformate, impossibili, contraddittorie. [...] Il punto d’arrivo – la distruzione dello spazio, inteso come luogo omogeneo, intellettualmente “repressivo” – è conseguito attraverso manomissioni che hanno come scopo la produzione di macerie. Mi rendo conto che “macerie” è una parola di suono romantico [...]; solo che le macerie della pittura di Perilli sono esempi di distruzione portata a termine, elaborata, silenziosa.<sup>12</sup>

Dunque, la scrittura e la pittura possono agire trasformativamente sul mondo, a patto di visualizzarlo come detrito: anzi, è il suo stesso status di «maceria mentale» (e generazionale) a renderlo finalmente «adoperabile».

Per entrare nel vivo della “macerazione teoretica” degli anni Sessanta, in diversi articoli dei proto-Novissimi viene utilizzata una grammatica dell’effrazione: in *Linguaggio e opposizione*, ad esempio, Balestrini dichiara che lo scopo della poesia consiste essenzialmente nello «spingere a limiti di rottura tutte le proprietà» del linguaggio.<sup>13</sup> La poesia deve funzionare come un oggetto contundente gettato contro la muraglia di cartongesso del passato: «oggi infatti il muro contro cui scagliamo le nostre opere rifiuta l’urto, molle e cedevole si schiude senza resistere ai colpi» e gli operatori estetici devono ricordare che «una diretta violenza è del tutto inefficace in un’età tappezzata di viscide sabbie mobili».<sup>14</sup> Si tratta, insomma, della dialettica sanguinetiana tra palude e maceria, tra stallo informale e revanscismo dei relitti. Per Giuliani, la «noia per un linguaggio accreditato dalla realtà vecchia affonda le proprie radici in un terreno apocalittico», da scandagliare criticamente con una «visione multipla, rotta, accavallata».<sup>15</sup>

Nel notificare un’anamnesi tendenziale della letteratura coeva, Angelo Guglielmi si serve poi di una metafora altrettanto diroccata:

La situazione della cultura contemporanea è simile a quella di una città dalla quale il nemico, dopo averla cosparsa di mine, è fuggito. Il vincitore che è alle porte della città cosa farà? Invierà delle truppe d’assalto a conquistare una città già conquistata? Se lo facesse aggraverebbe il caos, provocando nuove inutili rovine e morte. Piuttosto farà arrivare dalle retrovie

<sup>12</sup> G. Manganelli, «La logica assurda», in *Achille Perilli. Continuum 1947-1982*, Milano, Electa, 1982, p. 14.

<sup>13</sup> N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, in *I novissimi cit.*, p. 165.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> A. Giuliani, «La poesia, che cosa si può dire», in *Id.*, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 146-151: p. 149.

i reparti specializzati che avvanzeranno nella città abbandonata non con le mitragliatrici ma con gli apparecchi Geiger. E grazie alle nuove strade da essi aperte (strade naturalmente straordinarie, costruite su sedi imprevedute e non tradizionali) la circolazione nella città potrà ricominciare. Si tratterà indubbiamente di una circolazione ardua, faticosa, incerta. Avrà bisogno di “provare” passi e vie sempre diversi. Si tratterà di una circolazione sperimentale.<sup>16</sup>

A una letteratura destinata ad accatastare «nuove inutili rovine», Guglielmi contrappone una «circolazione sperimentale», costruita in «sedi imprevedute e non tradizionali», che riesca a scavare un tunnel tra un *humus* di antiquariato in pezzi.

Ripercorrendo a campione i saggi di area neoavanguardista, si possono identificare alcuni usi ricorsivi del tema-macerie. In primo luogo, ritorna l'immagine di una tradizione in cocci, a tratti aggiornata postmodernisticamente come un *discount* di rovine: «la storia», sentenza Guido Guglielmi in *Capricci e maschere*, «si è trasformata in uno spaccio di anticaglie, in un grande magazzino di liquidazioni».<sup>17</sup> Altrettanto diffusa è l'adozione complementare della rovina come figura retorica novissima, rispolverata spesso nei contesti di un citazionismo benjaminiano.<sup>18</sup> Sempre Guido Guglielmi, ad esempio, nel riscattare Arlecchino «trasgressore di soglie e rovesciatore di tabù», sostiene che «la sua maschera è – nei termini di Benjamin – un'immagine allegorica del dimenticato, un frammento – pezzo staccato o rovina».<sup>19</sup>

Rispondendo al resoconto di Alfredo Todisco sul convegno genovese *Sapere e Potere*, Sanguineti si definisce suggestivamente «una specie di Angelus Novus riciclato, le ali virate “in rosso acceso”, che “ritiene possibile l'assemblaggio dei cocci” della “realtà in pezzi” con “il collante del marxismo”».<sup>20</sup> A proposito della pubblicazione di *Walter Benjamin, il tempo e le forme* di Fabrizio Desideri, Sanguineti precisa poi:

<sup>16</sup> A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 56.

<sup>17</sup> G. Guglielmi, *Ludienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 59.

<sup>18</sup> Gli influssi della filosofia di Benjamin sul retroterra filosofico della Neoavanguardia meriterebbero, prima o poi, un approfondimento specialistico (in particolare, sulla produzione di Sanguineti – amico intimo di Enrico Filippini, che sarà il traduttore italiano del *Dramma barocco tedesco*, nel 1971). In generale, il riconoscimento di una “funzione-Benjamin” nella poesia italiana degli anni Sessanta e Settanta necessita urgentemente di ricevere un adeguato trattamento critico; si vedano intanto le osservazioni di C. Bologna, *La novissima «Invenzione di Don Chisciotte» di Edoardo Sanguineti*, in «Critica del testo», 1-2, 2006, pp. 385-396: in particolare pp. 381 e 396.

<sup>19</sup> G. Guglielmi, *Ludienza del poeta* cit., p. 18.

<sup>20</sup> E. Sanguineti, *Diabolus Vetus* [1980], in Id., *Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988, pp. 186-188: p. 187.

Angeli nuovi, o diavoli vecchi, un punto è fermo. Non si tratta di «ricomporre l'infranto». Si tratta di affrontare, con tutte le energie della ragione dialettica, nella nostra prassi, le nostre «rovine» e la nostra «tempesta». Anzi, la nostra «catastrofe». Perché, è vero e terribile, ma siamo spinti «irresistibilmente» nel futuro.<sup>21</sup>

Ai piani quinquennali per il recupero forzato dell'«infranto», Sanguineti contrappone uno sguardo diagnostico che trasformi le «rovine» in azioni politicamente spendibili. La metafora ruderistica verrà amplificata dal successivo riferimento alle «eruzioni vulcaniche» e al «terremoto di Lisbona» che Leopardi e Voltaire avevano impiegato per «contestare l'idea di progresso»: anche gli scrittori contemporanei, per Sanguineti, devono fronteggiare il «nostro terremoto» non come un fenomeno naturale «“irresistibile”, ma socialmente resistibile, resistibilissimo» a patto di «prevenire organizzativamente le forze non dominabili».<sup>22</sup> Il caos, insomma, non si affronta con il sortilegio ricostruttivo ma con la vitalità al nero della dialettica, un'estetica del conflitto in cui le opposte tensioni del restauro e dell'annientamento non vengono mai addomesticate in un compromesso di comodo. Nell'introduzione a *Nel labirinto* di Károly Kerényi, Corrado Bologna definisce la dialettica come un pensiero «che supera gli ostacoli» (e, aggiungeremmo noi, le macerie della filosofia occidentale) «aggregandoli, non rimuovendoli o scavalcandoli».<sup>23</sup>

Nel «rovinismo benjaminiano» si può far rientrare anche l'esplicazione sanguinetiana della scenografia di *Passaggio*, la messa in scena per soprano, due cori e strumenti scritta assieme a Luciano Berio e rappresentata per la prima volta alla Piccola Scala di Milano nel 1963.<sup>24</sup> La protagonista si muoveva qui in una stanza letteralmente invasa da spazzatura, stracci e giornali accartocciati, in un allestimento *brut* che Sanguineti commenterà in questi termini:

Il primo titolo *Esposizione* alludeva precisamente proprio a ciò, e in particolare io avevo in mente il Benjamin che indaga intorno alle esposizioni universali, allo spettacolo delle merci, derisoriamente risolto, poi, nei

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> C. Bologna, *Introduzione*, in K. Kerényi, *Nel labirinto*, trad. it. di L. Spiller, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 8-9.

<sup>24</sup> Per un'analisi approfondita dell'opera, rimando a C.B. Minciocchi, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto»: aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965), in *Le théâtre musical de Luciano Berio. De «Passaggio» à «La Vera Storia»*, éd. G. Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 95-138, e A.I. De Benedictis, *From «Esposizione» to «Laborintus II»: Transitions and mutations of “a desire for theatre”*, *ivi*, pp. 177-246.



*Passaggio* (Milano, Piccola Scala, 6 maggio 1963): ph. Erio Piccagliani © Teatro alla Scala

termini del balletto, in una specie di esibizione di spazzature, di relitti, di detriti, insomma il consumo e lo spreco.<sup>25</sup>

Se la storia è detonata, insomma, anche la forma per raccontarla dovrà assomigliare il più possibile a questa «nuova totalità» di rovine.<sup>26</sup> Da un resoconto sul *Gruppo 63 a Palermo* apparso anonimo su «Marcatrè» nel gennaio del 1963 (ma plausibilmente scritto da Sanguineti, redattore capo della rubrica di «Letteratura»), apprendiamo che uno dei compiti principali dell'avanguardia doveva coincidere con il gesto di «degradare i valori» ricevuti in eredità dalla tradizione, «come avviene in Pollock o Fautrier, in Gadda o in Celine, nell'ultimo Joyce o in Robbe-Grillet».<sup>27</sup> Il canone, dunque, non dev'essere né idolatrato né negato ma desublimato da una «forte carica svalorizzante (nei riguardi degli ingredienti di cui si alimenta)».<sup>28</sup> Ma a quali correlativi oggettivi corrisponderà, sul piano empirico della versificazione, questa *reductio ad maceriam*?

<sup>25</sup> E. Sanguineti, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Modena-Milano, Mucchi-Ricordi, 1993, pp. 16-17.

<sup>26</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1999, p. 152.

<sup>27</sup> *Il gruppo 63 a Palermo*, in «Marcatrè», 1, 1963, pp. 5-13: p. 6.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

## II. Cariato è il mondo? Il contenuto-macerie

### II.1 La maceria come rifiuto e deiezione: l'allegoria del consumo

Considerata la vastità delle implicazioni che, di volta in volta, le macerie vengono ad assumere nella carriera specifica di ciascun autore, mi limiterò a proporre una selezione di casi sintomatici, ripartendoli a seconda dei diversi contesti d'applicazione, a cominciare dalla relazione tra rovine e rifiuti. Nel discorso con cui il Gruppo 63 si presenta pubblicamente nel campo di tensioni degli anni Sessanta, infatti, "maceria" viene spesso a coincidere con "deiezione". Gli oggetti frantumati diventano veri e propri rifiuti, e il residuo del canone occidentale assomiglia vistosamente a un cimitero di spazzatura. Di conseguenza, in alcune poesie dei Novissimi il mondo è raffigurato come una discarica concentrazionaria, un'accumulazione caotica di prodotti fabbricati costitutivamente per rompersi e per alimentare il circuito perpetuo della produzione. Le catastrofe di cose-immondizie assomigliano sempre più a necropoli consumistiche, in una crescente angoscia della fine (dell'umanità ma anche delle merci che essa ha prodotto). Il fenomeno viene tematizzato soprattutto da Ernesto De Martino, nel volume dedicato alla *Fine del mondo* e alle *apocalissi culturali*. Nei «documenti letterari» pubblicati nell'attuale congiuntura culturale dell'occidente», l'antropologo individua una diretta correlazione tra la «catastrofe del mondo» e la compilazione di «minute descrizioni dell'assurdo, veri e propri inventari di rovine»<sup>29</sup> – che vedremo largamente esemplificati nella prassi inventariale<sup>30</sup> del Gruppo 63, quasi come "litane accelerazioniste" della fine del capitale. La merce si trasforma in feticcio luttuoso, l'amuleto terrorizzante di una fine sadicamente desiderata – in quanto soltanto la morte dell'oggetto potrà fornire le premesse storiche per la rinascita del soggetto. Qui ci interessa suggerire soltanto come, nelle enumerazioni caotiche e negli elenchi vertiginosi confezionati dalla fantasia "fredda" dei neoavanguardisti, il lettore inciampi spesso nei detriti di un mondo dei consumi nuovissimo eppure già fatiscente – anzi, fatiscente nel momento stesso in cui viene distribuito tra i consumatori.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977, p. 467.

<sup>30</sup> Sul tema, cfr. almeno A. Pietropaoli, *Cose e parole*, in *Per Edoardo Sanguineti: «good luck (and look)»*, a cura di Id., Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, pp. 61-66, e le annotazioni di G. Carrara agli *Erotopaegnia*, in *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in «Triperuno» di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018 (soprattutto il paragrafo 4.2, «Un uso politico del sogno»): <https://books.openedition.org/ledizioni/4455?lang=it> (ultimo accesso: 2/9/2023).

<sup>31</sup> Si veda, a questo proposito, il montaggio di una discussione tra Balestrini, Giuliani, Manganelli, Novelli, Pagliarani e Perilli trascritta nel primo numero della rivista «Grammatica», nel

Nell'entropia capitalistica, produzione e obsolescenza, nascita e morte delle cose vengono a coincidere, in una «grottesca amata / somiglianza con la spazzatura».<sup>32</sup> L'esempio più calzante si riscontra negli elenchi luttuosamente caotici di Sanguineti; in *Erotopaegnia*, III, ad esempio, l'intimizzazione iniziale («afferra») viene seguita da un catalogo di oggetti in bilico tra natalità, alchimia e mercificazione (tra cui una «sfera / di vetro arido», «un prolungato continente di lampade» e la «ruggine»)<sup>33</sup> Anche nel successivo *Purgatorio de l'Inferno* le merci capitalistiche compaiono a intermittenze, tra le diverse necrosi storiche – come le paradossali endiadi di I, vv. 13-15 («conoscerai la confindustria e la svastica», «il lecco lecco e lo Spirito Santo»)<sup>34</sup>

La contaminazione tra realtà «epiteliale» e artificialità delle merci si ritrova anche nei primi componimenti di Balestrini, dai *Corpi in moto e corpi in equilibrio* (in cui il protagonista dal «cuore pieno di bottoni»<sup>35</sup> «guarda la stoffa la pelle / la staffa calibrata»)<sup>36</sup> a *Triassico* (dove vengono direttamente menzionati i «proprietari di beni di consumo», che si aggirano tra «banche disseccate» con le «camicie strappate»,<sup>37</sup> oppure la «piccola borghesia colata / nelle piazze [...] / presso la marcia catapultata» che si rifugia «al primo tuono nelle gelaterie»)<sup>38</sup> Nel quinto componimento del *Sasso appeso* si può intravedere addirittura una citazione dal summenzionato *Erotopaegnia*, III, con un inventario caotico-capitalistico di merci introdotto non più da «afferra» (che pure verrà richiamato al verso succes-

---

novembre del 1964, e oggi riprodotta in *Gruppo 63*, antologia a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, critica e teoria a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, pp. 405-410.

<sup>32</sup> A. Giuliani, *Fuga in famiglia*, in Id., *Versi e nonversi*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 114-115: p. 115.

<sup>33</sup> E. Sanguineti, *Erotopaegnia*, in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 53; III, vv. 1-2, 6 e 8. Analoghi relitti inventariali del consumo si ritroveranno in altre poesie di *Erotopaegnia*: cfr. ad esempio p. 56, VI («il reggicalze», «l'armadio» e il «vetro» che «non resiste», vv. 1 e 4); p. 49, IX («le stridenti vasche» che accolgono i «frangibili», vv. 17 e 19); p. 62, XII (la «tetra caldaia» e la «disciolta grata», vv. 1 e 18), ecc.

<sup>34</sup> E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, in Id., *Segnalibro* cit., p. 71. Ma cfr. soprattutto il celebre elenco di IX (p. 82), che inizia con la «lunga spada blu di plastica» e il «frigorifero / Bosch in miniatura» (vv. 1-2) per arrivare all'acquisto di una «piccola maschera antigas» (v. 5), di una «bella / bomba a mano» (vv. 10-11) e, nel finale, alla compravendita genetica di un «fratellino» (v. 18). Un discorso analogo vale, naturalmente, per X, p. 83.

<sup>35</sup> N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015, p. 33; I, v. 15. Ma cfr. anche la «bocca piena di spilli, arrugginita» (p. 66), i corpi che «colano nel collo della bottiglia» (p. 69), il «guanto nero di pelle» (p. 85), il «cavo di nylon rosso sangue» (p. 99), ecc.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 37; V, vv. 7-8.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 54; *L'invasione*, vv. 17, 20 e 21. Ma si veda anche il tentativo di ribellarsi dando fuoco a «un cilindro di carta d'amaretto» in *De Cultu Virginis*, p. 56, v. 14, oppure l'«orizzonte di gomma arancio» nel romanticismo industriale del *Sasso appeso*, p. 62.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 58; *Apologo dell'evaso*, vv. 22-23, 27 e 28.



sivo) ma dal paronomastico «affila»: «Affila / le unghie di riso, afferra la scarpa, la sciarpa che sfugge / la gravità (non c'è più posto per tutti), le tue meningi, i tuoi remi, / le tue rotule». <sup>39</sup>

La deiezione non si presenta solo come merce rotta ma anche (o soprattutto) come linguaggio alienato e gestazione schizofrenica di codici. Anche la tradizione letteraria rappresenta un idioma del potere, un grande magazzino in cui il capitalista può accedere per utilizzare a scopi pubblicitari alcune citazioni, riducendo i testi a medaglietta di assoggettamento e di distinzione bourdieusiana. In un mondo in cui la letteratura è stata pienamente inserita (e, dunque, anestetizzata) entro il circuito della produzione fordista di oggetti e di saperi, lo scrittore dovrà recuperare la profondità semantica “rimossa” dietro le strutture della comunicazione contemporanea. Ma recuperarla non significa fuggire nel lirismo, nel poetese o nell'iperuranio della forma, ma piuttosto denunciare lo statuto di questa lingua del potere, includendola – come scoria, appunto – nel tessuto stesso della versificazione. Si pensi soltanto alla richiesta di Sanguineti di inserire alcuni frammenti del *Giardino dei Finzi-Contini* nel copione di *Esposizione*, lo spettacolo di teatro musicale realizzato con Berio e la coreografa Ann Halprin tra il 1962 e il 1963. I cocci del romanzo di Bassani (scelto in qualità di «classico romanzo di intrattenimento della nostra borghesia», annualmente sostituibile con i nuovi best-seller «che i dodici mesi letterari produrranno di volta in volta») vengono assimilati in un'operazione di montaggio polemico, in cui ogni «pezzo» rappresenta «un lungo verme solitario [...] composto di tanti metameri, e capace di estendersi o ridursi a volontà». <sup>40</sup> Replicare e montare insieme slogan pubblicitari e citazioni dal canone occidentale serve a suggerire al pubblico come, in fondo, il trattamento politico dei messaggi sia lo stesso, e che la rivoluzione della letteratura debba partire dalla denuncia di questa omertosa compromissione linguistica.

## II.2 Descrivere le macerie (proletarie), criticare il potere (capitalistico)

Nella produzione giovanile dei Novissimi la menzione di detriti o macerie è spesso legata a un affresco della miseria sottoproletaria che, nel caso del giovane Elio Pagliarani, risentirà ancora di atmosfere neorealiste e socialisteggianti. Nella sesta sezione della *Ragazza Carla* troviamo l'allusione (quasi pasoliniana) a una «campagna offesa da detriti, lavori a mez-

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 69; *Il sasso appeso*, vv. 17-20.

<sup>40</sup> Trascrizione delle *Note* di E. Sanguineti conservate presso la «Paul Sacher Foundation – Archivio Luciano Berio», citate da A. I. De Benedictis in *From «Esposizione» to «Laborintus» II* cit., pp. 229 e 233.



zo, non più verde e non ancora piattaforma cittadina». <sup>41</sup> In generale, tutte le cose che appartengono ai protagonisti del poemetto sono incomplete, rotte, disfatte – dalla «bicicletta scassata» di Piero ai vestiti «sciupati troppo in fretta» di Carla e della sua famiglia. <sup>42</sup> La critica alla società capitalista passa attraverso la pietà nei confronti delle merci di pessima fattura che, accumulandosi nelle case o nelle campagne, stabiliscono un'istantanea demarcazione tra classi sociali, tra chi può permettersi accessori che non diventino subito macerie e chi deve accettare di «sciuparsi» assieme ai propri sottoprodotti.

Lo stesso uso militante delle macerie si troverà, ad esempio, nelle poesie di Cesare Vivaldi – novissimo acquisito o (più malignamente) auto-proclamatosi tale. <sup>43</sup> Vivaldi era entrato precocemente nella «panchina» della squadra novissima (assieme a Edoardo Cacciatore e Giancarlo Majorino). Il suo nome era stato proposto a più riprese da Luciano Anceschi ma verrà rifiutato soprattutto per il veto posto da Nanni Balestrini, in una lettera inviata a Giuliani il 5 gennaio 1961. <sup>44</sup>

In una poesia dei *Versi (1947-1960)* intitolata *Sud*, in mezzo a «strade consumate come le mani / d'un povero pescatore» (vv. 13-14), la «speranza» di una redenzione dalla miseria «scherza sulle macerie», <sup>45</sup> in un uso trasparentemente politico delle rovine che può essere considerato un primo avvicinamento para-novissimo al tema. Nelle *Poesie liguri (1951-1954)* ritornerà prevedibilmente l'immagine delle macerie per riassumere la povertà brulla dell'entroterra, dove «a cà a l'è arruvinà» («la casa è

<sup>41</sup> E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Cortellesa, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 137.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 125. «Sciupato» sarà anche l'uomo che porta a passeggio il cane sulla via Toscana (p. 137), in un rispecchiamento reciproco tra merce e proletario.

<sup>43</sup> Si veda, ad esempio, un passo del saggio sull'*Eredità dell'Informale*, in cui Vivaldi sostiene che la nuova pittura romana di Dorazio, Schifano, Kounellis e Festa trova «delle saldature interessanti con quel che avviene nel campo analogo della poesia, risultando vicina a quanto fanno giovani poeti come Sanguineti, Porta, Balestrini e (si licet) il sottoscritto» (in «il verri», 3, 1961, pp. 176-178).

<sup>44</sup> Dopo essersi fatto spedire «con grande urgenza» il *Poemetto per Alberto Burri* di Vivaldi, tre giorni dopo Balestrini raccomanderà di includere Majorino («questo servirebbe a non isolare troppo l'Elio [Pagliarani]»), aggiungendo lapidario: «Vivaldi invece no» («*Queste e non altre*». *Lettere e carte inedite*, a cura di F. Milone, Pisa, Pacini, 2016, p. 103).

<sup>45</sup> C. Vivaldi, *Dettagli*, Milano, Rizzoli, 1964, p. 11. Come nella *Ragazza Carla*, anche qui il tema delle rovine passa per una consunzione oggettuale di classe, tra le «parole scritte sui muri / col carbone di un'infanzia scalza» e i «letti disfatti» su cui si distendono le madri aspettando i «fanciulli randagi». Nell'*Ode all'Europa*, invece, la devastazione non assume una connotazione sociale ma è legata ancora al recente passato bellico, con un uso tragicamente cadenzato della parola «macerie» («Tra queste rase / macerie ancora vive Libertà», «su questa selva di frante macerie», «il suo respiro smuore tra le tombe / e le macerie, tra mura gelose / degli scheletri infranti dalle bombe», ecc.), Id., *Ode all'Europa ed altre poesie (1945-1952)*, Roma, Edizioni della Sfera, 1952, pp. 6-17.

rovinata<sup>46</sup>) e «u ventù d'à miseria u l'hai cargài / de curù fort che i te sciàppa i òggi» («il vento della miseria li ha caricati di colori forti che ti spaccano gli occhi<sup>47</sup>»).

Analogamente, in *Una banda di ragazzi* Alfredo Giuliani tratteggia l'episodio cenciosamente cavalleresco di un gruppo di adolescenti che inseguono «le cavallette / nei terreni da vendere», tra betoniere, asfalti e demolizioni: un «guscio di rovine» da cui «saltano note di colomba», quasi una trappola nera che non riesce ad acciuffare l'innocenza monellesca dei ragazzi.<sup>48</sup> Nelle prime poesie di Giuliani si assiste spesso a questa dialettica inconciliata tra un oggetto rotto che dovrebbe ingabbiare e la libertà creativa (della fanciullezza o della poesia) che tende a evadere da questa

<sup>46</sup> C. Vivaldi, *La casa dove sono nato*, in Id., *Dettagli cit.*, p. 49.

<sup>47</sup> A Giovanni, *ivi*, p. 53. Un'adozione meno realistica e più metaforica delle macerie si troverà negli *Esercizi di stile (1960-1962)*, che segnano il punto di maggiore prossimità rispetto alle ricerche neoavanguardiste. Sin dalla poesia dedicata a Burri (*Il cortile del tempo*), il paesaggio diventa eliotianamente devastato, tra architetture e paesaggi crepati («i muri si scompongono in muffe erosioni disegni / minuti salnitri», vv. 9-10; «Poi la decollazione delle statue: marmo che resta senza figure», p. 81, vv.13-14; «il muro calcinato si copre di rovi [...] / screpolato [...] / Macchie abrasioni graffiti nel silenzio rovente», *Il muro*, p. 92, vv. 1-2 e 9; «geologia tenera tagliata [...] / Il paesaggio indiano è ruvi- / damente schiantato», *Impronta dopo impronta*, p. 9; III, vv. 3 e 4-5; «un roseo crollante casolare», *Riposa anche tu*, p. 102; I, v. 4; «il pino crollante» e i «crolli finali dei pini», II, v. 1 e III, v. 3), oggetti in pezzi (le «*affiches lacerate*» in *Allontana il fuoco*, p. 88, v. 10; «Tutto consumato calcinato distrutto», *Riposa anche tu*, p. 102; I, v. 1) e soggetti altrettanto detonati («il bambino esplose dai vetri», *Allontana il fuoco*, p. 89, v. 9; «un agguato chiasoso di sangue / mohicano goccia a goccia», *Ansedonia/inverno*, p. 101; III, vv. 4-5), ecc. La ricognizione meriterebbe di essere estesa anche alla raccolta *A caldi occhi (1964-1972)* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1973), di cui mi limito a segnalare pochissime immagini: la «muraglia di sbrecciato travertino» nella poesia *Saturnia*, dedicata a Giuseppe Ungaretti (*ivi*, p. 15, v. 2), in cui «una torre» e «un campanile» intervengono «a interrompere / – ma solo per accentuarla – la decisione del taglio» (vv. 4-6), mentre i «campi sparsi di massi» e di detriti rotolati giù dal pendio ospitano, al contempo, le «greggi di pecore» e il cartello «col cane a sei zampe» dell'Eni (vv. 10, 12 e 13). Ma si veda soprattutto *Prefisso è il tempo*, dedicata al pittore Michelangelo Conte (p. 96), in cui allo stile materico e poverista dell'artista (il «metallo ridotto a pezzetti» che «s'infiora di ruggine» con «buchi e rilievi», vv. 1, 3 e 5) si sovrappone, nel finale, l'immagine di una novissima età dell'oro (*Leitmotiv* dell'intera poetica vivaldiana) in cui «uomini incontaminati / abiteranno liberamente le costruzioni che immagini» proprio attraverso una redenzione detonativa: «bucheranno il sale che si forma / sulle ferite infette della terra [...] / tra paradiso e inferno / toglieranno la muffa / dai cuori» (vv. 15-16, 17-18 e 21-23).

<sup>48</sup> A. Giuliani, *Una banda di ragazzi*, in Id., *Versi e nonversi*, cit., p. 22, vv. 1-2, 4-5 e 8. Per altri affioramenti di macerie urbane o paesaggistiche, cfr. i seguenti esempi: «il muro tarlato della pergola» (a cui corrisponde metaforicamente lo «sghebro suono» del violino, in *Odi che il violino mendico s'arrampica*, p. 26, vv. 3 e 4); la descrizione espressionista della città come «vuota fornace» che «ribrucia scorie morte» in *I giorni aggrappati alla città* (p. 27, v. 2); la «campagna calva e putra» dove il «letto si sgretola fino alla pelle» (*La candela di Onan*, p. 122, vv. 22 e 24), ecc. Suggestivo, infine, che nella didascalia iniziale di *Povera Juliet* si raccomandandi di disporre in una qualsiasi «living-room approssimativa» anche un «grammofono (rotto)», un oggetto d'uso inutilizzabile (*ivi*, p. 61).

coercizione parlata.<sup>49</sup> Ad esempio, nel *Fantasma della felicità* l'io lirico si chiede «perché chiudere / nel barattolo, con le prede d'insetti, / il fantasma della felicità?»,<sup>50</sup> mentre attorno galleggiano «immagini arse» e il poeta invita la pioggia a «trasformare le polveri in vapori, / risanare le crepe secche».<sup>51</sup> Per il giovane Giuliani, insomma, il mondo cariato può ancora essere redento dalla natura e dalla riqualificazione creativa dell'arte (la «promessa» che «sorvola i baratri», la «nostra penuria nel fervore».)<sup>52</sup>

In un'accezione più marcatamente materialista, si può citare, invece, la terza sezione di *Purgatorio de l'Inferno*, in cui allo «spettro» che Sanguineti «invoca sopra le rovine» (naturalmente, lo spirito marx-engelsiano del comunismo) corrispondono, a due versi di distanza, «le rovine, anche, dell'abbazia di Hambye».<sup>53</sup> L'aspetto diroccato di questa abbazia benedettina del XII secolo è dovuto alla decisione di adibirla, dal 1810, a cava di pietra, abbattendo la facciata della chiesa e parte della navata centrale – prima di essere nominata, nel 1900, monumento storico di interesse nazionale. Le rovine vengono alternativamente interpretate da Sanguineti come le macerie non ancora rimosse del secondo conflitto mondiale, che soltanto lo spettro dell'ideologia potrà redimere, e i resti storici riconvertiti in «cose storicomonumentali»<sup>54</sup> proprio in virtù del loro fascino cadente.

Per concludere con un ultimo esempio, anche il versante realistico e para-pasoliniano della produzione di Adriano Spatola prevede un'ostensione politica della maceria urbanistica. Nella terza sezione di *Boomerang*,

<sup>49</sup> Cfr. anche *Per la festa dei bambini allo zoo*, *ivi*, p. 42, oppure, nel *Vecchio*, l'insistenza sul rapporto tra un dentro adolescenziale frenetico e un fuori adulto e «squalificante» («Il più terribile fuoco è adolescenza sui vetri [...] | Il padrone è triste, tira al bersaglio, stecca [...] | Frenesia degli usignoli! [...] | Se il cielo esagera, | sottrai la gabbia alla plumbea alleanza», p. 49, vv. 2, 11, 13, 15-16). Una campionatura a parte meriterebbe l'insistenza di Giuliani sui «vetri», sulle imposte e sulla cornice della finestra – una visione schermata, insomma, che separa il soggetto dal reale (ad esempio: «le persiane ischialgie | d'un interno foro», *Nuove predilezioni 1963-1964*, XI, vv. 7-8; «le braccia spalando dietro i vetri», *Lettera della terapia montana*, p. 105, v. 5; «elevati ridicolmente nel vuoto spaventato | di finestre», p. 106, vv. 37-38, ecc.). Del resto, recensendo *Laborintus*, Giuliani affermerà proprio che «il grande compito della poesia è quello di forare lo schermo» (*Immagini e maniere*, cit., p. 88).

<sup>50</sup> *Id.*, *Versi e nonversi*, cit., p. 23, vv. 5-7.

<sup>51</sup> *Ibidem*, vv. 8, 10-11. Cfr. anche il finale della *Cara contraddizione*: «Vagabonda scarabocchia la terra, | chi ha temprato la punta alla mente? | La carta vetrata dei giochi, l'adulto coltello | che sbucciò l'evidenza dal niente» (p. 37, vv. 65-68).

<sup>52</sup> *Penuria e fervore*, *ivi*, p. 41, vv. 30 e 34.

<sup>53</sup> E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, in *Id.*, *Segnalibro* cit., p. 74, vv. 5-6 e 8.

<sup>54</sup> E. Sanguineti, «Venexiana all'aperto», in *Id.*, *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 249-248: p. 248. Cfr. anche «Il bello di natura», in *Id.*, *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 26-28: p. 27: «Sta di fatto che la civiltà tecnologica segna la fatale scomparsa del pittoresco, in natura come nei musei, e che le bellezze del buon tempo antico possono salvarsi, ove si desidera, a condizione di opportuno recintamento [...], al modo di reliquie memoriali, e insomma, per dire tutto, come illustri e venerabili rovine».

ad esempio, la periferia assume le sembianze di una «necropoli di dodge, di carriole, di tralicci sventrati» (v. 1), una «necropoli-posteggi» da visitare nel «giorno / dei morti» come se fosse un cimitero di famiglia (vv. 16-17). In questa novissima città morta, l'autocarro scarica nel fiume le «tombe-macerie» e i «tumuli-detrimenti» di un capitalismo in agonia (vv. 3-4): «i monumenti della borghesia come rovine, prima ancora che siano caduti», come scriveva Benjamin.<sup>55</sup> La scrittura proto-neoavanguardista, insomma, assomiglia a un «catacombale curvarsi, tra le rovine delle città del mondo, in una ricerca che raccolse spontaneamente, per decenni e decenni, i grandi intellettuali dell'Occidente in rivolta»,<sup>56</sup> che hanno identificato nelle macerie un sintomo e una diagnosi del proprio tempo.

### II.3 «Facile come sganciare la bomba»: la maceria nucleare

All'altezza degli anni Cinquanta e Sessanta, l'immaginario rovinistico non poteva evitare di contaminarsi con la fobia collettiva del nucleare. Lo spazio (materiale e linguistico) della Terra sembrava sul punto di essere spazzato via da una catastrofe nucleare, rendendo pericolosamente vicina l'ipotesi di un futuro prossimo di macerie disabitate dall'umanità. Spostare il discorso dalle macerie della vita sottoproletaria a quelle di un intero pianeta minacciato dall'atomica porterà il discorso politico e letterario a complicarsi, acquisendo tratti più riconoscibili rispetto ad altre forme generazionali di tematizzazione della crisi. Si entra, così, nel dominio di un'«apocalisse critica», in cui, sul «quadro di una catastrofe cosmica», si fronteggiano «future visioni di un mondo in sfacelo» oppure, complementariamente, proposte «in evoluzione verso un altro millennio».<sup>57</sup>

È quasi scontato inaugurare la campionatura delle «visioni esplosive» con *Laborintus*,<sup>58</sup> in cui i funghi atomici si intervallano a un paesaggio desertificato descritto per brevi tocchi, soffocati dalla nube tossica del citazionismo. Ad esempio, l'allusione alle «calciate colonne, in rigide /

<sup>55</sup> W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, in Id., *Opere complete*, trad. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000, vol. 9, p. 18.

<sup>56</sup> E. Sanguineti, «Le meraviglie della dialettica», in Id., *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 321-323: p. 323.

<sup>57</sup> U. Eco, *Un'apocalisse critica*, in E. Baj, *Apocalisse*, Milano, Mazzotta-Studio Marconi, 1979, pp. 7-32: pp. 8 e 10. Qui i «mostri nucleari» di Baj vengono interpretati come sineddoche di una «bestialità che ci inquina – inquina noi e con noi il corpo sociale» (p. 12): l'*Apocalisse* di Baj è «critica» in quanto ci consente di «leggere i segni della distruzione. Spogliando la rappresentazione di ogni afflato mistico, restituendoci angeli e demoni nella forma grottesca della citazione deformante, Baj a modo proprio ci ricorda che gli agenti della distruzione sono di questa terra» (pp. 31-32).

<sup>58</sup> E. Sanguineti, *Laborintus*, in Id., *Segnalibro* cit., p. 28; XII, v. 1.

rovine», nella sezione XVI, viene subito riassorbita nella *Palus* miasmatica dell'intertestualità.<sup>59</sup> Del resto, in *Laborintus* il trattamento delle fonti si risolve in un montaggio di macerie, un *puzzle* apocalittico di idiomi e di tradizioni irrelate. Come affermerà lo stesso Sanguineti a colloquio con Ferdinando Camon, *Laborintus* sarebbe una «*Terra desolata* alla rovescia» giacché, mentre Eliot aveva manipolato i «frammenti» come «puntelli per sostenere le rovine», nella raccolta sanguinetiana «si manifesta un orizzonte di rovine irredimibili, invece, immediatamente. Cioè *il mondo della cultura, della tradizione culturale, diventa una mera galleria di mummie esibibili*». <sup>60</sup> Si comprende meglio, così, l'accenno laborintico a «uno stadio enunciatemente ricostruttivo di responsabile ricomposizione», di fronte a una storia «finita» e «atomizzata». <sup>61</sup> Come ha chiosato Erminio Risso, dunque, la *Palus* rappresenta «un paesaggio fortemente frantumato e putrescente», una cartografia «di veri e propri crateri» simile alle «plastiche di Burri», eppure tenuta insieme da un'«architettura solida, geometricamente delineata» che ne costituisce il contrafforte paradossale. <sup>62</sup>

Per proseguire nella campionatura, si può citare un frammento dalla quarta sezione di *Europa cavalca un toro nero* di Antonio Porta (in seguito accolta nel macrotesto dei *Rapporti*), dove si legge: «Un incidente, dicono, ogni ora, / una giornata che c'era scuola nell'aria / un odore di detriti». <sup>63</sup> L'immagine viene a chiarirsi tornando all'incipit apocalittico («Attento abitante del pianeta, / guardati! dalle parole dei Grandi / frana di menzogne, lassù, / balbettano, insegnano il vuoto»), <sup>64</sup> direttamente raffrontabile con le dichiarazioni firmate, negli stessi anni, dai pittori nucleari. In particolare, il *Manifesto d'Arte interplanetaria*, sottoscritto, nel gennaio del 1959, da artisti come Enrico Baj e Sergio Fergola, e da poeti come Nanni Balestrini e, per l'appunto, «Leo Paolazzi», mirava a una violenta sensibilizzazione degli intellettuali italiani di fronte al rischio della catastrofe atomica: «La nostra fantasia approda alle plaghe vulcaniche e calcinate dei vari pianeti prima che vi giungano le puzzolenti, fragorose carcasse metalliche [...] che

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 66; XVI, vv. 9-10. A titolo inventariale, riporto anche i seguenti esempi di questa «planimetria come diciamo della morte» (p. 21; VII, v. 14): «di fronte a lunghi funghi fumosi [...] / frammenti che costellano / il notturno giardino dei succubi» (p. 14; II, vv. 9-11); la «Death Valley» o «Valles Mortis» dove le «appendici desertiche qui ristagnano» (p. 15; III, vv. 1, 3 e 9); «la piazza deserta, i palazzi deformi, crollanti» (p. 59; IX, v. 4), ecc.

<sup>60</sup> F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 218.

<sup>61</sup> E. Sanguineti, *Laborintus* cit., p. 14; II, vv. 19 e 20.

<sup>62</sup> E. Risso, «Anarchia e complicazione», in Id., «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento* [2006], San Cesario di Lecce, Piero Manni, 2020, pp. 21-84: p. 32.

<sup>63</sup> A. Porta, *Tutte le poesie*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009, p. 78, vv. 1-3.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 77.



*Arte interplanetaria*, in «Il Gesto», IV, 4, settembre 1959, pp. nn.

hanno ideato i tecnici e gli scienziati».<sup>65</sup> Peraltro, la lettera-pamphlet veniva spedita, come si legge nell'explicit, «dal Pianeta Terra», in piena aderenza lessicale al monito rivolto da Porta all'«abitante del pianeta».

Nell'apparato auto-esegetico dell'antologia novissima, sarà lo stesso Porta a spiegare *Europa cavalca un toro nero* come un'«emblematica suite di episodi di cronaca» di cui l'ottava sezione metterebbe in scena proprio «un uomo investito da un'esplosione nucleare»<sup>66</sup> («osserva l'orizzonte della notte, / inghiotte la finestra il gorgo del cortile, / l'esplosione soffiò dal deserto / sui capelli, veloce spinta al terrore [...] / e punge gli occhi il vento dell'incendio»)<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Anche nel *Manifesto del Gruppo 58*, sottoscritto da artisti come Guido Biasi e Mario Persico il 5 giugno del 1958, il lessico delle macerie ricorre sin dall'incipit: «La possibilità di nuove aperture può nascere da questo disgusto disperato che ci prende allorché ci aggiriamo fra le macerie spettrali dei paradisi surrealisti [...]. Occorre calpestare le ceneri di una disperazione ancora romantica e continuare il nostro fantastico viaggio verso zone più ridenti» (cit. in T. Sauvage, *Arte nucleare*, Milano, Galleria Schwarz, 1962, p. 210).

<sup>66</sup> *I novissimi* cit., pp. 133 e 137.

<sup>67</sup> A. Porta, *Tutte le poesie* cit., pp. 79-80.

Anche nel primo segmento di *Come si agisce e altri procedimenti* (1954-1969), Balestrini alterna la notifica dell'allarme atomico («l'esplosione nell'istante / inatteso», I, vv. 10-11; «quanto a / la bomba tutti ne parlano», II, vv. 15-16; «facile / [...] come / sganciare la bomba», IX, vv. 3-5)<sup>68</sup> all'immagine delle cose rotte (il «rumore del muro crollato», II, v. 6, III, v. 3; la «maniglia scricchiolante», III, v. 4; «qualsiasi cosa si è / rotta», IX, vv. 11-12; «il mondo cadere a pezzi», XIV, v. 14 e XVII, v. 4)<sup>69</sup> e dei corpi a pezzi («Una volta o l'altra il tendine / è spezzato, la falange recisa», VII, v. 39).<sup>70</sup> A questo inventario di macerie si accompagna la necessità martellante di «sgomberare» le strade e i balconi dai detriti e dai cadaveri (XVI, vv. 9 e 15; X, v. 17; XIII, vv. 1 e 3), così il «mondo riavrà le ore» abituali (VIII, v. 10) e «ogni cosa / rinviene al suo posto» (IX, vv. 13-14).

Oltre a *Corpi in moto e corpi in equilibrio*, la semantica dell'esplosione allagherà anche la sezione successiva (*Triassico*) in cui una «nube» tossica suggerisce di «evacuare la città malsana accelerando con i finestroni chiusi», in uno scenario urbano in cui i «muri» sono «tutti pieni di / buchi» (*L'invasione*, vv. 4, 5, 13-14).<sup>71</sup> In generale, i «muri» diroccati e un reale sull'orlo della catastrofe nucleare denoteranno tutti gli esordi balestriniani<sup>72</sup> che, come già sottolineava Sanguineti nel 1963, sono dominati da «strutture sventrate». <sup>73</sup> Per i Novissimi bisogna recuperare la realtà e

<sup>68</sup> N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti* cit., pp. 33, 34 e 41.

<sup>69</sup> *Ivi*, pp. 34, 35, 41, 46, 49.

<sup>70</sup> *Ivi*, pp. 39.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 53. Anche in altri testi della sezione incontriamo un catalogo di oggetti squarciati (le «camicie strappate», p. 54; gli «specchi [...] rotti», p. 55; gli «aquiloni» «lacerati», p. 56; il «tergicristallo ronzante», p. 61) e di corpi feriti (la «cerniera lampo nella nuca», p. 54; la «gamba ingessata», p. 55), regolarmente accostati a uno scenario apocalittico di devastazione (la «cenere» che «sale, su quasi fino al soffitto!», p. 56; l'«argine / ultimo» che «crolla», mentre il poeta rivolge la propria «lode / a un'estate di foco», p. 57; la «paglia che brucia» fuori dal finestrono, p. 61, ecc.).

<sup>72</sup> Riporto soltanto una casistica esemplificativa: «i muri così vicini, le cose rapprese, / cariate, lo spazio prosciugato (il pavimento) [...] / (che scricchiola alquanto)» (p. 64); «l'indice / consumato / sul muro la breccia [...] / l'ascensore riprese a salire / ignorando la bomba e tutto il resto, e le pedine di carne si arresero» (p. 67); «l'indagine sulla balena, la folla, sugli anni minati e la follia / qui dove il muro finisce, finiva, noi qui usciti, riusciti, / aggrappati al soffitto (la piaga brulicante) screpolato è il cielo / [...] confitti / sulla polvere sparsa nera sul pianeta d'ossa buio» (p. 68); la «stagione piagata» (p. 69); «Lugubre l'eco riflessa / del muro crollato, del muro anzi dissanguato» (p. 83), ecc.

<sup>73</sup> E. Sanguineti, *Come agisce Balestrini*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 59-64: p. 60. Nell'espressione, riecheggiano naturalmente le parole dello stesso Balestrini che, in *Linguaggio e opposizione*, aveva parlato di «strutture, ancora barcollanti» che «prolificano imprevedibilmente in direzioni inaspettate» (cit., p. 164). Per un'estensione dell'analisi all'attività propriamente verbo-visiva e performativa, cfr. C. Casero, *Il conflitto nell'opera di Nanni Balestrini, "dadaista d'assalto". Azioni e performance degli anni Sessanta*, in «pianob», 1, 2017, pp. 28-43.



il mito «precisamente al punto del suo sventramento»,<sup>74</sup> giacché «l'esperienza del reale in cui siamo immersi [...] si rende passibile di fruizione soltanto se vissuta autenticamente come residuo».<sup>75</sup> Ancora una volta, macerazione e costruzione si implicano a vicenda e «tutto sopravvive nell'informe di così energico sventramento».<sup>76</sup> Nelle poesie di Balestrini, l'immagine ricorsiva della metropoli di rovine (nel *Sasso appeso*, la «città minata», I, 13 o la «città fuggita cancerogena», IV, 3)<sup>77</sup> diventa la sineddoche di un'intera civiltà esplosa. Gli intarsi apocalittici del primo Balestrini meriterebbero un approfondimento separato, per l'insistenza antropocentrica sulla disintegrazione cui vanno incontro l'«Europa cariata» (I, 23) e il pianeta intero, sulle cui spoglie «pende la vita spaccata» dell'uomo.<sup>78</sup>

#### II.4 Esplodere con il mondo: un corpo a pezzi

Come già parzialmente emerso nel precedente paragrafo, in numerosi testi della Neoavanguardia le macerie (dai detriti urbani agli oggetti fraccassati) vengono accostate a una corporeità infranta. È il caso dei *Rapporti umani*, il lungo componimento di Antonio Porta risalente al triennio 1961-1963, in cui i confini tra appropriazione soggettiva e oggettiva del dato reale raggiungono il «grado zero» dell'indistinzione.<sup>79</sup> Nel contesto di una soggettività ridotta a cosa, l'ambientazione diroccata sembra riflettere un io lirico altrettanto diroccato. Nelle sezioni I, XI e XVI, ad esempio, l'insistenza lessicale sulle rovine è inframmezzata da una lunga catena di uccisioni e di corpi amputati:

1.

«Niente uccelli sugli alberi,» seminando asfissia  
soffocò i passanti, l'asfalto filtrava liquido, «poche  
vittime sui prati,» tra le rovine spuntavano le squame,  
e si aperse, il boia è sceso, un lago tra le gambe.<sup>80</sup>

<sup>74</sup> E. Sanguineti, *Come agisce Balestrini* cit., p. 61.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>77</sup> N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti* cit., pp. 61 e 67.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 69 («sulla pioggia fuggendo lo scafo l'urlo del pianeta sulla fascia di nubi, i verdi mari. / Non c'è più terra da scoprire»).

<sup>79</sup> Alludo ad A. Porta, *Il grado zero della poesia*, in «Marcatè», 2, gennaio 1964, pp. 41-42. Sul l'«antagonismo tra soggetto e oggetto» nei *Rapporti umani*, cfr. soprattutto T. Lisa, «Antonio Porta, la crudeltà delle cose», in Id., *Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 203-220.

<sup>80</sup> A. Porta, *Tutte le poesie* cit., p. 126.



11.

[...] Per togliere la polvere, chinato, si recidevano le stringhe, la fronte mi sanguinava, tra i cristalli spezzati, le stringhe tra i capelli, e premevo, frugando tra le schegge, scrivendo nella polvere, la lingua mi si tagliava.<sup>81</sup>

16.

[...] Rade una barba che non cresce, s'elide il braccio frugando con il bastone, polvere fra i frantumi, in sacchi sigillati.<sup>82</sup>

Per descrivere l'atmosfera dei *Rapporti umani*, Tommaso Lisa ha parlato efficacemente di un «al-di-qua» che ha i connotati di una *waste land* sadica.<sup>83</sup> A essere spezzettato non è soltanto il corpo ma la soggettività stessa dell'autore: l'io lirico è diventato una maceria. Come asserirà Giorgio Manganelli nella *Penombra mentale*, se «l'autore non esiste» più, al suo posto «esiste una distesa di macerie fantastiche e questa si organizza in un testo all'apparenza coerente, ma non diventa mai un luogo in cui noi ci possiamo collocare».<sup>84</sup>

Anche nel plurificato *Laborintus*, la metropoli esplosa viene posta in una raggelante correlazione con un soggetto non integro («la piazza deserta, i palazzi deformi, crollanti... e io stesso»),<sup>85</sup> che percepisce la propria esistenza «in un costante cratere anatomico ellittico».<sup>86</sup>

Analogamente, nell'*Ebreo negro* di Spatola il soggetto prende atto dell'universale disfacimento («ma la distruzione da un pezzo s'è compiuta») e si paragona a un «gonfio relitto, carogna della nave dai pesci smantellata»,<sup>87</sup> così come, nel *Caso* di Cesare Vivaldi, mentre «le piazze si aprono, le strade s'ingolfano», il soggetto perde «le mani, gli occhi» e roto-

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>83</sup> T. Lisa, *Poetiche dell'oggetto* cit., p. 218.

<sup>84</sup> G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 101.

<sup>85</sup> E. Sanguineti, *Laborintus* cit., p. 59; IX, vv. 4-9; corsivi miei.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 13, I, v. 19 – oppure p. 14; II, v. 5 («perché io sono al più giusto confine organico sepolcro»). L'intero paesaggio lunare-atomico di *Laborintus* è, in realtà, una superficie anatomica espansa, una costellazione di «organi significanti in situazioni» (p. 33; XV, v. 16); cfr. ad esempio p. 15; III, vv. 18 («prendimi cranio di creta nel tuo litorale orale») e 29 («le insenature rugose»); p. 24; IX, vv. 2-3 («giardino Lacus Somniorum epiteliare propriamente epitelioma / mia costale corteccia eventuale mia flora»); p. 27; XI, vv. 19-20 («Ellie / mio folto estuario coltivatrice di cicatrici»), ecc.

<sup>87</sup> A. Spatola, *Opera* cit., p. 178.

la «sul selciato come una palla di stracci». <sup>88</sup> La disfunzione del paesaggio diventa, così, una disfunzione del soggetto, in una trasmissione quasi epidemica di connotati guasti e in fase di prematura demolizione.

In conclusione, vale la pena di accennare alla consapevolezza generazionalmente diffusa di maneggiare, anche sul piano linguistico, una parola rotta e destinata a polverizzare il proprio potenziale di verifica a contatto con il presente. Nelle pagine della Neoavanguardia sono frequenti le allusioni a una comunicazione in cocci, fatta di moncherini di senso. Nel *Giovane Max*, ad esempio, Giuliani fa riferimento alle «frasi tarlate», asserendo poco dopo: «Che orrore: la lingua *materna!* Chi si aspetta alcunché da questo eretismo rivoluzionario, sbaglia. La rivoluzione è astratta. – “Amico screpolato,” giuggiò il conte “possiamo darle un po’ d’intonaco?”». <sup>89</sup> La comunicazione, dunque, è un muro crepato da intonacare e lo stesso narratore verrà apostrofato dal conte come un’entità «screpolata», in una completa reciprocità tra rovine linguistiche e soggettive. Nel *Glossario composto di specillomi del testo*, pubblicato in appendice al *Giovane Max*, alla voce «LINGUETICA» si leggerà poi: «Scienza poetica che indaga le immondizie grammaticali mediante la lingua», <sup>90</sup> recuperando la parentela tra macerie e spazzatura.

Più in generale, nella teoria e nella prassi della Neoavanguardia l’allusione a una lingua-rottame, erosa e mancante, è una costante – dalla «lingua di cenere» dell’ottava sezione di *Laborintus* <sup>91</sup> ai «sostantivi corrosi dalle stravolte strutture» in *Continua* di Balestrini. <sup>92</sup> In una dichiarazione programmatica di Porta (*Poesia e poetica*), troviamo poi un’allusione alla «mancanza di un linguaggio penetrante, nel deserto delle forme disossate», <sup>93</sup> come se il poeta fosse costretto a muoversi su una spiaggia poetica colma, alternativamente, di ossi di seppia e di rifiuti non degradabili. Sull’«aspetto rovinistico» della coeva situazione letteraria e sulla corruzione dell’italiano, ridotto a parlata «catastrofica e rovinografica», insisterà anche Arbasino in *Fantasmî italiani*, come sottolineato, peraltro, dal Sanguineti lessicologo, che studierà proprio l’estensione della semantica «rovinista» dal paesaggismo settecentesco alle nuove accezioni giornalistico-culturali. <sup>94</sup>

<sup>88</sup> C. Vivaldi, *Il caso*, in Id., *A caldi occhi cit.*, p. 122.

<sup>89</sup> A. Giuliani, *Il Giovane Max (1969-1971)*, in Id., *Versi e nonversi cit.*, pp. 125-174: p. 146.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>91</sup> E. Sanguineti, *Laborintus cit.*, p. 58; VIII, v. 12. Ma cfr. anche l’«ustione linguistica» (*ivi*, p. 14; II, v. 8).

<sup>92</sup> N. Balestrini, *Come si agisce cit.*, p. 130.

<sup>93</sup> A. Porta, *Poesia e poetica*, in *I novissimi cit.*, p. 193.

<sup>94</sup> A. Arbasino, *Fantasmî italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977, pp. 82 e 197; E. Sanguineti, *Scribilli*, in Id., *Ghirigori cit.*, pp. 149-151: p. 150.

### III. La forma-maceria: qualche appunto e molte domande

La dialettica materialisticamente virtuosa tra macerie della storia, del corpo e del linguaggio permette di considerare una simile triangolazione, da un lato, come una risposta reattiva alle sollecitazioni del contesto culturale, e, dall'altro, come la postura particolare di una Neoavanguardia che aveva scelto di modellare la propria militanza a partire dagli scarti di lavorazione dei processi linguistici limitrofi – trasformandosi, quindi, in un laboratorio di macerie e sulle macerie. Del resto, come scriveva Hans Magnus Enzensberger nel 1962, «oggi ogni poesia significativa necessariamente infrange e riassume un immenso arco di tradizione», all'insegna di un inesauribile gioco tra «distruzione e riassunzione»: «lacerazione, *déracinement*, nichilismo, arbitrio, vandalismo [...] hanno saputo creare e consolidare un nuovo stato del linguaggio [...]. L'inverso di ogni distruzione della poesia è la costruzione di una poetica nuova».<sup>95</sup> Questo atteggiamento da ricostruzioni apocalittiche differenzia in modo sostanziale le neoavanguardie degli anni Sessanta dal futurismo e dal dadaismo – che, nel «mettere tra parentesi d'un colpo tutto il passato», hanno coltivato invece un «metodo “distruttivo”» in virtù del quale «non solo non si soffre nel distruggere i “valori” ma diventa “valore” fondamentale la distruzione».<sup>96</sup> Al contrario, come si legge sin dalla quarta di copertina della seconda edizione dell'antologia novissima (1965), i cinque neoavanguardisti «operano una strutturazione, non si limitano a distruggere» il reale e il linguaggio.<sup>97</sup>

Arrivati a questo punto dell'argomentazione, i cultori più oltranzisti della critica tematica<sup>98</sup> potrebbero suggerire un uso anche stilistico della forma-maceria, coincidente con la scelta di incastonare nel tessuto della versificazione alcune frasi provenienti dalla tradizione e trattarle *come* sintagmi-macerie. Per fare soltanto un esempio, in *Se allora morire* di Spatola (tratta da *Altri versi d'ingresso*, 1961-1963) l'affioramento petrarchesco («quel rosignuol che sì soave piagne») potrebbe essere interpretato come il

<sup>95</sup> H.M. Enzensberger, *Questioni di dettaglio* [1962], trad. it. di G. Piana, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 133-134.

<sup>96</sup> W. Pedullà, *La rivoluzione della letteratura*, in *Storia generale della Letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, vol. xv, *Il Novecento. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, prima parte, Milano, Motta, 1999, p. 4.

<sup>97</sup> *I Novissimi* cit. Sul rapporto “costruttivo-distruttivo” con la tradizione, cfr. anche V. Pilone, «Il postmoderno ha un cuore antico». *Intertestualità dantesche in Edoardo Sanguineti*, in «L'Alighieri», 30, 2007, pp. 135-152.

<sup>98</sup> A tratti, l'effetto di un saggio paradigmatico come quello di R. Macaulay, *Pleasure of Ruins*, London, Weidenfield and Nicolson, 1953, ha comportato una tendenza diffusa a trattare il tema delle macerie come un fattore stilistico in sé, senza problematizzare le differenze tra forma e contenuto.

relitto di un'epoca preistorica, lo scampolo di un mondo che resiste soltanto in forma residuale nella lingua del presente, senza rivestire, in effetti, alcuna funzione propulsivamente intertestuale («dovevamo ucciderlo allora, almeno con molto frastuono»)<sup>99</sup> Mi pare, tuttavia, che questo secondo indirizzo di ricerca, spostandosi dalla maceria come contenuto alla maceria come effettivo marcatore di stile, diventi più problematico da percorrere – sebbene sia altrettanto stimolante, da un punto di vista astrattamente concettuale. L'interrogativo conclusivo che mi pongo, e che mi ha portata a marginalizzare questo approccio strutturale alle macerie privilegiandone le funzioni culturali e simboliche, è il seguente: quando e come la maceria può diventare forma? E in che modo si riconoscerà come maceria in quanto tale, escludendo la possibilità che si tratti di qualcos'altro? Nella poesia sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, lo sgretolamento dei linguaggi e la loro riduzione a detriti è anche il portato storico, ad esempio, dell'attenzione a certi esiti della Pop Art, ai collage materici delle avanguardie storiche e ai nuovi indirizzi della pittura sperimentale.<sup>100</sup> Dunque, il singolo lacerto citazionistico compare sì, come relitto e maceria di un Codice (con la maiuscola) in fase avanzata di estinzione, ma anche come opzione di montaggio e giustapposizione spregiudicata e combinatoria dell'enciclopedia dei *realia*. Un'opzione ideologica che si traduce, dunque, nell'assunzione di alcuni *Leitmotive* tematici di area apocalittico-rovinistica ma senza diventare, propriamente, una questione di stile. La domanda potrebbe porsi, forse, in questi termini: il discorso sulle macerie ha un inizio storiograficamente identificabile? E, per applicare le categorie di Giovanni Pozzi: come e perché la maceria può diventare un «figurante» stilistico senza restare nel dominio del «figurato» tematico?<sup>101</sup> Il contenuto può diventare forma e se sì, come ne riconosceremo le tracce indiziarie? E, infine: come distinguere la scrittura delle macerie dalla scrittura secondo-novecentesca (o dalla scrittura nel suo complesso, per radicalizzare il quesito)? Per gli autori della Neoavanguardia, la scrittura agisce come una ricostruzione sempre transitoria e bucherellata, un restauro demolitore che rompe gli oggetti via via che li agiusta. Come scriverà Weber a proposito

<sup>99</sup> A. Spatola, *Opera cit.*, p. 117.

<sup>100</sup> Su questo, cfr. ad esempio A. Cortellesa, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione – e oltre*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*. Atti del Convegno Internazionale di studi di Genova, 12-14 maggio 2011, a cura di M. Berisso, E. Risso, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 329-347. Parlando del «collage largo» praticato soprattutto dal Gruppo 70, Adriano Spatola afferma che «il poema-collage tecnologico usa stilemi verbali o visuali di dominio pubblico, ma, come si è visto, con volontà distruttiva. Così facendo, dice Luciano Ori, il poeta visivo si sottrae all'urgenza del consumo e al "bombardamento" dei mass media» (A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia, 1978, p. 107).

<sup>101</sup> Faccio riferimento in particolare a G. Pozzi, *La rosa come figurato*, in Id., *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, 1974, pp. 60-96.

dei romanzi sperimentali del secondo Novecento, «l'autodistruzione dell'avanguardia è la prova tangibile della sua necessità»,<sup>102</sup> nonché l'elemento processuale che consente al Gruppo 63 una coerenza staviva interna. Non si tratta soltanto di scegliere un'eredità di forme rotte, ma di mantenere la propria stessa operazione testamentaria allo stato di incompleta rovina, per evitare il rischio, sottolineato da Fortini, che «tutte le sue tormentose e ironiche negazioni si compingano in una forma, nella odiata e inevitabile "opera"». <sup>103</sup> Una scrittura di macerie intertestuali serve anche alla Neoavanguardia per scansare l'accusa di aver "prodotto" un nuovo intero, preferendogli «schemi di decadimento infinito / create e distrutte forme». <sup>104</sup> Nel ripercorrere retrospettivamente la propria avventura sperimentale, Sanguineti parlerà di una programmatica «tensione contro un'immagine compatta» che l'ha portato non a un «gusto per il frammento» squisitamente diaristico o giustappositivo, ma piuttosto alla «costruzione di una storia che insieme è estremamente compatta e molto sfaccettata. Credo che questo sia quello che l'avanguardia, almeno come la concepivo io, doveva fare». <sup>105</sup> Per concludere citando il Manganelli della *Logica assurda*, in fondo «chi descrive può descrivere solo oggetti distrutti»<sup>106</sup> – e descrivendoli, volente o nolente, li ripara in una nuova amorevole distruzione.

<sup>102</sup> L. Weber, *Con onesto amore di degradazione* cit., p. 50. L'affermazione verrà ripresa anche da F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1953)*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 20, soprattutto a proposito della «distruzione metaforica del museo» come elemento programmatico nell'occupazione avanguardista del campo culturale.

<sup>103</sup> F. Fortini, *Avanguardia e mediazione*, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie* [1965], Torino, Einaudi, 1989, p. 73.

<sup>104</sup> C. Vasio, *Meriggio - Londa*, in Ead., *Blasone corporale*, Roma, Empiria, 1989, p. 18.

<sup>105</sup> G. Nisini, U. Fieno, *Genova, 21 gennaio 1997. Intervista a Edoardo Sanguineti*, in «Bollettino di italianistica», 1, 2011, pp. 187-199: p. 189.

<sup>106</sup> G. Manganelli, *La logica assurda* cit., p. 14.

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

## I costruttori di rovine. Tempo e palinsesti in Carlo Bordini

FRANCESCA SANTUCCI

Università degli Studi di Genova  
francesca05santucci@yahoo.it

**Abstract.** This paper delves into the temporal function of the concepts of rubbles and ruins in the literary works of Carlo Bordini. The initial part of this study aims to identify the styles and forms in which rubbles and ruins manifest, with a particular focus on two exemplary books, namely, *Polvere* (Empiria 1999) and *Sasso* (Scheiwiller 2008). In the second part rubbles and ruins are examined from a philological perspective, specifically in relation to the use of textual variants, especially within certain textual palimpsests constructed by Bordini. Following a systematic classification of the various types of variants encountered in his works, the analysis shifts to the final two poetry collections, *Poesie color mogano* (Tic 2020) and *Un vuoto d'aria* (Mondadori 2021, posthumous), offering critical commentary on select instances.

**Keywords:** Carlo Bordini, fragment, time, textual variants, palimpsests.

**Riassunto.** Il presente lavoro approfondisce la funzione temporale dei concetti di macerie e rovine nell'opera letteraria di Carlo Bordini. La prima parte dello studio mira a individuare gli stili e le forme in cui si manifestano le macerie e le rovine, con particolare attenzione a due libri esemplari, *Polvere* (Empiria 1999) e *Sasso* (Scheiwiller 2008). Nella seconda parte, le macerie sono esaminate da una prospettiva filologica, in particolare in relazione all'uso di varianti testuali, soprattutto all'interno di alcuni palinsesti testuali costruiti da Bordini. Dopo una classificazione sistematica dei diversi tipi di varianti riscontrati nelle sue opere, l'analisi si sposta sulle due ultime raccolte poetiche, *Poesie color mogano* (Tic 2020) e *Un vuoto d'aria* (Mondadori 2021, postumo), offrendo un commento critico su alcune istanze.

**Parole chiave:** Carlo Bordini, frammento, tempo, varianti testuali, palinsesti.

## Premessa<sup>1</sup>

Le rovine, le macerie – i frammenti – appartengono all'opera in prosa e in versi di Carlo Bordini (1938-2020) tanto quanto il gesto di costruzione e distruzione. La fascinazione per il residuo si evince a livello tematico quanto formale, e si declina in modo coerente negli anni. «Scherzi a parte / mi annoio / un po' // in bene e in / male / tutto sembra / già stato fatto», Bordini lo scriveva in *Strana categoria*, il primo libro di poesie che stampa in ciclostile nel 1975, a Roma, in cui fanno comparsa i cut-up di *Appunti sulla guerra* (poi in *Poesie leggere*, Barbablù, 1981); in *Materia medica* monta stralci estratti da un manuale di medicina ottocentesco (*Mangiare*, Empiria, 1995); l'indugio sul recupero delle forme atomizzate e il loro potenziale darà vita ad alcuni dei suoi capolavori, come *Polvere* (nell'omonimo libro, Empiria, 1999) («Ciò che si perde è irrecuperabile, e se lo si recupera esso / è ormai disperso, non rientra più nell'ordine prestabilito / delle cose. Sono contento / se di me non rimane che un lieve involucro»), e a certi libri programmaticamente organizzati come un montaggio di sinopie, si pensi a *Poema inutile* (Empiria, 2007) e soprattutto alle prose di *Pezzi di ricambio* (Empiria) del 2003 (dalla nota *Al lettore*: «Frammenti, cose non finite, progetti non realizzati. [...] Li raggruppo tutti come in una sorta di sfasciacarrozze dello spirito, una bottega di rigattiere»).

Nel 2010 Bordini riunisce la sua opera poetica in un'auto-antologia che riorganizza i suoi testi con criterio sincronico: il titolo del volume è *I costruttori di vulcani*, e allude alla costruzione da parte dell'uomo di uno strumento che lo distruggerà deflagrando, lo sguardo rivolto a un'apocalisse («in questo mondo che scade verso la barbarie», scriveva già in *Poema a Trotsky*, in *Mangiare*) che non è da venire, ma già si esperisce nel presente con lucidità amara e ironia difensiva.

Questo articolo si divide in due momenti: nel primo, si rintraccia una funzione dei concetti di rovina e di maceria nell'opera di Bordini e si individua uno specifico sentimento del tempo e una postura del soggetto da questa circostanziati; nel secondo, si considera a livello filologico la costruzione della poesia come palinsesto, sistema di scritture stratificate nel tempo. Nella prima parte dello studio viene presa in considerazione tanto l'opera in versi quanto quella in prosa di Bordini, indicando un probabile picco della fortuna allegorica delle rovine in un libro come *Sasso* (Scheiwiller, 2008), con un'importante precedente in *Polvere*. Nella secon-

<sup>1</sup> Per le citazioni dall'opera in versi e in prosa si fa riferimento, rispettivamente, a: C. Bordini, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, con scritti di R. Roversi e F. Pontorno, Roma, Sossella, 2010, segnalato in coda ai testi citati come CV; Id., *Difesa berlinese*, con un saggio di G. Mazzoni, a cura di F. Santucci, Roma, Sossella, 2018 (ristampa 2020), segnalato in coda ai testi citati come DB.

da parte, un'attenzione particolare si rivolge agli ultimi due libri pubblicati da Bordini, *Poesie color mogano* (2020) e *Un vuoto d'aria* (2021, postumo), nei quali si assiste per la prima volta a un'inedita gestione delle varianti testuali.

In calce a questo articolo (cfr. *Appendice*), per semplificare alcune vicende testuali complesse, si offre un regesto dei testi citati esplicitandone il libro di provenienza e, quando fosse, il libro in cui il testo si ripropone (con o senza varianti).

## I. Un giardino d'infanzia con le statue smozzicate

*Memorie di un rivoluzionario timido* (Sossella, 2016) è il romanzo autobiografico in cui Bordini racconta di un arco di tempo contenuto della sua vita (quello della militanza politica e del seguente riassorbirsi del millenarismo) attraverso squarci narrativi, passi di autoanalisi e impasti linguistici di carattere espressionistico. È un libro cominciato a scrivere negli anni Settanta, e poi lavorato nel tempo, fino a una prima pubblicazione nel 2016 e a un'edizione nel 2018 che lo presenta in redazione rivista e aumentata. Nel capitolo «La stanza dei giochi» l'attività politica è descritta come rifiuto regressivo del potere e della responsabilità; si legge lì questo passo sullo sforzo di memoria:

Ricordare questo periodo della mia vita per me è ormai come entrare in un giardino dimenticato, uno di quei giardini d'infanzia, possibilmente con le erbacce, in cui magari incontri statue smozzicate. (*DB*, p. 105)

Tra le prose inedite raccolte in *Difesa berlinese* (2018) ce n'è una che sembra una pagina scartata di *Memorie di un rivoluzionario timido* (nulla esclude che, di fatto, non lo sia), e in generale riprende e dilata la similitudine del «giardino dimenticato». Si chiama, antifrasticamente, *Mi ricordo un posto dove andai*, ha poco o nulla a che fare con le rovine; eppure è il punto di partenza dal quale occorre muovere per un discorso sulle rovine nella poetica di Bordini. È una prosa dal contenuto lirico in cui un soggetto, plausibilmente coincidente con l'autore, ricorda le diverse esperienze di uno stesso luogo nel passare degli anni, rilevando non tanto i cambiamenti morfologici del paesaggio, quanto le escursioni semantiche che il paesaggio presenta alla coscienza che lo registra – o forse: le due componenti vengono sintetizzate in modo tale che all'arricchirsi dell'esperienza corrisponda la sofisticazione architettonica degli spazi. Si riporta di seguito il brano, appena scorciato:



mi ricordo un posto dove andai, o meglio dove sono andato a più riprese, in varie fasi della mia vita, e ogni volta che ci andavo era cambiato, perché acquistava per me nuovi significati. Lo vidi credo la prima volta nell'infanzia, e mi ricordo che c'erano solo delle panchine e un giardino; poi lo rividi nell'adolescenza e c'erano delle scale, pur rimanendo il giardino, che era di pietra, ed era frequentato da ragazzi e ragazze, e su quelle panche si stava seduti davanti, una fila di ragazzi e una fila di ragazze, stando dirimpetto, e si scherzava, ed era una cosa molto eccitante perché in quel periodo era sicuramente primavera. Poi lo rividi quando diventai comunista, e ci si faceva politica, e la cosa si ampliava, nel senso che scoprivo che c'erano altre stanze. E come un segretario di sezione; e c'erano timbri e bolli ed era una cosa piacevole scoprire queste nuove prospettive, e c'erano un'infinità di scale che attraversavano cortili e che portavano da un'ala all'altra dell'edificio, da un gruppo di stanze a un altro, e lo si percorreva tortuosamente. E questo palazzo si allargava, si allargava, e ogni volta che ci andavo ne scoprivo degli aspetti nuovi che la prima volta non avevo veduto, o dei quali non mi ero interessato. [...] E ci andai quattro volte, la prima volta nell'infanzia, poi nell'adolescenza quando cominciai a fare i viaggi e poi quando feci politica e poi quest'ultima volta, e l'ultima volta un po' il cielo era sereno e un po' pioveva. E l'ultima volta era più bello, perché stavamo tutti seduti in una scala, una grande scala di pietra di quelle antiche, assai smozzicata dal tempo, e molto larga. Ed io penso che questa quarta volta che ci sono andato sia anche l'ultima, ed ora che ci penso l'ultima volta che ci andai in alcuni di questi cortili di pietra c'erano anche degli alberi, che però erano pochi. E in questo posto mi trovai sempre bene, e sempre mi sentivo amato, e contento, la prima volta perché avevo i miei genitori, e le altre volte perché trovavo degli amici, e quando facevo politica perché ero contento di fare politica e contento di stare insieme e le altre volte perché mi volevano molto bene, e in genere perché sempre mi volevano bene. (DB, pp. 456-457)

In entrambi i passi citati il giardino è il luogo prescelto per la spazializzazione della memoria.<sup>2</sup> Specialmente nel secondo testo, il soggetto che edifica e sofisticata lo spazio in linea con le emozioni scaturite è un esempio classico di proiezione della coscienza sul dato registrato. Un dettaglio, in particolare, rende funzionale l'accostamento tra la prima prosa (dove il giardino è apertamente presentato quale dispositivo figurale per mezzo di similitudine) e la seconda (in cui il funzionamento allegorico moderno lascia il testo esposto a più letture): l'uso dell'aggettivo «smozzicate» attribuito alle «statue»; e «smozzicata» attribuito alla «scala di pietra». Scala

<sup>2</sup> Marc Augé individua con parole definitorie il nesso tra ricezione intellettuale della rovina e funzionamento della memoria: «Questo armonioso disordine [delle rovine], colto dallo sguardo in un solo istante, ha qualcosa dell'arbitrio che caratterizza il ricordo»; cfr. M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, p. 71.

e statue smozzicate da cosa? «Dal tempo», come viene esplicitato in *Mi ricordo un posto dove andai*.

La fascinazione della rovina e del tempo nell'opera di Bordini può essere certo circostanziata, a livello più superficiale, da alcune informazioni biografiche. Per cominciare, Bordini è uno storico: intraprende gli studi di Storia moderna appena smessa la militanza politica, diventa Ricercatore presso La Sapienza, e intesse un dialogo sempre più fitto tra oggetti di studio e soggetti letterari creati, finché, come osservato da Luigi Cajani, i secondi avranno sostanziale prevalenza sui primi.<sup>3</sup> Un secondo dato riguarda l'educazione di Bordini, infante affezionato a uno zio d'eccezione: il noto archeologo Dinu Adameșteanu.<sup>4</sup> Così lo menziona in *Memorie di un rivoluzionario timido*, senza mai nominarlo:

Ho uno zio che è esule dalla Romania, ormai da trent'anni, ed è ancora uno straniero. E' diventato uno dei migliori archeologi italiani e attualmente è direttore di un museo. Tra l'altro è quello che ha scoperto le mura di Gela, e ha fondato il museo di Gela; e ha passato gran parte della sua vita a cercare le rovine di Sibari. In Sicilia lo chiamano Don Bastiano, e ultimamente l'ho visto alla televisione che parlava delle popolazioni preromane dell'Italia Meridionale con la sua profonda pronuncia slava. Qualche anno fa l'ho reincontrato, stava in un ristorante e stava con due persone con l'aria deferente che lo chiamavano Professore. Mi ha chiesto di me, poi mi ha chiesto di mia sorella, poi mi ha detto: quando hai pubblicato le poesie, mandamele. Dove? Basta che scrivi: Don Bastiano. Potenza. Ed era ancora sempre così distante, uomo dalla patria lontana. (DB, p. 82)

I prefatori di Bordini, nel tempo, hanno evidenziato alcune cifre della sua poesia (e prosa) che hanno direttamente a che fare con la distruzione e la costruzione. Il primo a scrivere una prefazione a un libro di Bordini è Alfonso Berardinelli, che a partire dalle *Poesie leggere* del 1981 rileva l'uso di un'«archeologia verbale» osservabile nelle trascrizioni di *Appunti sulla guerra*, frammenti estrapolati da alcune cronache di inizio Ottocento.<sup>5</sup> Nel 1982 Attilio Lolini, editore di *Poesie leggere* (e primo editore in assoluto di Bordini, in effetti, considerato che *Strana categoria*, il libro del 1975, è un ciclostilato in proprio), scrive una recensione a *Strategia* (Savelli, 1981), un

<sup>3</sup> A questo proposito si rimanda all'importante studio di Luigi Cajani, il primo a fare interagire l'opera saggistica di Bordini storico con quella dello scrittore e poeta, individuando tangenze tra i due laboratori di scrittura e arricchendo la bibliografia degli scritti di Bordini: cfr. L. Cajani, *Carlo Bordini tra storia e politica*, in «il verri», 76, giugno 2021, pp. 125-136.

<sup>4</sup> Interrogata in proposito via mail, Silvia Bordini scrive: «[Adameșteanu] non lo vedevamo molto, si erano separati [lui e la zia materna], ma da piccoli era una presenza importante» (mail del 4 maggio 2023).

<sup>5</sup> C. Bordini, *Poesie leggere*, Siena, Barbablù, 1981, p. 5.

libro eccezionalmente coeso, secondo Lolini, rispetto alla poesia del frammento cui Bordini aveva abituato i suoi lettori;<sup>6</sup> Lolini titola il suo articolo *Poesia neo-romantica* (riproponendo un'intuizione di Renzo Paris), e descrive Bordini sospendendone l'età anagrafica, come lui stesso fosse una delle sue creazioni fuori dal tempo:

Carlo giovane non l'ho mai visto; penso che a diciotto anni fosse – più o meno – come ora. Anzi mi pare che con il passare degli anni ringiovanisca; ultimamente m'è parso addirittura un adolescente: ne sono terrorizzato.<sup>7</sup>

Procedendo negli anni si incontrano altre osservazioni critiche sulla funzione di edificazione e sul suo rovescio: Gian Carlo Ferretti, a proposito di *Mangiare*, rileva due grandi poli: uno di «aridità, precarietà, disfacimento e morte», e uno di «processi naturali, sociali e umani che non arrivano mai al loro fine»;<sup>8</sup> Aldo Rosselli nella prefazione a *Polvere* scrive del processo creativo «lungo anni e anni di dilemmi e angosciose possibilità (pressoché infinite) di varianti».<sup>9</sup>

A questo punto può forse giovare una distinzione tra gli strumenti a disposizione di Bordini: la rovina, la maceria e il frammento, per quanto prossimi tra loro, veicolano morfologie, sèmi e cronologie differenti. A livello formale, l'unico elemento rilevabile è, ovviamente, quello del frammento: ovvero il prelievo testuale, la trascrizione, la citazione virgolettata o no e il montaggio nuovo da Bordini effettuato, in grado di ricaricare il senso logoro dell'oggetto originario, portando alla dissipazione di tale oggetto, indistinguibile dal presente della sua nuova manifestazione, o in questa aumentato.

Il frammento può essere emanazione di macerie tanto quanto di rovine, è cioè la forma in cui possono essere entrambe rappresentate e/o evocate – sebbene non sia l'unica soluzione: come avviene per il testo citato in apertura (*Mi ricordo un posto dove andai*), per esempio, un altro strumento è quello dell'iterazione, capace di atomizzare il testo. Il ricorso a macerie e rovine, invece, può essere di tipo tematico (con diretta menzione dell'og-

<sup>6</sup> D'altra parte, la coesione delle parti risulta pure intaccata dall'interno, a livello microtestuale. Si rimanda a una recensione alla riedizione di *Strategia* avvenuta nel 2019 per conto di Arago: F. Santucci, «*Strategia*» di Carlo Bordini, in «Semicerchio», 64, giugno 2021, pp. 118-119. Si segnala inoltre la tesi di Dottorato di Giulia Martini (discussa il 23 giugno 2023) sugli strumenti dialogici nella poesia italiana del Novecento; un capitolo è dedicato a Carlo Bordini, con analisi approfondite dei versi di *Strategia*. Cfr. G. Martini, *Lapocalisse dialogica. Forme e funzioni degli scambi di battute nella poesia italiana del Novecento*, ciclo XXXV, relatori Prof. N. Scaffai (Università di Siena) e Prof. C. Genetelli (Université de Fribourg).

<sup>7</sup> A. Lolini, *Strana categoria. Poesia neo-romantica*, in «Lotta Continua», 27 aprile 1982, p. 15.

<sup>8</sup> Cfr. C. Bordini, *Mangiare*, Roma, Empiria, 1995, p. 7.

<sup>9</sup> Cfr. C. Bordini, *Polvere*, Roma, Empiria, 1999, p. 5.

getto), metaforico («dentro sono franato tutto», è un verso di *Microfratture*, poesia pubblicata in *Sasso*) o simbolico e allegorico (si pensi alla stessa poesia *Sasso*, dove l'immobilità della pietra corrisponde a quella della morte, o a *Mi ricordo un posto dove andai*, trascritta precedentemente).

Se si considera la distinzione tra macerie e rovine (in riferimento a una filosofia del tempo) teorizzata da Marc Augé – se cioè definiamo maceria il frammento di un intero distrutto da un evento traumatico e databile, e rovina il risultato di un passaggio temporale che comunica un sentimento di «tempo puro», l'impossibilità di una storicizzazione – potremmo forse pensare a tutta l'opera di Bordini come a un insieme di macerie ricomposte in una nuova forma (si pensi al montaggio di *Poema inutile*, scritto montando dei lacerti ritrovati durante un trasloco)<sup>10</sup> e di macerie del linguaggio rimaste irrelate (si pensi alla verticalizzazione dei versi frantumati di *Strategia*); e d'altra parte a un cantiere di rovine, ruderi, testi scritti nella prima fase della propria vita e pubblicati nell'ultima come testi senza tempo (si pensi a *Gustavo*, scritto negli anni Ottanta e pubblicato nel 2006; a *Memorie di un rivoluzionario timido*, iniziato a metà anni Settanta e pubblicato nel 2016 e poi nel 2018). Naturalmente, la divisione suggerita si serve dei concetti di rovine e macerie in senso metaforico, ed è esclusivamente funzionale a un discorso sui testi, ma è ben poco rigida: le due dimensioni comunicano tra loro (si pensi a *Difesa berlinese*, volume che nel 2018 raccoglie a sua volta i romanzi sopra menzionati, *Gustavo* e *Memorie*, in redazione rivista e accresciuta).

Per Bordini, già a partire dai cut-up di *Strana categoria* (*Appunti sulla guerra*, poi pubblicato in *Poesie leggere*), «contemplare le rovine non equivale a fare un viaggio nella storia, ma a fare esperienza del tempo, del tempo puro». Quest'ultimo è piuttosto definito per le sue proprietà riflessive, simile a uno specchio in cui uno soggetto si rimiri: è una sorta di «tempo fuori della storia a cui l'individuo che la contempla è sensibile come se lo aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui».<sup>11</sup>

Nell'opera di Bordini macerie e rovine sono l'espressione, rispettivamente: di una catastrofe non già imminente, quanto avvenuta e ancora agente, quella dell'uomo occidentale prevaricatore sulle risorse ambientali

<sup>10</sup> Cfr. M. Barone, *Il gioco del caleidoscopio*, in C. Bordini, *Poema inutile*, Roma, Ikona Liber, p. 75.

<sup>11</sup> M. Augé, *Rovine e macerie* cit., p. 41. A proposito delle rovine, Simmel dice qualcosa di simile: pure non concentrandosi principalmente, nella sua riflessione, sulla particolare temporalità dalle rovine rappresentata, nel constatare l'impressione della pace che queste emanano si sofferma sulla forma di "presente del passato" procurata, un cortocircuito che evoca immediatamente la temporalità agostiniana, ma anche la filosofia della storia di Benjamin e certe scritture di Eliot (modello poetico spesso citato da Bordini). Passato e presente, osserva Simmel, si trovano dunque «unificati in una forma»; cfr. G. Simmel, *Le rovine*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma, Armando Editore, 2006, pp. 70-81.

e sui diritti degli altri uomini; e di una tragedia, tutto sommato, insolvibile: la materia prima che l'uomo sottrae alla natura e sottopone a una sofisticazione si rivela, nel tempo, fedele a ciò che intimamente è: natura, e a lei torna disfacendosi, a scapito del momento creativo di segno umano. Il potenziale figurale di maceria e rovina, ne consegue, è altissimo, e se non coinvolge mai un discorso religioso è però tentato, sì, da uno politico. Cajani tratteggia con una certa efficacia la parabola del pensiero di Bordini:

La visione politica di Bordini era iniziata durante la militanza con l'attesa di una catastrofe, la guerra nucleare, dal carattere però palingenetic, levatrice della rivoluzione mondiale, e si conclude con l'attesa di una catastrofe che non ha alcuna prospettiva.<sup>12</sup>

Qualche prospettiva, in effetti, aggiunge Cajani, Bordini la dissemina qui e là, laica e ormai priva di qualsiasi millenarismo. Un «ritorno al sacro senza teismo», quello che Bordini auspica negli anni Novanta, per esempio in *Mangiare*, e l'idea che, in fondo, l'uomo possa ancora essere buono, si alternano nelle poesie degli anni Zero a prese di coscienza delle più aspre, in oscillazione fino all'ultimo libro di poesie di Bordini, *Un vuoto d'aria*. Il tono di prosa e narrativa, anche nei testi di più cieca disperazione, rimane nei margini di una drammaticità tutta romantica senza conseguenze patetiche; è uno dei motivi più spesso proposto da Bordini nelle interviste rilasciate:

il problema è che io voglio essere drammatico ma non melodrammatico, e mi dibatto quindi in questa lotta tra due opposti. Il melodramma ha un suo peso nel DNA italiano, beato chi non sente questo peso; chi lo sente combatte una lotta continua contro se stesso. Stravinsky diceva che Verdi poteva essere paragonato al Monte Bianco: aveva le vette più eccelse e gli abissi più orrendi. Il melodramma è la caduta del dramma in questi abissi. Io sento il pericolo di cadere dentro questi abissi e cerco di evitarlo.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> L. Cajani, *Carlo Bordini tra storia e politica* cit., p. 134.

<sup>13</sup> Cfr. C. Bordini, *Conversazione con Carlo Bordini*, a cura di V. Toschi, in «Le parole e le cose», 23 luglio 2019, <https://www.leparoleelecose.it/?p=36244> (ultimo accesso: 2/10/2023). Il riferimento al melodramma verdiano è da intendere come riconoscimento di un modello, per antonomasia, di espressione delle passioni: con il rimodularsi di composizioni e libretti secondo il nuovo gusto romantico, negli anni Quaranta dell'Ottocento Verdi si assesta su un paradigma drammaturgico di forte apertura europea, che coniughi alla cornice storica l'approfondimento psichico di singoli personaggi, con ricorso massiccio a alcune delle già note tecniche di *suspense* (climax, ironia drammatica) capaci di coinvolgere potentemente lo spettatore nel dramma e di indurgli forti reazioni emotive. Due modelli europei, a questo proposito, sono Hugo e Shakespeare, con il loro ampio repertorio di nodi chiaroscurali e inclusività del reale. Inoltre è interessante notare che, per mantenere alta la carica drammatica nel melodramma, uno degli espedienti usuali fosse la ripetizione variata di uno stesso tema o motivo musicale;

Le strategie retoriche attraverso le quali il dramma può dispiegarsi senza rovesciarsi negli «abissi più orrendi» sono difficili da individuare nel singolo testo: andrebbe piuttosto considerato un libro di poesie nel montaggio e quindi nella catena di ogni nota musicale con le altre, perché oggetto finale dell'analisi possa dirsi il tono dell'insieme.

Tuttavia, si noti curiosamente come l'oggetto stesso della rovina e della maceria sia, per certi aspetti, da considerarsi malattia e rimedio insieme: il paesaggio sconsolante risultato della catastrofe è quello da cui può ancora emanare una pedagogia qualsiasi – una timida spinta, se non alla ricostruzione, almeno alla presa di coscienza.

Un libro d'interesse a questo discorso, da cui muoveranno alcune riflessioni del prossimo paragrafo, è *Sasso* (2008). Perché parlare di *Sasso* e non di *Memorie di un rivoluzionario timido*, pure citato in apertura di questo articolo come luogo «smozzicato» dal tempo per antonomasia? Nella redazione rivista e accresciuta di *Memorie*, pubblicata in *Difesa berlinese*, Bordini modifica persino le date di chiusura del romanzo: «Marino di Roma, 1976 / Toffia di Farfa, 2013 / Roma, 2018». Se però *Memorie* è la scrittura-riscrittura di una vita, una *n*-esima minuta fatta di pagine delle minute precedenti, *Sasso* è il libro (pure di poesia) composto di molti testi che possono, pure sommariamente, essere rappresentativi dell'altezza storica in cui Bordini si trova: paradossalmente, cioè, *Sasso* è il libro con una definizione cronologica più tangibile di altri vicini. E di cosa parla *Sasso*? Di vecchiaia: di tempo. È il libro in cui le rovine non sono più solo quelle osservate da una coscienza: la stessa coscienza, il soggetto che le compone, più o meno impersonalmente, è fotografato nei pressi di una fine. Anche *Polvere* offre materiale interessante per un discorso sulle macerie nella poetica di Bordini: non si fa riferimento esclusivamente al noto poemetto eponimo; ma alla funzione che *Mangiare* estende ancora su questo libro, cioè l'idea diffusa del consumismo che distrugge la Terra sotto lo sguardo passivo degli uomini. *Polvere* è inoltre chiuso dalla sezione *Cose*, composta da poesie dalle tinte avveniristiche e, appena irrelato rispetto alla sequenza, il primo vero testo a proposito di *rovine* (come le intenderebbe Augé), *Cancella*: una poesia sull'obsolescenza dei dati e degli oggetti che perdono giustificazione del loro stare nel mondo agli occhi della posterità («i nostri rottami saranno / muti di fronte ai / nuovi abitanti della / terra», vv. 15-18) e non riescono più a significare. Eppure, pubblicato circa dieci anni dopo *Polvere*, *Sasso* è il libro a partire dal quale pare attivarsi una

---

una tecnica affine, si potrebbe pensare, a quella usata da Bordini in poesia. Sul melodramma romantico e su quello verdiano si veda G. Staffieri, *L'opera italiana. II - Letà delle rivoluzioni (1789-1849)*, Roma, Carocci, 2022, soprattutto pp. 170-191 e pp. 275-300. Cfr. anche R. Mella-ce, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2017.

possibile considerazione sulle rovine “allegoriche”, quelle che compongono tanto il paesaggio quanto l’uomo che lo osserva: il vecchio, il personaggio del *senex* che entra però tematicamente in cortocircuito temporale con il giovane, il fanciullo.<sup>14</sup> Inoltre, *Sasso* presenta altri requisiti d’interesse per questo studio: il riciclo esibito di materiali preesistenti, la postproduzione che trasforma appunti di prosa in poesie, il regesto di note e glosse che assumono piena dignità testuale e, in compresenza agli elementi fin qui elencati, un’appendice a siglare un “secondo” finale del libro, nel caso specifico con *Poesia, l’unica che dica la verità*.

Il *vecchio* in scena in *Sasso*, si diceva, è lui stesso un palinsesto, un cumulo di versi iterati, una manciata di poesie più volte ripetute nel corso del libro, con piccole varianti dall’una all’altra redazione. Si prenda il seguente testo, senza titolo, che occorre due volte in *Sasso*:

Quando sarò una vecchia statua di polvere,  
da vecchio,  
che perde polvere dappertutto, chi mi aiuterà?  
Quando sarò una vecchia statua di polvere,  
un vecchio, una vecchia  
statua  
che perde polvere dappertutto, e  
sogni e desideri di armonia,  
Quando sarò vecchio  
o un vecchio uomo fatto di polvere  
quando sarò una vecchia statua di gesso  
che perde polvere da tutte le parti (CV, p. 275)

Quando sarò una vecchia statua di polvere,  
da vecchio,  
che perde polvere dappertutto, chi mi aiuterà?  
Quando sarò una vecchia statua di polvere, un vecchio, una vecchia  
statua  
che perde polvere dappertutto, e  
sogni e desideri di armonia,  
chi mi aiuterà?  
Quando sarò vecchio  
o un vecchio uomo fatto di polvere  
quando sarò una vecchia statua di gesso,  
che perde polvere da tutte le parti (CV, p. 277)

<sup>14</sup> A proposito della dialettica tra saggio e bambino nell’opera di Bordini cfr. G. Simonetti, *Nello specchio del retrovisore*, in «il verri», 76, giugno 2021, pp. 49-55.

La «statua di polvere» del v. 1 non ricorda solo le «statue smozzicate» menzionate in apertura; l'ipotesto più evidente è *Polvere*, il poemetto pubblicato nel 1999 (e in una seconda versione, con varianti, nei *Costruttori di vulcani*).<sup>15</sup> Puntualissima in particolare la ripresa di due luoghi testuali (se non bastasse la ripetizione del lemma *polvere*), il «gesso» di cui sarebbe composta la statua dell'uomo vecchio e il sintagma «chi mi aiuterà», che registrano più occorrenze in *Polvere* – e in particolare si pensi ai seguenti versi dove è possibile trovarli insieme:

Ritirarsi su a forza di gesso  
e polvere (e da solo)  
non è facile.  
È un lavoro umile, lento,  
e che dà poco. Gli manca la  
fecondità che può dare la donna. Per esempio,  
quando sarò vecchio,  
chi mi aiuterà? (CV, p. 129)

A proposito di tempo e sue stratificazioni, a partire da *Sasso* si intercettano quelli che nel prossimo paragrafo chiameremo “testi palinsesto”: quei testi, cioè, che accolgono nel proprio corpo i processi correttorii, in certi casi facendo del tempo una vera e propria figura retorica.

## II. I “testi palinsesto”. Da *Sasso* (2008) a *Un vuoto d'aria* (2021)

le varianti sono infinite bovaristiche  
come i sogni d'un impiegato  
*Pericolo*, XI

Il caso delle varianti nell'opera di Bordini interessa tre diversi tipi di materiali. Da un lato si considerino le varianti registrate tra una redazione e l'altra di uno stesso testo (si trovi un testo ripetuto più volte all'interno dello stesso libro, o sia pubblicato in libri diversi). Ci sono poi quelle che potremmo chiamare, con qualche concessione, “varianti di stato”, ovvero varianti inserite tra l'una e l'altra ristampa di una stessa edizione. Infine, ed è quanto specificamente interessa qui, esistono casi rari in cui uno stesso testo può contenere segni (simulati e no, come vedremo) di una

<sup>15</sup> Sulle varianti delle due redazioni di *Polvere* si veda G. Policastro, *La poesia come “scienza a perdere”*: «*Polvere*» di Carlo Bordini, in *Letteratura e Scienze*. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei (*et al.*), Roma, Adi editore 2021, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze> (ultimo accesso: 2/10/2023).



“dinamicità”, di revisioni d’autore. Cioè: all’interno di un solo testo è possibile rinvenire l’intenzione di una stratificazione, l’esposizione di varianti alternative (tra le quali l’autore non sa decidersi), l’indicazione per varianti sostitutive e glosse.

Un esempio del primo caso (varianti tra una redazione e l’altra di un testo) può essere la celebre doppia redazione del poemetto *Polvere* pubblicata nei *Costruttori di vulcani*; o una delle serie che portano il termine “varianti” nel titolo, come la serie di *Varianti sui becchini* (in *Mangiare*), o *Varianti di una poesia* (in *Sasso*), che contiene quattro redazioni di *Poesia derivante dall’osservazione di taluni moribondi della mia famiglia*; ma anche singole poesie «passate, per così dire (ad esempio: *Stasi, Corteo*), a volte con leggerissime varianti, da una raccolta all’altra». <sup>16</sup> Il secondo caso (“varianti di stato”) può essere rappresentato, per esempio, dalla ristampa di *Difesa berlinese* del 2019, in occasione della quale Bordini ha inserito alcune varianti nel testo. <sup>17</sup>

Il terzo caso, riguardante un singolo testo che registri o simuli diverse campagne correttive, è evidentemente più complesso e ancora poco considerato dalla critica, trattandosi di un fenomeno più tardo nel sistema di scrittura di Bordini, difficilmente riconoscibile e d’altra parte immediatamente rinvenibile solo a partire da *Sasso*. Per semplificare i dati si possono individuare ulteriormente dei sottogruppi, e di ognuno considerare da vicino alcuni casi. Le tracce di dinamismo rinvenibili in un testo possono essere almeno di due tipi:

a. in primo luogo si considerino – posto che ogni testo è, in modo del tutto fisiologico, il risultato di eventuali correzioni e scritture o riscritture sommerse – quelle poesie che conservano indizi rispetto alla propria genesi, in modo più o meno esplicito. Testi del genere, si capisce, si possono individuare per congettura, ma non è possibile definirli con certezza se non sincerandosi direttamente sulle carte di lavoro circa la rispettiva genesi. A oggi, per esempio, se ne può citare almeno uno: *Fare di questo*, pubblicato in *Sasso*. Su un foglio di lavoro dattiloscritto conservato presso il Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini <sup>18</sup> è possibile infatti

<sup>16</sup> È quanto scrive Bordini nella nota a *I costruttori di vulcani* (CV, p. 487).

<sup>17</sup> Il caso è particolarmente interessante, nonché particolarmente raro; non si può che rimandare a uno studio specifico futuro, che notifichi eventualmente l’esistenza di altri interventi simili. Nonostante l’anno di edizione rimanga quello del 2018 su ogni esemplare, il lettore che volesse rintracciare gli esemplari della ristampa troverebbe utile consultare l’indicazione «Finto di stampare nel mese di».

<sup>18</sup> Il documento in questione si trova tra il materiale da inventariare presso il Fondo Bordini. È possibile vederne una riproduzione nella videoregistrazione dell’incontro *Per Carlo Bordini* del 3 dicembre 2020, all’interno del ciclo *Extrema ratio* organizzato dal Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell’Università degli Studi di Siena; cfr. DFCLAM - Università di Siena, *Per Carlo Bordini, 3 dicembre 2020*, YouTube, 4 dicembre

ricomporre la storia della poesia, nata originariamente come prosa, e in un secondo momento versificata: il testimone cui ci si riferisce presenta il corpo del testo dattiloscritto in prosa, con interventi manoscritti (a penna) per lo più volti a versificare il dettato indicando gli a capo; nel margine superiore del foglio si legge la nota manoscritta (in un secondo tempo evidentemente scorciata e divenuta titolo): «Fare di questo una poesia». Qualcosa di simile – ma non si ha modo, al momento, di dimostrarlo – potrebbe essere successo con il testo intitolato *Questa è una poesia*, sempre pubblicato in *Sasso*.

b. infine si considerino i testi in cui la dinamica di cui sopra è non solo esposta, ma a tal punto ostentata da diventare artificio testuale, simulando la perfetta riproduzione a stampa dei palinsesti del cartaceo. Può trattarsi di varianti alternative e indicazioni di editing poste nei pressi o in corrispondenza di specifiche lezioni; come è nel caso di un testo pubblicato in *Poesie color mogano*, che si trascrive di seguito:

nessuna talpa corrode il vento coi suoi denti  
 Sognare è mordere il vento  
 [abitare così è mordere il vento].            togliere quadra            vive  
 uccidersi è mordere il vento  
 Nessuna talpa quest' anno.                    no punto  
 Qualcuno sta mordendo il vento  
 nessuno muore  
 morde il vento.<sup>19</sup>

Il fatto che ai versi 3 e 5 le note sull'estremo destro siano di carattere inferiore rispetto al corpo del testo non le squalifica dalla piena dignità testuale: Michele Zaffarano, responsabile dell'impaginato per conto di Tic, interrogato a riguardo ha dichiarato di avere scelto in accordo con l'autore un carattere ridotto solo perché tutto il materiale potesse rientrare nella gabbia tipografica, evitando che il verso venisse spezzato con un a capo. Il v. 7 sembrerebbe presentare un caso di variante alternativa: si presume che «morde il vento» sia variante di «muore il vento», che l'oscillazione sia, quindi, tra i verbi «morde» e «muore» (quest'ultimo, evidentemente, non cassato). «morde il vento», comunque, va a tutti gli effetti computato quale verso autonomo, il v. 8, e non una variante del v. 7. Il solo fatto che la stampa riproduca la variante alternativa, infatti, comporta degli assunti: intuitivamente, se «morde il vento» non avesse avuto un ruolo nell'economia del testo, probabilmente, non sarebbe stato nemmeno trascritto; inol-

2020, in particolare 54'30", <https://www.youtube.com/watch?v=Az5PMb5Hq7U> (ultimo accesso: 2/10/2023).

<sup>19</sup> C. Bordini, *Poesie color mogano*, Roma, Tic Edizioni, 2020, p. 13.

tre, «morde il vento», lontano dall'essere la prova di un testo non finito, è precisamente l'elemento in grado di "ultimare" il testo; si iscrive, cioè, negli strumenti di artificio del testo, assumendo il ruolo di effettiva figura retorica, o strumento di metatestualità.

Due precedenti, in questo senso, si trovano nella poesia che apre *Sasso* e in una delle *Effimere* pubblicate nei *Costruttori di vulcani*. Di seguito un estratto dalla prima delle poesie titolate *Vecchio* dell'omonima sezione di *Sasso*:

*l'allucinazione del vecchio è, in un certo senso, molto simile  
all'allucinazione dell'artista*

*la sua pigrizia, la sua incapacità pratica, idem*

*questa è una poesia che si deve scrivere in corsivo*

*è la poesia di un vecchio che vive il suo essere vecchio come  
un innamoramento, o come un dopo-sbronza (CV, p. 269)*

E qui si legge *Mix*, tra le poesie "disperse" nei *Costruttori di vulcani*:

queste strade di campagna sono tristi  
queste strade di orti, attufate  
vecchie reti di letto messe a trincea  
il sole è lontano, in alto  
qui brulicano insetti [e] sterchi di cavallo  
ci vorrebbe un ultimo verso (CV, p. 484)

I versi «questa è una poesia che si deve scrivere in corsivo» (*Vecchio*, v. 4) e «ci vorrebbe un ultimo verso» (*Mix*, v. 6) esprimono un alto potenziale deittico, ovvero autoriflessivo e metatestuale: se nel primo caso la deissi è evocata dall'aggettivo dimostrativo «questa» (come, si noti, accade per i testi sopra menzionati, *Fare di questo* e *Questa è una poesia*), nel secondo caso l'«ultimo verso» che «ci vorrebbe» è costituito dalla stessa didascalia che contempla la possibilità di occupare quello spazio specifico con un ultimo verso, in una sorta di atto linguistico che procura al testo ciò che il verso richiede.

Un'ulteriore evoluzione dei versi metatestuali, o in generale di quelli che chiameremo i "testi palinsesto", si rinviene in *Un vuoto d'aria*, pubblicato postumo nel 2021, a un anno dalla scomparsa di Bordini. La premessa doverosa per un assunto del genere è meglio argomentata nella nota al testo che chiude *Un vuoto d'aria*: nonostante vengano pubblicate anche (per la prima volta o no) poesie composte molti anni prima, la gestazio-

ne del libro avviene principalmente al computer, e i file che testimoniano delle diverse altezze di montaggio e redazione sono molti.<sup>20</sup> Considerato ciò, è reso ben più evidente come sia, a quest'altezza, pienamente trasferita sul digitale una pratica precedentemente propria del cartaceo. Si prenda a esempio un testo come *Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico*; di seguito si trascrivono due versioni del testo: a sinistra quella pubblicata nel 2016 in *Assenza*; a destra quella pubblicata nella sezione *Assenza* di *Un vuoto d'aria* (2021):

Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico  
diceva che il mare era un grosso amante  
un grande dio che ama le donne  
diceva che sono un angelo cattivo  
che non devo essere geloso del mare.  
le finestre dell'albergo mandavano una luce strana  
era una ragazza fragile  
come può essere solo in un paese cattolico  
aveva un cervello febbrile  
abbiamo camminato per parchi  
in una città con molti prati.<sup>21</sup>

Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico  
diceva che il mare era un grosso amante  
un grande dio che ama le donne  
diceva che sono un angelo cattivo  
che non devo essere geloso del mare.  
le finestre dell'albergo mandavano una luce strana  
era una ragazza fragile  
come può essere solo in un paese cattolico  
aveva un cervello febbrile  
abbiamo camminato per parchi  
in una città con molti prati.

credo che questa poesia sia meglio senza il punto finale.<sup>22</sup>

Il solo scarto tra un testo e l'altro si verifica nell'ultimo verso leggibile nella versione di *Un vuoto d'aria*; eppure, con la sola aggiunta di una nota la distanza tra le due poesie si fa estrema: la liricità e la *naïveté* del testo di partenza sono irrimediabilmente compromesse e diminuite dall'auto-commento sulla punteggiatura. Il foglio di lavoro, ormai evoluto in un file doc, non smette di accogliere i commenti d'autore – come, si è visto, avve-

<sup>20</sup> C. Bordini, *Un vuoto d'aria*, a cura di F. Santucci, Milano, Mondadori, 2021, pp. 141-145.

<sup>21</sup> C. Bordini, *Assenza* cit., p. 34.

<sup>22</sup> C. Bordini, *Un vuoto d'aria* cit., p. 36.

niva per il cartaceo. Come comportarsi di fronte a note di questo tipo? È lo stesso Bordini a chiarire ai futuri editori che avrebbero avuto tra le mani le bozze di *Un vuoto d'aria* come considerare casi come questo in fase di editing. In uno dei file preparatori del libro si legge in apertura la seguente nota di Bordini:

Note tecniche:

alcuni appunti di scrittura presenti in questo testo, come: NO, punto, senza virgola, o altri, fanno parte integrante del testo.<sup>23</sup>

Quale sia la strategia retorica che tiene insieme queste rovine è, ancora, chiarito da Bordini nella *Nota d'autore* con la quale il libro si chiude. È la riproposizione, per lui, di un motivo noto: il sentimento del testo come dispositivo aperto abbinato, di nuovo – come per tornare al palinsesto del luogo e della memoria con cui questo articolo si è aperto (cfr. *Mi ricordo un posto dove andai*) – a una metafora architettonica. Scrive Bordini nella *Nota d'autore*:

In questo libro ho lasciato a volte qualcosa di sconnesso. È come se avessi finito una casa e avessi lasciato qualcuna delle impalcature. Perché? Non lo so. Le impalcature, le imperfezioni, fanno funzionare meglio il tutto. Forse perché tolgono quella patina di perfezione che non riesce mai completamente... Quella pretesa di perfezione un po' falsa. In fondo l'arte romanica ha sempre qualcosa di (volutamente) imperfetto... e forse il grottesco è indispensabile in una società come la nostra.

Il paragrafo viene corredato da una nota a piè di pagina, che si trascrive di seguito:

A proposito di questa imperfezione voluta, o accettata, voglio ricordare che gli architetti romanici facevano sempre la parte destra di una facciata un po' diversa dalla sinistra, perché ritenevano che la perfezione potesse raggiungerla soltanto Dio.<sup>24</sup>

C'è un avverbio, in queste poche righe, su cui non ci si è ancora soffermati con la dovuta attenzione: l'arte romanica, scrive Bordini, per allontanare la «pretesa di perfezione un po' falsa» aggiunge qualcosa di «(volutamente) imperfetto». «Le impalcature, le imperfezioni» disseminate in *Un vuoto d'aria* sono, dunque, artifici meditati dall'autore, *voluti*, imperfezio-

<sup>23</sup> Come indicato nella *Nota al testo* di *Un vuoto d'aria*, la didascalia citata si trova in apertura di un file inviato a Guido Mazzoni il 7 luglio 2018. È inoltre presente su numerosi altri file che testimoniano l'evoluzione del libro, anche in formule leggermente variate.

<sup>24</sup> C. Bordini, *Un vuoto d'aria* cit., p. 138.

ni calibrate volte a mimare l'imperfezione, a scalfire l'integrità del testo per significare sé stesse: intermittenze dell'intenzione. I "testi palinsesto" di *Un vuoto d'aria* sembrano cioè staccarsi dalla congerie di casi visti precedentemente, quelli in cui le stratificazioni correttorie entrano nel testo casualmente, quasi per una trascrizione conservativa dai fogli di lavoro, e in modo impercettibile (come per *Fare di questo*, menzionato sopra). Si simula senz'altro il tentennamento fisiologico di un autore di fronte al proprio testo, eppure c'è di più. L'ipotesi è che si tratti, cioè, di una scelta di tono precisa, che interessi da vicino i concetti di dramma e melodramma menzionati nel paragrafo precedente, e da Bordini non esplicitamente citati nella *Nota d'autore* di *Un vuoto d'aria*.

Un ripiegamento del testo su sé stesso quale anestetico del *pathos* è riscontrabile in un precedente aureo: il doppio finale del romanzo *Gustavo* (2006). Si legga il testo in *Appendice* del romanzo:

Però io non sono soddisfatto della fine del romanzo, perché con il nuovo assetto del romanzo occorre una nuova fine. Non vorrei che la metafora del sogno facesse pensare ad una prossima, adombrata fine di Gustavo. Volendola raccontare in modo più razionale, cioè, allora bisogna affrontare il nodo che Gustavo non muore, il suo malessere è cronico, è cronicizzato, e non sfocia nel dramma e tanto meno nella tragedia. È un dolore sordo, compulsivo. Gustavo sopravvive. È qui il dramma, se vogliamo. Gustavo sopravvive perché è un uomo occidentale, garantito, e non è un romantico: è cinicamente attaccato alla propria esistenza. Ha una serie di malattie mentali, è vero, ma vuole sopravvivere; non si suicida e non muore di crepacuore. Gustavo è semplicemente un uomo da psicofarmaco. Gustavo, dunque, non muore. (DB, p. 331)

Eppure, quella di Gustavo non è intesa a pieno dal suo stesso creatore come una parabola del nichilismo. Per usare un'etichetta coniata dallo stesso Bordini e riproposta da Guido Mazzoni nell'introduzione a *Difesa berlinese*, l'autore di *Gustavo* non riesce a essere pienamente uno «scrittore di destra».<sup>25</sup> Sul monografico del «verri» dedicato a Bordini sono già stati pubblicati alcuni estratti da uno scritto di autocommento a *Gustavo*:

È una specie di moderna Educazione sentimentale. Solo che l'Educazione sentimentale mostrava la parodia dell'amore, e questo [*Gustavo*] mostra la parodia del disamore. [...] In fondo l'utopia del sogno è il compromesso borghese, che sostituisce l'idea ottocentesca del grande amore, un compromesso moderno, democratico. [...] qui si smonta il compromesso borghese democratico moderno, e rimane solo la solitudine totale. [...] il romanticismo buttato via dalla porta rientra dalla finestra, perché

<sup>25</sup> G. Mazzoni, *In questo mondo che scade verso la barbarie*. Carlo Bordini (DB, p. 6).

se Gustavo non riesce a vivere l'amicizia democratica e ragionevole con Marina è perché [...] ama il fantasma di lei, il fantasma di ciò che potrebbe essere, il fantasma dell'amore (l'illusione, appunto, di marina)<sup>26</sup>

L'autocommento sembra registrare un pareggio, una sorta di equilibrio incerto tra romanticismo drammatico, compromesso borghese e solitudine, che stratifica e complica l'esistenza di un'Appendice al termine del romanzo.<sup>27</sup>

Publicato pochi anni dopo *Gustavo*, un altro libro, stavolta di poesie, si chiude con un'Appendice: *Sasso*.<sup>28</sup> Il testo che sigla il doppiofondo del libro è uno dei manifesti di poetica più citati di Bordini, *Poesia, l'unica che dica la verità*. Si trascrive il passo più direttamente e intuitivamente connesso con quell'avverbio, quel «*volutamente*» discusso sopra (rispetto all'ostensione del non finito nei testi di *Un vuoto d'aria*), il luogo in cui Bordini osserva come, per raggiungere una verità poetica, bisogna pure attraversare l'artificio tecnico:

la spontaneità è nascosta sotto una serie di strati di rigidità intellettuali, di pseudo conoscenze ideologiche, di velleità banali; la poesia rompe tutto questo, va al centro dei problemi. Raggiungere la spontaneità è un atto che richiede infinite mediazioni, tecniche, ma soprattutto sensitive e di onestà intellettuale.

Credo che la poesia (come ogni forma d'arte) sia il tentativo, con mezzi non perfetti, di giungere alla perfezione. C'è quindi sempre dentro qualcosa di artigianale, di imperfetto, così come artigianale è una preghiera. Nulla di precostituito o di seriale. Gli architetti romanicisti facevano sempre la parte destra di un edificio un po' diversa dalla sinistra, perché ritenevano che la perfezione potesse raggiungerla soltanto Dio.

Si riconosce con precisione la metafora architettonica sull'arte romanicista riproposta in *Un vuoto d'aria*, circa dieci anni dopo (quasi venti, se si considera che *Poesia, l'unica che dica la verità* esce per la prima volta su «l'Unità» del primo maggio 2002). E con questa, l'intenzionalità che si dichiara nello sforzo all'imperfezione.

<sup>26</sup> Il documento è conservato presso il Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini, nel Fondo Carlo Bordini. L'inventario completo dei materiali è a oggi in corso d'opera.

<sup>27</sup> Si noti, a latere, che il testo citato sembra argomentare più diffusamente un verso di *Pericolo*, quello scelto come epigrafe a questo paragrafo: «le varianti sono infinite bovaristiche come i sogni d'un impiegato» (CV, p. 239).

<sup>28</sup> Nonostante lo stesso *Un vuoto d'aria* possieda un'appendice, si consideri che in quel caso non si tratta di espressa volontà d'autore, ma di una scelta giustificata nella nota alla curatela. La poesia posta in appendice è «*Come faremo con questo amore che non vuol morire*», in C. Bordini, *Un vuoto d'aria* cit., p. 133.

### III. Ci vorrebbe una conclusione

Il paesaggio delle rovine e la simultaneità temporale osservati nella prima metà di questo articolo conducono ad alcune considerazioni sulla temporalità stratificata nei testi, portata avanti nella seconda metà. Di fronte allo spettacolo di macerie e rovine il pessimismo, lo stoicismo di Bordini riesce a sventare la minaccia delle passioni pure attivando, nel grande disegno, forse nell'intera composizione di un libro, un timido valore utopico dei frammenti: se non è possibile ricostruire da capo una società diversa, è almeno possibile una presa di coscienza. Allo stesso modo, è detto bene in *Poesia, l'unica che dica la verità* e nelle note in calce a *Un vuoto d'aria*, il testo necessita del sedimento, della sconnessione atemporale dell'incompiuto perché l'autore-*bricoleur* possa ottenere lo stesso risultato netto da patemi nel montaggio. Eppure, in particolare in *Un vuoto d'aria*, l'imperfezione "voluta" risulta pure, in qualche caso, un artificio di valore anestetico, volto ad agire sul tono simulando un intervento correttivo. Per ogni vulcano costruito, si potrebbe dire sia contemplata già una rovina.

La metatestualità provocata da varianti e glosse è tra i meccanismi di virgolettatura e ironia più forti cui Bordini ricorre; pure questa, in fondo, un'eredità romantica.<sup>29</sup>

### Appendice

Edizioni	Testi
<i>Strana categoria</i> (ciclostilato, 1975)	<i>Traccia per una poesia</i> <i>Appunti sulla guerra</i>
<i>Poesie leggere</i> (Barbablù, 1981)	<i>Appunti sulla guerra</i>
<i>Mangiare</i> (Empiria, 1995)	<i>Materia medica</i> <i>Poema a Trotsky</i> sez. <i>Varianti sui becchini</i>
<i>Polvere</i> (Empiria, 1999)	<i>Polvere</i> <i>Cancella</i>
<i>Gustavo</i> (Avagliano, 2006)	Appendice

<sup>29</sup> Cfr. C. Larmore, *The Romantic Legacy*, New York, Columbia University Press, 1996. Larmore individua alcune forme del pensiero e delle attitudini contemporanee particolarmente memorie dell'esperienza romantica e a questa debitorici: l'immaginazione, il senso di appartenenza a una comunità, l'ironia, il valore dell'autenticità.



- Sasso (Scheiwiller, 2008) *Vecchio*  
 «Quando sarò una vecchia statua di polvere»  
 (I)  
 «Quando sarò una vecchia statua di polvere»  
 (II)  
*Questa è una poesia*  
*Fare di questo*  
 sez. *Varianti su una poesia*  
*Poesia, l'unica che dica la verità*
- I costruttori di vulcani* (Sossella, 2010) *Appunti sulla guerra*  
*Materia medica*  
*Poema a Trotsky*  
 sez. *Varianti sui becchini*  
*Polvere* (I)  
*Cancella*  
*Polvere* (II)  
*Vecchio*  
 «Quando sarò una vecchia statua di polve-  
 re» (I)  
 «Quando sarò una vecchia statua di polve-  
 re» (II)  
*Questa è una poesia*  
*Fare di questo*  
 sez. *Varianti su una poesia*  
*Poesia, l'unica che dica la verità*
- Memorie di un rivoluzionario timido* cap. *La stanza dei giochi*  
 (Sossella, 2016)
- Assenza* (Carteggi letterari, 2016) «*Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico*»
- Difesa berlinese* (Sossella, 2018) cap. *La stanza dei giochi* (da *Memorie di un rivoluzionario timido*)  
 Appendice (da *Gustavo*)  
*Mi ricordo un posto dove andai*  
*Poesia, l'unica che dica la verità*
- Poesie color mogano* (Tic, 2020) «*nessuna talpa corrode il vento coi suoi denti*»
- Un vuoto d'aria* (Mondadori, 2021) «*Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico*»

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

## Macerie, resti, residui nella poesia di Fabio Pusterla

SABRINA STROPPA

*Università per Stranieri di Perugia*  
sabrina.stroppa@unistrapg.it

**Abstract.** Starting from the conceptual distinction between ruin and rubble, the article investigates and categorizes the recurring forms of residuality in Fabio Pusterla's work in verse, tracing the essential coordinates of a poetics of the residue and of a "theory of the rest". In fact, the natural landscape, devoid of any composure or coherence in its presentation, is in solidarity with the anthropic residue, for which the waste and debris of human passage are the signals and fragments that the eye tirelessly captures and enhances, predisposing them to be inhabited by language. At the heart of Pusterla's poetic gesture it therefore seems possible to identify a practice of language that knows how to keep the relationship with time open, and therefore with the narrative, projecting a tale of origins, with its ancestral nobility, towards a looming future.

**Keywords:** Fabio Pusterla, ruin, time, anthropic residue, poetic gesture.

**Riassunto.** A partire dalla distinzione concettuale tra rovina e maceria, l'articolo investiga e categorizza le forme ricorrenti di residualità nell'opera poetica di Fabio Pusterla, tracciando le coordinate essenziali di una poetica del residuo e di una "teoria del resto". Il paesaggio naturale infatti, svuotato di ogni compostezza o coerenza nella sua presentazione, è solidale con il resto antropico, di cui la spazzatura e gli scarti del passaggio umano costituiscono i segnali e i frammenti che l'occhio instancabilmente cattura e ingigantisce, predisponendoli a essere abitati dal linguaggio. Al cuore del gesto poetico di Pusterla sembra quindi possibile identificare un esercizio del linguaggio che sa come mantenere aperta la relazione con il tempo, e quindi con il racconto, proiettando una storia delle origini, con la sua ancestrale nobiltà, verso un futuro incombente.

**Parole chiave:** Fabio Pusterla, rovine, tempo, resto antropico, gesto poetico.

## I. Rovine e macerie

Sull'identificazione della natura delle macerie, e sulla restrizione o ampliamento dell'orizzonte di applicazione del termine, mi sembra rivesta un peso notevole il titolo della traduzione italiana del libro di Marc Augé, *Rovine e macerie*, che nell'originale suonava come *Le temps en ruines*. L'accostamento icastico, che ne emblemizza uno degli assunti più celebri (ovvero che, nel mondo odierno, «les décombres n'ont plus le temps de devenir ruines»)<sup>1</sup>, finisce per innalzare a oggetto di riflessione il rapporto, la contrapposizione, l'eventuale analogia tra le due entità.

Le rovine sono e sono state, storicamente, oggetto di contemplazione e di cura; come le rovine, anche le macerie comunicano qualcosa del passato da cui provengono, e sono per lo più oggetti antropici. Le macerie sono il prodotto decomposto di devastazioni belliche o dello sviluppo civile e industriale, che aggredisce il tessuto urbano lasciando detriti dietro di sé, e allo stesso tempo di un processo di modellazione che le trasforma di continuo.

La riflessione sulle rovine, di taglio storico e antropologico, ne ha evidenziato la manifestazione del passare del tempo: le *ruine* sono il segno visibile di distruzioni agite sul tessuto antropico, e per ogni tempo che le contempla si aggregano in una sorta di sincronicità artificiale, nella coesistenza di monumenti di epoche diverse. La conservazione stessa di nobili rovine architettoniche mette in luce la temporalità che le ha trasformate, incrostandole di tempo, letteralmente incorporato nella loro "nuova" forma.

Lo spettacolo delle rovine rimanda sempre a qualcosa di più profondo: che sia il senso del passare del tempo, o l'evidenza della potenza devastante delle armi, della violenza, le architetture violate e ferite esibiscono le loro cicatrici. Gli edifici industriali dismessi e slabbrati sono rovine o

<sup>1</sup> M. Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, p. 9 (trad. it. di A. Serafini *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004 e 2017), appena preceduto da Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 (tesi discussa nel 2000 presso l'EHESS di Parigi), e seguito, ad esempio, da M. Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005 (cfr. il cap. 3, «Macerie»), poi ampliato in *Letà dell'estremismo*, Parma, Guanda, 2014; cfr. anche R. Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, e Ch. Woodward, *In Ruins. A Journey Through History, Art and Literature*, London, Vintage, 2010.

macerie? In ogni caso, solo il «contre-emploi» artistico di tali edifici, che ne mette in rilievo la natura di ferita, pare giustificare una loro considerazione o visita, una loro dignificazione sia pur temporanea. Se la *ruina* dell'antichità classica, che unifica epoche lontane, è oggetto di culto e di preservazione, la maceria vive in uno stato transitorio: si tratta di edifici destinati alla ricostruzione o alla demolizione.<sup>2</sup>

Nella tradizione letteraria e figurativa, le rovine sono edifici o architetture che recano i segni di una passata grandezza. Esempio è l'ottava dedicata alle *alte ruine* dell'*alta Cartago* durante il viaggio per mare di Carlo e Ubaldo, nella *Gerusalemme liberata*, nella quale l'iterazione dell'aggettivo mette duramente a confronto il potere passato della città e la cancellazione attuale dei segni della sua gloria (GL XV 20, 1-4 «Giace l'alta Cartago; a pena i segni / de l'alte sue ruine il lido serba. / Muoiono le città, muoiono i regni... / oh, nostra mente cupida e superba!»). Ricordo però anche la *Familiare* VI 2 di Petrarca a frate Giovanni Colonna, *Deambulabamus Rome soli*, in cui ogni luogo di quella città immensa, diroccata e vuota su cui si posa lo sguardo reca con sé la memoria delle storie di cui è stato teatro, in una vertigine temporale che di fronte a uno spazio unico somma in sé i tanti, stratificati e diversificati tempi della Roma antica. Lo sguardo di Petrarca disegna un'alternanza tra pieno e vuoto, tra passato e presente, di cui farà tesoro il papa Medici, per il progetto di ricognizione e ricostruzione delle *ruine* romane affidato a Baldassar Castiglione e a Raffaello.

Le rovine sono dunque un attentato all'integrità del monumento originario, un segno del passare del tempo che tuttavia consente, per forza di memoria, di ravvisare i segni di una antica grandezza sotto l'aspetto attuale, intaccato e slabbrato.

Le macerie, invece, non sembrano esistere come parte di un tutto, ma come oggetto a sé stante, come catasta o mucchio indistinto, da cui è impossibile ricostituire l'oggetto perduto. Se le rovine evidenziano come *primus* l'edificio diroccato, le macerie si impongono con la forza di un accumulo di resti: residui e detriti privi di nobiltà intrinseca. Nella traduzione poetica della maceria, da tale distinzione discendono a mio avviso due motivi fondamentali: la lista, e la latitanza del senso. Parlo di "lista" e non di "elenco", rinviando alla "filosofia della lista", elaborata *in primis* da Umberto Eco e Bernard Sève, che stabilisce una differenza tra l'elenco, in qualche modo costruito secondo una gerarchia o un ordine, e la lista, che non ha paratesti organizzati né intenzione ordinatrice.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Cfr. M. Drouin, *La fin des ruines*, in «Téoros», 25, 2006, 1, pp. 58-61.

<sup>3</sup> Cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009; B. Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010; Id., *Lire une liste*, in *Entre les choses et les mots. Usages et prestiges*

Gli oggetti che affiorano e compongono il mucchio delle macerie sono listati, non elencati, e danno ragione di un cumulo indistinto, irriducibile a una forma preesistente, spesso impossibile da ricondurre a un archetipo rovinato.

## II. Detriti, scorie, paesaggi marginali

Risalire la corrente per individuare la responsabilità storica di una poetica del residuo, ad esempio facendo leva sulle montaliane «polene che risalgono e mi portano / qualche cosa di te» (*Punta del Mesco*), ci porterebbe lontano. Montale è riconosciuto, in ogni caso, come voce importante per la formazione della poetica di Fabio Pusterla, per cui resterà sempre sullo sfondo.

Di “residui”, scorie e detriti, come macerie di un mondo che si trasforma e frana, è particolarmente gremito il paesaggio, fisico e mentale, della poesia di Pusterla. Quasi invariabilmente, tali macerie si pongono come elementi di residualità o di resistenza, nemmeno troppo ambiguamente coesistenti. In una lettura della prima poesia della prima raccolta di Fabio Pusterla, *Le parentesi*, avevo messo in rilievo una «teoria del “resto”» rilevabile attraverso l’arco di tre poesie di *Concessione all’inverno*, coincidenti con altrettante apocalissi.<sup>4</sup> Metto in fila: l’erosione delle Alpi (*Le parentesi*), la cancellazione traumatica dell’energia naturale della Terra («*Prima possibilità: non sarà letta*»), l’estinzione degli animali (*Il dronte*). Il primo libro di Pusterla si può dunque attraversare rilevando uno sguardo che,

---

*des listes*, éd. par O. Biaggini et Ph. Guérin, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2019, pp. 19-30 (con il successivo *Entre les choses et les mots. Les listes médiévales*, dir. par Olivier Biaggini et Philippe Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021).

<sup>4</sup> Cfr. S. Stroppa, “Ciò che resta”. *Commento a «Le parentesi» di Fabio Pusterla* (da «*Concessione all’inverno*»), in «Per Leggere», 14, 2014, n. 26, pp. 121-138 (ripubblicato in *Per leggere i classici del Novecento*, a cura di F. Latini e S. Giusti, Torino, Loescher, 2017, pp. 495-513). Elenco qui, per non gravare di note questa lettura, titoli ed edizioni dei libri di Pusterla che citerò: *Concessione all’inverno. Poesie (1976-1984)* [1985], Bellinzona, Casagrande, 1985, rist. 2022 (2a ed. *Concessione all’inverno. Poesie*, Bellinzona, Casagrande, 2001; 3a ed., con nuova copertina, Bellinzona, Casagrande, 2012 [da cui si cita]); *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos, 1989 (2a ed. 2003); *Le cose senza storia*, Milano, Marcos y Marcos, 1994 (2a ed. 2007); *Pietra sangue*, ivi, 1999 (rist. 2011); *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos, 2004; *Corpo stellare*, Milano, Marcos y Marcos, 2010; *Argéman*, Milano, Marcos y Marcos, 2014; *Cenere, o terra*, Milano, Marcos y Marcos, 2018. Cito le poesie di Pusterla dai libri maggiori, che ne rappresentano il volto pubblico e condiviso, ricordando tuttavia che la sua attività di poeta si svolge in gran parte attraverso le minute e numerose *plaquettes*. Due le autoantologie: *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2009 (attinge a testi delle prime cinque raccolte) e *Da qualche parte nello spazio. Poesie 2011-2021*, con un saggio di M. Natale e un autocommento dell’autore, Firenze, Le Lettere, 2022.

insieme, si rivolge al tempo che cancella le cose, e agli oggetti residuali, sopravvissuti, che si impongono al pensiero «con la forza di ciò che è stato e non è più, con la forma perduta ma un tempo posseduta, con l'interrogazione circa l'utilità eventuale, e l'inutilità attuale, di ciò che è guasto e abbandonato».<sup>5</sup>

Fabio Pusterla ha ripetuto in varie interviste che alla base di tale poetica, anche se individuati con una riflessione compiuta a posteriori, stanno i versi finali di *Andenken* di Hölderlin, con quel «ciò che resta» indicato come ciò che «fondano [o: restituiscono/istituiscono] i poeti». È evidente che tale opposizione si nutre di una antitesi evangelica, quella della “pietra di scarto” che diventa testata d'angolo, nella logica di chi sovverte le gerarchie mondane per rileggerle in prospettiva escatologica. Ma non è così certo, anticipo, che la pietra di scarto funga sempre da fondamento per ciò che ha da essere ricostruito. Né che qualcosa venga davvero ricostruito.

Di una naturale attrazione per il margine, la scoria e il detrito parlava Fabio Pusterla in una intervista del 2000:

Mi trovo a mio agio fra le cose usate, persino tra le scorie; sono attratto dai paesaggi marginali, periferici, più che dalla perfezione del centro e dalle belle immagini.

Ho creduto di poter identificare nei detriti, nelle scorie appunto, ciò che di vitale riusciva a sopravvivere sotto l'arroganza di una realtà che si pretendeva unica e indiscutibile: qualcosa che non serviva più, e che veniva rigettato ai margini, continuava a sopravvivere, senza più poter essere esattamente classificato. Poteva essere un rifiuto, certo; ma anche una forma di esistenza (e di resistenza) che ancora non aveva trovato un nome: una speranza, insomma.<sup>6</sup>

*Mi trovo a mio agio:* «attratto dalle reliquie disadornate e dalle tracce scomposte che l'avventura umana dissemina»,<sup>7</sup> il poeta non si pone di fronte a scorie e detriti come a emblemi di una deriva in atto, ma con la passione di chi interroga il «rifiuto» come «forma di esistenza». Perfettamente consentanea con il postmoderno, finanche con la “vergogna di scrivere” che ha qualificato certa poesia contemporanea, è l'inclinazione per il margine e la periferia, intesi come luoghi lontani dalla perfezione del centro. In più, si coglie nell'autodescrizione di Pusterla la focalizzazione sulle minuzie, su ciò che sta *sotto*, che è stato rigettato e continua a sopravvivere, a trovare forme di esistenza alternative. Non *rovina* o *alta ruina*, il

<sup>5</sup> S. Stroppa, “*Ciò che resta*” cit., p. 124.

<sup>6</sup> L'intervista è citata in M. Cavadini, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 123.

<sup>7</sup> M. Merlin, *Fabio Pusterla*, in Id., *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 112-18: 113.

«rifiuto» vive come tale: non perché sia memorialmente legato a ciò da cui proviene, ma perché interroga il riguardante proprio in quanto “scoria”, oggetto non classificato e senza nome; e capace paradossalmente, in quanto depositario di un senso nascosto, di indicare, seppur in forme dubitose e dimesse, una speranza di sopravvivenza.

### III. Le macerie in proiezione temporale

Che cosa contraddistingue, dunque, lo scarto? Torniamo a *Concessione all'inverno*: un libro d'esordio molto fortunato, come mostrano le non poche riedizioni e ristampe; e che, pur nato, come scrive l'autore stesso nella postfazione alla seconda edizione, da un «oscuro lavoro di apprendistato artigianale», si rivela a posteriori rappresentativo dell'intero suo futuro percorso, capace com'è di enucleare motivi che rimarranno costanti nello sguardo e nella voce di Pusterla.<sup>8</sup>

Nella struttura e nei testi chiave del libro è parso possibile ravvisare «un fascio di forze tese nella stessa direzione», ovvero all'esito paradossale di «concepire un punto di inizio che è al tempo stesso la consapevolezza di una fine, di un crollo, di un'estinzione».<sup>9</sup> In questo orizzonte, la prima poesia di quel primo libro, riletta anche alla luce dell'«autocomprensione delle origini» praticata dal poeta stesso,<sup>10</sup> assume un valore di esemplarità, in quanto mette precocemente in campo alcuni elementi fondamentali:

L'erosione  
 cancellerà le Alpi, prima scavando valli,  
 poi ripidi burroni, vuoti insanabili  
 che preludono al crollo, gorgi. [...]
   
 Rimarranno le pozze, i montaruzzi casuali,  
 le pause di riposo, i sassi rotolanti,  
 le caverne e le piane paludose.  
 Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute  
 principali e alberi sintattici, sperse  
 certezze e affermazioni,

<sup>8</sup> Per le riedizioni rimando, *supra*, alla nota 2. L'editrice Casagrande ha ripubblicato nel 2022 l'ormai introvabile prima edizione del libro, che il lancio pubblicitario nel sito della Casa definisce «un piccolo classico della poesia italiana contemporanea». Il libro del 1985 comprendeva una prefazione di Maria Corti che fu eliminata nella seconda edizione, e sostituita un apparato post-fatorio autoriale (premessa generale e note esplicative), da cui traggio la citazione a testo (p. 107).

<sup>9</sup> D. Dalmas, *Cominciare nonostante la fine: «Concessione all'inverno» di Fabio Pusterla (1985)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa MultiMedia, 2016, pp. 77-99: 77.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 82. Dalmas insiste in modo particolare sul motivo del «margine», che emerge nell'auto-riflessione di Pusterla sulla situazione della poesia negli anni del suo esordio (cfr. *ivi*, p. 85 e ss.).

le parentesi, gli incisi e le interiezioni:  
 le palafitte del domani.  
 (*Concessione all'inverno, I. Le parentesi*)

Il primo elemento è costituito dalle macerie della natura, che “resteranno” – nella doppia accezione di residuo e resistenza – quando l’erosione scaverà «valli», «burrioni», «vuoti insanabili», *cancellando* i rilievi delle Alpi. «L’erosione» è del resto messa in forte rilievo da una inarcatura che non solo la isola, ma ne fa risaltare la qualità di parola-tema. Si tratta di una descrizione che trasferisce nel paesaggio il «Giace l’alta Cartago» tassiario, come preludio a una poesia che ravvisa la mano del tempo stendersi non solo sulle superbie umane, ma anche su quelle del creato. Il secondo elemento messo in campo è la lista di “ciò che resta”: la fonetica montaliana (nel ricorrere delle aspre doppie, e della -zz- che attraversa gli *Ossi*) affastella «pozze» d’acqua, «sassi rotolanti» e soprattutto «montaruzzi casuali», macerie indistinte e innominate derivate dallo sgretolarsi delle maestose Alpi. A questi futuri resti naturali si sommano, nella seconda parte, «le parentesi, gli incisi e le interiezioni»: macerie del linguaggio, residui di un discorso organico che sono testimoni di una perdita di senso, una volta «sparse / certezze e affermazioni». Su tali elementi anodini e marginali, ed è il terzo motivo, è destinata a riformarsi la lingua futura, che sugli esili frammenti di ciò che è scomparso si ricostruirà: sebbene forse non come *monumentum*, ma piuttosto come edificio di sopravvivenza, come può esserlo una palafitta.<sup>11</sup> Come mostra esemplarmente questo testo d’avvio, e come si attesterà saldamente nei libri a venire, la considerazione delle macerie non è mai avulsa, in Pusterla, da una prospettiva temporale proiettata verso il futuro: Andrea Afribo, già nel 2007, argomentava di un «nesso di “macerie” e utopia»; Davide Dalmas parla di un «crollo ben strutturato».<sup>12</sup>

Il motivo è singolare e notevole, proprio perché mi sembra tipico di Pusterla questo acuto sguardo prospettico, letteralmente “apocalittico”, per il quale anche ciò che pare avere un aspetto visibile di perennità – nello specifico, le Alpi granitiche – viene perforato da uno sguardo che ne disegna l’arco temporale di esistenza, a gittata lunghissima. L’erosione è vista dunque nel suo punto finale d’azione, per il quale i monti non saranno spianati, come nel testo evangelico, ma del tutto *cancellati*. È un cortocircuito temporale che continua ad agire nella sua poesia:

<sup>11</sup> Sul rapporto tra il franato e il residuo in Pusterla, e in altri autori contemporanei, rimando al saggio di Andrea Afribo compreso in questo stesso volume.

<sup>12</sup> A. Afribo, *Fabio Pusterla*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 111-18: 117; D. Dalmas, *Cominciare nonostante la fine* cit., p. 86.



Guarda: ci portano via. Nella canzone  
 dei giorni ci stramazzano. [...]  
 E sono mari i nostri desideri,  
 percorriamo foreste di memoria  
 tra poco incenerite, ed ora splendide.  
 Cenere i tronchi, i mari in secca. Ma noi vivi,  
 vivi più vivi della mano che ci martoria.  
 (*Corpo stellare*, I. *Lamento degli animali condotti al macello*)

Leggera, secca, si presenta una proiezione mentale dell'animale morente, che si aggira tra «mari» di desideri e baudelairiane «foreste di memoria». La distruzione prossima (segnalata dalla frase nominale, in chiasmo, «Cenere i tronchi, i mari in secca») coinvolge il mondo intero nella metafora: le foreste sono «tra poco incenerite», ma «ora splendide». Lo splendore del mondo non riesce a diventare la prospettiva unica di chi, del mondo, vede già l'incenerimento sotto le provvisorie parvenze attuali.

Lo sguardo stesso dell'io, quando si posa sulla natura, non riesce a non considerarla nella sua prospettiva di sgretolamento futuro. Così nel quinto frammento delle *Pietre nere*, nella terza sezione di *Cenere, o terra* (2018), l'avvio su «Tutto ciò che è presente», nella varia forma di «materia / tattile, odori di legno e sottobosco», trascorre immediatamente a «sfacelo di corpi. Abitazioni crollate», cioè al passaggio del tempo sull'elemento naturale contemplato. Anche il «minuscolo branco di carne» che è il «turbinare / di piccoli roditori nelle aiuole» conduce alla doppia considerazione di ciò che quegli esseri viventi diventeranno, e lasceranno dietro di sé come residuo: «Sterco. Futuro ossame». Più tragica è la lista delle forme residuali di una umanità fatta oggetto di programmatico sterminio in *Quanto di noi e poi quanto*, nella prima sezione di *Corpo stellare* (2010):

Quanto di noi  
 e poi quanto sopravvive  
 [...]  
 caramelle d'ossa in polvere  
 gomme di gelatina  
 schiume e scarichi  
 camini [...].

Tornando a *Concessione all'inverno*, una struttura esemplare delle poesie del primo Pusterla si legge nella seconda parte di «*Prima possibilità: non sarà letta*» (ultima poesia della sezione III, *Intermezzo*). Per descrivere la «seconda ipotesi» apocalittica enunciata, i versi inanellano una serie di participi passati con i quali il «guasto» universale che porterà al «silenzio teso sul mondo» viene dettagliato in una sequenza di sparizioni:

Le macchine: *ferme* (le luci *spente*: tutte).  
*Esaurite* le inesauribili scorte  
 di combustibile. *Vuoti*  
 i laghi di petrolio, *scomparse* le mappe  
 dei giacimenti (*illeggibili* peraltro  
 dato il buio). *Impazzite* le memorie  
 degli addetti ai lavori: *scordate* le formule.<sup>13</sup>

La stessa articolazione tornerà in *Ponte Chiasso*, che increspa il motivo dei ponti come figure di congiunzione ricorrendo a un ponte che non c'è (o non c'è più), e definendolo per via negativa, per sottrazione:

Nessuna traccia del ponticello, solo un nome  
 fuori logica. Travi *scomparse*, *prosciugata*  
 l'acqua magra, *colmato* il corso,  
 gli argini *azzerati*. [...]
   
 E i mulini, gli stagni? *Travolti*, *bruciati*»  
 (*Cenere, o terra*, p. 18).<sup>14</sup>

In questo tipo di poesia, Pusterla lista ciò che si è perduto, collocandosi dalla parte del “dopo”, di chi constata dolorosamente, mediante il ribattimento delle forme partecipiali. Raramente, tuttavia, la prospettiva è quella del puro discorso apofatico, *per viam negationis*, perché ogni crollo comporta la creazione di una maceria, dunque una sopravvivenza residuale. Tornando a «*Prima possibilità: non sarà letta*», la seconda e ultima strofe si chiude con una perdita definitiva, ritmata sulla ripresa battuta e incalzante dei participi: «*Scomparso* il resto / nel nulla (*spento* il sole, *rotto* / l'interruttore centrale)». Nel frattempo, però, l'occhio si è posato sulle “scorie” viventi che quell'apocalisse ha lasciato dietro di sé, gli animaletti nascosti e imprevedibili che sono in grado di adattarsi al crollo universale, e che proiettano in una prospettiva futura lo “scarto” come possibilità di sopravvivenza: «Sopravvissuti: topi e serpenti, e opalescenti / torpedini nelle pozze nascoste; poi lucertole, / non nuove a simili imprevisti». Si ricostituirà il mondo a partire da questi “resti”? Probabilmente no. Non è una visione consolatoria, quella che va a cercare i guizzi delle esistenze residuali. Sono solo forme alternative di vita, nemmeno rinviati alla

<sup>13</sup> La serie martellante, per inciso, potrebbe ricordare il terz'ultimo sonetto del *Canzoniere* petrarchesco, i cui primi quattro versi annunciano con ribattuti rincocchi luttuosi (quasi chiodi conficcati sul coperchio di una bara) la morte di tutti i beni: «Morte *ha spento* quel sol [...] / e *n tenebre* son li occhi [...]; / *terra è quella* [...] / *spenti* son i miei lauri» (*Rvf* 363, 1-4).

<sup>14</sup> Per le figure dei ponti in questa raccolta recente rimando a S. Stroppa, *Il flusso dell'acqua e del tempo: «Cenere, o terra» di Fabio Pusterla (2018)*, in «Studi Novecenteschi», 98, 2019, pp. 361-85.

nobiltà dei grandi mammiferi che hanno calcato la Terra, ma minute e striscianti, nascoste e destinate al nascondimento, e per questo, alla fine, immuni dalla catastrofe.

#### IV. Macerie naturali e urbane

Il ricorrere di tali “residui di natura” è una delle cifre con cui Pusterla guarda e traduce il mondo. Lo sguardo gettato su esseri viventi capaci di dar prova di una «allegria e caparbia creatività esistenziale» lo connota al punto da essere diventato il *leit-motiv* grafico delle copertine dei suoi libri pubblicati presso Marcos y Marcos.<sup>15</sup> È un motivo che, nella lunga parabola autoriale, chiede infine di essere descritto come «nuova letizia», discendente dalla disponibilità dell'io a farsi sorprendere da incontri, o connessioni impreviste;<sup>16</sup> ma che, nei primi libri, assume i contorni di un registro di macerie, o di ciò che sopravvive a contatto con i “resti”.

Macerie della vita tecnologica dell'uomo sono i «resti odorosi d'incerta provenienza» che galleggiano, insieme alle alghe, negli «intrichi di canali» delle acque di pianura compiendo un viaggio «oscuro», destinato comunque a *ingombrare, intralciare, incagliarsi* (*Concessione all'inverno, Due paesaggi*, I, p. 61): ma, tra «canale e canale», i campi sono «popolati da ranocchie rospi e topi», forme di sopravvivenza residuale e desublimata che fanno tutt'uno con il detrito antropico. Se «oscuro è il viaggio delle inutili cose» (*ivi*), variamente listate nella loro confusione che non riconduce a nessuna coerenza o struttura primaria («ringhiere, cortecce / d'alberi morti, schegge d'osso, pettini smangiati»), frammenti di vita scomposta e ormai non più ricomponibile trascinati dall'acqua e affidati, forse, alla mano che li accarezza e protegge,<sup>17</sup> può anche accadere che a quel residuo dia nuova vita un gesto proiettivo, giocoso e ri-sublimante, che restituisce dignità di simbolo allo scarto:

<sup>15</sup> Parlando della propria esperienza con la poesia e con la ricerca del senso, o meglio con la ricerca delle voci capaci di penetrare nel buio e nella solitudine della propria personale esperienza, Pusterla accennava alla scoperta di certe «figure più leggere e vaganti» in grado di contrastare «tutte le evidenti ragioni che dovrebbero indurre al pessimismo e alla cupezza»: si trattava di figure di natura, l'armadillo e lo *slatnik* o “pino prostrato”, immagini, appunto, di «allegria e caparbia creatività esistenziale» per quanto si sono mostrate capaci, collocate in terre ostili, di risalire «il corso degli avvenimenti, opponendosi a ciò che pare ovvio e incontrovertibile»; e, dunque, sopravvivere, nonostante tutto (F. Pusterla, *Autopresentazione*, in *Voci. Fabio Pusterla*, in «Atelier», 56, 2009, pp. 52-118: p. 54).

<sup>16</sup> Cfr. M. Natale, *La casa e il ghiacciaio. Per Fabio Pusterla*, introduzione a *Da qualche parte nello spazio* cit., pp. 5-32: p. 11.

<sup>17</sup> *Corpo stellare*, I. *Slatnik* (con i versi successivi: «Con le mani, con gli occhi o con la voce: proteggere / quello che sale da dietro, da sotto, / non visto, nelle gole più cupe»).

Se il ramo incagliato tra i sassi è giunto a valle  
 dopo un aspro tragitto,  
 e lo sollevi tu  
 come un trofeo di caccia, da dipingere  
 di rosso e giallo  
 (*Folla sommersa, I giorni sono pieni di caverne e di tigri*)

Il paesaggio stesso, per Pusterla, non è in fondo descrivibile se non come somma di perforazioni, inciampi e scarti (*Val Trodo, in Concessione all'inverno*); di «Cose / franate, cose casuali, imprevisi» («*Am Gletscherand*», 3, in *Cenere, o terra, III*); di erosioni, incrostazioni e cancellazioni:

Qui tutto è duro e fragile  
 ma vivo.  
 La terra erosa scivola nel mare,  
 il sale incrosta i sassi.  
 L'onda cancella i passi e lascia bave  
 d'alghe e conchiglie:  
 fine polvere rossa. Appena sopra  
 resta qualche gabbiano  
 e un po' di vento.  
 (*Le cose senza storia, Da una costa*)

*Leit-motiv* della pittura dell'erosione è sempre ciò che “resta”, in forma non organizzata («resta qualche gabbiano»). Anche in una poesia che pone come movente iniziale la delineazione mentale di un paesaggio, raffigurato non come epifania da cartolina ma come spazio percorso dall'uomo, l'occhio finisce per fermarsi su segni antropici («piloni e tralicci»), su residui («le gabbie / semivuote»), su macerie naturali (le «colline giurassiche» ormai spianate),<sup>18</sup> e poi sulle macerie di un edificio, una segheria colma di «inutili cose»:

Pensa a un paesaggio, adesso: risalire  
 un argine, seguendo una pista sterrata, che a sinistra  
 costeggia piloni e tralicci, poi le gabbie  
 semivuote di un canile.  
 [...] lungo i sassi  
 nerastri finiti qui da colline giurassiche  
 ormai quasi azzerate. [...]  
 Più avanti

<sup>18</sup> Questo *azzerate*, detto delle colline di cui si segue l'esistenza dal Giurassico a oggi, fa il paio con il *cancellerà* detto delle Alpi, nella prima poesia di *Concessione all'inverno* (cfr. *supra*), ma in prospettiva temporale simmetrica: non da quel lontanissimo passato a oggi, ma da oggi a un lontanissimo futuro.

l'accenno di una gola, e sulla gola  
 le vecchie baracche cadenti di una segheria,  
 scaglie di legno, scandole, treppiedi,  
 sostegni corrosi che sembrano scaffolds comanches.  
 [...]
   
 non pochi segni confusi di precedenti passaggi [...]
   
 (*Folla sommersa, Algometrie, II*)

Non c'è natura, insomma, che non contenga i segni del passaggio dell'uomo, che lascia dietro di sé corrosione e abbandono. Al nostro tempo non è più dato di contemplare un orizzonte naturale intatto, privo di segni antropici e di residui: anche dai campi-base per la scalata dell'Everest si raccolgono annualmente tonnellate di rifiuti.

Torniamo alla distinzione iniziale: rovine o macerie? Non è soltanto l'entità del tempo trascorso a qualificare un edificio come "rovina", ma la sua natura e nobiltà iniziale. Ci sono progetti urbanistici falliti, nei quali il degrado architettonico si congiunge al degrado sociale, nei quali è arduo ravvisare "rovine": l'occhio vede solo macerie scomposte, forme prive di bellezza – sia pur la bellezza residuale del monumento slabbrato dal tempo – a pochissima distanza dalla loro nascita. Così, parlando di Zingonia, la "Scampia del Nord", di cui Pusterla stesso ricorda che si tratta del «progetto urbano realizzato negli anni Sessanta dall'architetto Renato Zingone, tra Milano e Bergamo, oggi degradato a ghetto sociale contemporaneo», è evidente che non c'è trascorrere di tempo che possa nobilitare il luogo, e trasformare in contemplabili rovine le macerie degli edifici – e, con essi, del linguaggio:

Perché non c'è altro non resta  
 non rimane altro  
 [...]
   
 non resta che questo pensiero  
 costante che sibila un nome  
 [...]
   
 buona  
 non buona più voce di fiume  
 Adda imbrigliato aspro  
 [...]
   
 periferie tangenziali che anellano  
 inurbamenti coatti progetti falliti  
 posteggi d'orrore  
 l'insonne dormitorio  
 controviali dove si cammina  
 tra macerie  
 con lingue sconosciute si scambia

qualche basico segnale di umanità  
 (*Cenere, o terra*, III. *Lettere da Zingonia*, 1)<sup>19</sup>

## V. Congedo

Molti congedi sarebbe possibile ravvisare nella poesia di Pusterla, che pur incline com'è a fissare lo sguardo sullo sfasciume del mondo, è in ogni caso tesa a ravvisare l'«urletto di colore» nelle acque fangose, la «voce che pulsa» sotto il ghiacciaio che frana, l'«improvviso / guizzare di un uccello nella luce / del botro». Seppure, sullo sfondo, continui a mormorare Montale, non si tratta di salvezze pregate per altri. L'occhio attento ai guizzi – lo sguardo gettato sulle forme di vita resistente – è lo stesso che vede tempeste e grandi onde pronte a scagliarsi sui paesaggi umani:

Un occhio per i fulmini del lago, le tempeste. Un pensiero per le grandi onde che, inattese, possono giungere all'improvviso a travolgere tutto.  
 (*Folla sommersa, Appunti della sabbia*)

Impossibile non avere occhi e pensieri per le devastazioni incombenti. *Ma* – perché c'è, pure, un *ma*: il “ma” che può introdurre un *interim*, un tempo di mezzo, l'unico che è concesso di governare, sia pure nella misura piccolissima del governo dei detriti – pur pensando a quelle tempeste e grandi onde, si possono adunare fragili argini:

Ma intanto: raccogliere ogni sera i ciottoli e la ghiaia sulla spiaggia, con un rastrello, farne piccoli mucchi, caricarli sulla carriola verde e gettarli in quel mare che domani li poserà di nuovo sulla riva, insieme ad alghe e rottami. Fatica vana e modesta. Ma serve a fissare la balza sommersa, come un argine precario contro l'incessante erosione. (*Ivi*)

La consolazione è «modesta», la fatica probabilmente vana. Ma con le macerie e i rottami si riesce, forse, a puntellare l'«incessante erosione» del mondo.

<sup>19</sup> È di pochi mesi fa la notizia dell'avvio di una riqualificazione urbana di Zingonia, che dà ragione dell'ipotesi che le macerie – e con esse i paesaggi urbani riconducibili a una logica di “maceria” di civiltà – siano uno stato transitorio, destinate come sono, queste architetture, a essere demolite o ricostruite *funditus*.



scrittura/lettura/ascolto

## Appunti sullo “stile tardo” in d’Annunzio

LEONARDO MINNUCCI

Università degli Studi di Siena

leonardo.minnucci@student.unisi.it

**Abstract.** Often overlooked by most, the late work of Gabriele d’Annunzio discloses not only unexpected traits but also an image of the Writer and, above all, of the Man quite different from the one which the general public is usually accustomed to. Starting from this premise, the paper, through the concept of *Spätstil* (“late style”) – as we find it outlined in the writings of Theodor W. Adorno, Edward W. Said and Luca Lenzini –, offers an analysis of d’Annunzio’s last published piece, the so-called *Libro segreto* (1935): what emerges is an extremely fragmentary and heterogeneous work, in which the ostentatiousness of the Vate and the vitality of the poet of *Alcyone* are replaced by the silent nocturnal exploration of the prisoner of the Vittoriale, now old and close to death.

**Keywords:** Gabriele d’Annunzio, *Libro segreto*, late style.

**Riassunto.** Spesso trascurata dai più, la produzione finale di Gabriele d’Annunzio presenta non solo movenze inattese, ma anche un’immagine dello scrittore e, soprattutto, dell’uomo assai diversa da quella a cui il grande pubblico è generalmente abituato. Partendo da questo presupposto, l’articolo, avvalendosi del concetto di *Spätstil* (“stile tardo”) – così come lo troviamo elaborato negli scritti di Theodor W. Adorno, Edward W. Said e Luca Lenzini –, propone un’analisi dell’ultimo lavoro pubblicato da d’Annunzio, il cosiddetto *Libro segreto* (1935): ne emerge un’opera estremamente frammentaria ed eterogenea, in cui alla teatralità del Vate, alla solarietà del poeta alcyonico si sostituisce la silenziosa esplorazione notturna del prigioniero del Vittoriale, ormai vecchio e prossimo alla morte.

**Parole chiave:** Gabriele d’Annunzio, *Libro segreto*, stile tardo.



Chiuso in sé stesso, medita, s'accresce, esplora,  
 [intende  
 la vita dello Spirito che non intese prima.

Perché la voce è poca, e l'arte prediletta  
 immensa, perché il Tempo – mentre ch'io  
 [parlo! – va,  
 Totò opra in disparte, sorride, e meglio aspetta.  
 E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà.  
 (G. Gozzano, *Totò Merùmeni*)

## I. Premessa

Perché insistere proprio su un autore sul quale si è scritto, in buona sostanza, di tutto e di più? Perché, nonostante sia senz'altro – nel bene e nel male – una delle figure più celebri della nostra storia non solo letteraria (o forse è proprio questo il motivo?), d'Annunzio viene spesso ridotto, non di rado con intenzioni nemmeno troppo velatamente faziose, a delle etichette: nei migliori casi è il Vate, l'Immaginifico, il temerario poeta-soldato pronto a morire per la Patria, il *dandy* italiano per antonomasia, l'autore di capolavori quali *Il piacere* e *La pioggia nel pineto*; nei peggiori (e mi limito ad alcune espressioni correnti), invece, è l'esibizionista vanaglorioso, il professionista del plagio, l'amico del Duce, il pervertito perennemente indebitato, lo scrittore talmente affettato e pomposo da risultare illeggibile. Calcando un po' la mano, potremmo anche dire che, per quanto sia sulla bocca di molti, pochi conoscono *interamente* d'Annunzio...

Il cuore del problema risiede nel fatto che, perlomeno al di fuori della ristretta cerchia dei letterati, d'Annunzio sopravvive, certamente anche e soprattutto a causa sua, più come personaggio che come scrittore;<sup>1</sup> e dato che gesta e posizioni radicali ed eclatanti – quelle che, fondamentalmente, risultano più sfruttabili “mediaticamente” – non gli sono per la verità estranee, si finisce con l'alimentare, in una sorta di circolo vizioso, un'immagine riduttiva o parziale di d'Annunzio. Dunque, sebbene la critica si sia ormai lasciata alle spalle «pregiudizi generazionali»<sup>2</sup> e «ideologici»,<sup>3</sup> è necessario «ritornare alle cose»:<sup>4</sup> che nel nostro caso sono le opere dan-

<sup>1</sup> Cfr. S. Costa, *D'Annunzio*, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 323: «Il personaggio d'Annunzio mantiene nel tempo il suo potere d'attrazione mediatico, surclassando lo scrittore»; ma, del saggio appena citato, si veda l'intero cap. XIV, «Fra gesto e testo: il dannunzianesimo», pp. 317-324.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 8. Per un'agile ricostruzione storica dei giudizi critici su d'Annunzio, rimando a *ivi*, cap. XV, «Riconoscimenti e contestazioni della critica», pp. 325-336.

<sup>4</sup> Impiego quest'efficace espressione husserliana nell'accezione pragmatica datale da L. Aneschi, *Che cosa è la poesia?*, Bologna, Zanichelli, 1986, p. 20 e *passim*.

nunziane. Il che implica rileggere anche la troppo spesso trascurata produzione estrema di colui che, ormai lontano dai riflettori, «moriva in un clima che pareva averlo già consegnato all’oblio»: <sup>5</sup> produzione estrema che, in cambio, ci restituisce un’immagine dello scrittore e, soprattutto, dell’uomo radicalmente diversa da quella vulgata. È quindi proprio sull’opera tarda di Gabriele d’Annunzio, e in particolare sul cosiddetto *Libro segreto*, che mi soffermerò.

## II. Rapidissima introduzione al *Libro segreto* e allo “stile tardo”<sup>6</sup>

Publicato, «dopo sette anni di sostanziale silenzio creativo»,<sup>7</sup> nel 1935, quando d’Annunzio ha ormai settantadue anni, il *Libro segreto* «non è solo l’ultimo testo significativo [di d’Annunzio], ma il più audace per temi e sperimentazione formale». <sup>8</sup> Una tale commistione di vecchiaia del corpo e di rinnovata giovinezza dello spirito, se non altro nella sua componente artistica, non può che portarci verso una specifica e insieme magmatica dimensione estetica: quella dell’inesausta, inappagabile e quasi sovrumana ricerca espressiva che accomuna la produzione finale di molti artisti, tra cui – evitando di addentrarci nella selva della letteratura – Rembrandt e Bach, Goya e Chopin, Hokusai e Liszt, Cézanne e Richard Strauss: lo *Spätstil*, per riprendere il termine impiegato da Adorno per parlare dell’ultimo Beethoven, o “stile tardo”.<sup>9</sup> A darcene conferma, *en passant*, è proprio una delle pagine conclusive del *Libro segreto*, nella quale d’Annunzio descrive il contenuto di «una stampa rarissima»<sup>10</sup> da lui un tempo posseduta:

<sup>5</sup> S. Costa, *D’Annunzio cit.*, p. 317.

<sup>6</sup> Per una più completa panoramica del *Libro segreto*, si vedano almeno: A. Andreoli, *Introduzione*, in G. d’Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, t. I, pp. VII-LIX: pp. LV-LIX; la puntuale notizia sul testo, sempre della Andreoli, contenuta *ivi*, t. II, pp. 3449-3476; S. Costa, *D’Annunzio cit.*, pp. 284-290; E. De Michelis, *Tutto D’Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 577-588; P. Gibellini, *Introduzione*, in G. d’Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d’Annunzio tentato di morire*, a cura di P. Gibellini, Milano, Rizzoli, 2021, pp. 5-27. Per comprendere pienamente la portata dello “stile tardo”, invece, rimando a: Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di L. Lamberti, Torino, Einaudi, 2001; F. Giuntini, M. Grondona, M. Russo, *Stile tardo in musica*, Pisa, Edizioni ETS, 2017; L. Lenzi, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008; E.W. Said, *Sullo stile tardo*, trad. it. di A. Arduini, Milano, il Saggiatore, 2009.

<sup>7</sup> P. Gibellini, *Introduzione cit.*, p. 5.

<sup>8</sup> Dalla quarta di copertina di G. d’Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine cit.*

<sup>9</sup> Per tutti gli artisti citati, si vedano i saggi sullo “stile tardo” indicati qui sopra alla nota 6.

<sup>10</sup> G. d’Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine cit.*, p. 384, d’ora in avanti *LS*. Ho scelto di citare il *Libro segreto* da quest’edizione per via della particolare attenzione mostrata da Pietro Gibellini nei confronti della volontà dell’autore: cfr. l’apposita *Nota al testo*, pp. 41-43.

Il Vecchio è in piedi dentro il carruccio a sei girelle, sorretto da altrettante colonnette e ornato d'alcune teste di ariete. sta curvo il Vecchio ma con la faccia alquanto levata. indossa una tunica ampia e prolissa. porta in capo un turbante dalla lunga fascia che gli passa dietro le spalle e di sotto al braccio destro. dal mento gli cade una gran barba di profeta michelangiolesca. nel campo superiore, in lettere romane, dentro lo svolazzo d'una cartella, è il motto ANCHORA IMPARO: il mio motto. sono io quel Vecchio. (LS, p. 384)<sup>11</sup>

Sarà forse un caso che il motto in questione non solo è attribuito a Michelangelo, le cui ultime opere sono ben note per la loro forza dirompente, ma ritorna anche, con un'evidente variazione sul tema, in uno degli ultimi disegni di Goya?<sup>12</sup> Per non correre il rischio di ridurre lo "stile tardo" a una sorta di fioritura primaverile che si manifesta nel corso del rigido inverno della vita, occorre tuttavia fare un'ulteriore precisazione:

In quanto luogo elettivo di un'indagine volta al limite ed insieme alle origini dell'esperienza, l'arte dei grandi vegliardi può aprirsi [...] ad un gesto radicale ed estremo; tale da rompere non solo con la tradizione ma con le strade fino ad allora seguite dal medesimo artista, che altre ne percorre, imprevedibili e sorprendenti, «persino imbarazzanti» (con le parole di Momigliano) e talora con un tratto irridente verso il proprio stesso "stile". È quel che Agamben, discorrendo dell'ultimo Caproni, ha definito con elegante pregnanza la «disappropriata maniera».<sup>13</sup>

Molto spesso, per non dire sempre, questo «gesto radicale ed estremo» si ripercuote sull'esistenza degli artisti,<sup>14</sup> ma nel caso di d'Annunzio la «disappropriata maniera» davvero travolge con forza catastrofica non solo la sua arte, ma anche la sua vita, e dunque l'immagine che lo stesso

<sup>11</sup> Si noti l'uso dell'iniziale maiuscola per la parola *vecchio*.

<sup>12</sup> Cfr. L. Lenzini, *Stile tardo* cit., p. 20 e nota 36. Il disegno di Goya in questione, che fa parte dell'*Album G* (1824-1828) ed è attualmente conservato al Museo del Prado, è riprodotto *ivi*, p. 27.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 17; e ovviamente, per lo "stile tardo" in Caproni, si veda anche il cap. VIII, «Caproni», *ivi*, pp. 195-226. Il saggio sulla *Disappropriata maniera* è ora contenuto in G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 111-126. Vale qui la pena di notare incidentalmente che anche Adorno, riferendosi nel suo caso a Beethoven, sembra quasi parlare di «disappropriata maniera»: «il primo tema della Sonata op. 110 presenta un accompagnamento di semicrome disinvoltamente primitivo che lo stile di mezzo non avrebbe certamente sopportato» (Th.W. Adorno, *Beethoven* cit., p. 177); e poi, questa volta con più *pathos*: «È davvero un miracolo che dopo l'*Eroica*, in cui egli aveva trovato quella che in *qualunque* altro compositore sarebbe stata la "sua" forma, producesse incessantemente [...] categorie completamente nuove» (*ivi*, p. 222; corsivo dell'originale).

<sup>14</sup> Cfr. L. Lenzini, *Stile tardo* cit., p. 19: «è la stessa esistenza dell'artista a conoscere una cesura, un salto ed un ripensamento. Nella "disappropriata maniera" [...] quella sorta di conversione o metamorfosi che mette in crisi le precedenti acquisizioni porta anche ad uno sconfinamento, ad un *dérèglement* che investe il vissuto».

scrittore aveva creato di sé (del resto, è proprio Edward Said a parlare di «costruzione del sé»<sup>15</sup> all'inizio del primo capitolo del suo saggio *Sullo stile tardo*): scopriamo allora che «il poeta solare e guerriero si rivela "tentato di morire" fin dalla fanciullezza» (*LS*, quarta di copertina).

Ma procediamo con ordine. Il *Libro segreto* è composto da tre sezioni: 1) *Avvertimento*; 2) *Via crucis Via necis Via nubis*; 3) *Del Libro segreto* – che, per evitare confusioni, viene comunemente designata con l'espressione che figura come titolo corrente: *Regimen hinc animi*. Il contenuto dell'opera è così distribuito (riporto per esteso l'efficace sinossi di Pietro Gibellini per passare più velocemente alle questioni che ci interessano):

Nell'*Avvertimento*, lo pseudo Angelo Cocles [il presunto autore-curatore dell'opera, dietro al quale si nasconde d'Annunzio] dichiara di stampare il pugno di fogli raccattati da D'Annunzio tra le carte che affollano il suo scrittoio e scagliati a mo' di dono furibondo, appena prima del suicidio: tale, per D'Annunzio «tentato di morire», il senso della misteriosa caduta dal davanzale di quel 13 agosto 1922, che ha suscitato varie ipotesi [...].

La *Via crucis* (nome breve della prima sezione) si presenta invece come una sequenza, in undici "stazioni", dei pericoli mortali che costellarono la vita di D'Annunzio, dalla nascita rischiosa all'ardimento del fanciullo inerpicato per carpire un uovo di rondinella, dalla ricerca della bella morte in guerra fino alla tentazione dell'uomo maturo che guarda il balcone da cui sta per gettarsi.

Il *Regimen hinc animi* inanella in un singolare zibaldone, e senza vistose cerniere, una sequenza di frammenti; trascritti i più dalle brevi note vergate con flebile matita su grandi cartelle dall'insonne recluso del Vittoriale, nella tarda stagione gardonese: brani di taccuini, anche relativamente antichi; frustuli di *petits poèmes en prose* dimenticati; abbozzi di opere a lungo meditate e mai più compiute; filze di versi ricavati da qualche carta volante o recuperati dai fogli di guardia di un libro da capezzale e poi sparsi nella tessitura delle pagine, a costruire un vero prosimetro.<sup>16</sup>

Come definire un'opera del genere? Difficile a dirsi con certezza. Ci accontentiamo di affermare che il *Libro segreto* è un *unicum* nella storia della letteratura italiana e, con ogni probabilità, nella storia della letteratura *tout court*: un capolavoro criptico e convulso frutto dell'impeto estremo di un «[v]ecchio guercio tentennone» (*LS*, p. 110), che, come già Michelangelo con la sua «statua nel masso informe» (*LS*, p. 93), «libera le masse di materia cui prima dava forma»,<sup>17</sup> mettendo al mondo, in questa maniera,

<sup>15</sup> E.W. Said, *Sullo stile tardo* cit., p. 19.

<sup>16</sup> P. Gibellini, *Introduzione* cit., pp. 7-8.

<sup>17</sup> Th.W. Adorno, *Beethoven* cit., p. 178.

un bellissimo mostro che è al contempo un finale di partita catastrofico e una nuova apertura del gioco.<sup>18</sup>

### III. Faville di “stile tardo” dannunziano

Già col *Notturmo*, ritrovato il *bisogno* di esprimersi nel letto-sepolcro che lo accoglie in séguito all'incidente aviatorio che gli ha causato la perdita dell'occhio destro, d'Annunzio aveva avuto il modo, o meglio, la necessità di imparare «un'arte nuova»:<sup>19</sup>

Quando la dura sentenza del medico mi rovesciò nel buio, m'assegnò nel buio lo stretto spazio che il mio corpo occuperà nel sepolcro, quando il vento dell'azione si freddò sul mio volto quasi cancellandolo e i fantasmi della battaglia furono d'un tratto esclusi dalla soglia nera, quando il silenzio fu fatto in me e intorno a me, quando ebbi abbandonata la mia carne e ritrovato il mio spirito, dalla prima ansia confusa risorse il bisogno di esprimere, di significare. E quasi subito mi misi a cercare un modo ingegnoso di eludere il rigore della cura e d'ingannare il medico severo senza trasgredire i suoi comandamenti.

M'era vietato il discorrere e in ispecie il discorrere scolpito; né m'era possibile vincere l'antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell'arte che non vuole intermediarii o testimonii fra la materia e colui che la tratta. L'esperienza mi dissuadeva dal tentare a occhi chiusi la pagina. La difficoltà non è nella prima riga, ma nella seconda e nelle seguenti.

Allora mi venne nella memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su le foglie disperse al vento del fato.<sup>20</sup>

Tuttavia la ricerca artistica dell'Immaginifico, tutta dettata da quella necessità di «significare» che emerge nel passaggio appena citato, raggiun-

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 179: «Nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofiche»; ma in merito si leggano anche le meno apocalittiche riflessioni di L. Lenzini, *Stile tardo* cit., pp. 25-26.

<sup>19</sup> G. d'Annunzio, *Notturmo*, in *Id.*, *Prose di ricerca* cit., t. I, pp. 159-410: p. 161. Davvero interessanti, a questo proposito, sono le parole di Annamaria Andreoli: «la ferita al capo [...] lo ricongiunge di prepotenza con l'arte “notturna” e “funebre”. La mutilazione gli consente infatti provvidenzialmente di non interrompere la “vita eroica”; anzi, la perizia dei cartigli ne rappresenta l'oltranza, perché, bendato e supino come impone la terapia, d'Annunzio scrive su liste di carta strette tra il pollice e l'indice della mano che non rinuncia a comporre il “comentario delle tenebre”: e sarà il *Notturmo*, tra le prove letterarie più alte prodotte nella temperie della guerra mondiale. [...] È colpito nell'occhio, la parte scoperta del cervello, e l'espressione diviene una sorta di pratica magica messa in atto per scongiurare il “pericolo della follia” che “pende sul suo capo bendato”» (*ivi*, t. II, pp. 3459-3460; corsivo dell'originale).

<sup>20</sup> G. d'Annunzio, *Notturmo* cit., pp. 161-162.

ge una nuova vetta col *Libro segreto*.<sup>21</sup> Lo si può constatare semplicemente sfogliando la stessa compagine formale dell'opera:

[d'Annunzio] aboliva i corsivi, sostituiva le doppie virgolette con apici semplici; al punto fermo debole (quello che non comporta a-capo) faceva seguire uno spazio doppio e manteneva minuscola l'iniziale della parola seguente; gerarchizzava frammenti e paragrafi, mediante lo stacco interlineare di una o più righe e la rimarcatura dell'*incipit* forte mediante capo-lettera e maiuscolo nella prima parola del paragrafo forte.<sup>22</sup>

Verrebbe da pensare, di primo acchito, che a d'Annunzio, ormai vecchio ed esiliato a Gardone Riviera, non sia rimasto altro che qualche bizzarro espediente per attirare l'attenzione: niente di più sbagliato, in quanto quelle che all'inizio possono effettivamente sembrare delle trovate fini a sé stesse sono invece «gli strumenti con cui lo scrittore tradizionale e sperimentatore a un tempo dà sfogo al suo particolare *stream of consciousness*, sorta di monologo orale a bassa voce: ideale ritorno alla nota di taccuino come cellula prima e pura della sua scrittura, appena ritoccata e fissata con *le vernis du maître*».<sup>23</sup> Proprio questo spirito *outré*, così caratteristico dello "stile tardo", non soltanto stravolge le norme tipografiche, ma permea in realtà ogni fibra del *Libro segreto*; e ne è anzi una delle principali chiavi di lettura. Del resto, a darci una chiara indicazione sono proprio alcune delle deliranti parole farneticate da d'Annunzio nei giorni successivi alla caduta dal balcone:<sup>24</sup> «*Allez au de là [sic]*».<sup>25</sup>

<sup>21</sup> In merito al rapporto tra *Notturmo* e *Libro segreto*, si leggano le brillanti osservazioni di A. Frattini, *D'Annunzio tra sperimentalismo e mistero: rileggendo il «Libro segreto»*, in A. Andreoli et alii, *Studi su D'Annunzio*. Un seminario di studio (23-25 novembre 1988, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Chieti, Istituto di Filologia Moderna), Genova, Marietti, 1991, pp. 263-273: p. 264: «Alle radici nel *Notturmo* dannunziano, dove prevale l'invenzione impressionistica e frammentistica, non è un'opzione dell'intelletto ma un nuovo stato psico-esistenziale che s'immedesima con una condizione d'infermità e insieme la trascende, nello scavo allucinato e febbrile sulla cenestesi [...]. Tale tendenza [...] trova significativi nuclei di esemplare maturazione già nelle pagine del *Libro segreto*, che anche per questo resta opera preziosa per illuminare dall'interno il significato globale dell'opera dannunziana e le motivazioni di un artista che, pervenuto da tempo all'acme della sua pienezza, continua a scandagliare [...] verso ulteriori affinamenti e potenziamenti della propria arte».

<sup>22</sup> P. Gibellini, *Nota al testo* cit., p. 41.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 42. Per i taccuini dannunziani e il loro valore stilistico, si veda S. Costa, *D'Annunzio* cit., pp. 275-278.

<sup>24</sup> Le frasi, o meglio, i vaneggiamenti pronunciati da d'Annunzio durante la convalescenza sono stati annotati in un diario dai medici Antonio Duse e Francesco D'Agostino, e costituiscono uno dei pilastri su cui si regge, sotto diversi punti di vista, il *Libro segreto*: cfr. P. Gibellini, *Introduzione* cit., pp. 18-20.

<sup>25</sup> Devo la citazione ad A. Frattini, *D'Annunzio tra sperimentalismo e mistero* cit., p. 265.

A questo punto un passo indietro. Anche se finora l'abbiamo sempre chiamata *Libro segreto*, la nostra opera è in realtà intitolata (se così si può ancora dire) *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. Tra le numerose considerazioni che si potrebbero fare (ad esempio: ciò che leggiamo non è il "libro segreto" di Gabriele d'Annunzio, ma solo una porzione di esso), vale la pena di osservare che con questo ipertrofico titolo non-titolo l'autore mette in evidenza la frammentarietà e l'eterogeneità della sua creazione: e così sembra proprio che lui stesso fosse cosciente che, da un lato, «[n]on è [...] possibile minimizzare le differenze»<sup>26</sup> della sua opera e che, dall'altro lato, «*dare un nome a quell'unità [un'unità che, paradossalmente, è fatta per l'appunto di frammenti], o attribuirle una speciale identità, servirebbe solo a ridurne la forza catastrofica*».<sup>27</sup> Avvalora questa ipotesi sia la decisione, da parte di d'Annunzio, di cambiare il titolo da *Trecento pagine...*, già piuttosto "dispersivo", a *Cento e cento e cento e cento pagine...*,<sup>28</sup> sia, soprattutto, l'episodio dell'*Avvertimento* che ci permette di venire a conoscenza del modo in cui il presunto curatore del *Libro segreto*, Angelo Cocles,<sup>29</sup> è entrato in possesso delle «pagine» in questione:

*egli [d'Annunzio] si appressò alla tavola [...], raccattò un pugno di fogli e me lo gettò ai piedi. 'eccoti un pugno delle mie ceneri. vattene. intendi? vattene!' (LS, p. 52; corsivo dell'originale)*

In poche parole, d'Annunzio racimola in maniera totalmente casuale un «pugno di fogli» dal mucchio di ben «circa quattromila» pagine di «note che per alcuni anni egli scrisse quasi ogni notte» (LS, p. 51) e lo scaglia contro l'inerte e intimorito Angelo Cocles.

Il passo che abbiamo riportato sopra ci dà la possibilità di prendere in considerazione un altro particolare: quello delle *ceneri*. Sorta di correlativo oggettivo dell'inorganicità che Adorno riscontra nell'ultimo Beethoven,<sup>30</sup> la pregnante immagine ritorna verso la fine dell'*Avvertimento*, quando Angelo Cocles chiede il permesso di dare alle stampe le «viventì pagine» (LS, p. 55) in suo possesso:

<sup>26</sup> E.W. Said, *Sullo stile tardo* cit., p. 26.

<sup>27</sup> *Ibidem*; corsivo dell'originale.

<sup>28</sup> Cfr. P. Gibellini, *Introduzione* cit., p. 9.

<sup>29</sup> Per la figura di Angelo Cocles e il suo ruolo all'interno dell'opera, si vedano LS, p. 56, nota 29; e M. Guglielminetti, *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'io*, Milano, FrancoAngeli, 1993, pp. 103 e ss.

<sup>30</sup> Cfr. Th.W. Adorno, *Beethoven* cit., p. 216 (corsivi dell'originale): «Il carattere spoglio nell'ultimo Beethoven è connesso con l'inorganico. Ciò che non cresce, non lussureggia. Mancanza di ornamenti e morte».

*Osai dimandare nel principio della primavera a Gabriele d'Annunzio se mi fosse lecito chiudere le ceneri in una urna trasparente e di bel garbo. (LS, p. 55; corsivo dell'originale)*

Ed è effettivamente vero che il *Libro segreto* è stato pubblicato in una veste, per così dire, mortuaria: non l'«urna» di cui parla Angelo Cocles, ma un volume dalla copertina «listata a lutto per volontà dello scrittore». <sup>31</sup> Che si tratti di una trovata pubblicitaria? Forse; tuttavia è certo che quest'opera, scritta «non a confessione ma a rivelazione di sé medesimo» (LS, p. 51, corsivo mio; e si capisce di più, allora, il significato di quell'«urna trasparente»...), <sup>32</sup> doveva rappresentare la «pietra sepolcrale» (LS, p. 56) con cui mettere la parola fine alla storia di Gabriele d'Annunzio, il «testamento umano e letterario» <sup>33</sup> con cui consegnare ai posteri un'immagine di sé postuma (non a caso la frase «eccoti un pugno delle mie ceneri» viene pronunciata poco prima del tentativo di suicidio che è al centro dell'*Avvertimento*) e definitiva. Il problema, però, è che

il poeta sovraneamente egotista, il romanziere che aveva dato ai personaggi tratti riconoscibilmente suoi [...], il prosatore accanito nello scavare nella propria psiche o nel sondare la memoria di sé, l'epistolografo sempre teso a costruire per i posteri l'immagine sovrapposta di uomo e di scrittore... ebbene, questo campione dell'Io sembra smarrirsi nel momento in cui specchia il proprio volto per chiuderlo in una cornice unitaria: come un Narciso deluso e beffato, Gabriele vede diffratto il mosaico del suo viso in mille tessere luminose ma slegate. <sup>34</sup>

Così, lungamente attratto dalle lusinghe del genere autobiografico, <sup>35</sup> d'Annunzio alla fine non riesce a scrivere che un'«[a]giografia [...] in negativo», <sup>36</sup> il cui filo conduttore è lo spettro della morte: la *Via Crucis*. Si prenda allora in considerazione un quesito che ci si potrebbe porre leggendo questa sezione: se in essa troviamo una «disposizione lineare e crono-

<sup>31</sup> P. Gibellini, *Introduzione* cit., p. 6.

<sup>32</sup> Si veda inoltre l'interpretazione data al passo da E. Scicchitano, «*Noctivagum melos*». *Letteratura e musica nel «Libro segreto» di D'Annunzio*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchetti, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 741-748: p. 742.

<sup>33</sup> P. Gibellini, *Introduzione* cit., p. 5.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>35</sup> Si vedano *ivi*, pp. 12-16; e P. Piredda, *Il ricordo e la visione. La costruzione autobiografica negli ultimi scritti di Gabriele D'Annunzio*, in «*Italienisch*», 1, 2013, pp. 34-55.

<sup>36</sup> P. Gibellini, *Introduzione* cit., p. 17. Per approfondire ulteriormente la questione, rimando a F. Caburlotto, «*Libro segreto*»: *D'Annunzio dall'autobiografia all'agiografia*, in «*Studi Novecenteschi*», 2, luglio-dicembre 2008, pp. 367-376.



logicamente piana degli eventi biografici»,<sup>37</sup> dov'è la tanto decantata forza dirompente dello "stile tardo"? La domanda è certamente legittima, e, d'altro canto, era stato proprio d'Annunzio, a un certo punto della vicenda redazionale del *Libro segreto*, ad affermare di aver liberato la sua opera «dall'errore del tempo e dall'errore dello spazio»;<sup>38</sup> ma è altrettanto vero che è possibile riscontrare, per fare nuovamente ricorso alle riflessioni di Adorno sul tardo Beethoven, alcune «eccedenz[e] di materia»,<sup>39</sup> cioè delle escrescenze «apparentemente immotivat[e], [...] il cui ruolo nell'opera sembra non integrarsi con la struttura». <sup>40</sup> Facciamone subito un esempio: dopo il ricordo di un primo episodio giovanile, d'Annunzio inizia a parlare del secondo dei suoi «studii della morte» (*LS*, p. 79), questa volta partendo dalla casa materna a Ortona; tutt'a un tratto, però, l'ambientazione e un accenno apparentemente insignificante al cognome della madre, de Benedictis, generano una divagazione puramente arbitraria:

Taluno sa che in Ortona il giudeo Jeronimo Soncino negli anni della salute 1518 istituì una stamperia dotandola di caratteri greci ebraici arabi e latini; e ch'ei stampò fra altri testi la 'Batracomiomachia'. ma pochissimi sanno che il precursore cristiano Plato de Benedictis, ben sei lustri innanzi, fra gli anni 1487 e 1495, aveva inciso caratteri di suo stile e stampato con arte stupenda una serie di testi: veri incunaboli, gloriosi esemplari nelle primizie della Rinascita, recati al novero di trentatré oggi conosciuti e studiati. dall'iniziatore Plato de Benedictis non dunque discende a me per li rami l'amore di quell'arte? e non forse l'avo m'era a fianco quando per notti e giorni io vegliavo l'opera degli stampatori nell'Officina bodoniana o quando rievocavo i chiari spiriti nelle case d'Aldo romano e d'Andrea Asolano suo suocero per rimettere in onore la grazia ineguale del corsivo aldino imprimendo io stesso in Vinegia sei quaterni e un quinterno?

Ben conveniva che lo studio di un'altra arte mi fosse trasmesso per li rami dal pittore Francesco de Benedictis alunno di Guido Reni, nato nel mio di natale il 18 marzo [1607], autore dei vasti affreschi nella chiesa napoletana di Donnaregina, tra' quali è mirabile quello dell'Assunzione. posseggo di lui un preziosissimo tondo di basso rilievo, che comprende gran numero di figure in una ordinanza; dov'ei mostra la sua scaltra arditezza nell'occupare intiero con istorie mitiche il cerchio simile a uno scudo omerico, eccellendo per la novità delle attitudini nel Giudizio di Paride e per l'audace veemenza in una Corsa di quadrighe lanciate a traverso una stretta di monti. (*LS*, pp. 67-69; la nota tra parentesi quadre è dell'autore)

<sup>37</sup> P. Gibellini, *Introduzione* cit., p. 16.

<sup>38</sup> G. d'Annunzio, lettera a Domenico Bartolini del 21 ottobre 1933, cit. in *ivi*, p. 14.

<sup>39</sup> Th.W. Adorno, *Beethoven* cit., p. 178.

<sup>40</sup> E.W. Said, *Sullo stile tardo* cit., p. 25.

E così si arriva, altrettanto arbitrariamente, a un ricordo (in cui s'innesta addirittura un altro ricordo) legato alla tomba di Iacopo de' Benedetti, il «Pazzo di Cristo» meglio conosciuto come Iacopone da Todi. Riporto il brano nella sua interezza per metterne in evidenza l'estensione:

Lascio che la malinconia veli un'altra imagine, forse dubbia anche senza velo. 'come a te folle di deità può disconvenire questa discendenza dal Pazzo di Cristo?' mi domandò in un vespero umbro il più candido de' miei amici primi: Annibale da Todi proposto nella chiesa delle Clarisse. mi appoggiai alla sua spalla, mi sostenni in lui che tanto era men robusto di me. dalla sua pietà mi sentivo ancor più conturbato. e, non potendo non volendo parlare, gli comunicavo col peso del cuore la mia volontà di accostarmi al sepolcro, di premere l'osso della mia fronte nella pietra.

OSSA B. JACOPONI DE BENEDICTIS  
 TVDERTINI FR. ORDINIS MINORVM  
 QVI STVLTVS PROPTER CHRISTVM  
 NOVA MVNDVM ARTE DELVSIT  
 ET CÆLVM RAPVIT.  
 OBDORMIVIT IN DOMINO  
 DIE XXV DECEMBRIS ANNO MCCCVI.

Legati ci lasciò l'amicizia nel condurci lungo le muraglie, in silenzio. ma un ricordo d'infanzia infine mi dischiuse le labbra. e dissi come, al tempo ch'io fui chiuso nel collegio della Cicogna, fosse trovata in una cappella della cattedrale di Prato l'effigie di Iacopone dipinta a fresco in su la fine del trecento, e nel secento coperta di bianco. riportata in tela io la vidi in una delle stanze capitolari; e la rivedo in questo vespro. ha raggi intorno al capo; e tiene con la sinistra sul petto un libro aperto ov'io rileggo questi versi:

KE FARAI FRATE JAPONE  
 HOR SE' GIVNTO AL PARAONE.

'Gabriele', parlò sommessamente Annibale da Todi, più stringendosi al mio braccio, nel cogliere l'un de' versi, 'or se' giunto al paragone.' mi sapeva egli infelice e in pericolo, malcontento e selvatico.

Eravamo presso le vaste rovine del tempio primevo che forse fu di Gradivo. 'Et Gradivi colam celso de colle Tudertem' io dissi per secondare la consuetudine latina della nostra amicizia di eruditi giammai sazi di latinità. né mi tenni dal rievocare il simulacro del Mavorte tudertino, che - console Planco - eravamo andati a cercare nella sala de' Bronzi in Vaticano, quando i nostri studii universitarii ci consentivano di deviare spesso dalla Biblioteca per ismarrirci nel Braccio nuovo. credevo stupirlo citando con perfetta esattezza l'umbrò idioma dell'iscrizione: 'Ahal Trutididis dunum dede.' ma pronto egli soggiunse nel suo latino: 'Ahal Trutidius donum dedit. è una offerta.'

Senza gaiezza io gli dissi: 'fratello, rifacciamo il cammino verso il sepolcro del Pazzo. ma prima raccogli un pugno di questa polvere cieca. fammene dono. e non temere per me.'

Pronto egli nel dare mi rivolse due parole accostate dal metro del mio contiguo Ovidio: 'Nato victori'.

Non è da spiriti lievi giocare così con i sembianti del fato e con le risposnde del numero. soltanto all'amicizia pura è dato, in mezzo a' lepóri e ai motteggi, in fondo ai colloqui lieti e tristi, intendere l'ineffabile senza tender l'orecchio. (LS, pp. 69-71)

Riprende, a questo punto, la narrazione principale: «VASTISSIMA era la casa d'Ortona» (LS, p. 72) e così via; il povero lettore, però, non può fare a meno di rimanere spaesato dopo tutti questi intricatissimi turbinii. Ma lo spaesamento non può che aumentare vertiginosamente col passaggio al *Regimen*: qui ci troviamo di fronte a dei «veri e propri brani, resti di una rovina»: <sup>41</sup> un'informe massa composta da frammenti che, per la loro intrinseca eterogeneità, non accettano assolutamente nessun tipo di sintesi conciliante. <sup>42</sup> È proprio per tentare di comprendere meglio quest'aspetto che possiamo servirci di alcune delle parole con cui Said riassume la riflessione di Adorno sull'ultimo Beethoven:

La tesi di Adorno è che [...] da vecchio sul punto di affrontare la morte, Beethoven si rende conto che la sua opera proclama, come afferma Rose Subotnik, «che nessuna sintesi è concepibile [ma si tratta in effetti] dei resti di una sintesi, le vestigia di un soggetto umano individualmente dolorosamente consapevole dell'interrezza, e quindi della sopravvivenza, che gli sono sempre sfuggiti». <sup>43</sup>

E poi:

La catastrofe rappresentata per Adorno dallo stile tardo consiste, nel caso di Beethoven, in una musica episodica, frammentaria, interrotta da assenze e silenzi impossibili da riempire. <sup>44</sup>

<sup>41</sup> Così, in relazione all'ultimo Ungaretti, F. Fortini, *I poeti del Novecento*, a cura di D. Santarone, Roma, Donzelli, 2017, p. 97.

<sup>42</sup> Cfr. M. Guglielminetti, *A chiarezza di me cit.*, p. 115: «in questa sezione terza del *Libro segreto* non esiste una "scrittura", ma più "scritture", non amalgamate sino al punto di confondere la loro origine diversa, la loro natura irreducibile. L'io è sempre al centro di queste varietà, ma alla fin fine è oggetto di una moltiplicazione, e non il soggetto di una riunificazione».

<sup>43</sup> E.W. Said, *Sullo stile tardo cit.*, p. 25; la nota tra parentesi quadre è dell'autore; per la citazione interna si veda *ivi*, p. 152, nota 5.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 29.

Tra non molto tutti questi riferimenti a Beethoven e alla musica acquisteranno maggior senso; per il momento, tuttavia, facciamo parlare direttamente il nostro d'Annunzio, che con *Tra l'incudine e il maglio* – il breve *Avvertimento* posto in testa al primo tomo delle *Faville del maglio* – può sicuramente darci una mano a far luce su alcune zone d'ombra del *Regimen*:<sup>45</sup>

*Tutte queste mie ardue prose furono scritte sempre a chiarezza di me, con la volontà costante di acuire sempre più la mia attenzione sopra la mia vita profonda e con l'assiduo sforzo di cercare quella mia «forma pura» a cui il mio fervore il mio coraggio il mio patimento sono chiamati e destinati. [...] Qui, come per la scultura delle origini, l'oggetto vero della mia arte verbale è il nudo, nel senso dello spirito. E dico che qui spesso io riesco a ottenere una rispondenza perfetta tra la mia volontà di espressione e la materia ch'io tratto, fra il mio pensiero e il mio linguaggio, superando quella condanna a cui sembra dannato ogni artefice, quella sentenza enunciata da Giordano Bruno con la bocca non anche esperta del fuoco penetrabile: Ars tractat materiam alienam. Il mio linguaggio m'appartiene intero; e circola in me, e si sviluppa e si accresce e si moltiplica in me come la forza vegetale che dell'albero fa una sola creatura compiuta: materia e forma. Questa compiutezza non divisibile è qui l'assoluto valore di ciascun frammento. Per certi spiriti d'una certa qualità oggi quasi smarrita, ogni frammento anche scarso ha una sua propria vita piena che basta a dare una gioia senza fine, come il frammento d'una pittura funeraria tebana, d'una metope attica, d'una fontana moresca, d'un capitello di Monreale.*<sup>46</sup>

Tanto nelle *Faville* quanto nel *Regimen*, è dunque attraverso le minuscole ma abbaglianti scintille prodotte dai colpi del suo maglio che l'«operaio artiere artista» (LS, p. 127) riesce a estinguere, seppur solamente per qualche istante, l'oscurità che opprime la sua Officina, permettendoci così di intravedere il suo cuore a nudo:<sup>47</sup>

Nella muta notte la presenza creata da' miei pensieri è illusoria. si sono essi [gli amici morti che d'Annunzio ricorda poco prima] adeguati al nulla. adeguarsi a loro nel nulla è possibile; impossibile è raggiungerli, ricon-

<sup>45</sup> Non è il caso di approfondire ulteriormente in questa sede il rapporto tra *Libro segreto* e *Faville del maglio*: oltre a permettermi di consigliare la lettura integrale di *Tra l'incudine e il maglio*, rimando dunque, come mero punto di partenza, ai vari studi su d'Annunzio menzionati qui sopra alla nota 6.

<sup>46</sup> G. d'Annunzio, *Tra l'incudine e il maglio* (nelle *Faville del maglio. Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*), in Id., *Prose di ricerca* cit., t. I, pp. 1071-1075: pp. 1072-1073; come già per l'*Avvertimento* del *Libro segreto*, mantengo il corsivo dell'originale.

<sup>47</sup> Non a caso, Pietro Gibellini parla di «una introspezione conoscitiva [...] conseguibile per brevi bagliori – nella misura cioè del frammento, che ne è il corrispettivo formale» (P. Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, p. 187).

giungersi co' loro spiriti. un solo è il rito: scavare la fossa, confidare il corpo esanime alla terra, pensare che tutto è finito, che tutto finisce con l'esalato respiro.

Ma, a chi militante sdegnò di volgersi indietro, ecco che il Passato risuscita, ecco che il Passato si solleva e si rilieva. la memoria diventa sovrana. la memoria fa delle sue immagini una vita più forte e più pensosa della vita presente.

Il collegio della Cicogna. la conquista di Roma. la necessità dell'ese[m]pio eroico. i giorni toscani, i giorni romani, i giorni d'esilio. il senso della vita consunta. la vecchiezza inevitabile. la sorda fossa. la gloria sopravviven[te]: vil mutevolezza delle moltitudini, vaniloquio e turpiloquio dell'Opi[n]ione. me luridus occupat horror.

Carpe diem? disciplina ascetica?

Attrarre ogni cosa ogni evento ogni apparenza nella mia arte, nelle mie arti: questa è la mia legge. (LS, pp. 184-185)<sup>48</sup>

In questo e in molti degli altri frammenti del *Regimen* troviamo, spesso inscindibilmente legati tra loro, alcuni dei grandi motivi che ricorrono nelle opere dei vegliardi che hanno accolto la sfida dello "stile tardo": l'invadenza di un passato che è ormai soltanto ricordo e la tetra nullità del presente («il passato non val più nulla. nulla vale il presente. il presente non è se non un lievito dell'incertezza», LS, p. 293), la «turpe vecchiezza» (LS, p. 106) e la «morte urgente» (LS, p. 184), l'assillo e l'oltranza dell'arte («L'ESPRESSIONE è il mio modo unico di vivere. / Esprimermi esprimere è vivere», LS, p. 323).<sup>49</sup> E ovviamente non possono mancare all'appello né la follia («Δαιμόνιοόν ἔχει καὶ μαίνεται», cioè «è in preda a un demone e delira», si leggeva nel finale della *Via crucis*, del resto, LS, p. 124)<sup>50</sup> né, soprattutto, la pulsione erotica *intempestiva*,<sup>51</sup> che per il nostro vecchione diviene, come nota acutamente Pietro Gibellini, un'«istanza conoscitiva»<sup>52</sup> e, come invece scrive d'Annunzio stesso, la dimensione in cui può trovare la sua «più vasta spiritualità» (LS, p. 340):

Vivo in una solitudine selvaggia e raffinata, misera e opulenta, dove le passioni ardon[no] s'inceneriscono riaridon[no] incessantemente.

I miei turbini i miei nembi s'aggirano sempre nel medesimo spazio.

<sup>48</sup> La clausola latina è da Ovidio, *Met.* XIV.

<sup>49</sup> Qui e in seguito, con la barra obliqua segnalo l'a capo presente nel testo originale.

<sup>50</sup> Prendo la traduzione dalla relativa nota.

<sup>51</sup> Cfr. E.W. Said, *Sullo stile tardo* cit., p. 21: «I comportamenti intempestivi, per esempio, sono materia per la commedia: un vecchio che si innamora di una fanciulla»; ma, più in generale, si legga l'intero cap. 1, «Tempestività e tardività», *ivi*, pp. 19-36.

<sup>52</sup> P. Gibellini, *Logos e mythos* cit., p. 195; e si veda anche *ivi*, pp. 261-264.

Quale creatura, già da me eletta, può apparire alla mia soglia vietata?  
rinunzio ridendo e stridendo alla favola dell'incontro fatale che rinnova  
le mie sorti.

Stanotte nel dormiveglia ho trovato in un tetrastico un'assonanza crudele.

'Patir la pubertà della vecchiezza  
concede il dio sul ciglio della fossa?  
Do per lo stelo d'una violetta  
tutte quest'ossa.' (LS, pp. 326-327)

D'Annunzio sarà pure vecchio e «maturo alla morte» (LS, p. 259);  
eppure non gli manca certamente la «volontà vigile d'esser giovine  
ancóra» (LS, p. 299): ecco qui riassunta, in parole più che povere, l'irrisol-  
vibile contraddizione che sta alla base dello "stile tardo".<sup>53</sup> Per questo stra-  
no scherzo del destino, allora, colui che si definisce, nel titolo esteso del  
*Libro segreto*, «tentato di morire» e che al contempo appunta, sulla bozza  
della stessa identica opera, «I shall be young again»,<sup>54</sup> indica, in una den-  
sissima pagina del suo canto del cigno, tutta da leggere, la strada da segui-  
re per il rinnovamento dell'arte della parola scritta:

La grande arte antica, come la moderna, rifugge dal nero gorgo del cuore  
e si riduce a rappresentare per segni materiali l'attitudine e il gesto. quan-  
to poveri sono i segni del più alto poeta in paragone della sua sensibilità,  
della sua intuizione e del mistero ch'egli respira continuo! sembra che per  
la rappresentazione dell'uomo interiore e delle forze invisibili un'arte della  
parola debba ancóra esser creata su l'abolizione totale della consuetudine  
letteraria. comprendo come taluno artista consapevole di questa necessi-  
tà abbia incominciato col sovvertire le leggi grammaticali e specie quelle  
del costruito, che impongono alle parole una dipendenza conseguenza e  
convenienza fittizie. ma con qual risultato? le più arcane comunicanze  
dell'anima con le cose non possono esser colte, fino a oggi, se non nelle  
pause; che sono le parole del silenzio. la più acuta e la più ricca delle pagi-  
ne d'introversione appare grossolana e falsa se la esaminiamo non al lume

<sup>53</sup> Pur non occupandosi direttamente di "stile tardo", Valeria Giannantonio mette in evidenza che, nell'ultimo d'Annunzio, «[I]legati alla temporalità sono l'angoscia e la solitudine dell'uomo con il senso dell'esistere che è nullità, precarietà e *insieme* impulso alla vita» (V. Giannantonio, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 2011, p. 180; corsivo mio); in questa maniera, continua la studiosa, «il profilo che ne risulta, non è quello di un uomo finito, ma di un artista ancora alla ricerca del senso della vita e delle ragioni essenziali del proprio poetare» (*ivi*, p. 181). Ed è sempre la Giannantonio a scrivere: «la senilità è uno spettro che D'Annunzio ama rimuovere da se stesso nell'analogia con lo spirito e il fisico leggeri di un adolescente. È questo il conflitto che sostanzia la prosa del *Segreto*, oltre a quello tra la scrittura e la vita, nella percezione di una morte sempre più vicina, in contrasto con uno spirito giovanile» (*ivi*, p. 191).

<sup>54</sup> Devo questa citazione a P. Gibellini, *Logos e mythos* cit., p. 262.

dell'intelligenza ma al calore del sentimento, cercando di sottrarci all'abbaglio delle consuete lustre verbali.

Si può affermare che tra la nostra vera occulta vita e la parola elaborata non esiste concordia alcuna. certi versi divini non ci toccano a dentro se non per la lor virtù musicale: come lettera essi hanno un significato vano o indistinto.

Ma può l'arte nostra essere innovata, o continuerà nei secoli a non procedere se non per un accorto gioco di vocaboli? quale scrittore, con quali mezzi comunicativi, un giorno riuscirà a esprimere le azioni e le reazioni originali della sua anima commista agli elementi dell'Universo? quale, dando alle parole un impreveduto destino e alle analogie una inopinata potenza rivelatrice, ci farà sentire come il nostro spirito di continuo nasca si accresca si perpetui si trasfiguri per innumerevoli contatti con gli altri spiriti e col mistero circostante? quale, profondandosi originalmente nella conoscenza degli esseri e delle cose, ne tradurrà la novità subitanea e manifesterà la moltitudine delle divine essenze che si generano dalle lor congiunzioni?

Le immagini e le formole in uso, delle quali ci serviamo per rappresentare i novissimi aspetti del nostro mondo interno, non hanno con esso maggior simiglianza di quella che abbiano, per esempio, con le Province e le Città – con quelle smisurate fucine di storia, di cultura, di opere, di lotte, di passioni, di aspirazioni e di bellezza – le goffe statue coronate di torri e sovraccariche di emblemi, che attristano i nostri monumenti civici.

Io, che pur tante volte mi son compiaciuto nelle più sottili analisi e nell'assottigliare il mio strumento di ricerca sino all'insoffribile acuità, sento che se la nostra arte fosse per innovarsi ella non s'innoverebbe per sottigliezza ma per non so qual potente rudezza ingenua, in quella guisa che partendoci dai compiuti iddii fidiaci e prassitelei per tornare verso gli zòani primitivi non ci sembrerebbe di allontanarci ma sì bene di riavvicinarci alla divinità. (LS, pp. 225-227)

L'arte letteraria, ci dice d'Annunzio, non può progredire se non attraverso una regressione, se non "abbrutendosi":<sup>55</sup> è *lasciando andare*, per parafrasare un po' grossolanamente Adorno,<sup>56</sup> che gli scrittori possono dunque superare i limiti del loro strumento espressivo, primo fra tutti

<sup>55</sup> Si leggano anche queste parole, che aprono uno dei più intensi frammenti del *Regimen*: «DOPO troppi anni imperfetti ho ricostruito l'interno mio Universo; e ne sono unico signore. ritorno forse alle origini, se l'uomo primigenio non ancor separato dalla struttura del mondo sentiva come un suo gesto un suo desiderio una sua parola determinassero una azione su gli esseri e su le cose della vita esteriore non altrimenti che su le rappresentazioni del suo proprio spirito» (LS, p. 339; corsivo mio).

<sup>56</sup> Mi riferisco in particolare, ma non solo, a Th.W. Adorno, *Beethoven* cit., p. 177: «La forza della soggettività nelle opere d'arte tarde è il gesto impetuoso con cui essa abbandona le opere d'arte. Essa le fa saltare non per esprimersi, bensì per far cadere senza espressione l'apparenza dell'arte»; e a *ivi*, p. 178: «Egli [l'ultimo Beethoven] non compone più il paesaggio, ora abbandonato e alienato, in un'immagine».

quella sorta di opacità deformante che «rende estraneo quel che [...] era intimo» (LS, p. 228).<sup>57</sup> Ma il *Libro segreto*, in fondo, non è proprio il disperato tentativo di raggiungere quella «speciale trasparenza»,<sup>58</sup> volendo citare il Vittorio Sereni prosatore, che, come accennavamo sopra, consente di mettere a nudo il «nero gorgo del cuore»?<sup>59</sup> Per schiarirci le idee, oltre a

<sup>57</sup> Ma conviene leggere direttamente il passaggio: «OR ECCO che, volendo fermare per me medesimo questa mia profonda ora d'angoscia appena rischiarata da intermessi bagliori di divinazione, io compongo una pagina che m'è estranea quasi quanto a qualsiasi di qualsiasi libro de' miei scaffali. / [...] / Scrivo. e non posso non sottomettermi a un ordine consueto di composizione che difforma o distrugge gli spontanei e subitanei modi onde i fantasmi appaiono alla mia coscienza e – di dentro, di fuori – la percolano e scrollano senza farsi conoscere o le comunicano un fremito simile a quello che imprime al suolo il passo d'una folla irruente, il galoppo di mille cavalieri. / 'Il poeta deve sapere di logica' disse un focoso nemico dell'arte, il Savonarola. la nostra poesia è pur sempre oppressa da questo errore di predicante; cosicché troppo sovente ella sembra poesia e non è se non predicanza. e fievoli ancorà sono i tentativi di liberazione. / Ma chi mai avrà l'audacia e la gagliardia di rimaneggiare la materia già foggiate? / Penso a quell'apologo dello statuario che, volendo gittar di bronzo una novella imagine che gli era nata d'improvviso dall'anima, cercò il metallo poiché egli era sì fatto che non poteva esprimersi se non con opera di getto. ma non rimaneva nel mondo altro bronzo che quel d'una statua da lui stesso fusa e dedicata a una memoria solenne e consacrata sopra un sepolcro venerabile. ed egli ebbe l'animo di togliere quel bronzo e di sconsecrarlo, e di darlo al fuoco e di fonderlo. poi con la materia della vecchia imagine egli fece la nova. / [...] il bronzo tuttavia riman bronzo, e il linguaggio rimane linguaggio. / L'anima del poeta può possedere le cose come possiede il suo amore il suo odio o la sua speranza; ma, nell'atto di esprimerle, cessa di possederle. il linguaggio gli rende estraneo quel che gli era intimo» (LS, pp. 227-228). Parla (anche) di questa cruciale questione l'interessantissimo F. Secchieri, *Segreto e finzione nelle scritture dell'io*, in «Strumenti critici», 1, gennaio 2001, pp. 1-17.

<sup>58</sup> V. Sereni, *Ventisei* (nella *Traversata di Milano*), in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 738-750: p. 748; riporto, data la sua attinenza, il passo: «Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione di noi che è lo scrivere e a cui regolarmente li rimandiamo? [...] Un giorno ci si dovrà pure arrivare all'emanazione non distorta, non procrastinante, ma diretta e istantanea, in una stretta correlazione di atti e parole. Non voglio dire che lo scrivere corrisponde a un difetto di vitalità, al contrario, ma piuttosto che porta con sé l'indizio di un'imperfezione» (*ibidem*). Similmente, nel primissimo frammento del *Regimen*, d'Annunzio scrive: «Se io leggo questa strofe, se leggo questa prosa all'uditore più attento e più fervido, io ho dinanzi a me un estraneo impenetrabile come un uomo sordo; ché non posso interpretare se non incertamente i segni della sua commozione sul suo volto e la sincerità di quei segni. / Ah, se le mie parole toccassero imperiosamente colui che leggerà il mio libro come le parole della notte ora toccano me!» (LS, p. 128).

<sup>59</sup> Non si può non citare quanto dice Poe nei suoi *Marginalia*: «Semmai a qualche ambizioso venisse l'estro di rivoluzionare, in un solo sforzo, l'universo mondo del pensiero umano, dell'opinione umana e del sentimento umano, ne ha tutta l'occasione: dinanzi a lui si stende, dritta, aperta e sgombra, la strada per l'immortale rinomanza. Non dovrà far altro che scrivere e pubblicare un libriccino. Il titolo dovrebbe essere semplice – poche parole chiare: *Il mio cuore messo a nudo*. Il libretto però deve tener fede al titolo. [...] Nessuno osa scriverlo. Nessuno oserà mai scriverlo. Nessuno riuscirebbe a scriverlo, quand'anche osasse. Il foglio si accartocchierebbe in fiamme a ogni tocco della penna incandescente» (da E.A. Poe, *Marginalia*, trad. it. di C. Mennella, Milano, Adelphi, 2019, pp. 134-135; corsivi dell'originale).



richiamare alla mente l'«urna trasparente» dell'*Avvertimento* e la volontà di «rivelazione di sé medesimo» soggiacente all'opera, proviamo allora a leggere di séguito tre passi che nel *Regimen* si trovano a distanza di diverse pagine. Ecco il primo, che proviene da un frammento intitolato *La scrittura "et ultra"*:<sup>60</sup>

LA SCRITTURA, l'arte del verbo, è veramente fra tutti i giochi mentali il compiuto: di là dalla pittura, di là dalla scultura, continua l'opera di creazione e dà forma al mistero estraendolo dalla tenebra per esporlo alla luce piena.

Ma io aspiro a superare i limiti dello stile scritto: meglio, a cancellarne i limiti. (*LS*, p. 387)

Il secondo, in cui compare – manco a farlo apposta – un nome a noi ben noto:

LA TRASMUTAZIONE delle parole è una vera operazione di alchimia. non v'è convenienza tra il linguaggio ben chiamato itinerario da Ugo Foscolo e questa non divina né umana materia d'arte, che non ha eguali in tutte le materie del mondo se non forse in alcuni concetti della Musica. [Beethoven passa dal più significativo dei temi alla prolissità intollerabile degli sviluppi.] la trasmutazione delle parole [ahi, ricasco nella sintassi annosa e rugosa] non è forse dissimile a quello studio che trasmuta l'acido solforico nella formula  $SO_4H_2$ .

[...]

Penso alle qualità sconosciute del linguaggio in un'altra famiglia di esseri viventi sopra il pianeta ignoto, sopra ogni qualunque ordine di astri ignoti. (*LS*, p. 320; le note tra parentesi quadre sono dell'autore)

E infine il terzo, con variazione sulla definizione agostiniana «Musica est scientia bene movendi»:<sup>61</sup>

IL RITMO – nel senso di moto creatore, ch'io gli do – nasce di là dall'intelletto, sorge da quella nostra profondità segreta che noi non possiamo né determinare né signoreggiare. e si comunica all'essere intiero: all'intelletto, alla sensibilità, all'agilità muscolare, al passo, al gesto.

Questo ritmo mentale m'insegna a eleggere e a collocare le parole non secondo la prosodia e la metrica tradizionali ma secondo la mia libera invenzione.

Imitando un modo di sant'Agostino i' dico: 'Scribere est ars bene movendi.' (*LS*, p. 395)

<sup>60</sup> Cfr. *LS*, p. 387, nota 717.

<sup>61</sup> Agostino, *De musica* I, 3, 4; e cfr. P. Gibellini, *Introduzione* cit., p. 27.

D'Annunzio aspira (e forse riesce) a superare, o meglio, a cancellare i limiti della scrittura proprio grazie alla primigenia lingua del *Libro segreto*:<sup>62</sup> una lingua più legata all'istinto che all'intelletto («QUANTE e quante volte ho sentito [...] che l'istinto prevale su l'intelletto. / Quante volte ho sentito [...] che il mio istinto supera la mia abilità mentale, precede tutte le sottigliezze del mio mestiere», *LS*, p. 323), più al corpo che alla mente («IL PROBLEMA dello stile è di ragion corporale. taluno scrive col suo corpo intiero. il suo stile è una incarnazione, come nel mito del 'Verbum caro factum est', *LS*, p. 349), più alla musicalità della forma che alla semanticità del contenuto («TUTTO vive e tutto perisce per la forma», *LS*, p. 349). Insomma, vera e propria espressione del ritmo interiore, quella del *Libro segreto* è a tutti gli effetti una «lingua dei nervi»:<sup>63</sup>

le mie parole scelte e disposte da' miei ritmi si confondono con le mie più segrete fibre, seguono i più esigui rami de' miei nervi. (*LS*, p. 128)

Ora, è senz'altro arrivato il momento di tornare al punto di partenza. In effetti, abbiamo finora tralasciato di parlare della presenza ingombrante di cui il lettore del *Libro segreto* che conosce minimamente d'Annunzio – perlomeno il d'Annunzio, per così dire, vulgato – non può non accorgersi: mi riferisco alla «piroetta»,<sup>64</sup> o meglio, al salto mortale non tanto letterario quanto *esistenziale* che porta alla luce «il versante cupo e notturno del poeta solare».<sup>65</sup> Così, per via della spericolata acrobazia, nel *Regimen* troviamo queste inaspettate parole:

<sup>62</sup> Sulla lingua dell'ultimo d'Annunzio, si vedano S. Costa, *D'Annunzio cit.*, pp. 312-316; V. Giannantonio, *Tra metafore e miti cit.*, pp. 183, 185, 189-194; P. Gibellini, *Logos e mythos cit.*, pp. 199-202; Id., *Introduzione cit.*, pp. 25-27; E. Scicchitano, «*Noctivagum melos*» cit., pp. 746-748.

<sup>63</sup> Prendo in prestito quest'icastica espressione dalla quarta di copertina di Ch. Baudelaire, *Il mio cuore messo a nudo*, a cura di D. Grange Fiori, Milano, Adelphi, 1983.

<sup>64</sup> È con questo termine che viene descritto lo scatto funambolico del secondo Montale da C. Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996, p. XXIII. Per lo "stile tardo" in Montale, si veda il cap. III, «Montale», in L. Lenzini, *Stile tardo cit.*, pp. 77-96 – a cui devo, tra l'altro, la citazione di Garboli.

<sup>65</sup> P. Gibellini, *Introduzione cit.*, p. 17. Cfr. anche V. Giannantonio, *Tra metafore e miti cit.*, p. 191: «Se la poesia solare, apparentemente veritiera, è fonte di menzogna, la prosa notturna, apparentemente distruttiva, catalizza le uniche certezze, in un tragitto che, più che un itinerario dal D'Annunzio solare all'artista dell'ombra, conta per un simpatetico allineamento dei contrari». Sarebbe cosa certamente utile scoprire le cause che portano a questa svolta così stridente: intanto, Patrizia Piredda osserva che qualcosa inizia a cambiare già all'altezza del *Notturno* (cfr. P. Piredda, *Il ricordo e la visione cit.*, pp. 34-36); d'altra parte, non possiamo non pensare al ruolo che devono aver svolto le varie delusioni politiche (cfr. E. De Michelis, *Tutto D'Annunzio cit.*, p. 578, nota 59). In ogni caso, è d'obbligo citare le penetranti parole di Alberto Frattini: per il quale il *Libro segreto* «esemplifica, nella fase ormai senile [di d'Annunzio], il senso di una profonda crisi esistenziale, tra la coscienza di grandezza di un artista magnetizzato sui

QUESTO ferale taedium vitae mi viene dalla necessità di sottrarmi al fastidio – che oggi è quasi l'orrore – d'essere stato e di essere Gabriele d'Annunzio, legato all'esistenza dell'uomo e dell'artista e dell'eroe Gabriele d'Annunzio, avvinto al passato e costretto al futuro di essa esistenza. (LS, p. 391)

Inaspettate sì; ma fino a un certo punto, se leggiamo l'epigrafe che apre questa terza sezione dell'opera:

PER FAVORE *del caso, con qualche povera moneta di rame ho contrastato al fuoco della povertà alcune schegge di legno incorruttibile. appartengono al più venerando dei cipressi michelangioleschi che a uno a uno il fulmine ha scosceso e vinto nelle Terme di Diocleziano. se io ne facessi uno scrigno, che cosa vi chiuderei?* FORSE L'ALTRO MIO CUORE; FORSE IL LIBRO CHE NON HO SCRITTO: IL LIBRO DELL'ALTRA MIA VITA. (LS, p. 126; corsivo dell'originale)

Del resto, «il postero di sé stesso» (LS, p. 278)<sup>66</sup> aveva avuto modo di condannare il suo imitatissimo “vivere inimitabile” già nella *Via crucis*:

Vecchio guercio tentennone, io resterò dunque senza fine sospeso al mio nervo ottico, e senza denti riderò del vanesio che volle non soltanto divenire quel che era ma abolire interamente i suoi confini e rivivere tutte le vite, riesperimentare tutte le esperienze, togliere a tutti il meglio di ciascuno per atteggiarlo ed esaltarlo nella sua unica volontà.

Pur essendo così vasto e sempre teso in tanto diversi sforzi, io abomino la strettezza del mio vivere, odio il mio vivere chiamato inimitabile, maledico l'ingiustizia che mi mozza e tronca, mi altera e mutila, mi storce e frange. (LS, p. 110)<sup>67</sup>

---

poli “erotica-eroica” e lo squallore del declino in cui uno smisurato vitalismo agonistico precipita nell'assillante percezione dell'“orribile vecchiezza”, in cui l'appassionato cantore e laudatore della vita ribalta la sua visione della realtà nel segno della morte e del nulla» (A. Frattini, *D'Annunzio tra sperimentalismo e mistero* cit., p. 264).

<sup>66</sup> Segnalo che questa singolare espressione ritorna, con una variazione minima, in altri due luoghi del *Regimen*: «postero di me medesimo» (LS, p. 339); «Postero di me medesimo» (LS, p. 341).

<sup>67</sup> Facendo riferimento a questo passaggio, Patrizia Piredda scrive: «D'Annunzio, che si era descritto in passato come un superuomo o un eroe di guerra, nel *Libro segreto* [...] ride della vita e del destino beffardo che gli riserva una fine molto lontana dall'ideale di vivere inimitabile che aveva caratterizzato gli anni della sua maturità. E attraverso l'ironica risata sembra percepire la gabbia nella quale ha rinchiuso la sua esistenza costringendosi a recitare la parte del personaggio Gabriele D'Annunzio» (P. Piredda, *Il ricordo e la visione* cit., p. 44). Inoltre, segnalo di sfuggita che d'Annunzio, o meglio, il “vecchio” d'Annunzio diviene effettivamente il bersaglio della derisione del “nuovo” d'Annunzio in un componimento inedito datato 27 giugno 1929, di cui riporto i primi sette versi: «Il cantor d'Alcyone eroe dell'aria, / il tragedo di Fedra eroe del Carso, / in sul fare del vespero è scomparso, / trasformato in cloaca sedentaria;

Insomma: «Ed io non voglio più essere io!»,<sup>68</sup> per dirla (ironia della sorte!) con Gozzano... Siamo veramente agli antipodi rispetto a colui che, in un tempo ormai più che remoto, scrisse alla Duse di essersi allontanato da lei a causa del «bisogno imperioso della vita violenta, della vita carnale, del piacere, del pericolo fisico, dell'allegrezza». <sup>69</sup> Ed è proprio su una nota non particolarmente allegra, per usare un eufemismo, che si chiude il *Libro segreto*:

la mia deserta conoscenza quadrata, la mia concisa disperazione, è tuttavia questa: unicamente questa, immutabilmente questa.

Tutta la vita è senza mutamento.  
Ha un solo volto la malinconia.  
Il pensiero ha per cima la follia.  
E l'amore è legato al tradimento. (LS, pp. 395-396)

Quattro lapidari endecasillabi che danno l'ultimo colpo di scalpello alla «pietra sepolcrale» di d'Annunzio: il "vivere inimitabile" si è rivelato essere un'esistenza senza mutamento; l'allegrezza ha lasciato il posto alla malinconia; la forza immaginifica è riconducibile alla follia; tutte le storie d'amore vissute, persino quella con la Duse, non erano nient'altro che tradimenti.<sup>70</sup>

«Che sarebbe rimasto, più in là?»,<sup>71</sup> si chiede Pietro Gibellini. La risposta è: «Qui giacciono i miei cani», con ogni probabilità l'ultimo componimento di colui che, da *il Vate*, è ormai divenuto un «uom da nulla»:

Qui giacciono i miei cani  
gli inutili miei cani,  
stupidi ed impudichi,  
novi sempre et antichi,  
fedeli et infedeli  
all'Ozio lor signore,  
non a me uom da nulla.  
Rosicchiano sotterra

/ o forse in fogna tra il Parnasso e il Pindo / ove alloro è il ricino che cola, / ove niuno sa Cattaro e Pola» (P. Gibellini, *Logos e mythos* cit., p. 264).

<sup>68</sup> Si tratta ovviamente del v. 320, ripetuto identico al v. 326, della *Signorina Felicita ovvero la Felicità* (nei *Colloqui*), VI, che cito da G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980, p. 178.

<sup>69</sup> G. d'Annunzio, lettera a Eleonora Duse del 17 luglio 1904, cit. in G.B. Guerri, *La mia vita carnale. Amori e passioni di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2013, p. 3.

<sup>70</sup> Cfr. LS, pp. 101-102: «l'infedeltà fugace dava all'amore una novità inebriante: la sovrana certezza»; si veda inoltre LS, p. 120 e nota 200.

<sup>71</sup> P. Gibellini, *Introduzione* cit., p. 27.

nel buio senza fine  
 rodon gli ossi i lor ossi,  
 non cessano di rodere i lor ossi  
 vuotati di medulla  
 et io potrei farne  
 la fistola di Pan  
 come di sette canne  
 i' potrei senza cera e senza lino  
 farne il flauto di Pan  
 se Pan è il tutto e  
 se la morte è il tutto.  
 Ogni uomo nella culla  
 succhia e sbava il suo dito,  
 ogni uomo seppellito  
 è il cane del suo nulla.<sup>72</sup>

Anche per Gabriele d'Annunzio postero di sé stesso era dunque arrivata «l'ora del silenzio: tempus tacendi» (*LS*, p. 123).

<sup>72</sup> Traggo il componimento – casualmente scoperto da Pietro Gibellini e pubblicato per la prima volta in una *plaqueette* intitolata *D'Annunzio, i cani, il nulla*, edita da Sciardelli nel 1979 a Milano – da P. Gibellini, *Logos e mythos* cit., pp. 265-266. Oltre a *ivi*, p. 27, in merito si vedano: L. Anceschi, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982-1984, vol. I, pp. VII-CXI: pp. XCIII-XCIV; A. Frattini, *D'Annunzio tra sperimentalismo e mistero* cit., pp. 270-272; R. Luperini, P. Cataldi, F. d'Amely, *Poeti italiani: il Novecento*, Palermo, Palumbo, 1994, pp. 31-32; V. Magrelli, *I cani del nulla*, supplemento ad «Alfabeta», 80, gennaio 1986, pp. IX-X; V. Magrelli, *D'Annunzio, cani e culle*, video-lettura analitica per la rubrica «Scrittori #fuoriclasse» della piattaforma RaiPlay, <https://www.raiplay.it/video/2020/06/Valerio-Magrelli---DAnnunzio-cani-e-culle-84182f6b-2f1d-4c03-951a-96c412146299.html> (ultimo accesso: 11/10/2023); W. Siti, *Alla fine a D'Annunzio rimasero solo i cani*, in «la Repubblica», 31 agosto 2014, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/08/31/alla-fine-a-dannunzio-rimasero-solo-i-cani58.html> (ultimo accesso: 11/10/2023) e ora in *Id.*, *La voce verticale. 52 liriche per un anno*, Milano, Rizzoli, 2015, pp. 226-231. Segnalo, inoltre, che alcuni passaggi del *Regimen* sembrano quasi preludere a questa poesia: in particolare, cfr. *LS*, pp. 381 e 394; ma delle reminiscenze, perlomeno nello “spirito”, si possono riscontrare, a mio avviso, anche in alcune delle liriche incluse nel *Libro segreto* e in un componimento inedito datato 11 febbraio 1935: cfr., rispettivamente, *LS*, pp. 372, 378-379; e P. Gibellini, *Logos e mythos* cit., p. 261. Infine, vale la pena di osservare che, pur non essendo certamente tra le opere più note di d'Annunzio, «Qui giacciono i miei cani» ha avuto una certa risonanza nel panorama letterario contemporaneo: ne prende infatti le mosse Emanuele Trevi nel suo celebre *I cani del nulla. Una storia vera*, Torino, Einaudi, 2003.

scrittura/lettura/ascolto

## L.S. Petruševskaja nello specchio di vita e arte: la «scrittrice con una biografia»

GIULIA MARCUCCI

Università per Stranieri di Siena  
marcucci@unistrasi.it

**Abstract.** The literary work by L. Petruševskaja can be compared to the thick forest full of intertwining branches with which the memoir *The Girl from the Metropole* begins. Untangling this labyrinth is not easy, due to the variety of genres covered by the author and the hostile work of Soviet censorship, which only allowed the publication of the short stories, plays and fairytales with continuity after Perestroika. The fact that this memoir was written and published in 2006, i.e. long after the 1938-1948 decade, and especially almost forty years after Petrushevskaya's debut at the turn of the 1960s and 1970s, is only an apparent paradox. Indeed, there is no doubt that the largely traumatic experience of childhood required a lengthy reworking, as well as an appropriate cultural context, before it could be shared with readers. The hypothesis from which this contribution moves is that the memoir, together with other autobiographical novels and essays from the 2000s, can be seen not so much as a 'landing point', but rather as a pivot around which a critical reinterpretation of the work of the Russian narrator and playwright develops. Thus, proceeding from autobiographical prose and non-fiction, and back through theatre and fairytales, this contribution offers the Italian reader a partial presentation of Petrushevskaya's work and poetics in relation to her life and the history of an entire country.

**Keywords:** Petrushevskaya, autobiographical prose, theatre.

**Riassunto.** L'opera di Petruševskaja è paragonabile al bosco folto e pieno di rami intrecciati, con cui iniziano le memorie *La bambina dell'hotel Metropole*. Distrarci in questo labirinto non è semplice, per la varietà dei generi trattati dall'autrice e per il lavoro ostile della censura sovietica, che ha permesso la pubblicazione dei racconti, delle pièce e delle favole con continuità solo a partire dalla Perestrojka. Il fatto che le memorie siano state scritte e pubblicate nel 2006, ovvero molto tempo dopo

il periodo qui raccontato, compreso tra il 1938 e il 1948, e soprattutto a distanza di quasi quarant'anni dall'esordio di Petruševskaja a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, è un paradosso solo apparente. È infatti indubbio che il vissuto in tanta parte traumatico dell'infanzia abbia richiesto una lunga rielaborazione, oltre che un contesto culturale adeguato, prima di poter essere condiviso con i lettori. L'ipotesi che guida questo contributo è che le memorie, insieme ad altri racconti autobiografici degli anni Duemila vadano visti non tanto come "punto di approdo", bensì come perno attorno a cui far ruotare una rilettura critica dell'opera della narratrice e drammaturga russa; procedendo dunque dalla prosa autobiografica e dalla saggistica, e indietro attraverso il teatro e le favole, in questo contributo si propone al lettore italiano una presentazione per ora solo parziale dell'opera e della poetica di Petruševskaja intrecciata alla sua vita e alla vita di un intero paese.

**Parole chiave:** Petruševskaja, prosa autobiografica, teatro.

## I. La lunga giovinezza di una dissidente

L'esordio letterario di Ljudmila Stefanovna Petruševskaja (1938) a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta ha effetti dirompenti: le autrici di prosa riconosciute dall'ufficialità nei decenni immediatamente precedenti – come Vera Panova (1905-1973), Mariëtta Šaginjan (1888-1982), Vanda Vasilevskaja (1906-1964) e Galina Nikolaeva (1911-1965) – avevano scritto opere che dal punto di vista dello stile e delle tematiche non si discostavano molto dai testi scritti nel pieno rispetto del realismo socialista, carichi di messaggi ideologici positivi e di note edificanti sul «radioso avvenire».<sup>1</sup> Un'opera innovativa dal punto di vista tematico è *Vremena goda* (*Le stagioni*, 1954) di Panova stessa, immediatamente attaccata dalla critica per l'eccessivo naturalismo e pessimismo; per l'enfasi sulle qualità negative di alcuni personaggi maschili e il ruolo centrale nella narrazione attribuito alle donne; nonché per l'eccessiva attenzione ai dettagli nella descrizione della vita domestica, ritratta come spazio privato, in cui proteggersi dal grande stress dei luoghi di lavoro.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cfr. A. Kahn, M. Lipovetsky, I. Reyfman, *A History of Russian Literature*, Oxford, Oxford University Press 2018, pp. 678-679. Per approfondimenti sul carattere «decisamente patriarcale» e «fallogocentrico» del panorama letterario russo fino alla fine degli anni Ottanta, rimando a G. Imposti, *La grande musa ha cominciato a parlare*, in *Lei. Racconti russi al femminile*, a cura di G. Denissova, trad. it. di G. Marcucci et alii, Pisa, Plus, 2008, pp. 5-20.

<sup>2</sup> C. Kelly, *A History of Russian Women's Writing (1820-1992)*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 357-358. Nello stesso anno dell'uscita del romanzo di Panova, la poeta leningradese Oľga

Sulla scia di Panova, a partire dal clima di generale disgelo del dopo Stalin, che investe seppur brevemente tutte le arti, si assiste a un lento rinnovamento non solo tematico, ma anche a livello di procedimenti e strategie narrative, per cui, per esempio, iniziano ad apparire narrazioni in prima persona e con interventi diretti delle autrici: Irina Grekova (1907-2002)<sup>3</sup> e Natal'ja Baranskaja (1908-2004)<sup>4</sup> rappresentano i personaggi femminili non più come eroine monocordi dedite alla costruzione del socialismo, le cui virtù erano comunque inferiori rispetto a quelle degli uomini, bensì come figure con alcune fragilità, non sempre in grado di trionfare e, in questo senso, dunque, più sincere e autentiche.

Petruševskaja si spinge coraggiosamente oltre quelle che, citando Jurij Lotman, potremmo definire le «condizioni del gioco»,<sup>5</sup> intendendo con ciò la «gamma di ruoli che viene coercitivamente attribuita ai membri di una società», tra cui vi è il linguaggio nativo e, soprattutto interessante nel nostro caso, «la struttura della semiotica sociale». Ljudmila Stefanovna assume a tutti gli effetti un «anticomportamento» rispetto ai codici culturali dettati dal contesto degli anni che seguono la breve parentesi del Disgelo caratterizzati da un ulteriore giro di vite nella libertà di espressione: il suo esordio sia come autrice di brevi racconti incentrati sul destino di donne sole, abbandonate, tradite e ingannate, sia come drammaturga durante la Stagnazione viene così subito ostacolato dalla censura a causa, ancora, di un presunto eccessivo naturalismo.

Nei primi anni Settanta sulla rivista «Avrora» viene pubblicato *Čerez polja* (*Attraverso i campi*), in cui la voce di una donna ventenne rievoca in

---

Berggol'c aveva preso la parola durante il Secondo congresso dell'Unione degli scrittori attaccando il carattere monolitico della letteratura sovietica e argomentando con convinzione la necessità dell'immediata sospensione delle norme del realismo socialista.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 358-359.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 362-364, 397-409. Nella *povest' Nedelja kak nedelja* (Una settimana come l'altra), pubblicata nel 1969 sulla rivista liberale «Novyj mir», Baranskaja narra in forma di diario la settimana della giovane Ol'ga, affaticata dal peso delle responsabilità e fatiche quotidiane: il lavoro in un laboratorio scientifico, la famiglia, la partecipazione ai seminari di educazione politica, i questionari da compilare, le code per la spesa; i rapporti sessuali con il marito sono minimi e il fatto che quest'ultimo sia un aiuto valido nella sfera domestica è costantemente smentito nel corso della narrazione. Si veda su questo racconto lungo anche G.P. Piretto, *Quando c'era l'Urss. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Raffaello Cortina, 2018, pp. 459-461.

<sup>5</sup> Mi riferisco al saggio *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in cui Lotman attua una distinzione tra «uomini senza biografia» e «uomini con una biografia» nella tradizione letteraria russa. Ciò che rende un individuo portatore di una biografia, spiega Lotman, è la sua capacità di operare una libera scelta (qui incluse quelle di tipo creativo), che sarà valutata positivamente o negativamente a seconda dell'«orientamento dei codici culturali» di una data epoca. Si veda Ju. Lotman: *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* [1984], trad. it. di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 181-199: pp. 183-184.



prima persona il viaggio compiuto con un coetaneo attraverso un bosco, e poi attraverso un campo fangoso, prima di raggiungere una dacia, che apparentemente rappresenta per l'uomo il punto d'arrivo – ad attenderlo, infatti, c'è la futura sposa –, mentre per la protagonista è subito chiaro che si tratta solo di una breve parentesi al caldo, prima di ricominciare un lungo percorso di solitudine e difficoltà. S'era trattato, però, di una pallida apparizione; infatti altri racconti di questi anni e perfino antecedenti – come il monologo *Takaja devočka, sovest' mira* (*Una ragazza speciale*) del 1967, in cui in un flusso intimo e toccante la protagonista racconta di tutte le ferite causate dai tradimenti del marito, qui incluso quello inaspettato con la vicina prostituta – escono ufficialmente nella raccolta *Bessmertnaja ljubov' (Amore immortale)*<sup>6</sup> solo nel 1988 durante la Perestrojka. A quel punto Petruševskaja, i cui testi erano circolati nei due decenni precedenti clandestinamente, inizia a essere pubblicata e rappresentata nei teatri. Come nota Ol'ga Slavnikova,<sup>7</sup> la censura aveva permesso alla “debuttante” Ljudmila Stefanovna e a molti altri scrittori della sua generazione di restare a lungo giovani, indipendentemente dall'età anagrafica.

L'attenzione di Petruševskaja era rivolta a storie realmente accadute, trasmesse di bocca in bocca e cresciute fino a diventare patrimonio di un folclore alternativo alle narrazioni ufficiali, un seme già forte quando lei lo raccoglie e che a lei sta solo di rafforzare ancora dandogli una forma e nuova vita: questo attingere dal materiale vivo della realtà marginale e dalla lingua parlata nei luoghi più disparati – piazze, uffici, file, fermate degli autobus e così via – ha fatto sì che il suo realismo fosse definito «magnitofonnyj», ovvero paragonabile a una trascrizione diretta di quanto registrato. Sulla scorrettezza di questo aggettivo è intervenuta però l'autrice stessa in un contributo del 1999 pubblicato in *Devjat' tom (Volume nono, 2003)*, raccolta di saggi programmatica di autocoscienza e poetica, spiegando che le parole e le espressioni da lei «raccolte» sono paragonabili a «perle di vero linguaggio»<sup>8</sup> e che non vi è in realtà registratore che possa riprodurre con fedeltà sostanziale questa lingua viva. Accostando la poesia alla prosa del quotidiano, aggiunge: «Scrivo nella lingua che sento, e la trovo – la lingua della folla – energica, poetica, fresca, acuta e autentica».<sup>9</sup>

La complessità linguistica di Petruševskaja – creatrice, in effetti, di un nuovo idioma letterario, oltre che innovatrice nella scelta tematica – è tale

<sup>6</sup> La traduzione italiana di Claudia Sugliano esce per Mondadori nel 1989.

<sup>7</sup> O. Slavnikova, *Petruševskaja i pustota*, in *Russkaja literatura XX veka v zerkale kritiki*, a cura di S. I. Timina et alii, Moskva, Sankt-Peterburg, Akademija, Filologičeskij fakul'tet Spbgu, 2003, p. 509.

<sup>8</sup> L.S. Petruševskaja, *Devjat' tom*, Moskva, Èksmo, 2003, <https://litmir.club/br/?b=21816> (ultimo accesso: 12/10/2023). Le traduzioni da quest'opera sono mie (G.M.).

<sup>9</sup> *Ibidem*.

da intrecciare la componente colloquiale e gergale a una varietà alta che ha le sue radici nella tradizione letteraria e nel folclore: come nota Maja Turovskaja, il lessico della scrittrice, benché spesso familiare, quotidiano e noto, è così «abilmente» disposto nella frase che, nel terrore delle situazioni narrate, si riesce a sorridere grazie alla «felicità della parola».<sup>10</sup>

## II. Lo specchio dell'auto-rappresentazione letteraria

La laurea in giornalismo (un elemento in comune con Svetlana Aleksievič, che dell'oralità e del documentarismo ha fatto il perno della propria produzione letteraria) conseguita presso l'Università statale di Mosca nel 1961 e la successiva avventurosa esperienza nel Kazakistan del nord, dove Petruševskaja si reca per documentare la spedizione degli studenti moscoviti mandati a lavorare nelle terre vergini della zona, hanno certo un ruolo importante nella sua carriera artistica, aprendole la strada al primo impiego nella redazione della più importante trasmissione radio del paese, *Poslednie izvestija*. Ma ancor più significativa è l'eredità della sua infanzia, che si svolge dal 1941 al 1947 a Kujbyšev, sul Volga, dove vive con la zia e la nonna materna in una condizione di povertà assoluta e di emarginazione, con il marchio di appartenere a una famiglia di "nemici del popolo": il bisnonno, un medico bolscevico, viene accusato di essere un "sovversivo" e tre dei suoi cinque figli vengono arrestati e fucilati nel 1937.

Di questo Petruševskaja ci racconta nelle memorie intitolate *La bambina dell'hotel Metropole*,<sup>11</sup> scritte e uscite nel 2006, ovvero molti anni dopo gli eventi narrati, compresi tra il 1938 e il 1949, a riprova della fatica nel rielaborare un periodo tanto complesso e traumatico della sua vita: «Le ho scritte morendo, sono dimagrita quattordici chili. Non potevo mangiare»<sup>12</sup> – racconta durante un'intervista.

La piccola Ljudmila, aspettando ogni giorno che la madre tanto amata torni a riprenderla e la riporti con sé a Mosca, non si arrende a questa mancanza né alla povertà, al freddo, alla fame, all'assenza di vestiti caldi, alle violenze dei suoi stessi coetanei o dei ragazzini più grandi, che cercano di attirarla dietro le baracche per abusare di lei, secondo una prassi

<sup>10</sup> M. Turovskaja, *Slova, slova i eščë raz slova!*, in Id., *Pamjati tekuščego mgnovenija*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1987, p. 165.

<sup>11</sup> L. Petruševskaja, *La bambina dell'hotel Metropole*, trad. it. di G. Marcucci e C. Zonghetti, Milano, Brioschi, 2019, d'ora in avanti *Met*. L'edizione contiene la *povest'* *La bambina dell'hotel Metropole* e i racconti autobiografici *Nessuno mi vuole*, *Il bucaneeve*, *La scoperta* e *Invece di un'intervista*.

<sup>12</sup> Mi riferisco alla trasmissione «Linija žizni»: <https://www.youtube.com/watch?v=ykRJ7BKDxFk> (ultimo accesso: 12/10/2023).

che si ripeteva con tutte le bambine di nove-dieci anni e anche più piccole. Un pensiero fisso da quel momento l'accompagnerà fino al matrimonio: di essere incinta, di avere nella pancia – perennemente brontolante per la fame – un serpente o un bambino.

Al contempo, sin da piccola impara anche che a regalarle un copeco può essere un altro bambino-mendicante e che il cortile non è solo «la prima “caverna” in cui le creature di sesso femminile diventano vittime» (*Met*, p. 165), ma anche il luogo dove ci si può esibire cantando e raccontando *Il ritratto* di Nikolaj Gogol<sup>3</sup>, che la nonna, malata a letto, a sua volta le recitava a memoria; quella nonna che aveva frequentato i corsi Bestužev, una delle prime istituzioni superiori per le donne in Russia.

Poi Petruševskaja ricorda il tanto atteso ritorno con la madre a Mosca quando lei ha nove anni, e le peregrinazioni di appartamento in appartamento, sempre in coabitazione – incluso quello del sarto alcolizzato in vicolo Stolešnikov, la cui moglie gestisce un losco giro di prostituzione e droga (raffigurato nel racconto del 2007 *Podsnežnik [Il bucaneve]*). La piccola Petruševskaja, adescata dal figlio del sarto e da un gruppetto di suoi amici, tra cui due ragazze, riesce a stento a sottrarsi all'abuso e a scappare, dopo essere stata trascinata a forza in una soffitta. E così, il tavolo sotto il quale dormivano nella piccola stanza del nonno – il grande linguista Nikolaj Feofanovič Jakovlev, tra i fondatori del Circolo linguistico di Mosca – diventa un approdo sicuro perfino quando quest'ultimo passa le notti a strillare e a fumare una dopo l'altra sigarette senza filtro: era stato allontanato da tutti gli incarichi ed emarginato dalla società a causa della critica all'articolo di Stalin del 20 giugno 1950 *Il marxismo e la linguistica*. Quando anni dopo il vecchio amico Roman Jakobson tornerà dagli Stati Uniti a Mosca e chiederà di incontrarlo, «ebbero pietà di entrambi, non glielo fecero vedere» (*Met*, p. 38), come ricorda laconica Petruševskaja.

Nel racconto del 2004 *Nachodka (La scoperta)*, con l'originale ironia e il lirismo che caratterizzano la sua prosa, Ljudmila Stefanovna ci racconta un'altra fase della propria vita, rendendoci partecipi di una serie di vicende vissute in prima persona che hanno caratterizzato la fine del Disgelo, quando, ottenuta la laurea in giornalismo, lei muoveva i primi incerti passi nel mondo del lavoro. Ricordando la reazione di Chruščev, che in preda all'ira aveva inveito contro i pittori non conformisti, tra cui Il'ja Beljutin, alla celebre mostra nei locali dell'ex Maneggio di Mosca, la scrittrice commenta: «Il disgelo del 1962 si concluse con una glaciazione. Che durò ventitré anni. Di fatto nel nostro paese qualsiasi tentativo di migliorare le cose fa sì che le cose peggiorino» (*Met*, pp. 248-249).

Ma oltre che contenere il sarcasmo amaro di questa battuta, il racconto *La scoperta* può anche rivelare di colpo l'autenticità e la sensibilità di questa grande donna. Petruševskaja era stata scelta dalla redazione

di *Poslednie izvestija* per condurre la cronaca di un incontro con la prima astronauta, Valentina Tereškova. Avevano scelto proprio lei, una giornalista donna, «per ristabilire una precarissima parità tra i sessi, dato che nello spazio ci avevano comunque sparato una donna» (*Met*, p. 215) – commenta pungente. Ljudmila Stefanovna aveva un bel discorso preparato, scritto sul foglio che stringeva in mano, ma non appena compare la macchina con Tereškova, ecco che ha una reazione emotiva imprevista, e scoppia a piangere. Il collega che la affiancava fa appena in tempo a tapparle la bocca e a leggere lui il discorso, togliendole poi il saluto per sempre.

A riprova del clima caotico e repressivo di quegli anni, in cui a contare erano solo le cifre e i record di produzione piuttosto che le informazioni su dove acquistare, per esempio, beni di prima necessità o «libri di Anna Achmatova» (*Met*, p. 219), Petruševskaja in *La scoperta* racconta anche che nel 1968 il redattore capo della rivista liberale «Novyj mir» Aleksandr Tvardovskij le comunicò di non poter pubblicare i suoi racconti in quanto non sarebbero stati accettati dalla censura. Nelle pagine di *Volume nono*, Ljudmila Stefanovna ricorda quell'episodio con parole di gratitudine per Tvardovskij, che all'epoca le disse: «Se pubblico questi racconti, non saprò come difenderla». <sup>13</sup> Aveva dunque cercato di proteggerla, creando però le condizioni perché nella redazione si prendessero cura di lei e la leggesse comunque, nonostante il veto di pubblicarla. Petruševskaja aggiunge: «Forse era per recarmi più spesso nella redazione che scrivevo un racconto dietro l'altro. Pretesto ingenuo». <sup>14</sup>

Questo vissuto intenso, in tanta parte traumatico, ma in parte anche vivace e avventuroso, entra negli occhi vispi che la bambina prodigiosa prima e la giovane giornalista e scrittrice poi tengono ben aperti su una realtà dura e contraddittoria; di queste esperienze e di questa contraddizione si nutrono l'espressività e il realismo crudo e documentaristico, ma anche la sensibilità alla dimensione mitica e fiabesca, di Ljudmila Stefanovna. In quest'ottica, come scrive Tat'jana Prochorova, <sup>15</sup> è difficile dire se sia il caso di parlare dell'esperienza modernista di una scrittrice realista o, al contrario, della trasformazione della tradizione realista nell'opera di una scrittrice modernista. E ancora, naturalismo, neorealismo, postmodernismo e postrealismo sono tra le principali tendenze dentro le quali molti critici hanno cercato di confinare l'opera di Petruševskaja, mentre

<sup>13</sup> L. Petruševskaja, *Devjatij tom cit.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> T.G. Prochorova, *Proza Petruševskoj kak sistema diskursov*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk, Kazan', Kazanskij gosudarstvennyj universitet im. V.I. Ul'janova-Lenina, 2008, p. 52.

Natal'ja Ivanovna<sup>16</sup> la libera da ogni rigido confine, vedendo in lei una «solitaria» che si muove al di fuori di ogni tendenza e che – al pari di altri «solitari» come Iosif Brodskij, Andrej Bitov, Saša Sokolov, Venedikt Erofeev – resterà a lungo nella storia.

### III. Il teatro: un'epica del quotidiano

L'interesse per le situazioni legate al quotidiano e il virtuosismo linguistico, il mescolamento di un raffinato psicologismo realistico con la poetica dell'assurdo, insieme allo svelamento nei dialoghi delle pratiche collegate alla violenza come base della vita di ogni giorno, sono caratteristiche tipiche anche della produzione teatrale di Petruševskaja, come spiegano Mark Lipoveckij e Birgit Beumers.<sup>17</sup> Nel contestualizzare la drammaturgia della scrittrice, inoltre, i due studiosi sottolineano come in Unione Sovietica si assista a una crescita della qualità delle pièce non nel periodo degli anni Sessanta, in un clima di maggiore distensione politica e sociale, bensì in un contesto stagnante sul finire del decennio e all'inizio degli anni Settanta, con l'opera in particolare di Aleksandr Vampilov (1937-1972). La stessa cosa si verifica per la cosiddetta generazione dell'immediato dopo-Vampilov, che sboccia tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, e nella quale viene solitamente inclusa anche Ljudmila Stefanovna. Turovskaja rimarca a questo proposito l'originalità della scrittrice, definendo il legame con i drammaturghi coevi «indiretto e libero» e ribadendo l'originale espressività della sua lingua «condensata fino al livello di fenomeno letterario».<sup>18</sup> La conclusione di Lipoveckij e Beumers è che, in ogni caso, è come se la drammaturgia si configurasse quale principale campo di sperimentazione letteraria nei momenti di stabilizzazione, stagnazione, depressione, mettendo in scena le speranze irrealizzate e il degrado sociale, paragonato alle devastanti sensazioni da astinenza e post-sbornia.<sup>19</sup> Una riflessione che fa subito venire in mente il caso, in ogni senso clamoroso, di Čechov.

Nel teatro come nella prosa, Petruševskaja si fa da subito portavoce di una miseria materiale e spirituale spesso concentrata nel perimetro ristretto, caotico e conteso di uno o più appartamenti – è il caso, per citare qualche esempio emblematico degli esordi, di *Uroki muzyki* (Lezioni di

<sup>16</sup> N. Ivanovna, *Literaturnyj park s figurami i besedkoj. Izbiratel'nyj vzgljad na russkiju prozu XXI veka*, Moskva, Rutenija, 2019, p. 50.

<sup>17</sup> M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty «Novoj dramy»*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 57-60.

<sup>18</sup> M. Turovskaja, *Slova, slova* cit., p. 167 e, più estesamente, pp. 162-180.

<sup>19</sup> M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., p. 13.

musica, 1973)<sup>20</sup> e di *Ljubov'* (Amore, 1974),<sup>21</sup> un atto unico in cui due sposi novelli meditano di separarsi subito dopo le nozze, cambiando immediatamente idea quando la madre malata della sposa accusa lo sposo di aver contratto un matrimonio d'interesse e propone alla figlia di restare a vivere da sola con lei.

In *Tri devuški v golubom* (*Tre ragazze vestite d'azzurro*, 1980) l'azione si svolge in una dacia senza tetto abitata da tre donne con i rispettivi figli, che vivono, come affermano Lipoveckij e Beumers, in uno stato di «guerra perenne»: la fragile e originale traduttrice dal gaelico Ira deve fronteggiare l'alleanza prepotente delle altre due, che vorrebbero appropriarsi della sua camera. In questo scenario di conflitto, che si estende anche alla relazione con la madre, Ira si convince di non servire a nessuno e che nessuno la voglia, come afferma rivolgendosi a Tat'jana, ripetendo così un'espressione che risuona spesso nelle opere di Petruševskaja e che è evidentemente legata al suo vissuto personale, come si evince dal titolo del racconto autobiografico *Nikomu ne nužna* (*Nessuno mi vuole*) del 2017. Fallimentare per Ira è anche l'incontro con il burocrate sovietico Nikolaj Ivanovič: le promesse iniziali dell'uomo – il cui dubbio valore è preannunciato dal suo modo artificioso di esprimersi e da un'attenzione maniacale per sfera dell'abbondanza materiale – degenerano presto in una violenza verbale crescente, che umilia e allontana per sempre la donna: «Per fenomeni come te non c'è posto sulla terra»,<sup>22</sup> le dice quando lei lo raggiunge sognante a Koktebel', da dove è costretta a ripartire subito, sola e umiliata. L'aver toccato la profondità della disperazione e dell'emarginazione sembra tuttavia aprire squarci di riconciliazione: la donna appare più propensa ad

<sup>20</sup> Due atti. Su *Uroki muzyki* ho scritto qui: <https://www.ospiteingrato.unisi.it/ljudmila-petruševskajajulia-marcucci/> (ultimo accesso: 12/10/2023); si veda anche il contributo di Oľga Bogdanova, che si sofferma sulla funzione dei nomi dei personaggi, sul finale fantasmagorico e sulla funzione narrativa più che drammaturgica delle didascalie: O.V. Bogdanova, *Dialogi dlja teatra Ljudmily Petruševskoj*, in Id., *Postmodernizm v kontekste sovremennoj ruskoj literatury (60-90-e gody XX-načalo XXI V.)*, Sankt-Peterburg, Filologičeskij fakul'tet, 2004, pp. 615-619. Nel 1980 Roman Viktjuk mette in scena questa pièce nel teatro studentesco dell'Mgu, con una trovata registica assolutamente innovativa: gli spettatori sono seduti in fondo al palco, loro stessi immersi «nello spazio claustrofobico della quotidianità sovietica» (cfr. M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., p. 57). Nonostante il successo, dopo sei rappresentazioni lo spettacolo viene bloccato dal rettore dell'università Anatolij Logunov.

<sup>21</sup> In italiano *Ljubov'* viene pubblicato su «Sipario» nella traduzione italiana di Milli Martinelli: *Amore*, in «Sipario», 1985, 441, pp. 111-114. Inoltre, *Ljubov'* fa parte insieme a *Lestničnaja kletka* (*La tromba delle scale*, 1974), *Andante* (1975) e *Kvartira Kolombiny* (*L'appartamento di Colombina*, 1981) del ciclo che prende il nome da quest'ultimo atto unico; il titolo delle pièce conferma la tipologia degli spazi angusti entro cui si sviluppa l'azione.

<sup>22</sup> L. Petruševskaja, *Tre ragazze vestite d'azzurro*, trad. di C. Sugliano, Milano, Ricordi, 1991, p. 34.

accettare una vita senza più sogni e, nel finale, perfino a scendere a qualche compromesso con le coinquiline della dacia.<sup>23</sup>

In questi spazi claustrofobici viene messa in scena, come afferma Katy Simmons,<sup>24</sup> la crisi estrema della famiglia quale istituto sociale, ma possiamo vedere qui anche un'allegoria di prigionie ben più grandi, come se tutta l'Unione sovietica fosse condensata tra quelle quattro pareti. La coabitazione, che sfocia in scene di aggressività e in recriminazioni continue, è il simbolo di un forte deterioramento delle relazioni umane: di un contrasto tra la propaganda e la realtà, fatta di miserie, aggressività e violenza, che non può essere taciuto da Ljudmila Stefanovna, cosicché i personaggi delle sue pièce – si tratta per lo più di donne sole e affaticate dal peso della vita – sono dei senza tetto sia in senso pratico e materiale, sia dal punto di vista spirituale. Perenni senza dimora, rifugiate, scartate, illuse e disilluse, dopo aver toccato con mano la disperazione, proprio queste donne trovano però la forza di ricominciare da sole la quotidiana guerra di sopravvivenza, senza più illusioni.

Le figure femminili rappresentate da Petruševskaja sono spesso madri autoritarie, portatrici di una dittatura che tenta in ogni modo di giudicare e limitare la libertà delle figlie e dei figli, causandone la totale solitudine;<sup>25</sup> sono madri colpevolizzanti perché hanno sacrificato tutta la loro vita per crescere in qualche modo questi figli, dai quali, una volta diventati grandi, pretendono un amore assoluto e impossibile; sono giovani madri alla ricerca, nonostante tutto, della felicità, che però non riescono a trovare se non per brevissimi istanti, prima di ricominciare una vita condotta sempre sul filo del rasoio, sull'orlo di una crisi di nervi. Slavnikova definisce i figli e i nipoti nell'opera di Petruševskaja «trovatelli del caso»,<sup>26</sup> capitati al mondo dal nulla e generati né dall'amore coniugale né con lo scopo di proseguire la specie umana.

<sup>23</sup> A proposito dell'effetto catartico della violenza comunicativa esercitata da Nikolaj Ivanovič su Ira si veda: K. Simmons, *Plays for the Period of Stagnation: Lyudmila Petrushevskaya and the Theatre of the Absurd*, Birmingham, Department of Russian Language and Literature University of Birmingham, 1992, pp. 7-9 e M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., pp. 61-63.

<sup>24</sup> K. Simmons, *Plays for* cit., p. 14.

<sup>25</sup> Nella pièce *Bifem* (1989) la madre Bi propone di impiantare nel proprio corpo la testa della figlia Fem. Quest'ultima tenta di liberarsi, ma perde il corpo, diventato un tutt'uno con quello della madre. Successivamente, la testa di Fem viene montata sul corpo del padre, ma la madre non si arrende a perdere il controllo della figlia, e del resto vivere in un corpo maschile non è nemmeno ciò a cui quest'ultima ambisce. Lipoveckij e Beumers propongono di leggere la pièce di Petruševskaja come una allegoria del tentativo post-sovietico fallito di liberarsi dall'amore terrifico della madre-Patria (cfr. M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., pp. 64-67).

<sup>26</sup> O. Slavnikova, *Petruševskaja i pustota* cit., p. 512.

I personaggi maschili sono deboli e cinici, spesso trovano nell'alcool l'unica «raison d'être»,<sup>27</sup> oppure sono del tutto assenti. E così, come spiegano Lipoveckij e Beumers,<sup>28</sup> non c'è tempo per nessuno di loro di ragionare sulle cause storiche di un simile disagio; la dimensione socio-politica della loro crisi – benché sia la premessa centrale delle collisioni e delle continue tensioni legate alla sfera del quotidiano – non viene mai affrontata, come se fosse già alle spalle.

Questa concentrazione di malessere, sul quale germogliano le pratiche di una violenza che si esplicita soprattutto a livello verbale e si espande a macchia d'olio contagiando tutti, ha come principale tramite la lingua dei dialoghi, essa stessa deteriorata, con frequenti deviazioni lessicali dalla norma ed errori veri e propri, sia grammaticali sia stilistici.<sup>29</sup> Si tratta di una degradazione linguistica che è specchio non tanto della scarsa alfabetizzazione di molti personaggi, quanto soprattutto dell'impossibilità di esprimere la profondità della loro disperazione e solitudine: la lingua si spezza, così come spezzati sono i destini delle donne e degli uomini di Petruševskaja.

Turovskaja sottolinea anche come, indipendentemente dalla sfera lessicale da cui la drammaturga attinge – dell'intelligenza, della campagna, della televisione, o del gergo degli anni Trenta –, l'effetto ottenuto non cambia: riesce a penetrare nella biografia dei personaggi, nella loro personalità e appartenenza sociale, esprimendo al contempo curiosità, amore e compassione per gli uomini.<sup>30</sup>

Il tema della misericordia e della compassione, spesso ignorato dalla critica durante la Perestrojka, che in Petruševskaja vedeva soprattutto l'emblema di una modalità letteraria truce che si stava affermando in quegli anni con il nome di *černucha*, è centrale anche per Simmons, che paragona la drammaturga a Beckett, così come a Ionesco e Pinter, e afferma, citando Petruševskaja stessa:

<sup>27</sup> Si veda a questo proposito l'atto unico *Cinzano* (1973), in cui tre amici si incontrano perché uno di loro dovrebbe restituire a un altro del denaro ricevuto in prestito, ma quei soldi finiscono tutti nell'acquisto di alcune bottiglie di Cinzano. I tre amici bevono fino a perdere la vista; come nota Marija Gromova, sono «tre sonnambuli, autoisolatisi dalla realtà» (cfr. M.I. Gromova, *Russkaja sovremennaja drammaturgija*, Moskva, Flinta, 2006, [https://www.universa-linternetlibrary.ru/book/65584/chitat\\_knigu.shtml](https://www.universa-linternetlibrary.ru/book/65584/chitat_knigu.shtml) (ultimo accesso: 12/10/2023).

<sup>28</sup> M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., p. 60.

<sup>29</sup> Riporto qui una manciata di esempi relativi a una delle piéce citate, *Tre ragazze vestite d'azzurro*: Valera, marito volgare e alcolizzato di una delle tre, fa errori fonetici – *pònjala* invece di *ponjalà* per il passato del verbo 'capire'; *navernòe* invece di *navèrnoe* per 'è probabile'. Anche il burocrate sovietico pronuncia alcune parole in modo scorretto: *jazyki* invece di *jazyki* per 'lingue'. Va notato che la traduzione italiana non tiene conto di queste particolarità caratterizzanti, normalizzando il modo di parlare dei personaggi.

<sup>30</sup> Cfr. M. Turovskaja, *Slova, slova* cit., p. 167.



Like Beckett, Petrushevskaya has a deep sympathy for humanity facing the ineffability of existence: “my stories ask: can one really live that way? And the sensitive reader will answer: no. His task then is to discover how to live differently... The task is to remain humane under all circumstances”.<sup>31</sup>

«Restare umani» significa sia provare a non giudicare le vite rappresentate, sia prendere coscienza di tutte le contraddizioni di quei destini e provare a non ripetere gli stessi schemi. A questo proposito, Lipoveckij e Beumers ricordano come la drammaturgia odierna, pur ricalcando le orme del teatro di Ljudmila Stefanovna quanto a «trasgressività linguistica e comportamentale»,<sup>32</sup> sia invece manchevole proprio della vocazione alla misericordia che caratterizza la poetica della scrittrice.

Da questo punto di vista, è eloquente il finale di *Moskovskij chor* (Il coro di Mosca), opera del 1984 intrisa di implicita critica al potere: dopo quindici anni di deportazione, in epoca chruščëviana tornano a Mosca, a casa di Lika, sua sorella Neta con la figlia Ljuba. Leggendo *La bambina dell'hotel Metropole*, non è difficile ritrovare i prototipi di queste ultime due figure nella nonna e nella zia materne, che avevano ripudiato l'amatissima madre Valentina Nikolaevna Jakovleva quando questa era ripartita da Kujbyšev per Mosca in modo da concludere gli studi, affidando a loro la piccola Ljudmila.

A queste donne familiari Petruševskaja prova a offrire la possibilità di una riconciliazione proprio nello spazio angusto di pochissimi metri, mettendo in scena una polifonia profonda, tra confessioni a cuore aperto, litigi, intrighi, stramberie e ricordi legati al 1937, l'anno più terribile del terrore staliniano. Nel finale, dapprima Ljuba rimprovera la madre di essere voluta tornare a Mosca, poi la rassicura, dicendosi certa che vedranno un futuro migliore; una soluzione čechoviana che ricorda le parole di Sonia alla fine di *Zio Vanja*. Infine Lika implora il figlio Saša, marito di Era, presente e concorde, perché le prenda a vivere con sé e con la sua amante Raja. La richiesta apparentemente assurda rivela amara comicità ed è anche così che finalmente si forma una parvenza di ordine nel caos generale, suggellato da quel conclusivo «Abbracciatevi, a milioni!»,<sup>33</sup> mentre risuona la nona sinfonia di Beethoven e una delle componenti del coro di Mosca saluta con il pugno.

Solo di recente Petruševskaja ha ritrovato il manoscritto della pièce del 1984 *Dokazatel'stvo suščestvovanija Gospoda Boga* (*Prova dell'esistenza*

<sup>31</sup> Cit. in K. Simmons, *Plays for cit.*, p. 18.

<sup>32</sup> M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija cit.*, p. 21.

<sup>33</sup> Cfr. L.S. Petruševskaja, *Moskovskij chor*, in Ead., *Bračnaja noč, ili 37 maja*, Moskva, 2020, pp. 117-182. La traduzione è mia (G.M.).

*del Signor Dio*),<sup>34</sup> basata su un fatto vero accaduto a un amico dissidente arrestato sotto Andropov e che rischiava di essere condannato a sette anni di colonia penale. Partendo da questo antefatto, Petruševskaja racconta le vicende paradossali, con tratti di leggero umorismo, di un gruppo di amici dissidenti che cercano, fallendo, di resistere in ogni modo alle perquisizioni e all'arresto. Nel finale, una luce illumina dall'alto il piccolo Antoška finito nella stazione di polizia, dopo l'arresto di tutti i suoi familiari.

Commentando epiloghi analoghi nella novellistica, la scrittrice paragona questi momenti alla luce di un lampione che, in forma retrospettiva, permette di rileggere le «parole-chiodi»<sup>35</sup> dell'intreccio.

#### IV. La «conclusione» leggera delle favole

L'adulta infine riconosciuta<sup>36</sup> e amata da un pubblico crescente di lettori, la scrittrice capace di uno stile tagliente e di trame spietate, dedica alle favole una parte importante della sua creatività: favole per bambini e per adulti. Nascono di notte, l'ora decisiva per Ljudmila Stefanovna, che la descrive così nella *povest'* *Vremja noč'* (*Il mio tempo è la notte*), attraverso la voce della protagonista Anna Andrianovna, una poeta che si definisce l'«omonima mistica» di Achmatova: «Adesso mi sono svegliata nel mezzo della notte, il mio tempo, la notte, l'appuntamento con le stelle e con Dio, il tempo della conversazione, trascrivo tutto».<sup>37</sup>

Le favole sono nate ancora prima della novellistica per addormentare i tre figli (il primogenito Kirill Charat'jan è nato nel 1964) e poi i nipoti; e continuano a nascere come improvvisazioni addormentando i pronipoti al telefono o durante uno spettacolo, con la richiesta da parte di Petruševskaja di uno spunto da cui avviare la narrazione. Spesso imitano la lingua dei bambini, incomprensibile agli adulti – è il caso del ciclo delle «favole linguistiche» dal titolo intraducibile *Pus'ki bjatyje*, storielle basate su una lingua inventata da Petruševskaja, che gioca con radici antico-rus-

<sup>34</sup> La pièce è stata pubblicata nel 2020 in L.S. Petruševskaja, *Bračnaja noč'* cit., pp. 59-11.

<sup>35</sup> L.S. Petruševskaja, *Devjatyj tom* cit.

<sup>36</sup> Nel corso della carriera, Petruševskaja ha ricevuto numerosi premi, tra cui il Puškin del Fondo Toepfer (1991); il premio «Triumf» (2002); il Premio di stato (2002), al quale di recente ha rinunciato in seguito alla decisione del Cremlino di liquidare il Memorial; il Word Fantasy Award (2010); il premio «Boļšaja kniga» (2018) per «il contributo alla letteratura» e il premio «Zolotaja maska» (2020) per il suo apporto all'arte teatrale. Il 23 novembre 2022 l'Università per Stranieri di Siena le ha conferito la laurea honoris causa tanto per l'alta qualità delle sue opere quanto per la costante prospettiva civile.

<sup>37</sup> L.S. Petruševskaja, *Il mio tempo è la notte*, trad. it. di M. Crepax, Milano, 1993, p. 125.

se o straniere per creare attraverso suffissi nuove parole. L'intreccio, a quel punto, si decifra con l'intuizione e i bambini ridono.<sup>38</sup>

Le favole per adulti trasformano, spesso attraverso la parodia, modelli fiabeschi tradizionali, mitologici e letterari, intrecciandoli con stereotipi e ossessioni della cultura di massa: nella favola *Novye priključenija Eleny prekrasnoj* (Le nuove avventure della bellissima Elena),<sup>39</sup> un mago decide di fabbricare uno specchietto incantato che renderà invisibile la Bellissima Elena, la cui apparizione rischia di essere fonte di guerre e sciagure – l'aggettivo «nuove», peraltro ricorrente nei titoli di altre opere della scrittrice, preannuncia l'evoluzione del personaggio di Elena di Troia, a cui Petruševskaja si ispira, attribuendole anche caratteristiche di Afrodite.

Lo specchietto assume qui una nuova funzione: non riflette la bellezza di Elena, bensì la confina nel mondo degli invisibili, causando inizialmente la sua sofferenza, ma anche la sua fortuna: dopo vari incontri con personaggi "terrestri", tra cui una prostituta aggressiva, riesce comunque a conquistare l'uomo che ama, liberandolo a sua volta dalla schiavitù del successo e del denaro. E, al contempo, è così assicurata la pace sulla terra.

In *Devuška nos* (La ragazza naso),<sup>40</sup> una ragazza di nome Nina si rivolge a un mago perché modifichi il suo grande naso, frutto del «danneggiamento»<sup>41</sup> operato da uno stregone che si era voluto vendicare per non essere stato invitato al battesimo della neonata. Il naso nuovo e perfetto, tuttavia, impedisce a Nina di essere riconosciuta dall'uomo di cui si è innamorata su un treno. Solo quando il mago accetta di riprendersi indietro il piccolo naso, la ragazza corona il proprio sogno d'amore; in questo modo, Petruševskaja attribuisce all'antagonista anche qualità positive e la funzione del «danneggiamento» si fa più sfumata: lo stregone aiuta soprattutto a distinguere la sostanza dalle apparenze.

In una tra le favole più recenti, pubblicata per ora solo sulla personale pagina Facebook,<sup>42</sup> due fratelli trascinano in un bosco un letto recuperato

<sup>38</sup> Di questo e di molte altre vicende legate alla propria carriera artistica, Petruševskaja racconta durante la trasmissione «Linija žizni», <https://www.youtube.com/watch?v=ykRJ7BKDxFk> (ultimo accesso: 12/10/2023). Tra le raccolte più celebri, degna di nota è anche *Dikie životnye skazki* (Fiabe selvagge e animalesche), che contiene decine di favole scritte tra il 1993 e il 1994.

<sup>39</sup> L.S. Petruševskaja, *Novye priključenija Eleny Prekrasnoj*, in Ead., *Volšebnye istorii. Novye priključenija Eleny Prekrasnoj*, Moskva, Izd. «Ė», 2018 pp. 5-31.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 32-38. La traduzione della citazione da questa favola è mia (G.M.).

<sup>41</sup> Mi riferisco alla terminologia utilizzata da V. Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore [1966]*, a cura di G.L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000, p. 37.

<sup>42</sup> L'esperienza vivace e ricca di Petruševskaja sulla personale pagina Facebook (la seguono più di 30.000 persone) suggerisce l'inesauribile produttività delle esperienze vissute e indica le diverse configurazioni che esse assumono a seconda del genere testuale impiegato per parlarne, come un fluido che non smetta di essere se stesso ma assuma di volta in volta la forma del contenitore che lo raccoglie. Di questo ho scritto in *O neisčerpaemosti pamjati i talanta*

vicino a un bidone,<sup>43</sup> si incamminano verso il bosco, vanno oltre e finiscono in una grande stanza con tubi caldi. Lì incontrano il loro nuovo capo, dall'autorità umana e paradossale. I due fratelli non hanno niente, solo il letto. Iniziano a cantare, e cantando racimolano qualche spicciolo dai passanti che si fermano ad ascoltare; e così i due fratelli hanno i soldi per comprare pane e patate. Il loro capo li invita nel suo scantinato, e decidono di vivere insieme lì, in uno scantinato, con un letto e pane e patate condivisi. Questa favola, scrive Petruševskaja, si intitola *Una nuova vita*.

Tanto con le favole quanto con la scrittura autobiografica e il teatro, che qui ho affrontato solo parzialmente nella speranza di approfondimenti futuri, siamo dunque nel cuore di quell'intreccio doloroso e vitale di sofferenza e amore, di violenza e redenzione che i lettori di Petruševskaja hanno imparato a riconoscere e apprezzare nella sua opera, e che rilancia nel clima della postmodernità i tragici conflitti esistenziali di Dostoevskij e di Čechov. Non è tanto una cultura del sacrificio e della rinuncia, ma la fatica di districare il seme buono dell'amore in mezzo alla violenza della storia; una violenza dalla quale anche le relazioni personali, incluso il rapporto fra genitori e figli, non possono essere immuni. Parlare del trauma, personale e collettivo, vuol dire anche questo: dover fare i conti con la scrittura come trauma: un modo per elaborare il lutto, certo, ma anche un modo per non dimenticarlo, un modo di proteggere il suo diritto a restare vivo anche se non sarà mai possibile farne un'elaborazione completa. La vita e l'opera dunque non stanno in un rapporto di precedenza cronologica né in un rapporto di causa-effetto: perché la vita, quando è segnata da vicende e conflitti così profondi, può parlare solo al presente, ed è dunque vera nel presente della scrittura; e perché la scrittura, dando voce al vissuto, lo genera ancora, come esperienza e magari, a volte, come riparazione.

---

L.S. Petruševskoj. *Raznye stranicy v raznyh kontekstach* (L.S. Petrushevskaya's endless memory and talent. *Different pages in different contexts*), in «Učënye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta», 1 (40), 2022, pp. 78-82, <https://portal.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1864482> (ultimo accesso: 12/10/2023).

<sup>43</sup> La sensibilità per il motivo del riciclaggio, meritevole di ulteriori approfondimenti, è centrale in numerose favole di Petruševskaja, tra cui *Malen'kaja volšebnica* (*La piccola maga*) e *Dve sestry* (*Le due sorelle*) fino alla più recente *Mešok s lampočkami* (*Un sacchetto di lampadine*) e altre ancora.



scrittura/lettura/ascolto

## Il museo Malmkrog. Vladimir Solov'ev al cinema

MARTINA MORABITO

Università degli Studi di Padova  
martina.morab@gmail.com

**Abstract.** The article analyses the film *Malmkrog* (2020) by Puiu considering it in its intersemiotic rewriting dimension, being it a cinematic rendering of Vladimir Solovyov's *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vseмирnoj istorii, so vključeniem kratkoj povesti ob Antichriste* (1900). Beyond the study of the relationship between the film and the literary text, the environment of the house that serves as the backdrop to the (lack of) action will be investigated. The goal is to highlight the similarities between the construction of the film and of the museum, thus illuminating the most relevant aspects of intertextual dynamics. A series of visual reflections – comparisons, enlargements, cuts – in which captions become a methodological tool, ultimately allows us to place *Malmkrog* within a broader artistic constellation.

**Keywords:** intersemiotic translation, Russian philosophy, Contemporary cinema.

**Riassunto.** Il contributo analizza il film *Malmkrog* (2020) di Puiu nella sua dimensione di riscrittura intersemiotica dell'opera di Vladimir Solov'ev *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vseмирnoj istorii, so vključeniem kratkoj povesti ob Antichriste* (1900). L'analisi non si limita al rapporto tra pellicola e testo letterario, bensì estende la sua indagine all'ambiente della casa che fa da sfondo all'azione (o meglio, alla mancanza di azione). L'obiettivo è quello di far emergere le somiglianze tra la costruzione del film e la costruzione della forma museo, illuminando così gli aspetti più rilevanti delle dinamiche intertestuali. Una serie di riflessioni visuali – confronti, ingrandimenti, tagli –, in cui la didascalia diventa strumento metodologico, permette infine di inserire *Malmkrog* all'interno di una più ampia costellazione artistica.

**Parole chiave:** traduzione intersemiotica, Filosofia russa, Cinema contemporaneo.

I mistici cercano e trovano dappertutto il misterioso, il segreto: legano tra loro cose e concetti che non hanno nessuna relazione tra loro; trovano misteriose somiglianze ed identità. In ciò il mistico concorda con lo scolastico: analogie, interpretazioni, simboli e simili.  
(T. Masaryk su V. Solov'ev, 1913)

Voir et créer, approcher la réalité et en former l'image, sont des problèmes de peinture autant que de cinéma.  
(L. Vancheri su A. Hitchcock, 2013)

## I.

Il film *Malmkrog*<sup>1</sup> (2020) di Cristi Puiu<sup>2</sup> è stato presentato dal regista rumeno e dalla stampa di settore come fedele traduzione cinematografica di *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsemirnoj istorii, so vključenim kratkoj povesti ob Antichriste*<sup>3</sup> (*Tre conversazioni sulla guerra, il progresso e la fine della storia universale, con un breve racconto sull'Anticristo*), «l'opera più strana e contraddittoria»<sup>4</sup> di Vladimir Sergeevič Solov'ev. In numerose interviste Puiu, che aveva letto il testo “proibito” di Solov'ev a venticinque anni, dopo la caduta di Ceaușescu, ricorda che ne era rimasto talmente affascinato da coltivare per quasi trent'anni l'idea di trarne un film<sup>5</sup> e ribadisce quanto lo scritto del filosofo sia in perfetta sincronia con

<sup>1</sup> Il film è stato oggetto di due studi accademici: D. Pop, *Modern Romanian Cinema or Modernity and Modernism Unfinished*, in «Ekphrasis», 1, 2022, pp. 5-22; C. Stojanova, *Cinema from the End of Time: «Malmkrog» by Cristi Puiu and Vladimir Solovyov*, in «Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies», 22, 2022, pp. 39-59.

<sup>2</sup> Puiu (n. 1967) è uno dei registi rumeni più celebri in patria e all'estero, iniziatore della cosiddetta *Noul val românesc*, e vincitore di numerosi riconoscimenti, tra cui l'Orso d'oro a Berlino nel 2004 con il corto *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea* (tr. inglese *Cigarettes and Coffee*) e il premio *Un certain regard* nel 2005 al Festival di Cannes con *Moartea domnului Lăzărescu* (*La morte del signor Lazarescu*). Con *Malmkrog* è stato riconosciuto come «the most appreciated creator in contemporary Romanian cinema» (D. Pop, *Modern Romanian Cinema* cit., p. 6).

<sup>3</sup> Il primo dialogo, con il titolo *Pod pal'mami* (*Sotto le palme*) venne pubblicato su «Knjižki nedeli» nell'ottobre del 1899, seguito dal secondo (novembre 1899) e dal terzo (gennaio 1900). L'opera uscì come edizione separata già nel 1900.

<sup>4</sup> «самое странное и противоречивое произведение»: I.I. Evlampiev, *Zagadka 'Kratkoj povesti ob Antichriste' Vl. Solov'eva*, in «Solov'evskie issledovanija», 27, 2010, pp. 12-30. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

<sup>5</sup> Nel 2011 Puiu aveva girato a Tolone la pellicola sperimentale *Trois exercices d'interpretation* (*Tre esercizi di interpretazione*) nata da un workshop di recitazione. Il testo del film era basato liberamente sulle tre conversazioni di Solov'ev, che erano state però “modernizzate” per adattarle a situazioni di vita contemporanea, modificandone la struttura in quanto erano presenti dodici attori.

il mondo contemporaneo, in cui guerra, progresso scientifico e senso della Storia sono ancora temi centrali.

A una prima, superficiale visione, la pellicola può apparire semplicemente come un'ipertronica trasposizione filmica, verbosa e dilatata, dell'opera di Solov'ev, senza particolari interventi autoriali innovativi, una trasposizione molto vicina, pertanto, a una resa teatrale *verbatim* e in costume. Si leggano, ad esempio, questi pareri di recensori italiani: «lo spettatore, stritolato da una verbosità senza requie, [è] impossibilitato per ore ad abbassare la soglia dell'attenzione, e la noia assomiglia piuttosto a quella che si patisce in una lunga conferenza priva di rinfresco»,<sup>6</sup> o ancora, la «tensione non riesce [...] a trovare un equilibrio, un respiro, e rimane imbrigliata dalla parola del testo, dal suo assoluto che non è quello del cinema».<sup>7</sup> La stampa russa, che da un lato ha sottolineato l'attualità del pensiero di Solov'ev, trasposto sul grande schermo «parola per parola», «senza cambiare una sola parola della prolissa opera filosofica»,<sup>8</sup> ha tuttavia evidenziato con caustica ironia come per uno spettatore che fosse affamato di cinema di intrattenimento, ogni cosa del film si rivelerebbe spaventosa: «sintomi tipici durante la visione: sonnolenza, irritazione, noia e sfiducia nei confronti di ciò che accade sullo schermo».<sup>9</sup>

Girate interamente in un'unica, statica location – la tenuta transilvana di Apafi<sup>10</sup> – e costruite mediante pochi e lunghissimi piani sequenza, le

<sup>6</sup> R. Capra, «*Malmkrog* di Cristi Puiu, in «ondacinema», 14 maggio 2021, <https://www.ondacinema.it/film/recensione/malmkrog-puiu.html> (ultimo accesso: 16/10/2023).

<sup>7</sup> C. Piccino, *Fuori dal tempo le leggi su cui si fonda la natura dell'essere umano*, in «ilmanifesto», 22 febbraio 2020, <https://ilmanifesto.it/fuori-dal-tempo-le-leggi-su-cui-si-fonda-la-natura-dell'essere-umano> (ultimo accesso: 27/10/2023). Si veda, su questa linea, anche la recensione di A.O. Scott, «*Malmkrog* Review: Now You're Talking, in «New York Times», April 1, 2021, <https://www.nytimes.com/2021/04/01/movies/malmkrog-review.html> (ultimo accesso: 16/10/2023).

<sup>8</sup> «слово в слово», «ни слова не изменив в многословном философском труде»: A. Sumarokov, *O rumynskoj drame s Berlinskogo kinofestivala*, in «Postcriticism», 30 ottobre 2020, <https://postcriticism.ru/malmkrog/> (ultimo accesso: 16/10/2023).

<sup>9</sup> «Характерные симптомы при просмотре: сонливость, раздражение, скука и недоверие к тому, что происходит на экране»: È. Il'muratov, «*Mal'mkrog*»: *Morok, mrak i mambkor*, in «kinoteksty», 17 agosto 2021, <https://cinetexts.ru/malmkrog> (ultimo accesso: 27/10/2023). Sulla ricezione del film in Russia, si vedano anche: J. Avakova, *Vsemu živuščemu iditi putem zerna*, in «Rg.ru», 8 ottobre 2020, <https://rg.ru/2020/10/08/malmkrog-tri-razgovora-vladimira-soloveva-v-obrabotke-kristi-puiu.html> (ultimo accesso: 16/10/2023) e A. Dolin, *Berlinale načalsja s Mal'mkroga - treščasovogo fil'ma ob Antichriste po filosofu Solovevu*, in «Meduza», 21 febbraio 2020, <https://meduza.io/feature/2020/02/21/berlinale-otkryl-malmkrog-trehčasovoy-film-ob-antichriste-po-filosofu-solovievu> (ultimo accesso: 16/10/2023).

<sup>10</sup> Recentemente recuperata da uno stato di abbandono e restaurata con l'aiuto del Fondo Mihai Eminescu, la tenuta di Apafi è oggi visitabile ed è possibile soggiornare nelle sue stanze: <https://www.experiencetransylvania.ro/guesthouse/malancrav-apafi-manor/> (ultimo accesso: 16/10/2023).



tre ore e venti del film sembrano rientrare a pieno titolo nella cosiddetta *aesthetic of slow*,<sup>11</sup> una tendenza del cinema contemporaneo d'autore (spesso a opera di registi provenienti da territori considerati "periferici"),<sup>12</sup> che si fonda su una struttura narrativa minima e, utilizzando modalità non canoniche di racconto, offre una spiccata attenzione ai dettagli, ai gesti quotidiani, che diventano estremamente visibili – e ricchi di senso – proprio in virtù di una lentezza esasperata della cinepresa. Tale estetica intende trasformare i semplici fruitori di cinema in *spettatori contemplativi*,<sup>13</sup> affascinati dalla *rêverie* sprigionata dalla visione cinematografica: gli occhi sono liberi di vagare sullo schermo, la logica della realtà e le sue convenzioni vengono sospese e le linearità cronologiche sovvertite, in una direzione liberatrice di sogno e di immaginazione. Inoltre, l'estrema lentezza si dilata spesso in una atemporalità in grado di mappare cronologie multiple e di tenere insieme il tempo passato e quello presente.



<sup>11</sup> Il termine è stato coniato dal critico Jonathan Romney e poi analizzato da Matthew Flanagan. Per approfondire si veda *Slow Cinema*, eds. T. de Luca, N. Barradas Jorge, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016; E. Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*, London, Palgrave Macmillan, 2018.

<sup>12</sup> Cfr. M. Stańczyk, *Time Flows: Rhythm in Slow Cinema*, in «Panoptikum», 26, 2021, pp. 247-256.

<sup>13</sup> L. Koepnick, *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

Il primo fotogramma è tratto da *A torinói ló* (*Il cavallo di Torino*, 2011) dell'ungherese Béla Tarr, «whose slow-paced choreography of sights and sounds continually probe our patience».<sup>14</sup> Generalmente portato come esempio di regista di cinema *lento*, Tarr lavora sulla soglia tra il tempo cinematografico, meccanico e registrato dalla cinepresa, e la temporalità dell'esperienza umana, per costruire pellicole basate sull'assenza di certezze cronologiche e sulla relatività dell'esistenza. Il secondo fotogramma, l'apertura del film *Malmkrog*, riprende e omaggia la pellicola di Tarr in un unico piano-sequenza panoramico di tre minuti.

Se molte delle caratteristiche della *aesthetic of slow* sono applicabili – e sono state in effetti applicate<sup>15</sup> – anche al caso di *Malmkrog*, soprattutto per quanto riguarda la linearità cronologica, riteniamo tuttavia tale lettura riduttiva e, parzialmente, inesatta: più che la *rêverie* e la sognante possibilità di esplorare lo spazio dello schermo filmico, a emergere negli spettatori è un crescente senso di angoscia, che si sviluppa proprio a causa della sospensione temporale della storia narrata. Lo sfondo spaziale dell'opera, inoltre, non viene esplorato dagli occhi degli spettatori con leggerezza e meraviglia, ma somiglia piuttosto alla scena di un crimine, da setacciare in cerca di indizi. Gli stilemi del film sembrano quasi rifarsi al cosiddetto “stile trascendentale”, per come lo ha teorizzato Schrader: precursore dello *slow cinema*, lo stile trascendentale è avvertito come esoterico, crea «a sense of unease the viewer must resolve»,<sup>16</sup> e apre una frattura, spesso inquietante, sulla piattezza della realtà quotidiana.

La dimensione che fa da sfondo alle azioni è molto simile a uno spazio museale,<sup>17</sup> costellato di tele dipinte, arazzi, ceramiche, ritratti, statue, candelabri, tappeti, tappezzerie, dai quali siano stati sottratti i cartellini-didascalie che li identificano. La maggior parte di queste opere è stata oggetto di una precisa selezione e disposizione spaziale da parte del regista stesso: in diverse interviste Puiu ha confermato come ogni dipinto abbia avuto un significato importante per lui stesso e per il film, e come ciò che accade dentro lo schermo filmico sia in qualche modo legato a quel che accade dentro la cornice dei quadri appesi ai muri della tenuta nobiliare transilvana.

Sembra rilevante esaminare il significato celato in queste opere visuali, individuandone in primo luogo l'identità, per poi analizzarne le implica-

<sup>14</sup> L. Koepnick, *On Slowness. Towards an Aesthetic of the Contemporary*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 10.

<sup>15</sup> Cfr. M. Stańczyk, *Time Flows* cit.

<sup>16</sup> P. Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Oakland, University of California Press, 2018, p. 3.

<sup>17</sup> Ricordiamo che il regista è sempre stato attratto dal mondo dell'arte visuale e, prima di dedicarsi al cinema, all'inizio degli anni Novanta aveva studiato pittura a Ginevra.

zioni simboliche.<sup>18</sup> L'obiettivo del presente lavoro è dunque quello di illuminare gli aspetti più rilevanti delle dinamiche intertestuali tra testo cinematografico, precedente letterario e opere visive presenti sullo schermo, favorendo così una comprensione più approfondita delle loro complesse stratificazioni semantiche e simboliche. Una serie di riflessioni visuali – confronti, ingrandimenti, tagli –, che corre parallela al testo dell'articolo e in cui la didascalia diventa strumento metodologico, permetterà di inserire il film all'interno di una più ampia costellazione artistica.

## II.

*Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsemirnoj istorii* è strutturato in forma di tre conversazioni che si svolgono nell'arco di tre giornate primaverili tra cinque personaggi russi che si incontrano «nel giardino di una delle ville, che stringendosi ai piedi delle Alpi si specchiano nell'azzurra profondità del mare Mediterraneo».<sup>19</sup> Si tratta di un Generale, vecchio combattente, un Politico, ex uomo di Stato ora a riposo, un Principe, che pubblica opuscoli morali e sociali, una Signora di mezza età e il Signor Z., di età ed estrazione imprecisate. Conclude i tre dialoghi un racconto nel racconto, *Kratkaja povest' ob Antichriste* (*Breve racconto sull'Anticristo*), una narrazione incompleta scritta da un personaggio esterno al testo, il monaco Pansofij, poi completato oralmente da uno dei personaggi, il Signor Z., e seguito da un conclusivo botta e risposta tra i quattro personaggi rimasti – il Principe si assenta spesso dalle conversazioni per periodi più o meno lunghi. Il breve racconto è diventato un testo molto celebre, spesso estrapolato dal contesto a cui appartiene, in maniera simile a una delle fonti letterarie che lo hanno ispirato, *Velikij inkvizitor* (*Il Grande*

<sup>18</sup> I celebri studi iconologici sulla pellicola di Alfred Hitchcock *Psycho* (1960), che hanno evidenziato la centralità della vicenda biblica del personaggio di Susanna, decodificabile a partire dalle tele appese al Bates Motel e trasfigurata in altre figurazioni mitologiche (Amore e Psiche, Orfeo ed Euridice, Demetra e Persefone), sono stati il modello metodologico per un'analoga indagine di *Malmkrog*: E.S. Lunde, D.A. Noverr, «Saying It with Pictures»: *Alfred Hitchcock and Painterly Images in «Psycho»*, in *Beyond the Stars III: The Material World in American Popular Film*, eds. P. Loukides, L.K. Fuller, Bowling Green, University of Wisconsin Press, 1993, pp. 97-105; K. Powers, *Marion, Venus, and Susanna in the Mirror: The Paintings in the Parlor of The Bates Motel*, in *Americana: The Journal of American Popular Culture*, 15, 2016; L. Vancheri, «Psycho». *La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, 2013; G. Vitiello, *Una visita al Bates Motel*, Milano, Adelphi, 2019.

<sup>19</sup> «В саду одной из тех вилл, что, теснясь у подножия Альп, глядят в лазурную глубину Средиземного моря»: V. Solov'ev, *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsemirnoj istorii*, in Id., *Sočinenija v dvuch tomach*, II, Moskva, Akademija Nauk SSSR, Izdatel'stvo Mysl', 1988, p. 644, ed. it. a cura di G. Faccioli, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*, Torino, Marietti, 1975, p. 59.

*Inquisitore*, 1879, capitolo di *Brat'ja Karamazovy, I fratelli Karamazov*) di Fedor Dostoevskij, «dont il reprend la thèse du “philanthrope” qui trahit le Christ en invoquant une mensongère et infantilissante “pitié” pour les êtres humains, cachant ainsi son ambition de se rendre maître des âmes et des corps».<sup>20</sup>

Il testo di Solov'ev si presenta come un'opera stratificata, con narratori diversi e molteplici punti di vista, un «unusual generic mix».<sup>21</sup> Scritto complesso ed eterogeneo, è – come avverte la prefazione dell'autore – una «forma verbale»<sup>22</sup> che si richiama alla cosiddetta «conversazione mondana»<sup>23</sup> in cui sarebbe inutile cercare un coerente trattato filosofico o un esauriente sermone religioso. La spiccata (e dichiarata) dimensione orale del testo esalta la teatralità e il dinamismo dello scritto e, allo stesso tempo, è ben evidente l'influenza di quella narrativa ottocentesca che aveva spesso impiegato gli artifici dei narratori multipli, delle prefazioni fittizie, dei testi nei testi (si pensi, ad esempio, al Puškin dei *Racconti di Belkin* e alle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka di Gogol'*).

La particolare enigmaticità del testo e il suo non fornire risposte definitive agli interrogativi dei personaggi<sup>24</sup> è ascrivibile alla sua forma: trattasi di *razgovor* (conversazione) e non di *dialog* (dialogo). Tradizionalmente, la conversazione è un «genere specifico che, a differenza del dialogo, non pretende di presentare un processo di sviluppo del pensiero attraverso un sistema di domande e risposte, e tantomeno di trovare la verità».<sup>25</sup>

La prefazione, di natura polemica nei confronti delle false interpretazioni del cristianesimo, una su tutte quella di L. Tolstoj, è posta sotto il segno della lotta tra bene e male:

È forse il male soltanto un difetto di natura, un'imperfezione che scompare da sé con lo sviluppo del bene oppure una forza effettiva che domina il mondo per mezzo delle sue lusinghe sicché per una lotta vittoriosa

<sup>20</sup> B. Marchadier, *Introduction aux «Trois Entretiens sur la guerre, la morale et la religion» de Vladimir Soloviev*, in «Solov'evskie issledovanija», 69, 2021, p. 12.

<sup>21</sup> J.D. Kornblatt, *The Truth of the Word: Solov'ev's «Three Conversations» Speaks on Tolstoy's «Resurrection»*, in «The Slavic and East European Journal», 45/2, 2001, p. 302.

<sup>22</sup> «словесная форма»: V. Solov'ev, *Tri razgovora* cit., p. 636.

<sup>23</sup> «светский разговор»: *ibidem*.

<sup>24</sup> Il Generale, il primo a prendere la parola, esordisce con un'esclamazione negativa, contribuendo così al tono particolare dell'opera che, più che fornire risposte, le rende impossibili da raggiungere. È stato del resto più volte notato il tono pessimista del testo di Solov'ev, che rinuncia al suo sguardo fiducioso nei confronti del progresso della storia dell'uomo.

<sup>25</sup> «особый жанр, который в отличие от диалога не претендует на то, чтобы через систему вопросов и ответов представить процесс развития мысли, тем паче – обрести истину»: I.A. Edošina, *Nekotorye voprosy žanrovoj prirody i epigrafiki sočinenija V. S. Solov'eva «Tri razgovora o vojne, progressie i konce vsemirnoj istorii so vključeniem kratkoj povesti ob Antichriste»*, in «Solov'evskie issledovanija», 26, 2010, p. 83.

contro di esso occorre avere un punto di appoggio in un altro ordine di esistenza?<sup>26</sup>



Nel film di Puiu l'equilibrio precario tra Bene e Male è metaforizzato da un ornamento appeso al muro, visibile durante il primo dialogo, che è simile al caduceo di Ermes, simbolo appunto dell'armonia tra le due forze. La divinità ricompare anche in seguito, sotto forma di statuetta: è il messaggero che reca ai protagonisti la rivelazione dell'Anticristo e, figura psicopompa, li traghetta verso la morte.

<sup>26</sup> V. Solov'ev, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* cit., p. 45; «Есть ли зло только естественный недостаток, несовершенство, само собою исчезающее с ростом добра, или оно есть действительная сила, посредством соблазнов владеющая нашим миром, так что для успешной борьбы с нею нужно иметь точку опоры в ином порядке бытия?»: V. Solov'ev, *Tri razgovora* cit., p. 636.

Nell'introduzione, che segue la prefazione dell'autore ed è invece interna al testo finzionale, è presente un narratore omodiegetico, che introduce la vicenda e parla in prima persona, affermando di aver assistito «senza parlare»<sup>27</sup> alle conversazioni tra i cinque personaggi e di averle trascritte – Solov'ev probabilmente inserisce qui un riferimento implicito al dantesco «sesto tra cotanto senno».<sup>28</sup> Solov'ev gioca consapevolmente con la distinzione tra autore, narratore e personaggi, e rende così problematica una sua piena e totale identificazione con uno soltanto dei punti di vista espressi.<sup>29</sup> Le idee di Solov'ev, infatti, se negli anni precedenti alla stesura dei *Tri razgovora* coincidevano con quelle del Politico, paiono in ultima battuta avvicinarsi piuttosto a quelle espresse dal Signor Z. che, come suggerisce la sua iniziale, «guarda soprattutto alla fine delle cose, [...] rappresenta il punto di vista escatologico».<sup>30</sup>

Ciò che è tuttavia importante sottolineare è la dimensione finzionale del testo, il suo essere *chudožestvennij* (letterario): le *Tre Conversazioni* «si presentano non come una frattura con le idee e gli ideali precedenti di Solov'ev, quanto piuttosto come una loro continuazione, una trasformazione creativa»<sup>31</sup> e si confermano come «il più eclatante esempio di quella sintesi di fantasia e logica che è il contenuto dell'opera di Solov'ev».<sup>32</sup> In un frammento preparatorio del commento all'edizione separata dell'opera, poi non pubblicato, Solov'ev rivendica la distinzione tra sé autore e i suoi personaggi e sottolinea la scissione, quasi schizofrenica, dei loro punti di vista:

Quando scrivevo questi dialoghi, i volti degli interlocutori mi apparivano in maniera piuttosto vivida, e i loro discorsi si sviluppavano secondo le necessità dei loro personaggi in relazione alla loro posizione esterna, e poiché in realtà non sono mai stato né una dama, né un giovane principe, né un anziano diplomatico, né un vecchio generale militare, né uno studente di seminario teologico, allora già per questo motivo i pensieri e le parole di tali persone non possono essere imputati a me come miei propri; inoltre, i personaggi sono decisamente in disaccordo tra loro, discutono e

<sup>27</sup> «безмолвно»: *ivi*, p. 644.

<sup>28</sup> Cfr. I.A. Edošina, *Nekotorye voprosy* cit.

<sup>29</sup> Si è addirittura pensato allo stesso Anticristo come “auto-parodia” di Solov'ev che, ormai prossimo alla morte, giudica ironicamente le riflessioni filosofiche e utopiche e la propensione al misticismo (cfr. B. Machadier, *Introduction* cit.).

<sup>30</sup> Come suggerisce Müller nella sua prefazione all'edizione tedesca (cfr. G. Riconda, *Introduction*, in V. Solov'ev, *I tre dialoghi* cit., pp. 5-42).

<sup>31</sup> «являют собой не разрыв с прежними идеями и идеалами Соловьёва, а их продолжение, творческую трансформацию»: A.G. Gačeva, *Filologija na službe filosofii: Opyt analiza «Treh razgovorov» Vladimir Solov'eva*, in «Solovevskie issledovanija», 26, 2, 2010, p. 64.

<sup>32</sup> «наиболее яркий пример того синтеза фантазии и логики, который составляет содержание соловьевского творчества»: V.N. Nosov, *Liki tvorčestva Vladimira Solov'eva*, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2008.

parlano in modo caustico l'uno dell'altro – una tale disintegrazione così completa della personalità in me non ha luogo.<sup>33</sup>

La caratteristica fondamentale della struttura del testo di Solov'ev è dunque la sua molteplicità di voci, data non soltanto dai cinque personaggi che prendono la parola e che spesso esprimono posizioni antitetiche tra loro, né solo dalla cornice disegnata dal narratore omodiegetico e dall'inserimento di un testo finzionale all'interno delle conversazioni, ma anche dalla accorta disseminazione di citazioni nascoste e non segnalate, e dalle diverse lingue presenti nel testo. I personaggi citano, spesso a memoria, passi di Puškin e Lermontov,<sup>34</sup> Goethe e Lucrezio, A.K. Tolstoj, L. Tolstoj e testi sacri. Si rincorrono nel testo brevi motti e frasi in greco, latino, francese, inglese e tedesco, come se Solov'ev volesse far emergere i sostrati linguistici delle tradizioni che hanno maggiormente influenzato la storia della filosofia occidentale e la sua personale ricerca.

### III.

Un primo punto di distanza tra Puiu e Solov'ev è riscontrabile nella distribuzione dei ruoli dei personaggi e nella scelta di attribuire loro nomi propri. Se il Politico, la Signora e il Signor Z. mantengono le loro caratteristiche di genere e di status, diventando rispettivamente Edouard, Madelaine e Nikolaj, il Generale è trasposto in un personaggio femminile, Ingrida, moglie del Generale, e altrettanto lo è il Principe, che diventa Olga.<sup>35</sup> Puiu estremizza i tratti di ingenuità e immaturità del Principe di Solov'ev, «le plus jeune des protagonistes des entretiens», trasformandolo in una stereotipata fanciulla innocente che, tuttavia, proprio come il Principe, «annonce l'erreur de l'avenir et, comme son erreur est profonde et vitale,

<sup>33</sup> «Когда я писал эти диалоги, лица собеседников представлялись мне довольно живо, и речи их развивались по необходимости их характеров в связи с их внешним положением, а так как я в действительности никогда не был ни дамой, ни молодым князем, ни пожилым дипломатом, ни старым боевым генералом, ни питомцем духовной семинарии, то уже по этой причине мысли и слова этих лиц не могут быть мне вменяемы как мои собственные; помимо того они решительно разномыслят между собою, спорят и язвительно отзываются друг о друге, – такого полного распада личности со мною в действительности не бывает», РГБ. – Ф. 171.22.8. – Л. 3, riportato in N. Kotrelev, *Ėšchatologija u Vladimira Solov'eva (k istorii «Trech razgovorov»)*, in *Ėšchatologičeskij sbornik*, eds. D.A. Andreev, A.I. Neklessa, V.B. Prozorov, Sankt-Peterburg, Aleteja, 2006, pp. 238-257.

<sup>34</sup> Sugli scritti di Solov'ev relativi ai due scrittori russi si veda L. Šestov, *Umozrenie i apokalipsis. Religioznaja filosofija VI. Solov'eva*, in «Sovremennye zapiski», 33, 1927, pp. 270-312, e 34, 1928, pp. 281-311.

<sup>35</sup> Gli attori sono Frédéric Schulz-Richard (Nicolaj), Agathe Bosch (Madelaine), Marina Palii (Ol'ga), Diana Sakalauskaitė (Ingrida), Ugo Broussot (Eduard), István Tégylás (István).



comme c'est un vice fondamental de l'âme et de l'esprit, le Prince est un fourrier de l'Antéchrist». <sup>36</sup> Accanto ai cinque personaggi già menzionati, si affaccendano i membri della servitù, tra cui spicca il maggiordomo István; un infermo confinato nel suo letto e che a tratti pare scomparire, chiamato «il Conte» o «il Colonnello»; la bambina Zoja, al centro della primissima inquadratura della pellicola; Judith, infermiera e istituttrice.



Di tutti questi personaggi, per la maggior parte del tempo vediamo le nuche e le spalle: Puiu mantiene così la scarsa caratterizzazione fisica che era presente in Solov'ev, poco interessato alle storie personali, alle biografie dei suoi protagonisti, quanto piuttosto desideroso di creare “simboli” di correnti di pensiero. Inoltre, il regista segnala la sua parentela filmica con altri grandi “registi di nuche”: Ozu (primo fotogramma, *Banshun*, 1949), Tarkovskij (secondo e terzo fotogramma, da *Zerkalo*, 1975 e *Nostal'gija*, 1983), Hitchcock (quarto fotogramma, da *Vertigo*, 1958). *Malkrogs Museet* (quinto fotogramma) è un film di spalle, che tergi-versa per più di tre ore, in cui lo sguardo fallisce: i personaggi di spalle non vedono la realtà che hanno attorno, non si accorgono del tempo che passa, e non si guardano neppure in faccia. Come scrive Marangoni, «Al cinema, forse più che altrove, l'immagine di una nuca assolve i ruoli più diversi. [...] Osservare qualcuno che è ripreso di spalle può darci l'impressione [...] di aspettare una risposta che non arriva mai». <sup>37</sup> È dunque sintomo di una profonda incapacità di comunicare, paradossale per un testo che è quasi interamente composto di dialoghi. Accanto alle ispirazioni cinematografiche qui riportate, è avver-

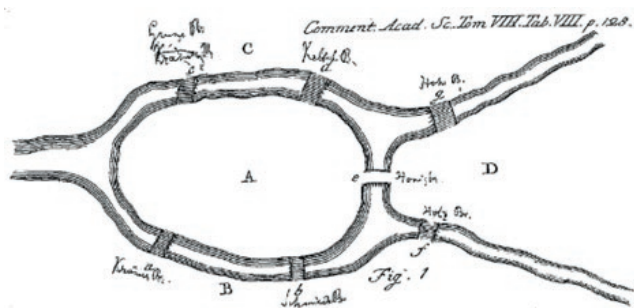
<sup>36</sup> B. Marchadier, *Introduction* cit., p. 10.

<sup>37</sup> E. Marangoni, *Viceversa*, Milano, Johan&Levi, 2020, pp. 59-62.



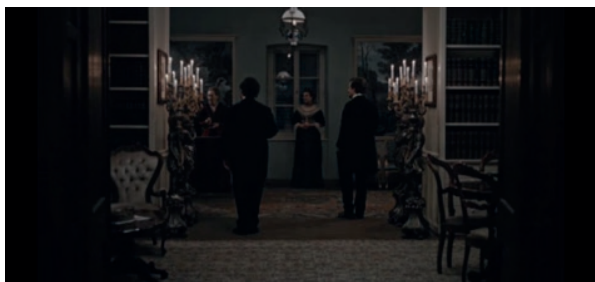
tibile anche l'influsso della pittura del danese Vilhelm Hammershøi (sesta immagine, *Strandgade 30*, 1908).

Il film di Puiu, inoltre, modifica lo sfondo geografico, ambientando la vicenda nel cuore della Transilvania, in quella che è considerata una culla dell'arte gotica della regione: il villaggio sassone, oggi rumeno, di Mălâncrav (in ungherese Almăkerék) designato però nel titolo mediante il vecchio toponimo tedesco Malmkrog. Mălâncrav, Almăkerék e Malmkrog sono tre nomi che indicano uno stesso luogo, passato nel corso dei secoli dal dominio del Regno di Ungheria al Principato di Transilvania e all'Impero Austro-Ungarico, sfondo storico-politico, quest'ultimo, in cui si svolge la pellicola, ambientata proprio negli anni della stesura del testo di Solov'ev. Il villaggio – che però resta fuoricampo, in quanto la tenuta nobiliare sembra galleggiare in un vuoto innevato – è un luogo di tradizioni stratificate, di compresenze linguistiche e culturali, un simbolo dell'inesorabilità della Storia che investe non soltanto le vite delle persone, ma lo stesso spazio geografico. Questa complessa coesistenza di più tradizioni si riflette, come vedremo, anche nei nomi dei personaggi e nelle lingue parlate nel film: francese, soprattutto, ma anche ungherese, tedesco, russo, mentre non mancano brevi citazioni in inglese e italiano.



Alla proteiforme e multilingue Malmkrog si sovrappone la topografia di un'altra città *sui generis*: Königsberg prussiana, Kaliningrad sovietica e russa, Królewiec polacca, Kunneburg antico prussiana, Karaliaučius lituana, Kenigsberg yiddish. L'indizio filmico di questa parentela ha la forma di tre quadretti che raffigurano due vedute della città e, al centro, uno schema che può ricordare una cellula osservata al microscopio, o una sezione di una vertebra. Si tratta, in realtà, di un disegno settecentesco del matematico Eulero che raffigura la disposizione dei sette ponti che in città attraversano il fiume Pregel e uniscono due grandi isole. Eulero, riformulando la mappa della città in termini di teoria dei grafi, dimostra che non c'è soluzione al "problema dei sette ponti": non è possibile con una sola passeggiata coprire tutto il tragitto e attraversare ogni ponte una volta soltanto. Königsberg è dunque un doppio di Malmkrog non solo in virtù della sua polifonia, della sua storia di luogo travolto e riscritto dalla Storia, ma anche in quanto problema irrisolvibile. Come nei dialoghi di Solov'ev non c'erano risposte definitive, ma solo domande, anche nel film il messaggio rimane immutato: non c'è una soluzione finale, non è importante risolvere l'enigma, ma interrogarlo. Infine, Königsberg è la città natale di Kant e di E.T.A. Hoffmann, e in questo modo l'enclave nobilita il piccolo villaggio sassone in cui è ambientato il film: da lei derivano la propensione della pellicola alla speculazione filosofica e l'inclinazione al fantastico. Inoltre, Königsberg, attraverso il suo legame con il filosofo e lo scrittore, permette di ritornare alla figura di Solov'ev, che aveva tradotto in russo nel 1889 i *Prolegomeni* di Kant, e nel 1880 *Der goldne Topf* di E.T.A. Hoffmann.

Un altro intervento del regista è riscontrabile nella scelta di ambientare il testo solov'eviano non in primavera, ma in inverno, eliminando così il simbolo del giardino fiorito come luogo filosofico e di discussione intellettuale che, da Platone a Boccaccio, era giunto fino a Solov'ev. In questo modo, lo spazio a disposizione dei personaggi si riduce: sono molto brevi le riprese in cui gli attori e le attrici si affacciano dalla casa sul giardino coperto di neve. Il resto del tempo è un tempo domestico e cupo. L'inverno pare entrare negli interni, che si fanno sempre più bui con il trascorrere del giorno, e mediante alcune figurazioni simboliche: un gruppo itinerante di cantori natalizi che si esibiscono sulla soglia della tenuta, mai inquadrati, e un enigmatico albero di Natale, presente in alcune scene e assente in altre, al di fuori di ogni logica temporale.



Se è evidente un dialogo a distanza della pellicola di Puiu (primi due fotogrammi) con *Fanny och Alexander* di Ingmar Bergman (terzo fotogramma) nella resa degli spazi sfarzosi degli interni natalizi borghesi e aristocratici e nella costruzione teatralizzante della scena, piena all'inverosimile di quadri appesi alle pareti, tovaglie, merletti, candelabri, librerie, finestre e soprammobili, salta agli occhi la profonda dissonanza emotiva tra le due pellicole. In *Malmkrog* tutto è cupo, anche il Natale, virato al grigio e al blu, le candele non servono a illuminare a festa alcunché, e l'abete pare una presenza fantasmatica e irreale, tanto che tende a scomparire e ricomparire, senza mai essere davvero notato dai personaggi che gli si muovono attorno o ne

prendono il posto, come nel caso qui riportato di Olga, figura che, proprio come l'abete, spesso si assenta dalla scena. La piattezza visuale che caratterizza il film, esemplificata da questi fotogrammi, rientra nell'estetica dello stile trascendentale teorizzato da Paul Schrader, in cui «human figures are presented as composition equals with other items on screen».<sup>38</sup>

Puiu, infine, decide di strutturare la pellicola dividendola in sei sezioni, ampliando così la tripartizione del testo di Solov'ev, e intitolando i capitoli con i nomi dei personaggi centrali in quel dato segmento filmico: *I Ingrida, II István, III Edouard, IV Nikolaj, V Olga, VI Madeleine*, cui si deve aggiungere una sorta di prefazione di circa otto minuti. Uno dei capitoli è quindi dedicato a un personaggio che non è presente nel testo originale di Solov'ev e che nel film non prende parte attivamente alle conversazioni, il maggiordomo István. Infine, se i tre dialoghi di Solov'ev hanno nel testo una lunghezza simile tra loro, i capitoli del film sono molto difformi come durata: quasi un'ora per Ingrida, trenta minuti per István, trenta minuti per Edouard, poco meno di quindici minuti per Nikolaj, cinquanta minuti per Olga e appena dieci minuti per Madeleine.

#### IV.

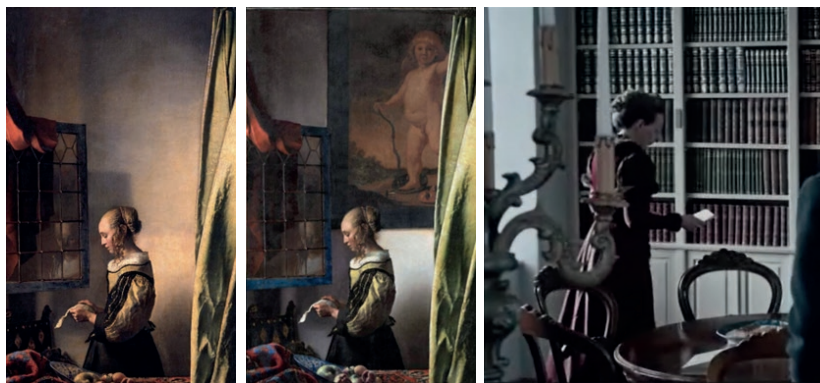
Come si è visto, Puiu rielabora in maniera originale i personaggi, i luoghi e le indicazioni temporali di Solov'ev. Analogamente, anche il rapporto del copione cinematografico con il testo originale è complesso, in quanto sono presenti tagli, anticipazioni e modifiche. Al di là di alcune comprensibili semplificazioni,<sup>39</sup> i punti di distanza tra testo cinematografico e letterario sono significativi e vanno analizzati nel dettaglio. Da uno scambio di battute sull'età di Olga (il Principe di Solov'ev), si capisce, ad esempio, che esiste un legame tra la donna e Nikolaj (il Signor Z.): i due sembrano intimi, forse sono fidanzati tra loro, ma in ogni caso non c'è più la casualità dell'incontro tra cinque personaggi slegati tra loro che si avverte invece in Solov'ev. Anche le indicazioni temporali sono modificate da Puiu: i dialoghi di Solov'ev si svolgono lungo tre giorni, mentre nel film avviene tutto in un'unica giornata, rispettando le unità aristoteliche di tempo e luogo e sviluppando una suggestione appena accennata da Solov'ev. Con lo svolgersi dei dialoghi, infatti, e con l'avvicinarsi della *povest'* sull'Anticristo, viene notato dai personaggi – con la sola eccezione

<sup>38</sup> P. Schrader, *Transcendental Style* cit., p. 14.

<sup>39</sup> Dal primo dialogo scompaiono gli esempi storici e militari ovi a un lettore contemporaneo di Solov'ev ma di più difficile comprensione oggi: i nomi di Moltke e Skobelev, la sconfitta di Narva.

del Principe – che la luce dell’atmosfera è mutata e diminuita: «la fin de la civilisation et l’approche concomitante de l’Antéchrist s’accompagnent d’une baisse sensible de la clarté des esprits comme de l’atmosphère». <sup>40</sup> Puiu estremizza questo tratto e ambienta l’ultimo dialogo nel buio della notte, tra persiane serrate e candelabri accesi.

I punti di originalità sono rintracciabili soprattutto nella costruzione del *sjuzet*. Subito dopo il primo piano-sequenza panoramico che introduce i titoli iniziali e l’indicazione del cast, ha inizio la conversazione, in *medias res* come in Solov’ev, ma con una differenza. Si comincia (*I Ingrida*) con una porzione di conversazione che nel testo originale è presente nel secondo capitolo, l’episodio dei due anacoreti nel deserto, in questo modo anticipato e posto in posizione privilegiata. In seguito, il film prosegue mettendo in scena il testo del primo dialogo ma, poiché il Generale è diventato nella trasposizione filmica Ingrida, ovvero sua moglie, si utilizza l’espedito della lettera, scritta dall’uomo, per narrare il cruento episodio di vendetta contro i *basci-buzuki*. Ingrida legge la lettera con le parole del marito, spesso uscendo dall’inquadratura, diventando pura voce fuori-campo, non incarnata in un corpo specifico.



Ingrida (terza immagine) con la sua posizione e il suo vestito crea un rovescio speculare del quadro di Vermeer *Donna che legge una lettera davanti alla finestra* (1657-1658, la prima immagine precedente al restauro del 2021 che ha riportato alla luce il Cupido dipinto, visibile nella seconda immagine). Mentre legge la lettera dell’amato marito, dietro di lei non c’è la tela di Cupido, ma i volumi ordinati della biblioteca e un tavolo che riprende la natura morta del pittore trasformandola però in una natura di carta, composta com’è di scartoffie, buste di lettere, materiale di cancelleria. La finestra c’è, ma si scorge appena, e proprio questo oggetto architettonico

<sup>40</sup> B. Marchadier, *Introduction* cit., p. 7.

sembra essere il vero interlocutore di Ingrida, che legge più di metà della lettera fuoricampo, nascosta nel vano della finestra, dando le spalle agli altri personaggi, allo stesso modo in cui loro danno spesso le spalle a chi guarda il film.

Alla fine del primo dialogo, assistiamo nella pellicola allo svenimento di Olga, un episodio del tutto assente dal testo. Olga cade a terra, temiamo addirittura possa essere morta, non la vediamo riprendersi, rialzarsi. L'inquadratura successiva comincia con la preparazione del letto dell'ammalato, il vecchio Colonnello, che abbiamo intravisto nei minuti iniziali del film. Questa volta, però, l'uomo è assente: il suo corpo morente, presentato poco prima, non c'è più. Si potrebbe pensare che il letto ora possa servire a Olga, ma Olga è in piedi, vestita di tutto punto, nella stanza del malato, come se lo svenimento non avesse avuto luogo. È questo il primo momento in cui si comincia a sospettare della linearità temporale e logica del film, che riesce a mimare alla perfezione l'andamento fluttuante del testo di Solov'ev, in cui si riprendono continuamente discorsi non finiti, si ritorna indietro, si ripetono parole già dette. Forse quello che stiamo vedendo sullo schermo è la rielaborazione della memoria, è il ricordo dei personaggi, o di uno solo tra loro – Madelaine, ad esempio, nome parlante, proustiano, la donna che più di tutti gli altri tiene le fila della conversazione, chiede chiarimenti, sembra condurre il gioco, ne suona la partitura. Nella camera del malato, momentaneamente assente, Nikolaj si rivolge in tedesco a Olga che, dopo (?) lo svenimento, è rientrata sulla scena e mostra le spalle all'uomo. Nikolaj le suggerisce due possibili itinerari per giungere alla città di Konišberg: il primo, più rapido, via Cernivci, Lemberg, Varsavia e Vilnius; il secondo, più lungo, via Budapest, Vienna, Praga, Berlino, Danzica.

Si sprigiona nello spazio filmico l'idea di un viaggio immaginario a partire dall'elenco delle città sulla mappa dell'Europa, un elenco che avvicina le parole cantilenate di Nikolaj a una formula magica recitata in una lingua altra, non abituale per il film (usa infatti il tedesco). Sin dall'inizio del film, dalla prima conversazione, Madelaine utilizza il linguaggio figurato del movimento («Siete pronto a seguirmi?») nella sua arte oratoria, per coinvolgere Nikolaj. Il tema del movimento (figurato e immaginario) si traduce in un peculiare movimento della macchina da presa che, spesso, si fa distrarre dai gesti compiuti da personaggi sullo sfondo, ovvero i domestici, che anche quando non parlano vengono seguiti dal regista, che abbandona temporaneamente i discorsi e i movimenti dei cinque protagonisti. I signori sono però intrappolati nella casa, possono soltanto fare qualche passeggiata nei dintorni innevati, per poi rientrare nella dimora.

Il secondo capitolo (*II István*), dedicato al maggiordomo ungherese, si apre con una scena in cui sono i domestici i protagonisti: pur senza dia-



logare tra loro, come fanno invece i padroni, momentaneamente relegati sullo sfondo sia visivo che sonoro, i servitori si muovono come un unico organismo, senza apparenti contrasti, e riordinano lo spazio e il sapere, metaforizzato dall'archiviazione in biblioteca di alcuni volumi di un'enciclopedia in un ordine ben preciso. Governano dunque la casa, la conoscenza, e dettano i tempi della giornata, tra pasti e liquori serviti ordinatamente.



L'idea di collettività e di massa coerente che crea un unico organismo è visibile già dai titoli di apertura: il cast è rappresentato in forma di rettangolo con i nomi degli attori e delle attrici uno di seguito all'altro, senza soluzione di continuità. Non si capisce dove finisca uno e dove inizi l'altro. Subito dopo i titoli iniziali, sullo schermo compare un gregge di pecore, possibile omaggio di Puiu a *El ángel exterminador* di Luis Buñuel, con cui la pellicola condivide l'ambientazione in una villa isolata, i personaggi appartenenti all'alta società che vivono in un mondo all'apparenza dorato, il senso di presagio e di catastrofe imminente.

I protagonisti si accomodano poi a tavola, che accoglie anche l'educatrice Judith che non prenderà mai la parola. Comincia dunque un lungo piano-sequenza, che riporta parte del secondo dialogo di Solov'ev. I punti di intervento di Puiu sono quelli già incontrati in precedenza: una semplificazione dei dettagli poco noti al pubblico<sup>41</sup> e la tendenza a dare nomi propri ai personaggi presenti e sulla scena e citati nei racconti.<sup>42</sup> Il regista sfrutta inoltre la dimensione sonora: quando si nomina "Dio" si avverte il suono delle campane di una chiesa in lontananza e, in seguito, arrivano alcuni abitanti del villaggio che intonano canti natalizi. Rappresentanti del popolo e del villaggio, gli uomini del coro non compaiono però nell'inquadratura e restano un fuoricampo puramente musicale. Durante l'arrivo dei cantori, si assiste a un paradossale rovesciamento delle norme sociali: i cinque protagonisti chiedono il permesso alla servitù di potersi alzare da tavola. Sarà il personale di servizio ad allontanare le sedie dal tavolo, una dopo l'altra, e permettere così il movimento dei signori. Senza l'intervento del maggiordomo e dei suoi compagni, la nobiltà e l'alta borghesia non possono letteralmente muoversi.

Dopo una breve parentesi in esterna, si rientra in casa e questa volta la macchina da presa è concentrata su István. È lui che permette il movimento non soltanto dei personaggi ma anche dello sguardo degli spettatori: il regista lo segue in ogni suo gesto. Il vecchio Conte si sente male e si manda a chiamare un dottore, tra le risate in sottofondo degli ospiti. István recita a se stesso i santi del calendario di quei giorni di Natale, santi cattolici: Thomas Becket, la Santa Famiglia, S. Silvestro, Maria e subito dopo sembra ripetere il sacramento della cresima, trasformandosi in prete che schiaffeggia un fedele, simboleggiato da un sottoposto del maggiordomo che ha commesso qualche errore nella preparazione dell'acqua per il tè. Anche nella servitù, dunque, si ripetono schemi di controllo, punizione e sopraffazione. A tale scena fa da controcanto un'analogia cantilena, questa volta recitata da un personaggio femminile, la cameriera, che snocciola al malato rimedi medici popolari in lingua tedesca (mentre il Colonnello straparla).

Nel terzo capitolo (*III Edouard*), attorno alla tavola sono solo in quattro a prendere il tè: a mancare è Olga, che si affaccerà nella stanza solo per annunciare che tornerà mezz'ora più tardi. L'atmosfera è più buia, gli spazi

<sup>41</sup> Si elimina, ad esempio, un'allusione al Popriščin di Gogol', protagonista e narratore della *povest' Zapiski sumasšedšego*, *Memorie di un pazzo*.

<sup>42</sup> Nel secondo capitolo incontriamo l'amico morto per troppa gentilezza, che viene chiamato nella pellicola con il nome di Miklós, probabile omaggio a Miklós Jósika (1794-1865), considerato il primo romanziere transilvano, e il monaco del monte Athos, che nel film prende il nome di Umberto, allusione a Eco (cfr. J. Cronk, *Interview: Cristi Puiu*, in «Film Comment», 28 febbraio 2020, <https://www.filmcomment.com/blog/interview-cristi-puiu/>, ultimo accesso: 16/10/2023).



più ristretti e i protagonisti si guardano finalmente negli occhi. Mentre il dialogo si sta per concludere si sentono delle voci, il suono di un pianoforte e un anomalo rumore di mobili spostati. Non è chiaro cosa stia succedendo: anche i personaggi, che cominciano a guardarsi con angoscia e a chiamare la servitù che però non risponde, sembrano molto agitati – tranne Madelaine, la personificazione del ricordo, che pare piuttosto divertita. Forse, si dicono, è il coro natalizio che hanno visto in precedenza, riportando così il senso di pericolo a una minaccia esterna alla casa e alla loro condizione.<sup>43</sup> Dopo un silenzio angosciante e una voce che chiama Zoja per metterla in salvo, risuonano sulla scena le urla della servitù che fugge. I quattro protagonisti si alzano dalle loro poltrone per andare a controllare la sala da pranzo, nella penombra, illuminata da fioche candele; mentre il pianoforte riprende a suonare, si vede del fumo e si sentono degli spari che uccidono i quattro. Il capitolo, tuttavia, non si conclude con questa inquadratura: dopo un breve nero, si vedono di nuovo i cinque protagonisti vivi, che camminano a gruppi nel giardino innevato, mentre in lontananza si percepisce un rumore, forse quello di un treno. È ormai chiaro che non stiamo assistendo allo svolgersi canonico di una narrazione ordinata cronologicamente e logicamente: le scene che vediamo sono forse ricordi, che procedono per strane associazioni e sovrapposizioni, e i personaggi possibili fantasmi, corpi già morti, rappresentanti di un passato che ormai è Storia.

Il quarto capitolo (*IV Nikolaj*) si svolge di nuovo negli interni della tenuta. Il malato, che è ricomparso sullo schermo, parla con il maggiordomo István, chiedendo il significato di alcuni versi dell'*Internazionale* («In piedi, dannati della terra! In piedi, forzati della fame!»), e István risponde con freddezza – e uno spirito apparentemente reazionario – che si parla di operai che vogliono lavorare meno e guadagnare di più. L'istituttrice assicura al malato una guarigione rapida.

Il quinto capitolo (*V Olga*) vede nuovamente tutti i protagonisti seguire la prima parte del testo della terza conversazione di Solov'ev: i personaggi sono ora ben visibili nei primi piani intensi e ricchi di dettagli. Anche il sesto e ultimo capitolo (*VI Madelaine*) rispetta il testo di partenza e lo conclude. Dopo una citazione verdiana («Un brindisi!») da parte del politico, a suggerire un clima di spensieratezza sullo sfondo di una tragedia incombente,<sup>44</sup> veniamo informati che il Colonnello sta meglio, ennesimo indizio della non-linearità della narrazione. Madelaine si siede al pianoforte e inizia a suonare, rientrando e facendo rientrare anche gli altri per-

<sup>43</sup> Il coro, come si è detto, è formato da popolani del villaggio.

<sup>44</sup> Il chiaro riferimento è a *Traviata* e alla morte di Violetta.

sonaggi nella stanza dove si era aperto il primo capitolo. Ora però la luce è più scarsa e le persiane sono chiuse.



Un'altra scena di Vermeer, quella di *Gentiluomo e dama alla spinetta* (1662-1665, prima immagine) è implicitamente citata da Puiu nelle scene finali del film (seconda immagine). Madelaine si siede al pianoforte ed esegue il terzo dei *Six moments musicaux* di Schubert, tutti i personaggi le si fanno attorno per ascoltare meglio, ma la pianista resta ancora una volta fuori-campo. Vermeer, riferimento visuale di Puiu in molti suoi film, è qui dato di sghembo, reso notturno, inquietante, e i riflessi dei vetri e degli specchi che nelle tele rivelano le identità vengono invece fatti sparire sulla pellicola, portati fuori dallo schermo, nascosti dietro gli angoli delle pareti.

Nikolaj annuncia che andrà a prendere in camera sua, una «caverna di Ali Babà» ricca di tesori, un opuscolo contenente la leggenda dell'Anticristo, mentre i quattro concludono il copione recitando le battute del Terzo dialogo di Solov'ev che precedono il racconto. Le riportiamo per restituire al meglio la sensazione di incompletezza, di cesura, di attesa, con la quale termina il film:

L'UOMO POLITICO. Non so come sia: se la vecchiaia annebbi la mia vista oppure qualcosa si modifichi in natura. Devo soltanto constatare che in qualsiasi stagione e in qualsivoglia località non si incontrano ormai più quelle giornate limpide e del tutto trasparenti che si trovavano in passato sotto tutti i climi. Ecco, vedete oggi: neanche una nuvoletta, siamo abbastanza lontani dal mare, eppure tutto sembra ricoperto da un non so che di sottile ed inafferrabile, del resto non c'è una chiarezza completa. [...]

LA SIGNORA. Io ho cominciato a notarlo dall'anno scorso e non soltanto per l'atmosfera, ma anche per l'anima, dove non c'è più la 'chiarezza completa' come dite voi. Sempre un'inquietudine, un non so quale presentimento di cattivo augurio.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> V. Solov'ev, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* cit., p. 182; «ПОЛИТИК. Не знаю, что это такое: зрение ли у меня туманится от старости, или в природе что-нибудь делается?»

In sottofondo, si sentono le campane suonare.

## V.

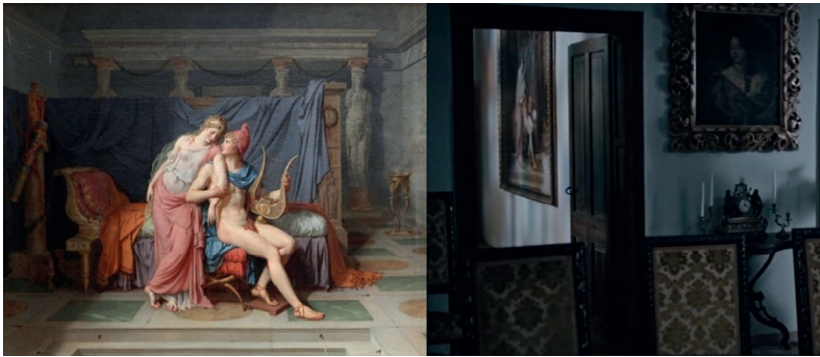
La lacuna più evidente all'interno del film di Puiu è la mancanza di quella parte di testo solov'eviano entrata nel canone letterario e filosofico, la già più volte menzionata *Kratkaja povest' ob Antichriste*. In alcune interviste, il regista ha spiegato che avrebbe voluto stampare il racconto su alcuni fogli, utilizzando traduzioni in diverse lingue, e distribuirlo in sala durante la prima proiezione del film. Per mancanza di fondi, aggiunge Puiu, non è stato possibile farlo. Anche se si tratta, probabilmente, di un'ironia del regista (non dovrebbe essere poi così costoso fabbricare dei volantini), è in ogni caso palese come Puiu non abbia mai preso in seria considerazione l'idea di mettere in scena la *povest'* sull'Anticristo; il personaggio di Nikolaj, nelle battute finali del film, con la sua proposta di recarsi a recuperare il testo per leggerlo ad alta voce, pare suggerire la necessità di ritornare al testo, di far seguire alla visione della pellicola la lettura dell'opera di Solov'ev per meglio comprendere quanto visto sullo schermo. La lacuna pare dunque essere una scelta consapevole di Puiu, che ha tuttavia nascosto in alcune opere d'arte appese sullo sfondo dei rimandi pittorici ai temi della *povest'*. Sono individuabili, nello specifico, le due tematiche centrali per il racconto dell'Anticristo: l'Apocalisse, che assume sfumature politico-rivoluzionarie, e la morte, affiancata dall'idea della resurrezione.

L'idea dell'arrivo di una minaccia esterna che travolge l'ordine sociale ormai anacronistico, rappresentato da personaggi mollemente asserragliati in un ambiente sfarzoso è qualcosa che in Puiu deriva, più che dal testo di Solov'ev, da film come il già citato *El ángel exterminador* di Buñuel. La fine della Storia assume dunque connotazioni politiche e trova il suo equivalente pittorico nella tela di Jacques-Louis David *Les amours de Pâris et d'Hélène* (1788) appesa in un corridoio in una posizione decentrata. Il dipinto racconta un episodio preciso dell'*Iliade*: Paride, arciere ottimo ma poco incline all'arte della guerra, durante lo scontro con Menelao viene trasportato dalla dea Afrodite, che così lo mette in salvo, dal campo di battaglia direttamente nella stanza da letto di Elena. I due si abbandona-

---

Только я замечаю, что ни в какой сезон и ни в какой местности нет уж теперь больше тех ярких, а то совсем прозрачных дней, какие бывали прежде во всех климатах. Ведь вот сегодня: ни одного облачка, от моря довольно далеко, а все как будто чем-то подернуто, тонким чем-то, неуловимым, а полной ясности все-таки нет. [...] / ДАМА. А я вот с прошлого года стала тоже замечать, и не только в воздухе, но и в душе: и здесь нет «полной ясности», как вы говорите. Все какая-то тревога и как будто предчувствие какое-то зловещее»: V. Solov'ev, *Tri razgovora* cit., p. 735.

no alla passione amorosa mentre fuori infuria la guerra. David dipinge il quadro su commissione del Conte d'Artois, libertino dell'epoca celebre per i suoi scandali amorosi e le spese esagerate per i suoi lussi. Le armi di Paride sono appese, inutilizzate, e sembrano confermare il contenuto del primo dialogo di Solov'ev, in cui il Generale esprime tutto il suo rammarico per il decadimento, nell'opinione pubblica e in certi ambienti ecclesiastici, del ruolo dell'esercito. Questo dipinto è vicino al testo di Solov'ev anche in virtù del suo carattere profetico: contiene già il germe della rivoluzione (francese) che verrà, appena l'anno dopo la conclusione del quadro.

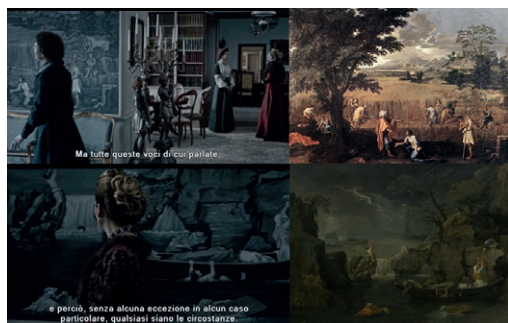


Il quadro di David funziona da soglia tra il mondo dei padroni e quello della servitù: di fronte a lui passano il maggiordomo e i suoi sottoposti, mentre gli aristocratici se ne tengono distanti. Paride indossa il cappello frigio rosso, simbolo dall'antica Roma di libertà – era il dono che i padroni facevano agli schiavi liberati – e adottato dai giacobini in Francia, per poi diventare emblema del concetto di rivoluzione politica. La strana fucilazione cui assistiamo nel film, dunque, potrebbe naturalmente simboleggiare la Rivoluzione del 1917, ma più in generale l'idea rivoluzionaria in sé, estrapolata da qualsivoglia contesto storico preciso e resa universale, come i personaggi-incarnazioni dei dialoghi di Solov'ev.

Accanto a tale apocalisse rivoluzionaria, si sviluppa il tema centrale del film, che è sicuramente quello della morte: al di là della sua presenza nei discorsi di tutti e cinque i personaggi, ritorna nel corpo in decadimento del vecchio Generale, nello svenimento enigmatico di Olga, nella fucilazione, nello scorrere inesorabile del tempo che rende sempre più difficoltosa la visione e ne sfuma i contorni. Analogamente, *Tri razgovora*, che è l'ultima opera di Vladimir Solov'ev, «son chef-d'œuvre, le couronnement de sa pensée, la récapitulation des efforts de toute une vie»<sup>46</sup> è percorsa

<sup>46</sup> B. Marchadier, *Introduction* cit., p. 7.

dall'angoscia del trapasso. Composto tra la primavera del 1899 a Cannes e l'inverno a cavallo con il 1900 tra Pustynka e San Pietroburgo da un autore che «sente ormai l'approssimarsi della fine»<sup>47</sup> e che durante la stesura del terzo dialogo è parzialmente cieco per colpa di un distacco di retina, il testo è fortemente definito dalla sua qualità postrema, è «un livre sur les fins dernières».<sup>48</sup> Come ricorda Andrej Belyj, presente alla lettura del terzo dialogo: «Solov'ev siede triste, stanco, con quel sigillo di morte e grandezza terribile che era rimasto su di lui impresso nei suoi ultimi mesi, come se avesse visto qualcosa che non aveva visto nessun altro, e non riuscisse a trovare parole per trasmettere questo suo sapere».<sup>49</sup> Questa qualità ultima dell'opera ha un suo equivalente pittorico all'interno del film di Puiu: in una delle sale in cui si svolgono i dialoghi tra i personaggi sono presenti quattro grandi tele. Si tratta di *Les Quatre Saisons*, tra le ultime produzioni artistiche di Nicolas Poussin (1594-1665), oggi considerate un suo testamento simbolico, dipinte tra il 1660 e il 1664 quando il pittore ormai soffriva di tremori alle mani. Sono quadri che, simili a una tappezzeria e privi di cornice, fanno da sfondo ai primi piani dei protagonisti dei dialoghi e sembrano quasi inghiottirli. Attraversate da temi biblici e pagani (Adamo ed Eva e Apollo per la Primavera; Boaz, Ruth e Cere-re per l'Estate; le spie israelite e Bacco per l'Autunno; il Diluvio e Plutone per l'Inverno), le tele sono anche associate ai quattro elementi naturali e allo scorrere del tempo della giornata (mattino, mezzogiorno, sera, notte), scansione temporale seguita dal ritmo del film ed equiparata allo scorrere e all'esaurirsi della vita umana.



<sup>47</sup> A. Ferrari, *Introduzione. Vladimir Solov'ev e l'ultimo secolo*, in V. Solov'ev, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*, Milano, Vita e pensiero, 2007, p. XIII.

<sup>48</sup> B. Marchadier, *Introduction* cit., p. 10.

<sup>49</sup> «Соловьев сидит грустный, усталый, с той печатью мертвенности и жуткого величия, которое почilo на нем в последние месяцы, точно он увидел то, чего никто не видел, и не может найти слов, чтобы передать свое знание»: A. Belyj, *Vladimir Solov'ev. Iz vospominanii*, in *Arabeski*, Moskva, Knigoizdatel'stvo Muzaget, 1911, p. 393.

Le tele di Poussin appese in una sala della tenuta di Apafi perdono l'elemento di colore e di luce degli originali e si uniformano invece alle tinte della casa: blu, azzurro, grigio, pur mantenendo intatto quello che è stato definito il loro tono misterioso ed elegiaco.<sup>50</sup> Contribuiscono, in altre parole, a sottolineare la piattezza che caratterizza il primo capitolo del film e le tenebre dell'ultimo, quelli in cui sono maggiormente visibili incorniciando i personaggi, spesso ripresi di spalle mentre sembrano guardare i quadri, più che i loro interlocutori umani. Il raffronto qui proposto è tra due fotogrammi e le tele *L'Été (Ruth et Booz)* e *L'Hiver (Le Déluge)*. I temi dell'opera di Poussin sono molto vicini a quelli del film e del testo che lo ha ispirato: lo scorrere del tempo umano e il suo intrecciarsi con la Storia, la reversibilità del tempo ciclico, la vita umana e quella di Cristo, il Diluvio della fine della Storia.

In Puiu tutti i personaggi – tranne Olga – vengono fucilati a metà della pellicola, e li si scorge cadere a terra morti, ma nell'inquadratura successiva li vediamo passeggiare nel giardino innevato della tenuta. La loro è forse una mera resurrezione data dal montaggio filmico: non assistiamo agli eventi in ordine cronologico, ma li osserviamo mediati dal ricordo (della Madeleine proustiana? Del maggiordomo-narratore István? Di Olga, che pare essere l'unica ancora in vita – o che forse è stata la prima a morire come conseguenza dello svenimento?). Nel testo originale, accanto alla morte è altresì percettibile la possibilità di una rinascita, di una vera e propria resurrezione. È noto come in *Tri razgovora* il bersaglio polemico di Solov'ev fosse soprattutto Lev Tolstoj, incarnato dal Principe che avrebbe dovuto scomparire in maniera definitiva nel terzo dialogo ma che viene fatto rientrare nel testo perché Tolstoj aveva nel frattempo pubblicato *Voskresen'e (Resurrezione, 1899)* ed era dunque necessario portare avanti la critica dei suoi principi. Così Masaryk:

In Solov'ev Tolstoj non appare soltanto vuoto e falso, ma mistificato-re. Solov'ev perseguita il suo avversario con odio rovente, come si rileva dall'insieme e da alcuni particolari più evidenti [...]. Quest'odio accecò Solov'ev e lo rese debole dal punto di vista dell'arte; la sua *Apocalissi* non è certo paragonabile con quella di Giovanni; essa è troppo retorica e carica.<sup>51</sup>

La resurrezione tolstoiana, più simile a una metafora, a un auspicabile nuovo modo di vivere, a un "perfezionamento" dei singoli esseri umani su questa terra, come ben emerge dalla parabola di Nechljudov, protagonista di *Resurrezione*, è profondamente lontana dalle idee di Solov'ev. La

<sup>50</sup> S. Challons, *Nicolas Poussin's «The Four Season»*, Montreal, McGill University, 1990.

<sup>51</sup> T.G. Masaryk, *La Russia e l'Europa. Studi sulle correnti spirituali in Russia* [1913], Bologna, FirenzeLibri, 1971, vol. II, p. 102.

sua resurrezione, infatti, è quella delle Scritture e di Cristo, e avrà luogo: è «una salvezza trascendente che trova la sua unica soddisfazione adeguata nella resurrezione testimoniata dal Cristo, la fede nella quale non può trovare ragioni che la ostacolino». <sup>52</sup> L'idea di resurrezione, centrale nell'ultima filosofia di Solov'ev, è presente anche nel film di Puiu, simboleggiata dalla bambina che si intravede sullo schermo in momenti altamente simbolici: è al centro della primissima inquadratura, ad esempio, o sfugge al controllo della servitù per invadere la scena in un'allegria corsa di gioco. Personaggio marginale che compare in pochissime riprese, è interpretata dalla figlia del regista, Zoe, e nella finzione cinematografica viene chiamata Zoja e Zojčka. È un altro nome parlante: la vita, ζωή, nonostante la nevicata che nei primi fotogrammi pare cancellare la natura e nonostante l'imminente apocalisse che sta per colpire i personaggi impegnati in sterili dibattiti e paiono non vedere mai la bambina, irrompe ed esplose rinnovata. La prima inquadratura, in conclusione, può essere interpretata come quella finale: se guardiamo un ricordo, come più volte notato, è possibile che Zoe, la vita, sia in realtà il punto presente, di partenza, per un viaggio nella memoria di ciò che è stato. E tutta la pellicola, dunque, è posta sotto il segno del ritorno della vita: «tutti quelli che erano stati mandati a morte dall'Anticristo», conclude il Signor Z. il suo racconto, «erano risuscitati e si accingevano a vivere con Cristo per mille anni». <sup>53</sup>

<sup>52</sup> G. Riconda, *Introduzione* cit., p. 31.

<sup>53</sup> V. Solov'ev, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* cit., p. 216; «то были все казненные антихристом», «они ожили и воцарились с Христом на тысячу лет»: V. Solov'ev, *Tri razgovora*, cit., p. 761.

scrittura/lettura/ascolto

## Betocchi, de Libero e la Ciociaria (con un'appendice di lettere inedite degli anni Sessanta)

FRANCESCO VENTURI

*Università di Oslo*

francesco.venturi@ilos.uio.no

**Abstract.** Through a review of previously undisclosed documents, the essay reconstructs the relationship between Carlo Betocchi and Libero de Libero and examines their literary works throughout the 1950s and 1960s. It notably highlights Betocchi's ties with Salento intellectuals, which culminated in the publication of *Vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* («I quaderni del Critone» 1959). This concise collection includes poems crafted during a journey from Florence to Cosenza in November 1957, encompassing Ciociaria, de Libero's native region. Additionally, the essay presents unpublished correspondence between Betocchi and de Libero, featuring five letters from Betocchi and eight from de Libero, shedding light on the genesis and composition of Betocchi's *Vino di Ciociaria*. Initially drafted during the 1957 journey, this poem was subsequently included in a chapbook edited by de Libero under the same title in 1965.

**Keywords:** Carlo Betocchi, Libero de Libero, poetics, unpublished letters.

**Riassunto.** Attraverso l'indagine di documenti inediti, il saggio ricostruisce i rapporti tra Carlo Betocchi e Libero de Libero e prende in esame le loro esperienze poetiche negli anni Cinquanta e Sessanta. In particolare, sono messi in luce i legami di Betocchi con la cultura salentina, che culminarono nella pubblicazione del *Vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* nel 1959 nei «Quaderni del Critone». Si tratta di un esiguo fascicolo comprendente poesie scritte durante un viaggio da Firenze a Cosenza nel novembre 1957, con un passaggio anche in Ciociaria nei luoghi nativi di de Libero. Si pubblicano infine otto lettere inedite di de Libero e cinque di Betocchi, che forniscono dati cruciali sulla storia e l'elaborazione di *Vino*

L'OSPITE INGRATO 14, II (2023): 231-262

ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi-15580

**Copyright:** © 2023 Francesco Venturi. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).



di *Ciocciaria*, lirica abbozzata da Betocchi durante lo stesso viaggio, e della *plaqueette* con lo stesso titolo uscita nel 1965 per iniziativa di de Libero.

**Parole chiave:** Carlo Betocchi, Libero de Libero, poetiche, lettere inedite.

## 1. *Vino di Ciocciaria* di Betocchi e l'amicizia con de Libero

*Vino di Ciocciaria* di Carlo Betocchi è una poesia con una storia editoriale complicata ed enigmatica. Abbozzata nell'autunno 1957 durante un viaggio da Firenze a Cosenza, non entra come gli altri testi scritti in quella occasione nell'esiguo fascicolo, a tiratura limitata, *Il vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* («Quaderni del Critone» 1959), che va a costituire l'omonima sezione dell'*Estate di San Martino* (Mondadori 1961). Dà invece il titolo a una piccola *plaqueette* edita da De Luca nel 1965 a Roma, novanta esemplari, dove confluisce assieme a cinque testi già usciti nella rivista leccese «Il Critone» tra il 1959 e il 1960, per poi comparire in *Un passo, un altro passo* (Mondadori 1967). In quest'ultima silloge una nota segnala la volontà di includere *Vino di Ciocciaria* nella sezione *Il vetturale di Cosenza* dell'*Estate di San Martino*, dove trova finalmente posto nell'edizione di *Tutte le poesie*, curata da Luigina Stefani con l'autore e uscita due anni prima della sua morte (Mondadori 1984).<sup>1</sup>

Il carteggio inedito di Betocchi e Libero de Libero permette di gettare luce sulla genesi e sull'accidentato iter editoriale di *Vino di Ciocciaria* e approfondire alcuni aspetti cruciali della vicenda poetica ed esistenziale di Betocchi attorno agli anni Cinquanta e Sessanta. De Libero è nominato nei versi finali della prima strofe di *Vino di Ciocciaria*, composta come vedremo nel novembre 1957, dopo una serata trascorsa in un'osteria a Frosinone:

Ier sera, all'osteria – era nel piano,  
fuori, la notte coronata di monti –

<sup>1</sup> Si veda la scheda filologica di Luigina Stefani in C. Betocchi, *Tutte le poesie*, Introduzione di L. Baldacci, Nota ai testi di L. Stefani, Milano, Mondadori ("Lo Specchio"), 1984, pp. 613-614. La nota in *Un passo, un altro passo* avverte: «La poesia "Vino di Ciocciaria" [...] andrà ricongiunta in futuro alle poesie de "Il Vetturale di Cosenza, ovvero Viaggio meridionale" comprese ne *L'Estate di San Martino*». Per notizie sui manoscritti di *Vino di Ciocciaria*, custoditi nel ricchissimo Fondo Betocchi del Gabinetto Vieusseux, si rimanda a L. Stefani, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, Roma, Bulzoni, 1994, t. II, pp. 313-314.

son passati tra noi discorsi d'altri tempi:  
 il vino era chiaro, e da quieti ospiti,  
 in quella sala, come sotto una pergola, 5  
 pensavamo alle foglie della vigna  
 che se ne vanno, ora ch'è autunno,  
 e da inebriati parlavamo del tempo,  
 come se sempre ci ombreggiassero:  
 uno stracco vento di mare 10  
 entrava silente dietro i tardi avventori:  
 e sentivo il monte di Pàtrica, come torso da lungi,  
 vivo, di un autoctono iddio  
 irsuto di castagni, alle cui ombre  
 certo ruzzano ancora i miti di De Libero.

Il riferimento ai «miti» della poesia dell'amico non è affatto peregrino: a partire dalla raccolta d'esordio *Solstizio* («Quaderni di Novissima» 1934), de Libero ha sempre attraversato in maniere diverse l'odiata-amata terra natale ciociara pur avendo lasciato nel 1927 il piccolo borgo di Patrica, a ridosso dei monti Lepini, per trasferirsi a Roma. Per primo, nel 1943, Gianfranco Contini accomunò de Libero, Quasimodo, Leonardo Sinisgalli e Alfonso Gatto in quanto «gente del sud» che in poesia ritrae «una terra fortemente appenninica e meridionale, una terra anteriore alla storia, d'amaro e asciutto incanto [...] da cui si va in esilio».<sup>2</sup> In particolare, nel 1953, quattro anni prima che Betocchi componesse *Vino di Ciociaria*, de Libero aveva pubblicato in un minuscolo libro, oggi pressoché introvabile, il poemetto dal titolo significativo *Ascolta la Ciociaria* (De Luca; ristampato assieme all'inedito *Creatura celeste* nello stesso anno da Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro); le trenta lasse in ottava rima sanciscono con tonalità canterine-popolarescenti una pacificata comunione con la propria *Heimat* che acquista caratteri di una femminilità arcana e tellurica: «Ciociaria, o mia bianca giovenca / dovunque mi segui col tuo rifiato, / sempre cercata e sempre assente / come l'aurora e come la stella / nei

<sup>2</sup> G. Contini, *Avvertenze al lettore di Sinisgalli*, in L. Sinisgalli, *Vidi le Muse. Poesie (1931-1942)*, Milano, Mondadori ("Lo Specchio"), 1943 (ristampato nel 1945); lo scritto è poi raccolto in Id., *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 159-167: p. 167; si legge ora anche nelle *Notizie filologiche sulle raccolte e sui testi* della recente edizione di L. Sinisgalli, *Tutte le poesie*, a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori ("Oscar"), 2020, pp. 420-427: p. 422. Per gli elementi stilistici e i tratti comuni della tradizione ermetica meridionale si vedano almeno F. d'Episcopo, *Ermetici meridionali: tra immagine e parola (De Libero, Bodini, Sinisgalli, Quasimodo)*, Salerno, Cuzzola, 1986 (contiene il saggio *Le segrete corrispondenze di De Libero*, pp. 17-44); G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica negli anni Trenta*, Nuova edizione aggiornata, Milano, Vita e Pensiero, 2011, pp. 19-54; C. Martignoni, *Per «Vidi le Muse» (e oltre): le complessità di Sinisgalli*, in S. Ramat, C. Martignoni, L. Stefanelli, *Tra ghiande e coccole. Omaggio a più voci per Leonardo Sinisgalli*, a cura di B. Russo, Venosa, Osanna Edizioni, 2016, pp. 65-133: pp. 78-95.

territori della mia paura» (VII, 1-5).<sup>3</sup> In *Ascolta la Ciociaria* una ridda di toponimi ritaglia una vasta area dell'entroterra dominata dai Monti Lepini, i Monti Ausoni e il Monte Sissano, solcata dai fiumi Sacco, Cosa e Liri, nelle province di Frosinone e Latina, quasi a perimetrare ogni borgo e contrada, da Paliano e Guarcino a Sonnino, Cassino, Pico e Settefrati. Sul paese natale, Fondi, abbandonato a tre anni per stabilirsi con la famiglia a Patrica, si incentra invece l'altro testo, speculare e pure in ottave, *Creatura celeste*, dedicato all'amico Libero Bigiaretti: «O mio paese, ritorni con l'alba / odoroso fantasma che m'ascolta» (I, 1-2); «La nostra sorte è la separazione / la fretta dei ritorni è già l'addio» (V, 1-2); «Paese mio, volto di mio padre / fatto zolla alla tua radice d'amore» (XVIII, 1-2).

Per comprendere lo stretto rapporto tra Betocchi e de Libero occorre retrocedere agli anni Trenta, quando i due poeti gravitavano attorno a due centri letterari rivali, se non in aperto conflitto: la Firenze dell'ermetismo e la Roma del Caffè Aragno e del gruppo di artisti della Scuola di via Cavour. La loro amicizia ha inizio quando Betocchi recensisce nel «Frontespizio» le prime raccolte di de Libero, *Solstizio* e *Proverbi* (Edizioni della Cometa 1938), perlopiù passate sotto silenzio dai critici. Benché elogiativo, il suo giudizio non celava aspre critiche e riserve su due caratteri qualificanti della poesia di de Libero: l'analogismo, che in *Solstizio* per Betocchi sovverte con indebita tracotanza l'ordine provvidenziale del mondo, e la connessione con le arti figurative, considerata in *Proverbi* un freddo artificio manieristico privo della necessità che deve sottostare a ogni fare poetico.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Dedicato al corregionale Guido Morsillo, *Ascolta la Ciociaria* rifluisce con una significativa revisione nella quinta e penultima sezione *Cantari di Ciociaria di Sono uno di voi* (Alpignano, Tallone, 1969), poi inclusa nel volume complessivo *Scempio e lusinga* (Milano, Mondadori, "Lo Specchio", 1972). Per un'analisi delle varianti di *Ascolta la Ciociaria* e la storia delle sillogi si veda G. Mariani, *Simbologia ermetica e aspirazione surreale in Libero de Libero*, in Id., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1983, pp. 326-373: p. 327, nota 1; V. Notarberardino, «Le poesie»: varianti, rilievi stratigrafici, in L. de Libero, *Le poesie*, a cura di V. Notarberardino e A.M. Scarpati, Introduzione di M. Carlino, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 281-306: pp. 285-287. Non va dimenticato il romanzo di de Libero *Amore e morte* (Milano, Garzanti, 1951), tragica storia di un amore contrastato ambientata in Ciociaria e ispirata al delitto di un pastore di Fondi, come già la tragedia dannunziana *La figlia di Jorio* (1904). Sulla presenza della Ciociaria nella biografia e nell'opera di de Libero si rinvia a G. Salvadori, *Libero de Libero. Memoria e scrittura*, Napoli, Loffredo, 2002, pp. 110-119 e 137-146; G. Vacana, *De Libero cantore della Ciociaria* e Rodolfo Di Biasio, *Su «Ascolta la Ciociaria»*, in *La Ciociaria tra letteratura e cinema*, a cura di F. Zangrilli, Pesaro, Metauro Edizioni, 2002, pp. 151-171 e pp. 173-179. Su *Amore e morte* cfr. in particolare G. Salvadori, *La Ciociaria in «Amore e morte» di Libero de Libero*, in *Miscellanea di studi critici in onore di Pompeo Giannantonio*, II, 2. *Letteratura meridionale*, «Critica letteraria», XXIV, 90, 1996, pp. 239-247.

<sup>4</sup> Per le due recensioni di Betocchi (*Lettura di giovani poeti* e *Poeti [Poesia ligure – Libero de Libero]*), in «Il Frontespizio», VII, 7, luglio 1935, pp. 24-26 e IX, 12, dicembre 1937, pp. 943-946) e per le posizioni dei due poeti nella società letteraria degli anni Trenta si rinvia a F. Venturi, «La speranza è di entrare nella grazia degli altri»: Carlo Betocchi e Libero de Libero negli

Tuttavia, un viaggio in Ciociaria a metà degli anni Quaranta consente a Betocchi di capire e apprezzare pienamente la poesia di de Libero. Sappiamo infatti che dopo la fine del secondo conflitto mondiale Betocchi passa alcuni mesi «in Ciociaria e a Roma, in lavori di ponti, strade ed edilizia»;<sup>5</sup> il contatto diretto con i luoghi nativi dell'amico ne cambia la prospettiva e modifica radicalmente la valutazione delle sue opere. Lo rivelano due lunghe lettere di Betocchi del 1947-1949, veri e propri pezzi critici su *Il libro del forestiero* (Nuove Edizioni Italiane 1945; Mondadori 1946), che seleziona e riorganizza la produzione giovanile di de Libero, e *Banchetto* (Mondadori 1949).<sup>6</sup> Nella missiva del 15 agosto 1947, distanziandosi dal giudizio critico formulato anni prima negli «antichi appunti» di «Frontespizio» su *Solstizio e Proverbi*, Betocchi confessa infatti un «malinconico rimpianto» per non aver compreso la poesia dell'amico, «veramente un poeta rappresentativo» della Ciociaria, «più che altro dei monti posti al limite fra essa e il mare dove dal linguaggio alla religiosità ricca d'umano e di barbaro molto è sibillino». L'ardito simbolismo di de Libero gli appare ora perfettamente adatto a cogliere l'essenza di quel paesaggio primitivo, ricco di mistero e segnato da violenti contrasti cromatici, così diverso dalla «elaborata e armoniosa natura» e dalla «intelligenza toscana». Scrivendogli il 3 giugno 1949, lega quindi in un connubio inscindibile l'opera e la persona di de Libero a quella terra:

Diciamo che abbia giovato alla mia comprensione, dopo tanto tempo che non rimediale le tue cose, il fatto di avere intimamente conosciuto anche la tua terra: quella tua Ciociaria la cui natura, posta a un paragone con una intelligenza toscana, non cessa mai le sue meraviglie, e queste meraviglie colloca tra il favoloso e il mitico, tanto più efferata, in ogni caso, della elaborata e armoniosa natura toscana. [...] È bello, caro De Libero, sentire ora questa voce laziale, d'un altro Lazio che non quello di Cardarelli: Lazio del Sud, orientato verso miti più autoctoni, meno etruschi, insoggettabili ad una civiltà rettorica. Ovvero capaci di un'altra rettorica, cioè della tua, per ragioni di sole e di sangue legata in parte alla forte immaginativa del Lorca, tuttavia lontana da queste e posta in tutt'altro clima.<sup>7</sup>

anni Trenta e Quaranta (con notizie del carteggio inedito), in «Critica Letteraria», LII, 202, fasc. 1, 2024 (in corso di stampa).

<sup>5</sup> Così si legge nella scheda biografica degli apologeti, C. Betocchi, *Di alcuni nonnulla* (Sora, Ed. Dioscuri, 1979), riprodotta nel catalogo *Carlo Betocchi dal sogno alla nuda parola*, a cura di L. Stefani, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 1987, p. 8.

<sup>6</sup> Le due lettere sono trascritte e commentate in F. Venturi, «La speranza è di entrare nella grazia degli altri», cit.

<sup>7</sup> *Ibidem*. Betocchi lega spesso i poeti amici alla loro provenienza geografica; si veda ad esempio l'insistito riferimento al carattere lombardo di Vittorio Sereni in numerose lettere (11 luglio 1937, 13 marzo 1941, 23 maggio 1948, 1 marzo 1958, 23 ottobre 1965, in C. Betocchi, V. Sereni, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di B. Bianchi, Introduzione di C.

## 2. In viaggio verso la realtà: *Il vetturale di Cosenza* (1959) e la nuova poetica di Betocchi

Come per altri poeti della “terza generazione”, la metà degli anni Cinquanta costituisce una svolta decisiva per Betocchi: nel 1955 dà alle stampe il volume complessivo di *Poesie* (Vallecchi, Premio Viareggio), dove trascoglie e raccoglie, rivedendoli, testi dalle tre raccolte precedenti, *Realtà vince il sogno* (Edizioni del Frontespizio 1932; poi Vallecchi 1943), *Altre poesie* (Vallecchi 1939), *Notizie di prosa e poesia* (Vallecchi 1947), aggiungendo *Tetti toscani* dove seleziona poesie scritte tra il 1948 e il 1954 attuando «un'autocritica concreta» ed escludendo quelle «più distaccate dal cuore terreno delle cose».<sup>8</sup>

Testimonianza emblematica delle vivaci discussioni sulle poetiche di quegli anni fu il mensile fiorentino «d'arte e di letteratura», «La Chimera» (aprile 1954-settembre 1955), stampato e diretto da Enrico Vallecchi, cui dettero un impulso decisivo Luzi, Parronchi e Betocchi, il quale era allora addetto ufficio stampa per lo stesso Vallecchi.<sup>9</sup> In contrasto con la bolognese «Officina», la rivista si opponeva polemicamente al dominante neorealismo e al pensiero marxista, rappresentando di fatto «una situazione di trapasso in cui gli esponenti del vecchio campo letterario, premuti dai nuovi entranti, definiscono prospettive di apertura e ristrutturazione del sistema».<sup>10</sup>

---

Martignoni, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 5-7, pp. 12-15, pp. 32-33, pp. 118-119, pp. 164-167); cfr. anche la missiva a Sergio Solmi del 21 gennaio 1957, dove Betocchi scrive ricordando le estati passate a Milano: «Il rapido immaginare irreflessivo della mia gioventù, si è sempre trovato a suo agio nella quiete, ragionante, lombarda. Il vero è che avendo ereditato da mia madre quel che io mi sento e sono, il mio credo cattolico, esso non è passato in me senza il moralismo dei buoni toscani dell'800 e la conseguente altissima e trepidissima venerazione per il Manzoni e le sue doti. [...] ammiravo, dello spirito lombardo, tutto, e tutto desideravo. [...] Nel canto della poesia nuova, quella di Sereni m'innamorò perché era la Lombardia ringiovanita, che si corre con l'automobile, ma anche la Lombardia di sempre» (C. Betocchi, *Lettere a Sergio Solmi*, a cura di M. Bardini, Introduzione di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, pp. 40-47).

<sup>8</sup> V. Volpini, *Betocchi*, Firenze, Nuova Italia (“Il Castoro”), 1971, pp. 65-66. Utile per la ricostruzione dei testi e la formazione del volume di *Poesie* L. Stefani, *Preistoria e storia delle «Prime»*, in Ead., *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, cit., t. I, pp. 211-244; in particolare cfr. le tavole, pp. 223, 230 e 238.

<sup>9</sup> Informazioni sui difficili rapporti con Enrico Vallecchi sino al licenziamento nel giugno 1956 affiorano nel carteggio con Sereni; cfr. C. Betocchi, V. Sereni, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, cit., p. 107 (lett. n. 65, 27 giugno 1956). Betocchi avrebbe voluto curare una collana di raccolte complessive di vari autori (Luzi, Parronchi, Sereni, Tobino), ma oltre al volume delle sue *Poesie, 1930-1954* (1955), uscì soltanto quello di Caproni, *Il passaggio d'Enea. Prime e nuove poesie raccolte* (1956).

<sup>10</sup> P. Giovannetti, «La Chimera», 1954-1955. Ovvero: la (benefica?) crisi della recensione, in *Leggere per scegliere. La pratica della recensione nell'editoria moderna e contemporanea*, a cura di A. Chiurato, introduzione di P. Giovannetti, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 101-120: p.

Nel marzo 1954 Betocchi invitò Pasolini a collaborare con «La Chimera»: ne uscì l'articolo *Forse ad un tramonto* che si inserì in un dibattito tra Luzi e Angelo Romanò.<sup>11</sup> Nell'ottobre-novembre Betocchi e Pasolini ebbero un intenso scambio epistolare sul rapporto tra cultura, letteratura e realtà: «non credo che la dottrina marxista interpreti pienamente la realtà, e si sa che ciò dipende dal fatto che bisogna intendersi prima su che cosa sia la realtà», afferma con decisione Betocchi appena letto l'intervento pasoliniano il 19 ottobre 1954.<sup>12</sup> Pasolini gli risponde approfondendosi in spiegazioni sul proprio dissidio tra condizione borghese e ideologia comunista, adesione razionale al comunismo e attaccamento viscerale al proletariato, parlando di un «amore sensuale per il mondo» e di una «pietà vagamente cristiana», anticipando così le contraddizioni al centro del celebre poemetto omonimo delle *Ceneri di Gramsci*:

La mia posizione è di chi vive un dramma: sento in me svuotate le ragioni borghesi, e ridotto a puro irrazionale amore cristiano. Questa è una constatazione, non una tesi. D'altra parte nulla sostituisce quegli schemi: non c'è un altro, chiamiamolo rozzamente così, ideale su cui far leva per la purezza della mia vita interiore. Perciò guardo con curiosità e trepidazione all'ideale marxista. E questa è un'altra constatazione. Non so, non voglio, non posso scegliere. Ma, non scegliendo non vivo interamente: mi lascio andare a un puro e semplice amore sensuale per il mondo, a una pietà vagamente cristiana.<sup>13</sup>

109. Si veda anche D. Boemia, *L'intelligenza malinconica. Il dibattito intorno al neorealismo sulla rivista «La Chimera» (1954-1955)*, in *Le forme del simbolo. Discorsi e pratiche del contemporaneo*, a cura di P. Giovannetti, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 133-147. Come osserva Guglielmina Rogante, l'«atteggiamento dialettico e interrogativo tra metafisica della poesia e fisica del racconto» di molti autori gravitanti attorno alla rivista «contribuisce allo snodo dell'ermetismo verso la poesia in re o oltre la res» (G. Rogante, «La Chimera» (1954-1955). *I poeti e la poesia a una svolta: verso la 'naturalizza'*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M.T. Girardi, U. Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 1019-1044: p. 1025).

<sup>11</sup> P.P. Pasolini, *Forse ad un tramonto*, in «La Chimera», I, 7, ottobre 1954, pp. 1-2 (scritto in risposta al fondo di M. Luzi *Dubbi sul realismo poetico*, in «La Chimera», I, 4, luglio 1954, p. 1 e con in calce una breve replica di Luzi); poi con il titolo *Osservazioni sull'evoluzione del Novecento*, in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960; si legge ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, t. I, pp. 1062-1069. Gli scritti di Pasolini e Luzi sono anche raccolti in M. Luzi, *Tutto in questione*, Firenze, Vallecchi, 1964, pp. 23-27 e 41-47. Oltre ai saggi citati alla nota precedente, si vedano almeno C. Scarpati, «La Chimera» e «Officina». *Cronaca di un dibattito*, in Id., *Luzi*, Milano, Mursia, 1970, pp. 125-139; C. Ferrucci, *Pasolini e Luzi: la polemica, il confronto*, in «Sigma», XIV, 2-3, maggio-dicembre 1981, pp. 155-165.

<sup>12</sup> P.P. Pasolini, *Le lettere*. Con una cronologia della vita e delle opere, Nuova edizione a cura di A. Giordano e N. Naldini, Milano, Garzanti («I libri della Spiga»), 2021, p. 864.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 862-863 (26 ottobre 1954). Il poemetto *Le ceneri di Gramsci* datato 1954 è pubblicato sul n. 17-18 di «Nuovi Argomenti» del novembre-febbraio 1955-'56.

Con parziale proiezione su sé stesso, Pasolini aveva usato parole non troppo lontane nello scritto del 1953, *Le estasi di Betocchi* («il più bell'articolo che io abbia mai letto sulle mie poesie», gli confida Betocchi in una lettera):<sup>14</sup>

il rapporto tra Betocchi e il lavoro, tra Betocchi e gli operai è un rapporto evangelico [...]: è un rapporto travolto e accecato dall'amore, e anche là dov'è pura simpatia, non è cioè ancora estasi, è tutto pieno e deformato da una sia pur virile tenerezza. Così quello che noi siamo abituati a considerare, per recenti convenzioni critico-moralistiche, impegno sociale è in Betocchi collimante con un antico, assoluto impegno umano. [...] quel suo amore cristiano, quella sua carità del rapporto con gli uomini, non hanno sempre la purezza, la trasparenza dei tempi veramente religiosi, se, assai spesso, si presentano offuscata dalla sensualità (che è qui, dentro la sostanziale salute betocchiana, una forma di narcisismo). Così che l'amore del Betocchi [...] finisce molte volte col ritornare dall'oggetto, dagli altri, sul soggetto: col riflettersi, insomma.<sup>15</sup>

Nella risposta del 14 novembre 1954, Betocchi rigetta con forza qualunque ideologia o appartenenza sociale, ribadendo il suo credo soltanto in una fratellanza di stampo evangelico:

Né sarà mai possibile che una cultura interpreti il mondo, nemmeno quella cattolica, quando si limita ad essere una cultura. Cristo solo interpreta il mondo, ossia vive la sua vita integralmente risolutiva del dramma del bene e del male: perduto di vista il quale; ossia sostituitavi qualsiasi altra finalità che non sia il vivere lottando col cuore di Cristo nel nostro; [...] evidentemente nascono tutti i guai nei quali ti senti rinvoltato.

Io non ho cultura, Pasolini mio, io sono un uomo. Tutti i concetti sono cultura, ma con Cristo non esistono concetti. Esiste soltanto il Vangelo, e vivere. La cultura si iscrive nella vita cristiana come una sorella, non come una moglie; ci si salva anche con la cultura, ma per le ragioni della fraternità, non per quelle del diritto, né per quelle della forza. Comunisti e borghesi sono la stessissima cosa. [...]

Non ci sono scelte da fare in nessun campo. C'è da parlare da cristiani, rifiutando i termini delle due parti in conflitto.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> P.P. Pasolini, *Le lettere*, cit., pp. 756-757 (25 aprile 1953).

<sup>15</sup> P.P. Pasolini, *Le estasi di Betocchi*, in «Giovedì», II, 16, 16 aprile 1953; poi in Id., *Il portico della morte*, a cura di C. Segre, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Milano, Garzanti, 1988; si legge ora tra i *Saggi giovanili* in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., t. I, pp. 472-478: p. 475; è anche raccolto nell'*Antologia della critica*, a cura di L. Stefani, in C. Betocchi, *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, Milano, Garzanti ("Gli Elefanti-Poesia"), 1996, pp. 587-593.

<sup>16</sup> P. P. Pasolini, *Le lettere*, cit., pp. 864-865.

Tornando alla «Chimera», nell'articolo di spalla *Difficoltà*, uscito nel primo numero (aprile 1954), attraverso una scrittura aforistica e allusiva, Betocchi aveva deplorato la mercificazione della lettere e aveva elogiato la letteratura fiorentina ridotta ormai a una «intelligenza malinconica» (dopo l'«intelligenza allegra» di «Lacerba» e quella «di larga base» della «Voce»), ma ancora capace di «canto», di una poesia cioè non piegata alle ragioni economiche, che preserva la sua autonomia e insegue alti valori estetici.<sup>17</sup> Contro le invadenze esterne e la strumentalizzazione ideologica ed economica la letteratura per Betocchi deve rivendicare come proprio principio essenziale il «disinteresse», mirando all'universale e a tutto ciò che è umano senza alcuna distinzione. La conclusione di *Difficoltà* enuncia anche la necessità di una letteratura che esca dai confini locali e si allarghi all'intera nazione:

Nemmeno aver casa: il disinteresse della letteratura: ovvero l'amore alla vita di tutti e di ognuno, come moderna custodia di un bene insidiato. Insidiatissima vita fraterna, dalla necessità che la letteratura non adula, ma trepidante rivela. [...] Vita originale della letteratura, leggendaria nelle radici e nell'espressione, e insieme tutta reale. Un tetto vicino e non mio, come mio, Italia. Scrivo da fiorentino e desidero gli italiani. E intrinsecamente, dentro le speranze che non hanno per tramite che la pena, la cannuccia che stringo fra le dita, non esiste per me che un problema: comprendere l'Italia degli italiani.<sup>18</sup>

«Il canto è difficile», scriveva Betocchi in questo intervento del 1954 pensando agli inevitabili cambiamenti della poesia di fronte alle mutate condizioni sociali e culturali. Segue, tre anni dopo, la perentoria dichiarazione di poetica affidata ai brani in prosa poi riuniti nella sezione *Canto dell'erba secca* dell'*Estate di San Martino* (1961), dove è compiuta la

<sup>17</sup> C. Betocchi, *Difficoltà*, in «La Chimera», I, 1, aprile 1954, p. 1-2: «Ripensando ai tempi di Lacerba: avevano l'intelligenza allegra: a quelli de La Voce: era un'intelligenza di larga base. Alla nostra: è una intelligenza malinconica. Si è sottilezzata a forza di distinguere la linea del canto della farragine balorda di ciò che non lo è più. Lacerba: erano stornelli. La Voce: coralli. E fu sempre una linea di canto, poi, dietro la quale, per non perderne il filo, l'intelligenza fiorentina è diventata comè. La terra non muta, per un fiorentino, da allegra a malinconica, se resiste il canto. È una virtù del credere che convince l'intelligenza dei fiorentini, purché si sia divertita ad esercitarsi nell'incredulità. Ma il canto è difficile» (p. 2). Il pezzo prende spunto da quello di Montale, *Piccolo Baedeker 1954 della Firenze che scrive*, uscito nel «Corriere della Sera» il 24 gennaio 1954, ora raccolto in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996, t. I, pp. 1637-1642.

<sup>18</sup> C. Betocchi, *Difficoltà*, cit., p. 2. Per altri interventi di Betocchi sulla «Chimera» (*Oggi*, I, 1, aprile 1954, p. 5; *Conversazione*, I, 2, maggio 1954, p. 6; *Una impresa umana*, I, 4, luglio 1954, p. 5) si rinvia a G. Rogante, «La Chimera» (1954-1955). *I poeti e la poesia a una svolta: verso la 'naturalizza'*, cit., pp. 1029 e 1031-1033.



morte dell'amico pittore fiorentino Ottone Rosai, scomparso il 13 maggio 1957; evento luttuoso che coincide con il tramonto di un'intera epoca: «Una grande stagione di poesia è finita. [...] anche noi, come l'acqua del fiume, ci andiamo adagio adagio arenando tra i sassi».<sup>19</sup> Come ha rilevato Luigi Baldacci, le tre prose di *Canto dell'erba secca* assumono quindi il «pungente significato di una poetica intesa a prefigurare un'imminente stagione», con l'«affermazione di un discorso non più melodico bensì intonato al registro alto di una riflessione senza musica»:<sup>20</sup>

Ancora dichiarazioni personali? Ma il fatto è che crollano, sotto il peso delle mie inopportune difese, i ciglioni della vita costruita in cui riponevo tante speranze. I miei compagni di lavoro muoiono ad uno ad uno. Man mano l'orizzonte mostra le sue voragini. E il mio campo secco vibra alla luce radente. Dov'è la mia casa? Forse, invecchiando, finalmente m'incammino: forse, compresi meglio i miei affetti saprò distaccarmene. Oh, da vecchio, andarsene con i lunghi passi della prosa! E nessuno che possa lamentarsene. Diranno: – Com'è cambiato! È diventato un altro!<sup>21</sup>

Giovanni Raboni coglie con finezza i primi segni della svolta poetica nel *Vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* (1959), interpretando l'opera come l'«incontro fra un poeta realista e la realtà», «realità nuova fino allo sgomento, diversissima già nel modularsi del paesaggio da quella [...] Toscana verde e azzurrina, dolce e assiderata»: «una realtà, appunto, “meridionale”; una povertà non più allegra [...] bensì cupamente desolata, di muri diroccati, di macerie».<sup>22</sup> Raboni riconduce il cambiamento tonale a

<sup>19</sup> C. Betocchi, *Tutte le poesie* (1984), cit., p. 282. La prosa *Lamento per Ottone Rosai nella sera della sua morte* fu pubblicata in «Il Critone», II, 4, aprile 1957, p. 5; la *Bibliografia di Carlo Betocchi*, a cura di M.C. Tarsi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, si limita a segnalarne l'uscita con il titolo *Ricordo di Ottone*, in «Giornale del Mattino» e «Il Popolo di Milano», 16 maggio 1957 (p. 139).

<sup>20</sup> L. Baldacci, *Introduzione*, in C. Betocchi, *Tutte le poesie* (1984), cit., pp. 11-30: p. 22. Sull'ultima stagione poetica di Betocchi, dagli anni Sessanta in avanti, si vedano L. Lenzini, *Betocchi*, in Id., *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 97-123; il saggio in due puntate M.C. Tarsi, *Alla resa dei conti: appunti per una lettura dell'ultimo Betocchi*, in «Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXIX, 55, 2008, pp. 41-69 e 56, 2008, pp. 55-73.

<sup>21</sup> C. Betocchi, *Tutte le poesie* (1984), cit., p. 284. Come è segnalato nella *Bibliografia di Carlo Betocchi*, cit., pp. 139 e 150, la prosa *Canto dell'erba secca* uscì in «Il Popolo», 30 aprile 1958, p. 4 (con il titolo *Un'altra estate*, in «Giornale del Mattino», 1° maggio 1958, p. 3 e *Discorsi da vecchio*, in «Il Popolo nuovo», 6 maggio 1959, p. 3), e fu poi scissa in due brani, rispettivamente I e III della sezione complessivamente intitolata *Canto dell'erba secca*, con qualche aggiustamento stilistico. Tra i due brani è incuneato *Lamento per la morte di Ottone* come brano II della sezione.

<sup>22</sup> G. Raboni, *Prefazione*, in C. Betocchi, *Tutte le poesie* (1996), cit., pp. VII-XVIII (che riprende in parte la recensione a *Un passo, un altro passo*, apparsa in «Paragone» nel febbraio del 1968 e successivamente raccolta in G. Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuni-

una svolta più generale nei poeti maggiori «in viaggio verso la realtà» e dunque «verso la “prosa”», menzionando tra le raccolte più significative *Onore del vero* (1957) e *Nel magma* (1963) di Luzi e *Gli strumenti umani* di Sereni (1965, ma elaborati nel ventennio precedente). Per *Il vetturale* individuerei un esempio rilevante per Betocchi nelle *Ceneri di Gramsci*, raccolta uscita da Garzanti nel luglio del 1957 e comprendenti poemetti “civili” scritti tra il 1951 e il 1956, nati dall’immersione di Pasolini nella realtà romana: «uno dei più importanti fatti della letteratura italiana del dopoguerra e certo il più importante nel campo della poesia», osservò subito Calvino nel 1956.<sup>23</sup>

*Il Vetturale* è un breve diario poetico, composto quasi per intero di testi scritti in presa diretta durante un viaggio nel novembre 1957, quando Betocchi è invitato a tenere una conferenza a Cosenza sulle riviste primonovecentesche e in particolare sull’esperienza del «Frontespizio» (dove aveva tenuto la rubrica *Lettura di poeti* dal 1933 al 1936).<sup>24</sup> L’incontro con l’arretratezza del Mezzogiorno lo spinge a raccogliere subito alcune riflessioni nel breve articolo *Pensieri meridionali* (20 novembre 1957), in cui non manca di sottolineare il «proposito civile, storico e umano» della «cultura» e il suo compito di «avverare quella unità, che è principalmente volon-

---

ti, 1976); si legge ora in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 78-87: p. 82. Per i primi indizi della svolta metrica di Betocchi con l’ingresso di versi lunghi e sciolti nel *Vetturale di Cosenza* si veda D. Murari, *Appunti sulla metrica del primo Betocchi*, in «Stilistica e metrica italiana», 19, 2019, pp. 149-179.

<sup>23</sup> Nella lettera del 30 giugno 1956 al «Contemporaneo», Calvino biasimava il silenzio della rivista sulla poesia di Pasolini affermandone con forza il valore: «per il fatto che è finalmente una poesia che muove alla discussione [...] ed è per di più una bellissima poesia, che riassume e supera le lezioni della tradizione italiana di poesia civile, della sapienza verbale dei maestri dell’ermetismo, e delle esigenze realistiche più recenti, io sono convinto che con *Le ceneri di Gramsci* si apre una nuova epoca della poesia italiana». Cfr. I. Calvino, *La poesia dialettale*, in «Il Contemporaneo», III, 26, 30 giugno 1956, p. 8; la copia mandata a Pasolini si legge in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 2000, lett. n. 331, p. 457. È significativa la risposta di Pasolini del 1° febbraio 1954 a Vittorio Sereni, che a proposito del *Canto popolare* aveva sottolineato il «coraggio [...] di correre il rischio di fare dei versi brutti pur di dire una certa cosa»: «c’è il rischio che sia tutto prosa, che io cada – scoperto e svergognato – preferisco che questo avvenga a proposito della confessione del mio rapporto col mondo esterno, piuttosto che nella mia *autobiografia*. [...] non ho in effetti mai cercato la “poesia”, anche se ero impegnato dall’ansia di questa ricerca e dentro fino ai capelli nella coscienza dell’autonomia dell’arte. [...] Non potevo (benché pensassi di farlo) pensare alla poesia, quando, in simili circostanze prendevo, o prendo, la penna in mano» (P.P. Pasolini, *Lettere*, cit., pp. 825-827).

<sup>24</sup> Sulla conferenza si veda l’articolo di C. Betocchi, *Quale cultura per il Sud?*, in «Il Popolo», 12 dicembre 1957, p. 4 (con il titolo *La cultura del Mezzogiorno*, in «Giornale del Mattino», 13 dicembre 1957, p. 3), in risposta al pezzo di C. Cipparrone e N. Nunziata, *Incontro a Cosenza con Carlo Betocchi*, in «Cronaca di Calabria», 68, 25 novembre 1957. Entrambi gli scritti si leggono ora nel volumetto di C. Cipparrone, *Betocchi: Il Vetturale di Cosenza e i poeti calabresi*, Prefazione di P. Civitareale, Cosenza, Edizioni Orizzonti Meridionali, 2015, pp. 31-39.

tà di intenderne il male e il bene in latitudine italiana». Betocchi ricorda gli esempi di Verga e Vittorini per la Sicilia, Alvaro per la Calabria, Jovine per il Molise, esperienze che riconducono a un'idea di alta letteratura ben diversa da quella «voluttuosamente documentaristica», «a metà tra l'inchiesta seria e il clamore letterario». Il pezzo si chiude con un richiamo sui gravi «problemi meridionali» alla responsabilità di tutta la nazione:

non è vera cultura quella che si limita a una denuncia: una cultura vera offre una soluzione. La cultura italiana non è tutta costruita su questa tradizione? Quando si dice questione meridionale, si dice questione italiana: e questo significa mettersi al livello necessario per una comprensione senza riserve, portando i problemi nella coscienza responsabile della nostra indivisibile italianità, e della sua più schietta espressione.<sup>25</sup>

*Il vetturale* viene pubblicato nel 1959: undici poesie (due delle quali già edite precedentemente)<sup>26</sup> uscirono dapprima con il titolo collettivo *Viaggio meridionale* nel «Critone» (IV, 1-2, gennaio-febbraio), la rivista leccese di studi giuridici, diretta da Cesare Massa e Tommaso Santoro, con una pagina letteraria curata da Vittorio Pagano. Nello stesso anno, lo stesso manello di testi, invariato, vede poi la luce con il titolo *Il vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* in un'esile *plaqueette* nella collana «I quaderni del Critone»; pubblicazione che apre la strada all'uscita di diverse opere di ex ermetici di area fiorentina: Alfonso Gatto, *La madre e la morte* (1959), Piero Bigongiari *Il caso e il caos* (1961), Luigi Fallacara *Il di più della vita* (1961), Mario Luzi, *Trame* (1963).<sup>27</sup>

Come ha indicato Carlo Bo, la poesia di Betocchi parte sempre da «cose concrete»: «I paesi che sono oggetto di canto li ha percorsi metro per metro, li ha conosciuti nel giro delle stagioni e nel commercio degli uomini». Nel *Vetturale di Cosenza* le singole poesie sono tappe di un lun-

<sup>25</sup> C. Betocchi, *Pensieri meridionali*, in «Giornale del Mattino», 20 novembre 1957, p. 3 (l'articolo esce nello stesso giorno anche in «Il Popolo di Milano» e, con il titolo *Il sud e gli italiani*, in «Il Popolo», Roma; cfr. *Bibliografia di Carlo Betocchi*, cit., p. 146).

<sup>26</sup> Le incipitarie *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno* e *Treno notturno tra i monti toscani* erano state pubblicate rispettivamente in «L'Albero» nel 1953 e in «Botteghe Oscure» nel 1957. Per i dati precisi cfr. *Bibliografia di Carlo Betocchi*, cit., pp. 34-37 e la tavola *infra*, p. 248.

<sup>27</sup> D. Valli, *Dieci anni di letteratura attraverso «Il Critone» (1956-1966)*, in Id., *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Lecce, Edizioni Milella, 1985, pp. 167-219.

<sup>28</sup> C. Bo, *La pazienza di Betocchi*, in «La Stampa», 11 agosto 1961; poi in Id., *La religione di Serra: saggi e note di lettura*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 539-542: p. 541; aggiunge subito dopo: «Di solito fa il cammino all'inverso: non parte mai dall'impressione ma da una lenta verifica delle cose che di colpo si leva in vocazione. La poesia gli viene dal consumare la pazienza, tutta la pazienza della vita. E forse è per questo che la sua voce tocca la gioia, la felicità, e vibra di amore». La prima sezione dell'*Estate di San Martino*, intitolata *La pazienza*, è dedicata a Bo. La nozione di «pazienza» («mai acquiescenza», piuttosto ricerca di «una con-

go itinerario circolare, che dalla terra d'origine toscana passa attraverso i monti Lepini, Frosinone, Cassino, Isernia, Campobasso e il Salento, per approdare a Cosenza e tornare poi al punto di partenza. Percorsa su una carrozza all'alba, l'antica città calabrese nel testo eponimo, il penultimo, si rivela come l'immagine più scoperta della miseria e del degrado morale di tutta l'Italia: «O lussuria elegante, che in Toscana / sì ben nascosta stai, con quello sguardo / pulito e grave dell'occhio distante / dai sensi; o fabbrica soave e saggia // d'arte, e nutrita d'orgoglio: qui ti scopri. / Ed invano a nasconderti t'adopri, / lussuria del peccato, sei italiana, / sei di tutti, del mondo. Abbi pietà!» (vv. 21-28). Il viaggio acquisisce dunque il valore simbolico di una catabasi dantesca e assume come «prospettiva la speranza dell'eterno»: «gli incontri i volti le immagini i fatti minuti perdono così quel tanto di provvisorio per divenire oggetto di un ripensamento e di una stabilità interna alla coscienza», con «la sovrapposizione della pietà alla realtà» e «la fusione della carità alla vita».<sup>29</sup> Uscita la *plaque*, Gatto sottolinea giustamente che «nella storia della poesia di Betocchi quest'operina significa anche un tentativo di riavere dall'occasione immediata, con piglio da camminante, con un ritmo che da se stesso si prova nella cadenza, una riprova per assurdo della sua verità intuibile e flagrante».<sup>30</sup> Per Oreste Macrì il *Vetturale* segna invece «la fase matura di equilibrio tra io e natura, e anzi trasfusione vigilata da un'“anima” fraterna, che pietosa si piega sulla sorte delle genti meridionali senza Pitagora e senza tarantola, povere di tutto, rispetto alla “lussuria elegante” di Toscana».<sup>31</sup>

Recensì il *Vetturale* anche il critico Luciano De Rosa, legato all'«Esperienza poetica» (1954-1956) di Vittorio Bodini, invitando a «studiare le relazioni storiche e culturali tra Firenze e una città lontana e silenziosa, priva quasi di avvenimenti, quale sempre è stata Lecce». Dopo

---

vergenza al massimo, al grado più alto fra ciò che gli veniva quotidianamente offerto e ciò che faceva di tutto per accogliere, per accettare») è ripresa e sviluppata da Bo nell'*Introduzione* in C. Betocchi, *Poesie scelte*, a cura di C. Bo, Milano, Mondadori, 1978, pp. IX-XVIII: p. XI.

<sup>29</sup> V. Volpini, *Betocchi*, cit., p. 74.

<sup>30</sup> A. Gatto, *Il viaggio di Betocchi*, in «Giornale del Mattino», 19 giugno 1959, p. 3. Si veda anche il passaggio precedente: «Il *vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* è ricco di immagini-personaggi in un dipinto ritmico in cui tutti gli elementi visivi trasmutano in una visibilità gremita e sospesa a un “segreto vicino”, in un bisogno di vedere quello che non c'è. [...] Ancora una volta egli [il poeta] non fugge. Immobile alle apparenze sensibili che in sé ascolta passare, egli le accoglie nella sua ricettività pura».

<sup>31</sup> O. Macrì, *Studio archetipico-testuale sulle «secondo» poesie di Betocchi con un risguardo alle «prime»*, in *Omaggio a Betocchi*, «Antologia Vieusseux», XVI, 61-62, gennaio-giugno 1981, pp. 29-70; il saggio è raccolto in Id., *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 137-219: pp. 153-154. Alcune osservazioni sul *Vetturale* si leggono in M. Daraio, «Il fondamento della fraternità» nella poesia di Carlo Betocchi, in *Carlo Betocchi. «Ciò che occorre è un uomo...»*, Atti del Convegno, Urbino, 14-15 dicembre 2016, a cura di S. Ritrovato, A. Giulietti e G. Tabanelli, Rimini, Raffaelli Editore, 2018, pp. 69-78: pp. 71-75.

aver ricordato i precedenti leccesi di «Vedetta Mediterranea» (1941-1943) e «Libera Voce» (1943-1947),<sup>32</sup> De Rosa lamenta l'ulteriore rafforzamento dell'asse Firenze-Lecce perseguito dalla pagina letteraria del «Critone» (1956-1966), con l'anacronistico innesto al Sud del clima fiorentino degli anni Trenta e dell'ermetismo:

Nessuno disconosce, in senso assoluto e individuale, il valore di un Luzi, di un Parronchi, di un Betocchi ecc.: ma puntare, in provincia, (perché Lecce è provincia), esclusivamente su un gruppo di nomi potrebbe creare un equivoco, diciamo così, d'informazione per il lettore non specialista. Non si fraintenda: i collaboratori letterari del «Critone» non sono certamente fermi alla stagione che fu caratterizzata dalla loro *leadership* letteraria di gruppo, e ciascuno di loro, per proprio conto, ha maturato una sua esperienza e percorso una sua strada col tempo gli eventi e le idee che sono seguiti alla guerra. Ma ci si vuol riferire a un "clima" che inevitabilmente tende a riprodursi intorno a un clan di nomi legati tra loro da ragioni culturali e geografiche.<sup>33</sup>

Pur intessendo un fitto dialogo con molteplici scrittori, Betocchi si era invero sempre mantenuto estraneo a ogni consorterìa letteraria negli anni Trenta-Quaranta e non si era mai allineato alle poetiche ermetiche. Ringraziando De Rosa per lo scritto sul *Vetturale* in una lettera del 18 dicembre 1960, Betocchi chiarisce significativamente questo punto individuando nella propria poesia la preminenza della «realtà» sul «sogno», come recita il titolo della sua prima raccolta *Realtà vince il sogno* (1932), decisamente diversa da *Oboe sommerso* di Quasimodo, testo fondativo della grammatica ermetica uscito nello stesso anno:

La ringrazio per l'attenzione dedicata al mio libretto di versi con la Sua recensione, rattristato soltanto che proprio questa le abbia dato occasione per una strigliata al buon Pagano per le sue tentazioni un po' troppo fiorentine che hanno pur una loro storia, e quasi fatalità, come lei stesso

<sup>32</sup> Su queste riviste si veda l'ormai classico studio di D. Valli, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, cit., pp. 83-92, che ne sottolinea la continuità con «Il Critone» nell'indirizzo specificatamente letterario, dovuta anche alla presenza degli stessi critici e scrittori. Si rinvia, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, a D. Collini, *Una testimonianza inedita dal Fondo Macri. La lettera a Simeone dalla «roccaforte leccese dell'ermetismo»* e F. Bartolini, *Da «Vedetta mediterranea» a «Libera Voce». Il problema della forma e il segno incommunicante, in L'ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze 27-31 ottobre 2014), a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. 1 *Critici, traduttori, maestri, modelli*, pp. 395-408 e vol. 2 *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, pp. 639-654; F. Canali, «Vedetta mediterranea»: la cultura dell'avanguardia a Lecce tra terzo futurismo ed ermetismo, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 26-27, 2017-2018, pp. 514-521.

<sup>33</sup> L. De Rosa, recensione a C. Betocchi, *Il vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale*, cit., in «L'Albero», XI, 34-35, 1960, p. 106.

ha ben avvertito. Ma [...] magari tutti gli ermetici fossero stati così poco ermetici come me: altra cosa di cui le sono grato [...]; ha ricordato che io credevo alla realtà, e non al sogno, fin dal 1932, quando Quasimodo (l'ídolo dei «giovani») cantava l'oboe sommerso, ed era l'araldo della parola.<sup>34</sup>

Nella prosa autobiografica *Firenze*, rievocando il «conflitto» tra la sua città, Lecce, «denominata la Firenze del Barocco», e «la Firenze vera», dove studiò filosofia nel 1937-1940, Bodini giudica un «rozzo errore» pensare «che la prima fosse una forma sbagliata rispetto alle seconda»: «si trattava di due ipotesi altrettanto motivate e legittime dell'universo».<sup>35</sup> Se de Libero condivideva le punte anti-fiorentine di Bodini e aveva definito ermetici ed ex ermetici «provinciali in odore di cultura», Betocchi e Caproni rifiutarono la collaborazione con l'«Esperienza poetica» affermando di «non condividere in tutto la discriminazione verso i fiorentini».<sup>36</sup> Tuttavia, la partecipazione

<sup>34</sup> La lettera è e parzialmente edita in G. Pisanò, *Il sodalizio Betocchi-Comi*, in «Sudpuglia», XVII, 4, 1991, pp. 91-109; poi in Id., *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento*. Caproni, Macri, Pagano, Coppola, Galatina, Congedo Editore, 1996, pp. 7-40: p. 31. Più in generale sul legame letterario tra Lecce e Firenze si veda O. Macri, V. Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di D. Collini, Firenze, Firenze University Press, 2016; cfr. anche D. Collini, *Vittorio Pagano e gli amici fiorentini. Frammenti per un capitolo di storia dei rapporti letterari tra Lecce e Firenze*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 26-27, 2017-2018, pp. 485-493. In una lettera inedita del 16 ottobre 1960, inviando a Pagano un secondo gruppo di poesie del *Viaggio meridionale* per la pubblicazione nel «Critone», Betocchi gli confessa apertamente: «tu sai che io prediligo le sedi, come "Il Critone", che nascono [da] un focolare di amicizie e di geniali convivenze» (il frammento è riportato da Dario Collini in O. Macri, V. Pagano, *Lettere 1942-1978*, cit., p. 23, nota 65). Tra le amicizie salentine si ricorderanno almeno i letterati più giovani Ercole Ugo D'Andrea e Donato Valli (il cui carteggio con Betocchi è stato pubblicato in C. Betocchi, *Diario fiorentino*, a cura di M. Baldini, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 153-203), e Michele Pierri (su cui si veda D. Collini, «*Nell'ombra del mio spirito un fratello*». Il carteggio Betocchi-Pierri, in *Ricordare Betocchi*, a cura di A.I. Fontana e M. Marchi, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2018, pp. 99-113).

<sup>35</sup> V. Bodini, *Firenze*, in R. Aymone, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del Sud (con appendice di testi inediti e rari)*, Salerno, Edisud, 1980, pp. 124-135: p. 127. Macri postilla così queste parole: «Carlo Betocchi, poeta "fiorentino", nel *Viaggio meridionale*, [...] esorta la "lussuria elegante [...] lussuria del peccato" di Toscana ad aver pietà di quella magra e frustrata miseria del Sud»; cfr. O. Macri, *La poesia di Vittorio Bodini*, in V. Bodini, *Tutte le poesie 1932-1970*, introduzione ed edizione di O. Macri, Milano, Mondadori ("Oscar"), 1983, pp. 5-71; poi in Id., *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, cit., pp. 643-716: p. 656. Al termine di *Firenze*, il viaggio di ritorno a Lecce è descritto da Bodini come una «discesa agli inferi»: «Presi l'ultimo treno della notte per Lecce; proprio quando cadevo in un dormiveglia, dopo essermi rappresentato fino ai più piccoli particolari ciò che erano stati per me quegli ultimi anni, qualcosa colpì come un corpo contundente le mie orecchie assopite, qualcosa di lugubre e di bestiale, forse l'urlo di un parto mostruoso. Era la misura sensibile, la forma oggettivante di quella che a me sembrava la mia discesa agli inferi. E in un certo senso lo era. Da ora in poi non potevo aspettarmi nulla di peggio» (*ivi*, pp. 134-135).

<sup>36</sup> I due frammenti delle lettere di de Libero (13 luglio 1954) e di Caproni (27 maggio 1954), in risposta all'invito di Bodini a contribuire all'«Esperienza poetica», sono citati in D. Valli, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, cit., p. 149. Sull'ostilità di de Libero verso il

di Betocchi ad altre iniziative letterarie salentine datava ad anni precedenti. Come ha ricostruito in un ottimo contributo Gino Pisanò,<sup>37</sup> Betocchi stabilì un forte legame con Girolamo Comi, poeta di Lucugnano (Lecce) che aveva già recensito nel 1934 nel «Frontespizio»<sup>38</sup> e sin dal 1949 collaborò con «L'Albero» la rivista che Comi aveva fondato quell'anno.<sup>39</sup> Nell'estate del 1956 Betocchi mette persino in cantiere un'antologia del «Frontespizio» per le edizioni dell'«Albero»: il progetto cui tiene molto sfuma dopo due anni di lavoro a causa di difficoltà economiche e viene realizzato invece da Luigi Fallacara.<sup>40</sup> Tramite Comi e Macri, Betocchi stringe amicizia anche con Vittorio Pagano: di qui prendono avvio le sue collaborazioni con «Il Critone», a partire da due pezzi commemorativi sui due massimi rappresentanti della fazione più intransigente e reazionaria del «Frontespizio», Giovanni Papini e Domenico Giuliotti, entrambi scomparsi nel 1956.<sup>41</sup>

---

*milieu* ermetico fiorentino molti dati emergono dal carteggio con Carlo Bo; cfr. *Lettere di Libero de Libero a Carlo Bo, 1941-1981*, a cura di F. Venturi, in «Strumenti critici», n.s., XXXVI, 157, settembre-dicembre 2021, pp. 461-495. De Libero pubblica le poesie *Addio in ottobre* e *La tua mano m'insegue*, in «L'esperienza poetica», 1, gennaio-marzo 1984, pp. 9-10; Giorgio Caproni, *Verso su cartolina*, *ivi*, 2, aprile-giugno 1954, pp. 6-8; nessun testo di Betocchi compare nella rivista di Bodini. Se ne veda la ristampa fotomeccanica, *Introduzione e Indici* di A. Marasco, Galatina, Congedo Editore, 1980.

<sup>37</sup> G. Pisanò, *Il sodalizio Betocchi-Comi*, cit., pp. 7-40.

<sup>38</sup> C. Betocchi, *Poesia di Comi*, in «Il Frontespizio», VI, 5, maggio 1934, p. 15.

<sup>39</sup> Cfr. C. Betocchi, *La poesia di Clemente Rebora*, in «L'Albero», 5-8, gennaio-dicembre 1950, pp. 5-10 (poi in Id., *Confessioni minori*, a cura di S. Albisani, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 261-267). Il pezzo successivo risale a sette anni più tardi, Id., *A proposito dell'amico Cavani*, in «L'Albero», 30-33, gennaio 1957-giugno 1958, pp. 43-49.

<sup>40</sup> *Il Frontespizio. 1929-1938*, antologia a cura di L. Fallacara, Landi, San Giovanni Valdarno-Roma, 1961. Soltanto molti anni più tardi Betocchi pubblica un residuo di quel progetto: «*Il Frontespizio*» come sotterranea e prospettica storia di una stagione poetica, in «L'Albero», n.s., 60, 1978, pp. 35-49 [datato dall'autore 1957]; poi in Id., *Confessioni minori*, cit., pp. 151-168.

<sup>41</sup> Cfr. C. Betocchi, *Lesempio di Papini*, in «Il Critone», I, 5-6, agosto-settembre, 1956, pp. 6-7; Id., *Per la benedizione della lapide sulla casa di Domenico Giuliotti*, *ivi*, II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1957, pp. 6-7. I due scritti sono menzionati da G. Pisanò, *Il sodalizio Betocchi-Comi*, cit., p. 38, note 128 e 129, ma non sono censiti nella *Bibliografia di Carlo Betocchi*, cit., dove alle pp. 135 e 191 sono invece segnalati un parziale recupero del secondo pezzo con il titolo *Umanità, umiltà e fede del poeta Domenico Giuliotti*, in «Giornale del Mattino», 9 dicembre 1956, p. 3 e la ripresa dell'intero discorso in *Domenico Giuliotti: pagine autobiografiche*, Firenze, Polistampa, 1988, pp. 128-141. Betocchi aveva tenuto un discorso in memoria di Papini alla trasmissione radiofonica «L'Approdo» il 9 luglio 1956; il giorno seguente Caproni gli scrive: «ieri sera ho sentito commosso la tua viva voce qui, nella mia stanza, quando hai commemorato Papini. Ho visto la tua Firenze ferita e indifferente, l'Arno, i colli, il tuo grande cuore di poeta soprattutto, e di grande amico in lutto». In una lettera dell'8 dicembre 1956, Betocchi menziona lo scritto su Giuliotti cui sta lavorando; cfr. G. Caproni, C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di D. Santero, Prefazione di G. Ficara, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2007, pp. 171 e 181; note di commento, pp. 390 e 392. Le lettere di Betocchi a Pagano sono edite in G. Pisanò, *Carlo Betocchi e Vittorio Pagano*, in «Sudpuglia», XVIII, 1, 1992, pp. 91-108; poi in Id., *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento*, cit., pp. 41-74.



### 3. *Il vetturale di Cosenza nell'Estate di San Martino (1961) e Vino di Ciociaria (1965)*

Nel numero del «Critone» del settembre-ottobre 1960, escono tre poesie di Betocchi, «in aggiunta al “Viaggio Meridionale” e dedicate a Tommaso Santoro»: *Sosta laziale* e due testi che ritraggono la Ciociaria, *Stando con donne che cavano la ghiaia da un fiume*, in *Ciociaria* e *Sugli Aurunci*, come già *Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini* e *Alla chiesa di Frosinone*. In *Stando con donne*, la «vista delle degradanti condizioni di lavoro a cui l'essere soggiace» non cede all'«immediatezza della denuncia», fornendo una «rappresentazione poetica [...] più perspicua ed insinuante di qualsiasi *furor civilis*»: <sup>42</sup> «[...] son le quaranta / cofane di ghiaia che sull'alto // capo van delle donne / che le ascessero dal fiume / tentennando in un lume / di silenzio, e ripercorre // la tua buccia il passo / affaticato di costoro, / come a ritroso il coro / rattristato che fanno» (vv. 3-12). In *Sugli Aurunci* il soggetto poetante attraversa la geografia montuosa del Sud del Lazio («Salgo da Esperia a Ausonia per gli Aurunci, / tra Liri e Garigliano, vv. 1-2) e osserva la popolazione autoctona con uno sguardo antropologico («Qui la pietra grida vendetta / e agli uomini poco è dato, salvo / una fede superstiziosa», vv. 6-8); la strofa finale offre una considerazione generale sul folclore ciociaro messo in stretta correlazione con la natura di quei luoghi:

E ancora è Ciociaria, l'appassionata,  
veritiera, che non sa d'estetica,  
crede nello spirito dei morti,  
e si salva dal diluvio con preghiere  
ora fonde come le montagne,

ora fresche come foglie sul Liri. (vv. 11-16)

Dati cruciali su questi testi e sulle iniziative editoriali successive sono offerti dal carteggio inedito di Betocchi e de Libero degli anni Sessanta. I versi appena citati colpirono inevitabilmente de Libero, che sentendosi chiamato in causa manifesta subito a Betocchi il proprio entusiasmo e commozione: «quella “Ciociaria”, l'appassionata – veritiera – che non sa d'estetica – crede nello spirito dei morti... mi spetta in tal modo da convincermi finalmente che io sono “vero” anch'io come lei, perché io son certo di stare nel tuo pensiero dentro quei versi, in quella stessa verità che tu affermi» (lettera n. 2, 2 gennaio 1961). Betocchi non solo conferma di aver pensato a lui nello scrivere quelle liriche, ma gli rivela anche che pro-

<sup>42</sup> P. Civitareale, *Carlo Betocchi*, Milano, Mursia, 1977, p. 65.



prio in quel viaggio del novembre 1957, dopo una cena con un amico a Frosinone, nell'osteria di Madonna della Neve, aveva abbozzato una poesia, *Ciocciaria, notturnità* (dal titolo ancora di ispirazione romantico-simbolista), che rievocava Patrica e «i miti di de Libero» che «ruzzano ancora / come capretti» (vv. 15-16; lettera n. I, 22 gennaio 1961). Si tratta di una prima, disordinata stesura di *Vino di Ciocciaria*, di cui non era però riuscito a portare a termine l'ultima parte.

In quei mesi Betocchi stava allestendo l'*Estate di San Martino* e stava espandendo *Il vetturale di Cosenza* da undici a quindici unità per farne una sezione della raccolta con dedica a Oreste Macri. Il prospetto che segue evidenzia gli incrementi e le differenze tra la *plaqueette* del 1959 e la sezione dell'*Estate di San Martino* (1961), dando un quadro delle prime uscite: vengono aggiunti i tre testi pubblicati nel «Critone» nel 1960 e l'inedita *Incontro romano*. L'inserimento nel nuovo organismo macrotestuale comporta alcuni aggiustamenti strutturali: le liriche si dispongono in un'unica campata e le insegne *Inizia il viaggio* e *Conclusione del viaggio* vengono assorbite nei titoli della seconda e dell'ultima poesia.

*Il vetturale di Cosenza* (1959)

1. *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*  
(← *Risalendo una valle d'inverno*, «L'Albero», 17-18, dicembre 1953)  
Incomincia il viaggio
2. *Treno notturno tra i monti toscani*  
(← *Treno notturno*, «Botteghe Oscure», 19, 1957)
3. *Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini*
4. *Alla chiesa di Frosinone*
5. *Verso Cassino*
6. *Ritorno a Campobasso*
7. *Isernia*
8. *Campobasso-Salerno*
9. *Classicismo Salernitano*
10. *Il vetturale di Cosenza*  
Conclusione del viaggio
11. *Tornando tra i monti toscani*

*Il vetturale di Cosenza*, sezione dell'*Estate di San Martino* (1961)

1. *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*
2. *Treno notturno tra i monti Toscani. Incomincia il viaggio*
3. *\*Sosta laziale* (← «Critone», V, 9-10, 1960)
4. *\*Incontro romano*
5. *Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini*
6. *Alla chiesa di Frosinone*
7. *\*Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciocciaria* (← «Critone», V, 9-10, 1960)
8. *\*Sugli Aurunci* (← «Critone», V, 9-10, 1960)
9. *Verso Cassino*
10. *Ritorno a Campobasso*
11. *Isernia*
12. *Campobasso-Salerno*
13. *Classicismo salernitano*
14. *Il vetturale di Cosenza*
15. *Tornando tra i monti toscani. Conclusione del viaggio*

Nonostante il caloroso consenso di de Libero, *Vino di Ciociaria* non entra nella raccolta del 1961 poiché Betocchi non è persuaso degli ultimi versi e in particolare del riferimento per nulla pertinente a Virgilio Giotti, poeta da lui amato ma ben diverso e di tutt'altra area geografica (lett. n. II, 16 aprile 1961). Soltanto nel 1965 completa la seconda strofe (lett. n. III, 6 luglio 1965), in cui i ricordi sembrano tornare alla sua prima visita in Ciociaria, dove il suo mestiere di perito agrimensore lo aveva portato nell'immediato dopoguerra:<sup>43</sup>

Ma stamani, scrivendo questa memoria  
 d'una sosta, non facile a me, all'osteria,  
 grevi ancora le tempie di vino notturno,  
 a certe sere ripenso, passata appena la guerra,  
 di polverose rovine, di vuote finestre, 20  
 di pietre aguzze tremolanti  
 sugli abitacoli,  
 così ingenui di speranze e incantati  
 allora i passeggi, i gridi,  
 gli sguardi verso le pianure. 25

Ricevuta finalmente l'intera poesia, de Libero progetta una *plaque* con un'acquaforte di Domenico Purificato, pittore come lui originario di Fondi, selezionando i cinque testi ciociari del *Vetturale* e inserendovi l'inedita *Vino di Ciociaria* da cui ricavare il titolo:

1. *Sera trasecolata ad albergo tra i monti Lepini*
2. *Alla chiesa di Frosinone*
3. *Vino di Ciociaria*
4. *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria*
5. *Sugli Aurunci*
6. *Verso Cassino*

La «strenna natalizia», «a memoria della mia Ciociaria che è stata pure la tua» (lett. n. 6, 14 luglio 1965), esce nel dicembre 1965 per De Luca, presso il quale de Libero aveva pubblicato *Ascolta la Ciociara* nel 1953. Soltanto venti anni dopo, nell'edizione di *Tutte le poesie* (1984), Betocchi ricongiunge finalmente *Vino di Ciociaria* al *Vetturale di Cosenza*, ricucendo l'intreccio genetico e rendendo omaggio all'amico di una vita, scomparso tre anni prima.

<sup>43</sup> Cfr. *supra*, nota n. 5.

#### 4. Il carteggio tra Betocchi e de Libero (1960-1965)

Il cospicuo carteggio tra Betocchi e de Libero consta di 130 lettere di Betocchi, custodite presso l'Archivio Biblioteca La Fondazione La Quadriennale di Roma, e di 109 missive di de Libero, conservate presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Si pubblicano qui otto lettere di de Libero e cinque di Betocchi, risalenti agli anni Sessanta e connesse alla storia e all'elaborazione di *Vino di Ciociaria* e della *plaque* con lo stesso titolo.<sup>44</sup>

1.

Roma 7 febbraio 1960

Mio carissimo Betocchi,  
sei sempre tu a dirmi la parola buona che mi attraversa il petto come la dolcissima aria d'una novella. Anche stavolta; e chi se non tu e solo tu, potrebbe scrivermi una lettera come questa? Sono da invidiare per la stima e per il bene che mi porti. Ma io dico sempre e lo ripeto anche a te: che io vinco i miei nemici con gli amici meravigliosi che ho e che essi non hanno. E non è una fierezza che debbo nascondere, finalmente.  
Solo ieri, dopo una sollecitazione, ho ricevuto *Critone* con la poesia a me dedicata:<sup>45</sup> e la prova che io sono nel vero a giudicarla una bella poesia, mi viene da te che sei di specie incomparabile nello scrupolo e nella sensibilità, e l'ho detto a Pagano per convincerlo che non mi fa velo la gratitudine e che non gli fa lusinga il piacere di vedermi in cima a un suo pensiero, con tutto il mio nome che, per la prima volta, non si fa detestare da me per quel senso di vergogna che n'ho sempre.

<sup>44</sup> Nella trascrizione dei testi ci si è attenuti fedelmente agli originali salvo i rarissimi casi di sviste palesi degli autori. Sono inoltre stati uniformati all'uso corrente accenti e apostrofi. Si ringraziano Anna Bossi e Nicola Lauciello per aver permesso la pubblicazione delle lettere inedite di Betocchi e de Libero. Sono inoltre grato a Gloria Manghetti e Assunta Porciani per aver agevolato la consultazione dei materiali al Gabinetto Vieusseux di Firenze e all'Archivio Biblioteca della Quadriennale di Roma.

<sup>45</sup> La poesia di Vittorio Pagano, *A Libero De Libero (che insegna storia dell'arte ai ciechi)*, compare nel terzo libro *Trobar concluso* dell'opera in quattro volumetti *I privilegi del povero (1939-1959)*, Galatina, «Il Critone», 1960, p. 173; il testo si legge ora nella raccolta complessiva V. Pagano, *Poesie*, a cura di S. Giorgino, Neviano (Le), Musicaos Editore, 2019, p. 244. Il 27 gennaio 1960 Betocchi scrive a Pagano: «mi rallegro per la bella poesia che hai scritto per De Libero (che insegna storia dell'arte ai ciechi) una poesia che mi è piaciuta tanto, e non posso non dirtelo. E poi mi fa piacere che tu l'abbia scritta per De Libero, vero e autentico poeta che i critici stupidi non sanno capire e al quale io voglio molto bene»; il 6 maggio 1960: «Sai che De Libero si rallegro tanto, poi, con me, per quella tua bella poesia a lui dedicata?» (le lettere sono edite in G. Pisanò, *Carlo Betocchi e Vittorio Pagano*, cit., pp. 67 e 69).

Pagano è davvero una di quelle eccezioni rarissime nella regola della nequizia che ci toglie spesso la visione felice del mondo: e sa fare all'amizizia come altri pochi in oggi, e tu sei di quella partita lucente, mio caro Betocchi, e lasciati abbracciare nei miei pensieri, per dove tu vai e vieni.

Tuo de libero

Buon lavoro a te. E alle tue creature, madre e figlia, tutti i fiori che tra poco scoppieranno a mortaretto per la primavera.

Lettera ms. su due facciate. Busta t.p: «Roma ferrovia 8-II-1960», indirizzo: «Carlo Betocchi / Borgo Pinti 61 / Firenze».

2.

Roma 2 gennaio 1961

Mio diletto Betocchi,  
e come potrei ormai interrompere la più cara a me tradizione di mandarti per il Natale un cesto di sole fondano, se è il mio grande piacere di dire a te e alla bella Silvia e alla cara Madre i miei auguri in quella specie profumata della mia terra?<sup>46</sup> Ormai, ciascuno di noi non rinunciarebbe a taluni piaceri della vita senza limitare essa stessa più di quanto essa lo è già e sempre di più. Tu mi comprendi.

Ma è il migliore grazie tu me lo dici con una dolcissima nostalgia di versi ciociari che ho letto poco fa in "Critone", inattesi e improvvisi e gentilissimi: al colmo d'una grazia che è soltanto la tua, carissimo amico, e altro non saprei dirti senza sciupare il buon sapore che essi mi lasciano nella mente.<sup>47</sup> Soprattutto, "Stando con le donne" che è stupenda, e a me più cara per quella scena goduta le mille volte, e ora so che quell'ingegnere ogni volta eri tu, il mio Betocchi.<sup>48</sup> Allora allora mi risvegliavo lentamente, ma con improvvisi trabocchi in presenza delle "giornatare" che si chia-

<sup>46</sup> Era abitudine di de Libero inviare per Natale a Betocchi, alla moglie Emilia, detta Mima, e alla figlia Silvia, un cesto di arance di Fondi, come è chiarito dalla risposta di Betocchi del 22 gennaio 1961, lettera n. I.

<sup>47</sup> Per le tre poesie di Betocchi uscite nel fascicolo del «Critone» del settembre-ottobre 1960 (*Sosta laziale, Stando con donne e Sugli Aurunci*) si veda *supra*, pp. 247-248.

<sup>48</sup> Uno dei tre testi di Betocchi editi nel «Critone» nel 1960, *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume*, in *Ciociarìa*, reca questa prosa in esergo: «Dal letto del fiume, risalendo in lunga fila per l'argine con una cofana (grossa secchia) colma di ghiaia sulla testa, le donne avevan per cottimo di scaricare ciascuna quaranta cofane di ghiaia nel mucchio presso la strada: andavano lentamente, cantando, per aiutarsi a procedere unite. Il sorvegliante segnava una tacca nella buccia d'una bacchetta d'ontano ad ogni viaggio». Per altri ritratti di donne intente ai lavori dei campi o artigianali si vedano *Canto d'una vendemmiatrice, Canto d'una rammendatrice* in *Altre poesie* (1939) e *Canto di una giovane cucitrice dell'agosto* (1933) tra le *Poesie disperse edite e inedite* (cfr. C. Betocchi, *Tutte le poesie* (1984), cit., pp. 115, 124, 515;

mavano quasi sempre Concetta, Esterina, Altea, Carolina, Assunta, e io li sapevo a memoria quei nomi. “Che cori” hai provocato in me!  
 Ma quella “Ciocciaria, l'appassionata – veritiera – che non sa d'estetica – crede nello spirito dei morti...”<sup>49</sup> mi spetta in tal modo da convincermi finalmente che io sono “vero” anch'io come lei, perché io son certo di stare nel tuo pensiero dentro quei versi, in quella stessa verità che tu affermi. E non dirmi presuntuoso, considera semplicemente che io son ciocciario. E grazie, con un grosso timbro a secco.  
 Di' a Silvia che una volta o l'altra, passando per Firenze, mi fermerò apposta per vederla, sia pure quand'esce di scuola. E metti in moto un treno d'auguri lungo da qui a lì, nel vostro Borgo.

Ti abbraccia il tuo libero

Lettera ms. su due facciate di un foglio e sul *recto* di un secondo. Busta t.p.: «Roma ferrovia / 3-I-1961», indirizzo: «Illustre / Carlo Betocchi / Borgo Pinti 61 / Firenze».

I.

Firenze 22 Genn 61  
 Borgo Pinti 61

Caro De Libero

Se guardo il tuo bellissimo, e a me dolcissimo bigliettino del 2 Gennaio, mi vergogno. Che diamine, quanto tempo ho lasciato passare senza rispondere a una lettera come questa. E, per di più, come non ho saputo approfittare del tuo incontro nella sala degli Orazi e Curiazi a Roma!<sup>50</sup> È vero che era un bailamme, e che io speravo tanto di ritrovarti: tuttavia... sparisti, e l'incontro rimase senza effetto. Io, poi, alle 16, ripresi il mio treno impaziente di tornare Firenze.

Ma torniamo alla tua carissima lettera. Nessuno di noi, ormai, rinunciarebbe al piacere della cesta di arance di Fondi, natalizia: sai quanto è vero? Una espressione così indovinata, così vera, colpì tutti quando la lessi alle mie donne; resta il fatto che da tanto ti aspettiamo a Firenze...

F. Macinelli, *Poesia come preghiera*, in Carlo Betocchi. «Ciò che occorre è un uomo...», cit., pp. 48-68: p. 60).

<sup>49</sup> Sono i vv. 11-13 di *Sugli Aurunci*: «E ancora è Ciocciaria, l'appassionata, / veritiera, che non sa destetica, / crede nell spirito dei morti».

<sup>50</sup> Il 17 gennaio 1961 in Campidoglio vennero consegnati nel corso di una solenne cerimonia alla presenza del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, il Presidente del Consiglio Amintore Fanfani e il sindaco Urbano Ciocietti, i premi «Penna d'oro» e «Libro d'oro» istituiti dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri per premiare scrittori ed editori. La «Penna d'oro» e il «Libro d'oro» furono assegnati rispettivamente per il 1958 a Giuseppe Ungaretti e Vallecchi, per il 1959 a Emilio Cecchi e a Valentino Bompiani.

E ora veniamo ai versi: a parte la commozione del sentire da te i nomi che passavano poi tra le mie povere “giornate” l’Esterina, l’Altea, l’Assunta, la Carolina: ma tu anche qui hai indovinato una verità quando dici di quella Ciociaria che (ecc. ecc. “crede nello spirito dei morti”) ti “spetta in tal modo da convincermi finalmente che io sono “vero” anch’io come lei, perché io son certo di stare nel tuo pensiero dentro quei versi”. Parole santissime. Tu stavi esattamente nel mio pensiero in quel mio rapido passaggio in Ciociaria quando scrissi i versi che poi andarono nel “Viaggio meridionale” e cui s’aggiungeranno quelli che hai letto sul Critone. Ti copio qui dietro, dal quadernetto<sup>51</sup> dove le scrivevo a matita e che m’accompagnò in quella gita, versi che non mi è mai riuscito di accettare o di riordinare come avrei voluto: li scrissi a Frosinone, dopo essere stato a cena alla Madonna della Neve, con un amico. Essi testimoniano come tu mi eri sempre presente. E ti abbraccia di tutto cuore il tuo Betocchi

Ciociaria, notturnità

Ier sera, seduto ad un tavolo  
d’osteria, nel piano – la notte, la sala  
coronata di monti che non ricordo più –  
son passati tra noi  
discorsi d’altri tempi:  
il vino era chiaro, e da quieti ospiti,  
in quella sala, come sotto una pergola,  
pensavamo alle foglie delle vigne  
che se ne vanno, ora che è autunno,  
e da inebriati parlavamo del tempo,  
come se sempre ci ombreggiassero:  
sentivo il monte di Patrica, come torso, da lungi,  
vivo, d’un autoctono Iddio,  
dove, docili all’ombre dei castagni  
certo ruzzano ancora  
come capretti i miti di De Libero:  
ma stamani, scrivendo questo ricordo,  
non facile a me, d’una seduta all’osteria,  
la dolce severa rammento figura di Giotti;  
la sua eleganza nel rilevare  
vicino a un bicchiere e su un tavolo d’oste  
nell’arco di mare che muggia

<sup>51</sup> Si tratta del «Quaderno di Viaggio meridionale», ora custodito nel Fondo Betocchi del Gabinetto Vieusseux, segnatura CB. II. 1.4.14, <https://opera-vieusseux.nexusit.it/it/record/ID00001950?ref=ricerca>). La prima redazione di *Vino di Ciociaria*, anepigrafa con in calce l’indicazione potenziale *Ciociaria, notturnità*, occupa le cc. 4v-5r. Per le stesure di *Vino di Ciociaria* e i rifacimenti successivi della seconda strofe (l’ultima redazione del 1957 e due del 1961) si veda L. Stefani, *La biblioteca e l’officina di Betocchi*, cit., t. I, pp. 188-190 e t. II, pp. 313-314.

la vita che prossima palpita,  
e penso che fosse lui l'ospite invisibile  
che ier sera, da oltre la soglia,  
mi rivelava la notturnità.

Carlo Betocchi

Che ne dici? Vogliamo mettere anche queste frasi disordinate nel mio romanzesco Vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale che va ristampandosi per Mondadori?<sup>52</sup>

Lettera ms. su due facciate di due fogli e sul *recto* di un terzo. Busta t.p. « Firenze 22-1-1961 », indirizzo: « Illustre / Libero De Libero / Viale Vignola 5 / Roma ».

3.

Roma 28 gennaio 1961

Mio caro Betocchi,  
non potevi non capire quel mio impetuoso entrare nei tuoi "possedimenti"; una consonanza di affetti, e di memorie anche, ci legano schiettamente, e io ho colto a fiuto il tuo "pensiero ciociaro". E quanto m'innamorano quei due versi che "ruzzano" anch'essi incontro a me, ce n'è da commuovermi tutto l'anno.

Ma, certo, questa inedita Ciocciaria va inclusa nel "Vetturale di Cosenza" tra le altre recenti che ho letto in Critone. Ciò non dico soltanto per il piacere di stare col mio nome nel verso tuo (ne sono fiero): bensì per la riuscita immediatezza dell'appunto che, infine, è lo stesso che una poesia, anche se rimasta in bocca, e non la sciuperebbe quel tanto di revisione che il tuo occhio sapiente volesse fare là in mezzo.

Sì, me la squagliai alla svelta quella mattina: come mai ero sgomento dentro quella folla di facce, ce n'erano poche riconoscibili allo sguardo integro, e l'incontro con te fu il solo che m'avesse confortato. Ero venuto per dire, a mio modo, il bene che penso anch'io di quei nostri "antenati", ma che fretta di sbrigarsi avevano i governanti:<sup>53</sup> il puro necessario, diamine. Spero di vederti una volta fuori dalle cerimonie, mentre auguro la bella fortuna alla nuova raccolta delle tue poesie, e con tutto l'affetto ti abbraccia

il tuo de libero

<sup>52</sup> Già uscito per «I quaderni del Critone» (1959), *Vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* è ampliato e diventa una sezione nell'*Estate di San Martino* (Mondadori 1961).

<sup>53</sup> Cfr. *supra*, nota n. 50.

Lettera ms. su due facciate. Busta t.p.: «Roma ferrovia 28-1-61», indirizzo: «Carlo Betocchi / Borgo Pinti 61 / Firenze».

II.

Firenze 16 aprile 61  
Borgo Pinti 61

Mio caro De Libero

mi viene sottomano, nel guazzabuglio dei guai miei, quella tua letterina che mi scrvesti quando t'ebbi fatto conoscere i versi di "Vino di Ciociaria", scritti per te: ma guastati in fondo da un'aggiunta che non c'entra. Ci s'era visti da poco, alla cerimonia della penna d'oro a Cecchi e Ungaretti,<sup>54</sup> quando i nostri governanti – come tu ben notasti – mostrarono loro la gran fretta di piantarci la loro voluta disistima del "culturame". Poveri noi! Ma ora devo darti un dispiacere, dopo che me ne son roso io stesso: quel "Vino di Ciociaria" non m'è riuscito di finirlo come volevo: va bene e mi contenta la prima parte, è evidente che era scritto nel ricordo di Patrica e di te. Ma ci casca malissimo, e suona fuor di luogo il ricordo feriale di Giotti,<sup>55</sup> che non ha niente a che fare con quel clima. Ho lavorato in tanti modi a procurare un altro finale che andasse bene: e non ce l'ho fatta, e la poesia per ora l'ho tolta dal mazzo delle altre. Continuerò a vedere come posso ridurla a dovere perché desidero che alla fine entri nel numero di quelle del Viaggio meridionale. E spero bene che potrò passarla al Crittone, un bel giorno. Intanto sta per uscire "L'estate di S. Martino" che ti manderò. Ma il mio umore è pessimo, il mio sistema nervoso disastroso, all'aria.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> La cerimonia per il conferimento del «Libro d'oro» e la «Penna d'oro» in Campidoglio, cfr. *supra*, note nn. 50 e 53.

<sup>55</sup> Si vedano i vv. 19-24 della stesura di *Vino di Ciociaria* intitolata *Ciociarìa, notturnità* trascritta nella lettera di Betocchi del 22 gennaio 1961, *supra*, n. I («la dolce severa rammento figura di Giotti; / la sua eleganza nel rivelare / vicino a un bicchiere e su un tavolo d'oste / nell'arco di mare che muggia / la vita che prossima palpita / e penso che fosse lui l'ospite invisibile»). Betocchi aveva conosciuto Virgilio Giotti nel 1957, come si inferisce dalla lettera speditagli da Firenze il 29 marzo 1957: «Mi fece grandissimo piacere il conoscerLa; e il vederLa di persona mi richiamò l'idea alta ed esatta che avevo della Sua poesia, quasiché rivedessi in Lei quel mondo chiaro, netto, profondamente meditato ed equilibrato sull'ala dei sentimenti veri, ben conosciuti, responsabili» (*Carlo Betocchi dal sogno alla nuda parola*, cit., p. 36).

<sup>56</sup> Frequenti le crisi nervose confidate da Betocchi agli amici; si vedano V. Sereni, C. Betocchi, *Un amico fratello*, cit., lett. n. 37, 23 giugno 1953, pp. 66-67; lett. n. 73, 1 marzo 1958, pp. 118-119; lett. n. 75, 8 aprile 1958, pp. 121; lett. n. 76, 24 luglio 1958, p. 122; lett. n. 139, 12 maggio 1970, pp. 193-194; G. Caproni, C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile*, cit., lett. n. XI, 27 marzo 1954, p. 115; lett. n. LXXXVI, 31 marzo 1970, p. 258; *Io son come l'erba. Epistolario Carlo Betocchi-Maria Pia Pazielli*, a cura di P. Mallone, con un scritto di L. Betocchi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, lett. n. XI, 1 aprile 1958, pp. 59-60. Interessante l'affermazione che si legge nella lettera a Pazielli del 31 maggio 1967 a proposito della cura tentata da un nuovo medico per la moglie Mima, «non propriamente con un metodo psicoanalitico



Un abbraccio dal tuo  
Betocchi

Lettera ms. su due facciate. Busta t.p.: «Firenze ferrovia 17-4-1961», indirizzo: «A Libero de Libero / Viale Vignola 5 / Roma»

4.

Roma 18 aprile 1961

Mio dolcissimo amico,

a chi non accade di non riuscire a dare la giusta o voluta fine a una poesia? Spesso, più spesso di quanto si pensi, quella poesia resta lì non morta, ma in un fermento di fremiti che riattivano solo in noi e per noi, ogni volta che ci torniamo sopra, quello sforzo vano di volerla smorzare.

Non crucciarti per una promessa che non è fallita, bensì rimandata all'infinito: infine, quella poesia è soltanto un dono riservato a me, al tuo amico, e a me basta sentirla nel suo mormorio segreto per appagarmi del dono. A te non basta? È già molto che tu l'ami, stretta ancora a te, fattene uno di quei soavi "guberna me" che le nostre mamme ci appuntavano su una spalla, da bambini. Consolati, dunque, con la raccolta nuova e fragrante che godrò anch'io tra poco.

Anch'io vivo dei brutti giorni, nascosto in casa, con me stesso nemico, senza riuscire a purgarmi delle molte sporcizie che mi stanno dentro, e con un peso nel cuore che non è il globo ardente che costringeva San Filippo Neri a camminar piegato da una parte.<sup>57</sup> Ma statti forte in salute, e riposati e fa' tesoro degli ottimi farmaci che oggi aiutano a smaltire i veleni.

Auguro grandi feste e fortuna al tuo libro di poesie, e la massima salute a te e ai tuoi. Con un abbraccio sono il tuo  
de libero

Lettera ms. su due facciate. Busta t.p.: «Roma ferrovia 19-IV-1961», indirizzo: «Carlo Betocchi / Borgo Pinti 61 / Firenze».

---

(diciamo del tipo *Coscienza di Zeno*), e neppure con i rimedi farmacologici: «Da queste mie esperienze, e col loro approfondimento, scappa fuori tra l'altro di quanta superficialità letteraria, e venalità pro domo sua, siano fatti libri come *Il male oscuro* di Berto, e tantissimi altri che balbettano sulla psicoanalisi» (*ivi*, lett. n. XXXVII, p. 24).

<sup>57</sup> Nell'agiografia di San Filippo Neri, figura centrale della Riforma cattolica e fondatore dell'Oratorio, si racconta che una notte poco prima della Pentecoste del 1544, mentre pregava nelle catacombe di San Sebastiano, ricevette il dono dello Spirito Santo sotto forma di un globo di fuoco che gli entrò in gola e gli si infisse in petto spezzandogli due costole e provocandogli una palpazione perenne.

5.

Roma 5 agosto 1961

Mio carissimo amico,  
venuto a Roma per sbrigare una certa faccenda, la delusione m'è risarcita abbondantemente dalla tua "Estate di san Martino" che già stava lì, nel mucchio della posta, in attesa di finire in mano mia. E mi sono messo subito con la tua poesia che ormai fa "persona" con altre poche contemporanee nella mia casa: essa è una realtà viva e presente.

Già in quelle strofe di apertura ho sentito battere sonoro e aggressivo il tuo verso: quel "dimenticami"<sup>58</sup> risentirò ogni volta che mi sarà dato peccare d'orgoglio tra me e me. A mano a mano che m'inoltravo in quella tua limpida selva, ti conoscevo in uno spirito e in una affermazione così remoti da convincermi d'aver tu risalito il tuo calvario fino a quell'altura più lucente dove la parola è soltanto essa una sostanza calorosa della verità, scarna e lieta in quella umiltà suprema che tu hai raggiunto: oggi è il tuo risveglio dall'antico sogno e la tua realtà è vittoriosa più che mai. Ti amo ancor di più che ieri, tanta è la meraviglia della tua misura, o meglio, della tua condizione di poeta.

Credimi sempre tra tutti quanti il più vicino al tuo cuore. E grazie senza fine.

Tuo libero

Lettera ms. su due facciate di un foglio. Busta t.p.: «Roma ferrovia 6-VIII-1961», indirizzo «Carlo Betocchi / > Borgo Pinti 61< / >Firenze<», in altra grafia: «Tempio Pausania / Fermo Posta Sassari».

III.

Firenze 6 luglio 1965

Borgo Pinti 1961

Mio caro de Libero, con la fraterna dedica datata al 24 Giugno, ho ricevuto "Romanzo" alla fine del mese. La fascetta ricorda il premio Ibico Reggino che hai così ben meritato.<sup>59</sup> Scheiwiller ha fatto benissimo a sollecitarne la stam-

<sup>58</sup> Sono i vv. 13-15 di *Tra noi che vale, se ti mando in dono*, la poesia incipitaria dell'*Estate di San Martino*, isolata nella sezione *L'opera comune*: «È l'opera comune che ha valore, / dimenticami, guardami nel vero / di ciò che fai con lo spontaneo cuore» (C. Betocchi, *Tutte le poesie*, cit., p. 197).

<sup>59</sup> L. de Libero, *Romanzo 1934-1955*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1965. Nella *Nota finale* de Libero informa: «La raccolta si compone di poesie estratte secondo l'unità del tema che esse esprimono, dai volumi in cui apparvero di volta in volta, insieme alle altre di varia specie. Per ciascuno dei gruppi viene indicato l'anno della pubblicazione, che giustamente scandisce i periodi in cui furono scritte quelle poesie quanto lo svolgimento d'una vicenda

pa. Il libro, folto, e di una compattezza di tono tanto persuasiva, mi sembra offrire ai lettori il più valido canzoniere d'amore del primo cinquantennio del secolo. Il titolo è splendido. L'integrità della figura amorosa che il libro esprime resta scolpita nella mente. La solidità dell'immagine fa tutt'uno con la sua virginea trasparenza e limpidezza. Si penserebbe a Morandi se non si avvertisse, profondo, il pullulare del mito. Con lentissima, costante maturazione, la figura procede al suo crearsi umano. La gravità, la lenta acquisizione di gravità degli ultimi componimenti conclude magistralmente il segreto di questa stupenda figura, che ha il segreto di certe disperazioni statuarie. Per tutta la vita hai lavorato in questo senso: forse nessun altro poeta come te ha così ben compiuto una figura unica nel suo genere. Non hai mai mentito. Che splendida conferma del tuo valore in questo libro. Qui ti voglio aggiungere una vecchia di quelle poesie del '57 che ti rammentava, ma che era ferma alla prima strofa. Per ora c'è questa aggiunta di chiusura. Tanto perché tu sappia che l'avevo scritta davvero, anche se non entrò nel "Viaggio meridionale". Abbi un abbraccio commosso dal tuo vecchio ammiratore  
Carlo Betocchi

Lettera su una facciata, carta intestata: «L'Approdo Letterario / *Rivista trimestrale di lettere ed arti* / Redazione: Sede Rai - Firenze / Piazza S. Maria Maggiore, 1». Busta con la stessa intestazione, t.p.: «Firenze 6-7-65», indirizzo: «Al prof. Libero de Libero / Viale Vignola 5 / Roma». È allegato il dattiloscritto della poesia *Vino di Ciociaria*, che reca questo messaggio autografo nel marg. sup. sin.: «Caro de Libero, L'osteria era quella della (mi pare) cosiddetta Madonna della Neve, sotto Frosinone (sulla via per Fiuggi): era il 1957, m'ero fermato lì con amico della estate del '45,<sup>60</sup> andando in viaggio per il sud. È dello stesso giorno che scrissi l'altra poesia per la Chiesa di Frosinone. Abbi un abbraccio dal tuo Betocchi 6/7/65». La poesia presenta minime varianti rispetto al testo definitivo soltanto negli ultimi versi («di pietre aguzze tremolanti - e miti / come capelli di fanciulle - sugli assurdi / abitacoli, così ingenui di speranze / ed incantati allora i passeggi, / i gridi, gli sguardi verso le pianure». vv. 21-25).

6.

Roma 14 luglio 1965

Mio diletto Betocchi,  
tu vieni ad aggiungere le nuove migliaia alle antiche dei motivi che ti danno meriti massimi nell'anima e nella mente mia. E non finirà presto la pie-

---

che, nel titolo stesso della raccolta, riassume un significato preciso, come conseguenza naturale del proprio carattere. Le varianti si attengono a dei semplici ritocchi. Le poesie inedite vanno dal 1945 al 1955».

<sup>60</sup> Cfr. *supra*, note nn. 5 e 43.

na degli affetti e del gaudio che la tua lettera ha portato a casa mia: e non potrei dirti con quale passione le abbia accolte io, senza dover rinunciare alla scusa d'essere un uomo forte.

Non altro poeta se non tu che da sempre io tengo per "maggior fratello" poteva darmi quella solidarietà che, frattanto cresciuta, è arrivata al punto da ripararmi, con la sua ombra dorata, dalla nequizia del tempo, e degli uomini pure. Tu sai che parlo il vero. In questi ultimi anni d'una rotta non priva di conseguenze mortificanti, forse per mia colpa e certamente per mia vergogna: a volte ebbi a confortarmi col tuo nome sulle labbra e col tuo esempio d'interesse in cuore.

So bene che non mi fai lusinghe con una lode che mi sembra di meritare sol perché mi viene da te: essa è un'acqua limpidissima e posso specchiarmi con la certezza di scoprire il mio volto ripulito di molte croste e guardarlo con qualche dubbio in meno dei tanti che mi affliggono. E non credo né voglio credere che altri, critico o poeta, debba affogarmi con un giudizio da paragonare al tuo che considero totale e definitivo: tanta è l'ammirazione che ti porto da esserne fiero fino a un vanto più segreto. E un grazie non avrebbe né senso né valore.

Non sto a dirti il piacere che m'ha dato la seconda strofe venuta finalmente a concludere, in modo felice, quella prima di Vino di Ciociaria che serbavo già cara tra le pagine del tuo "Viaggio meridionale". Quale gioia sarebbe di poter curare una "plaquette" con questa e le altre cinque poesie (Sosta Laziale, Alla Chiesa di Frosinone, Stando con donne, Sera trascolata, Sugli Aurunci), tutte quante a memoria della mia Ciociaria che è stata pure la tua! E da rifinirla con una acquaforte di Purificato: una strenna natalizia, beninteso, un "debetur" al grande amico che abbraccio con la speranza di non deluderlo mai. Buona estate di poesia a te, buone vacanze alla Mima e alla bella Silvia. Tuo libero

P.S. Sì, quell'osteria è alla Madonna della Neve nei pressi della stazione: la prima ferrovia della mia vita, ora è soltanto un grosso borgo a palazzi di cemento. E Frosinone lassù è un punto dove guardare Monte Cacume che un tempo stava alla mia finestra di ragazzo.

Lettera ms. su due facciate. Busta t.p.: «Poste Roma Ferr. Corrisp. 15-7-65», indirizzo: «Carlo Betocchi / Borgo Pinti 61 / Firenze».

7.

Roma 2 novembre 1965

Mio carissimo Betocchi

la tua lettera mi trovò con l'influenza che mi ha tenuto sordo fino all'altro giorno. E non sto a dirti quanto mi addolora lo stato della tua Mima che

addirittura non può tornare a casa per la impossibilità di salire le scale.<sup>61</sup> È così crudele, dunque, la vita con te? Ma io sono di quelli che credono nella virtù dei farmaci, e oggi ve ne sono per le malattie di cuore davvero strabilianti: e sono certo che le cure non potranno non restituirti più o meno presto la presenza della tua Mima restaurata in ogni senso. Perché non dovrebbe essere così? So di persone addirittura in gravissime condizioni di cuore, e non giovani, che con le iniezioni di ossigeno hanno ripreso energia. Non è che si voglia sollecitarti alla fiducia: non ne avresti bisogno tanto è la fede che ti assiste. Voglio soltanto dirti che sono vicino a te e a Silvia con un affetto traboccante di aria salutare da riempirne la tua casa e l'altra dove si trova ora la Mima, e dille l'augurio del mio bene.

L'intento era di farti una cara sorpresa per Natale: ma la necessità di avere il permesso da Mondadori, prima di stampare in una piccola brosciure quelle sei poesie ispirate alla Ciociaria, mi costringe a parlartene, e la sorpresa sarà soltanto della squisita fattura del volumetto con una acquaforte di Purificato. Peccato! Vorrei, perciò, da te il favore di chiedere tale permesso al Mondadori, ma non dicendo che sono io l'autore dell'iniziativa bensì un amico: infine, si tratta d'una edizione numerata in meno di cento esemplari, fuori commercio. Avrei pensato al titolo Vino di Ciociaria: ti va? O vuoi trovarne tu a piacere? Resterà la dedica a Tommaso Santoro. E ti manderò le bozze per le correzioni se ti viene qualche pentimento.

Ti abbraccia fraternamente insieme alla tua donna, il tuo

libero

Lettera ms. su due facciate. Busta t.p. «Poste Roma ferrovia 3-XI-1965», indirizzo: «Carlo Betocchi / Borgo Pinti 61 / Firenze».

#### IV.

11 Nov. 65

Mio caro De Libero, purtroppo dal 2 nov. di la Mima è tornata, ma in uno stato! e con una depressione nervosa tremenda, non ho avuto un momento per risponderti e per altre faccende urgentissime. Io chiederò senz'altro il permesso, a nome mio a Mondadori – ma vorrei tu mi specificassi quali sono i titoli delle poesie cui alludi. Tu dici sei: fra cui includi quelle a te dedicata, e ne sarei felicissimo se ti piace. Perché a me sembra che nel mio libro siano solo 5: cioè

1. Sera trasecolata
2. Alla chiesa di Frosinone

<sup>61</sup> Nella lettera del 22 ottobre 1965 Betocchi aveva scritto a de Libero di essere solo con la figlia Silvia, «con la Mima lontana, ammalata di cuore, che non può salire i nostri 70 scalini senza ascensore, e depressa fino alla disperazione». Negli anni Settanta la malattia della moglie, colpita a cinquant'anni da un ictus nel 1972 e paralizzata sino alla scomparsa nel 1976, determinò come è noto la crisi religiosa di Betocchi.

3. Stando con dorme
4. Sugli aurunci
5. Verso Cassino

Io penso che *Vino di Ciociaria* (il titolo andrebbe benone per la plaquette) si potrebbe mettere tra la 2<sup>a</sup> e la 3<sup>a</sup>. Dimmi il tuo parere ma soprattutto rispondimi a volta di corriere di su d'accordo per le 5 del libro. Un abbraccio e grazie dal tuo vecchio e addolorato Betocchi

Cartolina postale, t.p.: «Firenze 11.11.65», indirizzo: «Al prof. Libero de Libero / Viale Vignola 5 / Roma».

8.

Roma 14 novembre 1965

Mio carissimo Betocchi,  
non mi viene una sola parola per quanto sta accadendo alla tua Mima, e non sarò proprio io a mandarti parole, tuttavia vorrei credere in quella fiducia che soccorre i disperati quanto in quella più alta assistenza che tu sai più di me.<sup>62</sup>

È vero, avevo messo in elenco anche Sosta laziale, però è meglio conservare quell'unità d'ispirazione che lo stesso titolo (ti va bene?) Vino di Ciociaria starebbe a confermare. E, sbadato che sono, non avevo messo in conto la poesia inedita. Restano, perciò, le sei:

Sera trasecolata

Alla chiesa di Frosinone

Stando con donne

Sugli Aurunci

Verso Cassino

Vino di Ciociaria

D'accordo, dunque. E non sto a dirti il piacere di renderti omaggio né la fede che posso esprimere pubblicamente per la tua poesia; del resto, essa pure antica quanto il mio bene.

Intanto, io metto in moto la piccola impresa, e Purificato con me, per mandarti la "plaquette" a tempo di Natale. Ti sono sempre vicino, e più che mai, con un abbraccio augurale. Tuo libero

P.S.: In fondo, prima dell'indice, vorrei mettere quella nota concernente Stando con donne che stava in testa alla poesia pubblicata in quella rivista Critone.<sup>63</sup> Che ne dici?

<sup>62</sup> Sulla malattia della moglie di Betocchi si veda la nota precedente.

<sup>63</sup> La prosa precede la poesia *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume*, in *Ciociaria* anche in C. Betocchi, *Vino di Ciociaria*, Roma, De Luca, 1965, p. 15, ed entra poi senza varianti nell'*Estate di San Martino* (cfr. *supra*, nota n. 48).

Lettera ms. su due facciate. Una freccia indica uno spostamento di *Vino di Ciociaria* nell'elenco dall'ultima alla terza posizione dell'elenco, come poi nel testo a stampa. Appunto autografo in altro inchiostro nel marg. sup. dx. del *recto*: «Scritto 24. nov. che Sereni mi ha dato il permesso».<sup>64</sup>

V.

4 Dic 65  
Borgo Pinti 61

Mio caro carissimo Libero che ti dai tanta pene: riecoti le bozze che ho letto e riletto, e spero perciò di aver lasciate senza mende. Proporrei che il carattere delle due dediche "a Tommaso Santoro" fosse di un tondo più piccolo. Vedo che il tondo che usano (o mi sembra) sia dello stesso numero del corsivo. Chissà che più piccolo non andasse meglio. È un suggerimento, mi rimetto al gusto del tipografo. Ho accennato di vedere se si poteva dire che la poesia *Vino di Ciociaria* è inedita, cioè non dobbiamo ringraziare Mondadori del permesso. Ma mi sembra che il discorso verrebbe imbrogliato, e che sia inutile aggiungere una riga apposta.

Inoltre è evidente che tale poesia, scritta proprio nel ricordo della tua poesia, è a te dedicata. Lo è nella sua polpa, e nel nominarti. Nello stesso inserto dell'Estate di S. Martino (Viaggio Meridionale), nella poesia per Isernia, ho ricordato Ungaretti<sup>65</sup>. Se ti fa piacere, dunque, puoi far stampare, sotto il titolo anche un bel "a Libero de Libero". Ma a me sembra inutile; poiché è tutta tua, immedesimato te stesso alla Ciociaria.

Attendo a piè fermo i fogli della tiratura da formare: e ti sono grato dal profondo del cuore per tutte le altre allusioni che ti proponi di usarmi. Ti prego solo di darmi l'indirizzo di Domenico Purificato perché possa ringraziarlo anch'io della collaborazione: e quello dell'editore De Luca, che penso sia sempre Via Gaeti.

Ancora un abbraccio dal tuo Betocchi

Lettera ms. su due facciate.

<sup>64</sup> Nel Fondo Betocchi del Vieuxseux è custodita la copia carbone della lettera dattiloscritta a Sereni del 18 novembre 1965, in cui Betocchi gli chiede l'autorizzazione a ristampare i cinque testi del *Vetturale* (sezione dell'*Estate di San Martino*) in *Vino di Ciociaria* e *Lamento per la morte di Ottone* (poi in *100 opere di Ottone Rosai*, Prato, Galleria d'arte Falsetti, 1965, pp. 9-11). Il giorno successivo Sereni in qualità di direttore editoriale di Mondadori accorda a Betocchi il permesso: «puoi procedere senz'altro sia dalla parte della Ciociaria sia dalla parte di Prato. Raccomando solo che l'usuale citazione dell'editore sia osservata in entrambi i casi». (V. Sereni, C. Betocchi, *Un uomo fratello*, cit., lett. n. 117, 19 novembre 1965, pp. 171-172).

<sup>65</sup> Ungaretti è menzionato nel penultimo verso di *Isernia* con riferimento alla celebre *Soldati*: «Mi han parlato col cuore, qui ad Isernia, / in tanti; e mi sentii inverdire, addosso, / gli stinti panni di guerra del quindici, / quando infittivan reggimenti / come di foglie, è canto d'Ungaretti, / su cui passava l'autunno» (vv. 12-17).

fortiniana

## Fortini's Literary Debt to Manzoni and Leopardi

THOMAS E. PETERSON

University of Georgia  
peterson@uga.edu

**Abstract.** From his earliest publications until his final works, Franco Fortini was inspired by the models of Manzoni and Leopardi. Drawing on Manzoni's philosophical-historical essays, narrative works and *Inni sacri*, Fortini revitalized our understanding of the Milanese poet, whose sublime vocabulary penetrated into Fortini's late verse. In a contrasting but complementary way, Fortini embraced Leopardi, especially the poet of the *Canti*, elevating our understanding of the poet's final, Neapolitan period. Assisted by studies of Lenzini, Diaco, Bonavita and others, the essay establishes the intellectual and poetic counterpoint represented in Fortini's thought and poetry by these two giants of the Ottocento.

**Keywords:** Fortini, history and metahistory, irony, Leopardi, Manzoni, romanticism.

**Riassunto.** Dalle sue prime pubblicazioni fino alle ultime opere, Franco Fortini si è ispirato ai modelli di Manzoni e Leopardi. Attingendo ai saggi storico-filosofici, alle opere narrative e agli *Inni sacri* di Manzoni, Fortini ha rivitalizzato l'interpretazione del poeta milanese, il cui vocabolario sublime è penetrato soprattutto nelle raccolte fortiniane più tarde. In modo contrastante ma complementare, Fortini ha accolto la lezione di Leopardi (soprattutto dei *Canti*), migliorando la nostra comprensione dell'ultimo periodo napoletano del poeta. Con l'aiuto dei precedenti studi di Lenzini, Diaco, Bonavita e altri, questo saggio ricostruisce il contrappunto intellettuale e poetico rappresentato nel pensiero e nella poesia di Fortini da questi due giganti dell'Ottocento.

**Parole chiave:** Fortini, storia e metastoria, ironia, Leopardi, Manzoni, romanticismo.



## I.

Franco Fortini was profoundly invested in the work of Alessandro Manzoni and Giacomo Leopardi. As a critic, Fortini offers a novel and illuminating perspective on these classic poets and philosophers and their pertinence to contemporary debate. As a poet, Fortini is mindful of the models of the two masters more than has been recognized (not surprisingly, perhaps, given the slower recognition of Fortini's poetry with respect to his essays). As a youth Fortini was drawn to Manzoni's prose (fiction and non-fiction); in the 1950s his attention shifted to the *Inni sacri* (*Sacred Hymns*) and tragedies, in particular *Adelchi*. As for Leopardi, Fortini's focus, early and late, critical and creative, was on the poems of the *Canti* more than the prose.

As a young poet and intellectual Fortini was impacted by the European romantics. Writing of his first volume of poetry, *Foglio di via e altri versi* (*Marching Orders and Other Poems*) in his classic study, *I poeti del Novecento* (*Poets of the Novecento*), he conveys a vivid sense of how the romantic tradition induced an awareness of the moral dimensions of history:

The historic and political reality intervened to alter, if not suppress, any idyllic inclination; rather it inserted it onto a reprise of the accents of tragic romanticism. Thus, it was amidst the events of political and racial persecution, the experience of the war, the contacts with the Resistance and emigration, that the poems of *Foglio di via* took shape.<sup>1</sup>

When Fortini refers to the authors of «tragic romanticism», he is undoubtedly thinking of Manzoni, Leopardi, and Foscolo, but also Heine, Goethe, Schiller, Novalis, Shelley, Blake, and Pushkin, authors who took a stand against the dehumanization brought about by the Industrial Revolution and understood the tragic consequences of social oppression.<sup>2</sup> By

<sup>1</sup> F. Fortini, *I poeti del Novecento*, a cura di D. Santarone, Roma, Donzelli, 2017, p. 168: «La realtà storica e politica circostante sopraggiunse [...] ad alterare, se non a sopprimere, ogni inclinazione idilliaca; anzi, la innestò su di una ripresa di accenti del romanticismo tragico. Fra le vicende della persecuzione politica e razziale, l'esperienza della guerra, i contatti con la Resistenza e l'emigrazione, si vennero così componendo i versi di *Foglio di via*». There were distinguished individual poets such as Montale, Saba, Noventa and Sereni, who directly confronted the catastrophes of two world wars and the debacle of fascism, but in general the prevailing poetic schools, the post-symbolists and hermetics, evaded any direct treatment of recent history.

<sup>2</sup> See F. Fortini, *Insistenze*, Milano, Garzanti, 1985, p. 291: «Già tra la fine del Sette e le prime decadi dell'Ottocento Goethe, Shelley, Hölderlin, Leopardi conoscevano chiaramente il doppio legame fra i massimi esiti dell'uso letterario del linguaggio e le condizioni che sfruttamento e oppressione indicavano nella maggioranza degli uomini». Some critics have minimized the

identifying with «tragic romanticism» Fortini eluded the more recent culture of symbolism and modernism and designated his wartime book as a meditation on the tragic course of human history and the pursuit of justice; not coincidentally this is a direction he shares with his mentor, Giacomo Noventa, himself rooted in the Romantic experience starting with Heine and Goethe.

## II.

Given a copy of the Revised Protestant Italian translation of the Bible (the Riveduta) by his father at age ten, Fortini read it avidly and later attributed the Biblical vein of his poetry to his early experience of that text (which he read without the benefit of historical annotations or the Vulgate):

This made the sapiential use of biblical episodes and verses natural to me, the moral hermeneutics proper to the sermons of the evangelical churches. It was – but certainly I couldn't know it – the absolute reading of the theological existentialists, à la Karl Barth, averse to the historicism of liberal origins. I was filled with a kind of musical stupefaction; a rhythm that, especially in the Poetic Books, occupied the entire space of my mind.<sup>3</sup>

In 1939 Fortini was baptized in the Waldensian Church of Florence. In 1941 he was drafted into the Italian army. When the army was disbanded on July 25, 1943, he settled briefly in Milan before self-exiling to an internment camp in Switzerland, where he met a number of fellow anti-fascists, eventually taking part in the short-lived Partisan Republic of

---

existence of an Italian romanticism. See G. Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di Letteratura Comparata*, Firenze, B. Seeber, 1908, and P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico, e altri saggi sui «Canti»*, Bologna, il Mulino, 2012. Obviously Fortini was not referring to those romantics who were nostalgic for altar and throne, or to the followers of the gothic spiritualism circulating in northern Europe, or the intellectuals of the romantic movement centered on «Il conciliatore». See D. Dalmas, *Fortini romantico*, in «...come l'uomo s'eterna». *Studi per Riccardo Massano*, a cura di P. Luparia, Dipartimento di scienze letterarie e filologiche, Università degli studi di Torino, 2006, pp. 265-277.

<sup>3</sup> F. Fortini, *Il discorso accanto alla pietra*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1587-1588: «Questo mi ha reso naturale l'uso sapienzario dell'episodio e del versetto, l'ermeneutica morale propria ai sermoni delle chiese evangeliche. Era – ma certo non potevo saperlo – la lettura assoluta degli esistenzialisti teologici, alla Karlo Barth, avversa allo storicismo di origine liberale. Me ne veniva una sorta di stupefazione musicale; un ritmo che, soprattutto nei Libri Poetici, occupava tutto lo spazio della mente». By «Poetic Books» Fortini refers to Job, Ecclesiastes, Psalms.

Ossola.<sup>4</sup> In Zurich Fortini joined the Waldensian congregation of Pastor Alberto Fuhrmann, in whose home he found a hospitable place for writing and sharing poetry. In that context he writes a sermon, delivered in Basel in 1944, in which he draws an arc between passages from the Books of Job and Titus, which contain the same imagery of the spirit, of light and dark, endurance and suffering, and the same prospect of redemption. He writes: «Purity is the result of the victory over anguish and anxiety, is a quickness of the body and soul, a constant availability to Grace»; in the closing lines one hears an echo of Manzoni's *Il Cinque maggio* (*The Fifth of May*): «Chi può trarre una cosa pura da una impura? Nessuno, se non l'eterna forza del Signore, che atterra e suscita, che affanna e che consola, che atterra e affanna Giobbe, che suscita e consola i credenti» («Who can draw a pure thing from a pure one? No one, except for the eternal force of the Lord, that knocks down and lifts up, that exhausts and comforts, that knocks down and exhausts Job, that lifts up and consoles believers».)<sup>5</sup> The lines from Manzoni's poem are:

Tu dalle stanche ceneri  
Sperdi ogni ria parola:  
Il Dio che atterra e suscita,  
Che affanna e che consola,  
Sulla deserta coltrice  
Accanto a lui posò.

(You, all malicious murmur  
ban from his poor remains:  
that God Who strikes and comforts,  
Who weakens and sustains,  
near the forsaken pall  
came down to rest and call).<sup>6</sup>

It is clear the young Fortini had cultivated Manzoni's poetry and identified with its dramatic, penitential themes.

Fortini's early study of Manzoni was primarily of the prose, *Osservazioni sulla morale cattolica* (*Observations on Catholic Morality*), *Storia della*

<sup>4</sup> See R. Broggin, "Svizzera, rifugio della libertà". *L'esilio* inquieto di Franco Fortini (1943-1945), in «L'ospite ingrato», 2, 1999, pp. 121-167. See D. Dalmas, "Bisogna scegliere": Kierkegaard e Fortini, in «L'ospite ingrato» 2, 1999, pp. 185-198, for a probing study of Fortini's protestant inclinations, especially when he was reading Kierkegaard (whom he went on to translate) and Karl Barth.

<sup>5</sup> F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1231.

<sup>6</sup> The passage recalled from *The Fifth of May* are the final six lines, ll. 103-108. Trans. J. Tusiani, *From Marino to Marinetti An Anthology of Forty Italian Poets*, New York, Baroque Press, 1974, p. 145.

*rivoluzione francese* (*History of the French Revolution*) and the *Storia della Colonna Infame* (*History of the Column of Infamy*), the latter being the historical text that Manzoni wished to include in the first publication of *I promessi sposi* (*The Betrothed*).<sup>7</sup>

Fortini will draw the titles for two of his major books from Manzoni's prose: *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie* (*Testing the Powers. Writings on Criticism and the Literary Institutions*) is taken from Manzoni's history of the French Revolution: «I commissari della Nobiltà [...] esprimevano il timore che la verifica de' poteri in comune tirasse con sé la deliberazione in comune» («The commissioners of the Nobility [...] voiced the fear that the test of powers in common implied deliberation in common»)<sup>8</sup>. The significance is that Fortini, like Manzoni, possessed a passionate commitment to a just society and a keen awareness of the role of social institutions in the struggle for freedom and self-determination, and the interdependency of that discourse with the meditation on philosophical-religious matters.<sup>9</sup>

The second citation concerns Fortini's 1963 volume of poetry, *Una volta per sempre* (*Once and for All*) and is drawn from Manzoni's *Del romanzo storico* (*On the Historical Novel*), where Manzoni writes of «un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlare con più precisione, irrevocabilmente» («a truth seen by the mind forever or, to speak more precisely, irrevocably»), a passage Fortini explicates as follows:<sup>10</sup>

<sup>7</sup> See F. Fortini, *Manzoni*, in Id., *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 84-104.

<sup>8</sup> A. Manzoni, *La rivoluzione francese del 1789, III*, cited in F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989, p. 7; eng. trans. A. Toscano, *A Test of Powers. Writings on Criticism and Literary Institutions*, London, Seagull, 2016, n.p. Subsequent translations from *Verifica dei poteri* are those of Toscano.

<sup>9</sup> An important *inedito* (which I have not read) is the transcription of a transmission on Radio della Svizzera italiana, F. Fortini, *Alessandro Manzoni nei due secoli*, Franco Fortini Archive, University of Siena, F2a XVIII, 84, 38 cc. ds. and ms (1984). For an excellent treatment of Fortini's critical writing on Manzoni, including extensive commentary on this text, see F. Diaco, «Un luogo centrale della mente»: *Manzoni negli scritti critici di Fortini*, in «Allegoria», 79, 2022, pp. 28-65. Especially noteworthy are the scholar's treatments of the debates concerning the historical reception and canonicity of Manzoni's works (and to some extent Leopardi's), the psychological dimension of Fortini's relation to Manzoni, also as «il poeta della violenza» («the poet of violence») whose *Storia della colonna infame* is a profoundly ethical probe into the abject abuses of power in 17<sup>th</sup> century Lombardy, and a discussion in a Manzonian key of Fortini's espousal of the political unconscious (Jameson) as integral to his critical method. See F. Diaco, «Un luogo centrale della mente» cit., p. 49: «Per Fortini [...] è il dittico Leopardi-Manzoni a porsi al centro di problemi che dal XIX secolo si protraggono fino ad oggi».

<sup>10</sup> A. Manzoni, *Del romanzo storico*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1973, p. 1731: «un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlare con più precisione, irrevocabilmente», cited by F. Fortini, in *Notizie e dichiarazioni di scrittori*, in «Rassegna della letteratura italiana», 85, 1981, p. 441.

This means that there exists an objective, natural, historical truth, and a mind that confronts it (as distinct from the scientific cognitive view) and grasps it in a formal dimension. Whoever has seen that truth once and for all cannot disregard it; one who does is lost. Great poetry demands the same: it is an intimately dialectical entity, with a beginning and an end, demanding imitation and aiming to endow our existence with purpose and form.<sup>11</sup>

In the mid-1950s, together with Angelo Romanò and Giovanni Giudici, Fortini was drawn to the poetry of the *Inni sacri* and the choruses of the tragedies, especially *Adelchi*, finding in the percussive rhythms of their hymnological style a welcome alternative to the prevailing lyric style of the Novecento. Fortini suggests that Manzoni's lyric style fell out of favor due to the disappearance of a public familiar with popular hymns and songs, whether of the evangelical church or the socialist movement.<sup>12</sup> Indeed the style and rhythms of the *Inni sacri* – created by the use of *versi tronchi* and *versi sdrucchioli* in rhyme, a conspicuous use of hyperbaton and iteration, and a grave and sublime lexis – sounded quite archaic to the modern ear.

Fortini approaches Manzoni's poetry with a philological sensitivity to the physical activity of writing and notating, and the time periods – the long delays when drafted texts or fragments lay fallow before being returned to – and the impact of changing historical situations on Manzoni's decisions to alter or suppress a text. He has a special interest in the hymns *Pentecoste* and *Ognissanti* (the latter only concluded in 1859), including early drafts that are later abandoned, not least because Manzoni seems to have borrowed lexis from Leopardi.<sup>13</sup> With respect to *Pentecoste*, an early draft contained several strophes in which the poem's pious request to the Holy Spirit to protect the poor and the humble is extended to the revolutionaries struggling in the Caribbean and South America to throw off their oppressors. When Manzoni returns to the draft after the death of Napoleon and the tumultuous events of 1820 and 1821, the times have changed and he removes those stanzas.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> F. Fortini, *Preface*, in *Summer is Not All. Selected Poems in Italian and English*, eng. trans. P. Lawton, London, Carcanet, 1992, pp. 11-12.

<sup>12</sup> F. Fortini, *Manzoni* cit.

<sup>13</sup> See F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 51-52, where Fortini cites conspicuous lexical evidence that Manzoni read *La ginestra* (published in 1845), and naturally, as one would suppose, earlier Leopardian texts, before he wrote *Ognissanti*.

<sup>14</sup> See M. Palumbo, *Fortini critico e il "caso Manzoni"*, in «Critica letteraria», IV, 117, 2002, pp. 717-724, who elucidates Fortini's idea that with Napoleon dead and the tide of popular revolts in the Caribbean and elsewhere stemmed, Manzoni represses his earlier inclination to heroize the armed peasants of Haiti as agents of a liberation at once revolutionary and Christian. The

In order to better understand the appeal of the *Inni sacri*, it is best to reject the cliché, in the words of Giovanni Giudici, that they are «antilyrical, ideologically petty, prosodically squalid, boring, hindered by moderatism and Lombard conformism, confessional or (it amounts to the same) recommendable for reasons of content», as such a view fails to acknowledge how in Manzoni «poetry becomes its own theatre, the page becomes a stage, the voice (of the author or reader) a mask», and how such poetry constitutes «a model of poetic asceticism, of poetic sanctity».<sup>15</sup> Giudici clarifies the importance of irony as a structuring principle of the *Inni sacri*: irony is the hidden force of their self-imitative and theatrical approach to the sublime and the simultaneous recognition of its unattainability. Thus – and here the bond with Fortini is most evident – the language of the *Inni sacri* is *other* from the language of discursive prose and is distant from any kind of proselytizing religiosity.

Even as he explores the novel paradigm presented by the *Inni sacri* in contemporary poetics, Fortini retains his scholarly interest in Manzoni's philosophical and historical writings, noting how in Manzoni «moral freedom» affirms the «absolute responsibility» of humanity to not accuse the innocent, to not be an accomplice to violence and torture and to defend justice. While Manzoni's ardent defense of moral justice reflects his Catholicism, it is possible to retain that goal, writes Fortini, outside of the faith (here with reference to Manzoni's invoking of the concept of Providence in the introduction to the *Storia della Colonna Infame*):

We must have the ability and open-mindedness to see that for the word of God we can substitute [...] a transcendent value, a goal proposed to all of humanity. [...] Now we can substitute for the word 'Providence' one or two words that in less theological terms indicate [...] the relationship between the past and future, the 'Foresight' or the tension of humanity toward a final goal...<sup>16</sup>

---

critic also discusses the alternative interpretation of Umberto Eco, for whom the changes to *Pentecoste* have nothing to do with repressing the historic content of the earlier draft and everything to do with finding an adequate formal rhythm in the mixture of *versi piani*, *sdruciolati* and *tronchi*.

<sup>15</sup> G. Giudici, *Per forza e per amore: critica e letteratura (1966-1995)*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 143-144: «antilirici, ideologicamente angusti, prosodicamente squallidi, noiosi, viziosi di moderatismo e di perbenismo lombardo, confessionali o (che è lo stesso) raccomandabili per ragioni di contenuto. [...] [L]a poesia diventa teatro di se stessa, la pagina palcoscenico, la voce (dell'autore o del lettore) maschera»; «un modello di ascetismo poetico, di santità poetica».

<sup>16</sup> F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1798: «[D]obbiamo avere la capacità e la spregiudicatezza di vedere che alla parola di Dio possiamo sostituire, ad esempio, un valore trascendente, una mèta che si propone a tutta l'umanità. [...] Ora noi possiamo, alla parola Provvidenza, sostituire una o più parole che in termini meno teologici indichino [...] il rapporto fra passato

Fortini believes that Manzoni was poorly understood in the 20<sup>th</sup> century when some of his major works were considered to be out-of-date. He argues that Manzoni matters more than ever today as a figure of mediation between history and metahistory and as one who envisioned a classless society: «Was the “Christian people” that Manzoni augured in the final stanzas of his ode “Pentecost” an interclassist myth? Certainly, but it was also a figure of what lies beyond classes».<sup>17</sup>

In response to a critique of Manzoni’s lyrics by Andrea Zanzotto, Fortini admits that the lyrics contain «powerful dissonances» but clarifies that these «dissonances truly do not arise from “the intrinsic antinomy of [the Manzonian] eros” alone but [...] out of Manzoni’s having confronted the “myth” of an objective and choral lyric».<sup>18</sup> Furthermore, he states, «To retrace [...] the path that Manzoni took, and to draw from his prose the unique lesson of his poetry, would mean to give one’s blessing to the ideology of *indistinction*, which is, in a profound sense, the ideology of a century of the avant-garde».<sup>19</sup>

If we now turn our attention to Fortini’s poetic derivations from Manzoni, it will be useful to recall the underlying premise of the title *Una volta per sempre*, that poetry pursues an objective truth in history. A key poetic text that centered on such an historic and moral truth is *Il nido* in *Questo muro* (*This Wall*), a poem that incorporates elements of an early draft of Manzoni’s *La Pentecoste*.<sup>20</sup> *Il nido* is an allegorical *tour de force* of six five-line stanzas alternating between roman type (stanzas 1, 3, 5) and italics (stanzas 2, 4, 6).<sup>21</sup> The differing fonts serve to indicate, on the one hand, a temporal present in which the poet lies awake in bed listening to a family of birds nesting in the wall of his home; and, on the other, his rec-

---

e futuro, la Preveggenza ossia la tensione dell’umanità ad un fine...». These remarks are part of a memo written on the back of the test of Fortini’s 1973 conference in Mexico, published as *Storia e antistoria nell’opera di Alessandro Manzoni*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1461-80.

<sup>17</sup> F. Fortini, *Un giorno o l’altro*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 453: «Il “popolo cristiano” che Manzoni auspicava nelle ultime strofe della *Pentecoste* era un mito interclassista? Certo, ma era anche figura di un al di là delle classi...».

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 453: «prepotenti stonature»; «quelle “prepotenti stonature” non procedono davvero soltanto dalla “antinomia intrinseca dell’eros” manzoniano ma [...] dall’aver il Manzoni affrontato il “mito” d’una lirica oggettiva e corale». Fortini disagrees with both Luzi and Zanzotto about the relative unimportance of Manzoni’s poetic example to the poets of today.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 453: «Ripercorrere [...] la via che Manzoni percorse, e dalla sua prosa cavare la sua unica lezione di poesia, vorrebbe dire piegare il capo alla ideologia della *indistinzione* che è, in senso profondo, l’ideologia vitalistica di un secolo di avanguardia».

<sup>20</sup> L. Lenzi, *Appunti su Manzoni in Fortini (e viceversa)*, in «Testo» 38, 2, 2017, pp. 37-53: p. 45.

<sup>21</sup> See T.E. Peterson, *The Ethical Muse of Franco Fortini*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp. 150-153, for discussion of *Il nido*, and its reference to *Pentecoste*.

ollection of the historical situations of the Thirty Years War and the 1621 Austrian massacre of the protestants and related insights about human suffering. The poem, like many others in *Questo muro*, including reminiscences of the deceased colleagues Vittorio Rieser and Raniero Panzieri, is an example of the “spectral” style of the late Fortini, a style that increasingly finds him confronting his own mortality.

In *Appunti su Manzoni in Fortini (e viceversa)* Luca Lenzini considers Fortini's complex poetic relation with Manzoni, recognized as one of his major sources in the select company of Brecht, Dante and Goethe. In his discussions of Fortini's poetic derivations from Manzoni, notably from the *Inni sacri*, Lenzini lists a number of poems: *Coro di deputati (Foglio di via)*; *Parabola, Ventesimo congresso, Sansepolcro (Poesia e errore)*; *Il nido (Paesaggio con serpente)*; and *E il temporale, Mi hanno spiegato and Stanotte (Composita solvantur)*. The poetic derivations from Manzoni indicate a deep affiliation reflecting common philosophical and (meta)historical positions in which the suffering of humanity, and humanity's quest for freedom, are central themes. The shared diction draws on the semantic fields of death and rebirth, the pathos of suffering, the savagery of violence and the sublime. Among the arch metaphors employed (also indicated by Lenzini) are the bird and the flower, representing for Manzoni the Cross and the hope of the resurrection and for Fortini the utopian transformation of society. Thematically, Fortini's borrowings share the evidence and deep structures of a Christian philosophy without the element of Christian faith.<sup>22</sup> This philosophy – and here is Manzoni's genius – attaches to the biblical imagery of insemination, growth, incarnation, fertility, death, resurrection, maternity and the coexistence in the Church of brothers and sisters in community and communion. In doing so, it superimposes the time frames of prophecy (the eschatological) and utopia (classlessness), a fact that allows us to read Manzoni in secular, metahistoric terms: «Prophecy is rather a horizon. Associated by tradition with the “ultimate things”, with eschatology, it can instead be an historical horizon, a goal».<sup>23</sup>

Fortini's debt to Manzoni derives from the contradiction he identifies in the Milanese poet's intellectual-spiritual personality: «If one considers the poetic profile of Manzoni the *creator*, one discovers that his greatness consists precisely in the result of contradictory tensions that Manzoni

<sup>22</sup> Fortini attacks the Christian/atheist dichotomy that critics have employed to judge Manzoni, whose proponents fail to note the analytical power of Manzoni the social thinker and philosopher. See Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit. p. 1464.

<sup>23</sup> F. Fortini, *Profezie e realtà nel nostro secolo*, Bari, Laterza, 1965, n.p.: «La profezia è invece un orizzonte. Associata per tradizione alle “cose ultime”, alla escatologia; ma può essere invece un orizzonte storico, un traguardo».



the *religious thinker* strove to combat».<sup>24</sup> While Manzoni never loses his rationalism, his casuistic discernment of subtle distinctions, he struggles with «an inextinguishable sense of guilt and degradation».<sup>25</sup> The years of his formation were replete with traumatic events: the living witness of Napoleon in Milan, the 1795 attack on a Milanese monarchist rebellion by Napoleon's artillery, the madness of his wife Enrichetta, the shocking news of Waterloo.<sup>26</sup> Politically, Manzoni wished at all costs to avoid a Robespierre type dictatorship from forming in Italy; thus he supported the moderate solution of Cavour, promoting liberal relations between the illuminated aristocracy, the upper middle class manufacturing sector, and the artisans.<sup>27</sup> Yet he also foresaw the consequences of this solution: the destruction of the Christian-agrarian economy by the industrial revolution. He saw that the liberal government was not committed to the Christian morality and struggle for justice. Herein lies Manzoni's contradiction, in his perception of «the desperate threat to the metahistorical dimension of man, the loss of the sense of the eternal and the immutable»:<sup>28</sup>

What lies beyond history, in what history does not say [...] [...] It is the theme of the unknown and the reason of the lives of disappeared peoples and forgotten individuals; it is not just a matter of the movement of the liberal and humanitarian conscience [...], [but] of the *radical opposition between what appears and what is, what passes away and what remains*.<sup>29</sup>

It is critical for Fortini that Manzoni's metahistorical thought be seen in his poetry as well as the historical writings. If modern readers are not drawn to the verse, that is due to the «area» of poetic thought it encompasses, which has its basis in Latin Christian hymnography and the elegy.<sup>30</sup> The appeal of Manzoni's hymns is not their clarity but their obscurity, in their being «a speech that is in no way assimilable to discursive-prose speech and which, at the same time, is presented as a *public*

<sup>24</sup> F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1471-1472: «[S]e ci volgiamo a considerare il profilo poetico del *creatore* Manzoni, si scopre che la sua grandezza consiste proprio nel risultato delle tensioni contraddittorie che il *pensatore religioso* Manzoni si sforzò di combattere»

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 1465: «un senso inestinguibile di colpa e di degradazione».

<sup>26</sup> I draw here on Fortini's words in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1466.

<sup>27</sup> See F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1467.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 1469: «la disperante minaccia alla dimensione metastorica dell'uomo, la perdita del senso dell'eterno e dell'immutabile».

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 1473-1474: «[C]he cosa c'è al di là della storia, in quel che la storia non dice [...] [...] È il tema degli ignoti e della ragione di vita dei popoli scomparsi e degli individui dimenticati; non si tratta solo del movimento di coscienza liberale e umanitario [...], si tratta della *opposizione radicale fra ciò che appare e ciò che è, quel che passa e quel che permane*».

<sup>30</sup> F. Fortini, *Un giorno o l'altro* cit., p. 452.

communication».<sup>31</sup> As we read the *Inni sacri* we see Manzoni's aspirations for the liberation of the oppressed and his abhorrence of violence, including revolutionary violence, and his commitment to a universal and catholic reconciliation under God. Given this situation, the reader of Manzoni's verse encounters a «semiotics of the socially repressed», which it is the critic's job to unearth.<sup>32</sup> Today's readers have lost touch with the poetic language of a text like *Dagli atrî muscosi* (*From the mossy atria*), the chorus of Act III of *Adelchi*.<sup>33</sup> Yet such texts still possess a certain urgency as they speak to our current historical predicament and testify to the impact that poetry can have in elucidating the exclusion from history of entire populations.

### III. Leopardi

Fortini's first essay on Leopardi, *La leggenda di Recanati* (1946), addresses the late 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century reception of the poet, starting with De Sanctis, who recognizes the dialectic between Leopardi's «faith» and «scepticism», a dichotomy Fortini expands into that between Leopardi's elevation of poetic form and his historical disillusionment.<sup>34</sup> De Sanctis provides a reliable basis from which to resist such 20<sup>th</sup> century critics as Solmi and Rigoni who view Leopardi's poetry under the sign of intimism and purity and ignore its political value as a poetry of revolt against the status quo and the moderate progressivism of 19<sup>th</sup> century Italy. Fortini opposes the pseudo-hermetic interpretations of Leopardi as a «pure»

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 453: «una parola che in nessun modo è assimilabile alla parola discorsivo-prosastica e che, nello stesso tempo, si dispone come comunicazione pubblica».

<sup>32</sup> L. Lenzi, *Appunti su Manzoni in Fortini (e viceversa)* cit., p. 40: «semiotica del rimosso sociale». Lenzi provides a robust list of Fortini's poetic derivations from Manzoni, notably from the *Inni sacri* and from drafts of the *Inni* that were eventually rejected by Manzoni, and from the moral essays.

<sup>33</sup> See F. Fortini, *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie* (*What is Called For, or Why Poems are Written*), in «Officina», 3, 1955, pp. 96-104: p. 103: «L'enorme falsità del presente rende possibili l'ironia, la satira, l'epigramma; il confronto ormai quotidiano fra destino nazionale e destino mondiale rende possibile la comprensione e la traduzione di testi quali *Dei Sepolcri* e *Dagli atrî muscosi* [...]; la contraddizione di classe, il tragico delle vite e delle generazioni lasciate ai margini del moto storico, la dialettica fra destino individuale ed evento collettivo riaprono la possibilità di un discorso e di un verso pronunciato e quindi del teatro» («The enormous falseness of the present renders irony, satire and epigram possible; as one faces the now incessant comparisons between national and world destinies, the understanding and translation of texts such as *Dei Sepolcri* and *Dagli atrî muscosi* grows impossible [...]; class contradictions, the tragedy of the lives and generations left on the margins of movement of history, the dialectic between individual destiny and collective events restart the possibility of a pronounced speech and poetry and therefore of theater»).

<sup>34</sup> F. Fortini, *La leggenda di Recanati*, in «Il Politecnico», 33-34, 1946, pp. 587-601.

poet and places into relief the imperfect poet who erred and contradicted himself, and expressed his pessimism openly through verse to the world and not simply to a coterie of literati. What emerges in *La leggenda* (and will persist in Fortini's later critical work) is Fortini's high estimation of Leopardi's thought as it arises from the form and language of his poetry, which is more heterogeneous than posterity has generally recognized. A keyword that recurs in this regard is «gioia» («joy»), which appears for the first time in *La leggenda* and then appears in the titles of two subsequent essays on Leopardi's poetry discussed below, the 1967 *Il passaggio della gioia* (*The Passage of Joy*, in *Verifica dei poteri*) and Fortini's last written essay, *The Transit of Joy*. In the 1967 essay Fortini addresses the fact that a poet's formal choices – of style, genre, and diction – do not simply impact their thought but constitute it.<sup>35</sup> His remarks are intended to free Leopardi from the grips of aestheticist criticism and defend the autonomy of his poetry from his prose. The multiple dimensions of Leopardi's thought are seen to express a historical contradiction whereby the joy expressed in poetry – in the moment, in the clarity of vision, in the force of a feeling rendered through song – can never be reduced to, or summarized by, rational discourse:

What is the concrete contribution to “thought” that results from the lived contradiction, so often described by Leopardi, between the mythic-irrational lie and its consoling effects? What support to thought results when the lie is surpassed by poetic writing?<sup>36</sup>

Fortini's defense of poetic form in Leopardi (reminiscent of Shelley's *A Defence of Poetry*) is a rejection of those critics who reduce the poet's work to aesthetics, on the one hand, or ideology on the other. While Fortini feels that Leopardi's «antispiritualistic thought» has been undervalued, he disputes Timpanaro's view of Leopardi's poetry as «something ineffable and untranslatable, something “pure” and thus separate from “thought”».<sup>37</sup>

I think I must affirm that the verbal organisms of the *Canti*, with their phonetic, lexical, syntactic, metrical plexuses, with the play of figures of discourse and stylistic differences and tensions in balance and imbalance

<sup>35</sup> F. Fortini *Verifica dei poteri* cit., pp. 249-254.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 252: «Qual è il concreto apporto di “pensiero” che consegue alla vissuta contraddizione, tante volte descritta da Leopardi, fra menzogna mitico-irrazionale e suoi effetti consolatori? Che è implicito nel superamento di essa, di fatto, nella scrittura poetica?».

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 251: «un alcunché di ineffabile e di intraducibile, di “puro” e dunque di separato dal “pensiero”».

[...] say something [...] that critical analysis cannot [...] translate in discursive terms.<sup>38</sup>

He wrote something similar with regard to Goethe's poetic language in a letter to Leo Spitzer; Fortini states that Goethe's poetry resembles a moral truth in its very structure because of its artful use of rhetorical figures and *Gleichnis* (parable, allegory).<sup>39</sup> He would identify the same vertical and transcendent power – though in contrasting ways – in the poetry of Manzoni and Leopardi. As for the distinction of Leopardi's poetic thought from his prose thought, Fortini argues that in the former there is joy, despite the historical and existential contradictions of a life weighed down by desperation, boredom, and tedium:

In short one cannot omit from Leopardi's "thought" the enormous *joy* of the formal adventure, or rather the contradiction that the history of Leopardi criticism has so variously intoned. Because one can and must definitively tear away Leopardi from the aestheticism of yesterday; but one cannot tear him away from the general condition of the times in which he wrote, the condition that determined him more than his culture and thought could know.<sup>40</sup>

The value attributed to the poet's unawareness of the effects of the surrounding milieu on his verse is not peculiar to the early 19<sup>th</sup> century or to the cultural hinterlands of Recanati. What Fortini places into relief is the role of the unconscious, not least the collective unconscious, in artistic creation. While he respected the ideological positions of Luporini and Timpanaro, which reframed the political figure of Leopardi, Fortini retained a different hermeneutical approach to Leopardi's lyrics as being

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 251 «[P]enso dover affermare che gli organismi verbali dei *Canti*, con i loro plessi fonetici, lessicali, sintattici, metrici, con il giuoco delle figure di discorso e degli scarti stilistici e le tensioni in equilibrio e in squilibrio [...] non dicano qualcosa [...] che l'analisi critica può [...] tradurre in termini discorsivi».

<sup>39</sup> See *ivi*, p. 213. The poem is Goethe's *Wanderer's Nightsong II (Über allen Gipfeln)*, about which Fortini suggests that Goethe's desire that the reader not simply decode the poem's nocturnal context as meaning peace and death, but understand that it expresses a syntax of the mind: «fatevi una mente ed un cuore capaci di leggere *Gleichnisse* in ogni oggetto naturale ma di leggerli in modo veloce, immediato; [...] abbiate una sintassi dell'animo simile alla sintassi di questi versi» («fashion yourself a mind and a heart capable of reading *Gleichnisse* in every natural object, but quickly, immediately; [...] Let the syntax in your mind be similar to the syntax of these verses»).

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 253: «[N]on si può insomma omettere dal "pensiero" leopardiano l'enorme *gioia* dell'avventura formale, ossia quella contraddizione che la storia della critica leopardiana ha tanto variamente intonato. Perché si può e si deve strappare definitivamente Leopardi all'estetismo di ieri; ma non si può strappararlo alla condizione generale del tempo in cui scrisse, condizione che lo determinava più di quanto la sua cultura e il suo pensiero potessero sapere».

rooted in the perceptions and the threshold experience of *poiesis* itself, that is, the activity of making something new and conveying a form of knowledge that was infrangible and distinct from discursive knowledge.

What form this threshold of consciousness might take in historical terms is touched on by Fortini in a note from 1975 where he discusses the regressive, pre-bourgeois environs of Recanati that excluded Leopardi from contact with those intellectuals who lived in more progressive cultural climates, and that he suffered that regression psychologically as «the return to a phase of development that normally we consider to be surpassed, [but] not an intellectually and morally negative meaning».<sup>41</sup> Thus the regression imposed on Leopardi from without catalyzes a different kind of regression from within, a visionary and utopian return to the freshness of youth.

In his essay on *Sopra il ritratto di una bella donna* (*On the Portrait of a Beautiful Woman*) Fortini elevates those aspects of this late poem – after the *Aspasia* cycle, forming a group with *Il tramonto della luna* (*The Setting of the Moon*) and *La ginestra* (*The Broom*) – that commentators have averted, notably «the stylistic use of musical blocks that in the late Leopardi tends to diminish the apparent coherence of rational linkages, favoring however a deeper rationality».<sup>42</sup> Leopardi's shift to a more overtly musical and iterative poetic language, including common lexis repeated from poem to poem, is said to be a «superbly manneristic plan that is entrusted to the repetition of similar though never identical linkages and forms, organized in intermediate macrostructures between the single lyric and the entire collection».<sup>43</sup> One has the realization reading *Sopra il ritratto di una bella donna* and *Il tramonto della luna* that one is approaching the threshold of a truth, even as one is never far removed from the clash of worldly contradictions. The consummate example of this situation is found in *La ginestra*, where the poet's metahistorical response to Nature's devastating destruction is that humanity must band together in civic polity if only for their own survival.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> F. Fortini, *Un giorno o l'altro* cit., p. 497: «[il] ritorno ad una fase di sviluppo della personalità che consideriamo normalmente oltrepassata, non un significato intellettualmente e moralmente negativo».

<sup>42</sup> F. Fortini, *Nuovi saggi italiani* cit., p. 81: «l'uso stilistico dei blocchi musicali che nel tardo Leopardi tende a diminuire la coerenza apparente dei nessi ragionativi, a favore però di una razionalità più profonda».

<sup>43</sup> *Ivi*, 82: «proposito superbamente manieristico che si affida alla ripetizione di nessi e forme simili e tuttavia mai identiche, organate in macrostrutture intermedie fra la singola lirica e l'intera raccolta».

<sup>44</sup> When I visited Fortini in his home on January 6, 1987 he was eager to discuss G. Contini's recently published anthology *Letteratura italiana del Risorgimento, 1789-1861*, Firenze, Sansoni, 1986, which contained the philologist's commentary on *La ginestra*.

One finds an echo of the Leopardi of *La ginestra* in the conclusion of the twelve-line lyric, *Il sole scalda*, from *Questo muro*: «La mente turbata dall'eco del secolo atroce / intenda a poco a poco la benevolenza della luce» («May the mind / disturbed by the echo of the atrocious century / gradually understand the benevolence of light».<sup>45</sup> As the poet contemplates the morning light on a seaside terrace, amidst acacias and pines, his troubled mind cannot «ricevere [il] piacere» («receive [the] pleasure») of the idyllic setting; yet by articulating that contradiction he wills the mind to extend beyond itself to comprehend the goodness of the light. The syntagm «secolo atroce» calls to mind the «Secol superbo e sciocco» («Proud and foolish century») of *La ginestra* which denounced the vainglory and ignorance of contemporary society.<sup>46</sup> Also in *Questo muro* is this ironic calque of lines just below those just cited *La ginestra* – «Non io / con tal vergogna scenderò sotterra» («Not I / will descend underground with such shame» – «Con tale vergogna scenderò / i seminterrati delle cliniche» («With such shame I will descend / into the half-basements of clinics».<sup>47</sup>

In the very late essay *The Transit of Joy* Fortini returns to the theme of the passage of joy discussed in 1967.<sup>48</sup> Here Fortini qualifies Leopardi's late mannerism as a style that favors a deeper reasoning than what is available through logical argumentation, as it taps into the originary nature of Leopardi's poetic thought, revealing itself, precisely, as the «transit of joy» afforded by the ability of art and specifically poetry to convey the exhilarating sense of being alive. Fortini clarifies that despite Leopardi's profound pessimism, his dismissal of history and his atheism, one finds joy in his observations of reality and «the rhythm of the prosody», reminiscent of the popular song: «[It seems that] the intensely *vivifying* character of Leopardi's poetry [...] should be attributed to the inclusion of brilliantly clear features of objective reality, positive and – in this sense – joyous and happy».<sup>49</sup> Fortini disputes interpretations of the poet of Recanati as a romantic in the pathetic and idyllic sense (interpretations that go back to Croce but had seen a revival) or in the progressive political sense associated with the Italian Romantic movement. At the basis of Leopardi's poetry lies a contradiction, between rationalism and the escape from it: «The most obvious and memorable of the contradictions

<sup>45</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 365.

<sup>46</sup> G. Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, in Id., *Poems*, eng. trans. A. Vivante, Wellfleet (MA), Delphinium Press, 1988, p. 63.

<sup>47</sup> *Ibidem.* F. Fortini, *Il seme*, in Id., *Tutte le poesie* cit., p. 320.

<sup>48</sup> The unpublished Italian text of *The Transit of Joy* is found in the Archive of the Franco Fortini Study Center in Siena.

<sup>49</sup> F. Fortini, *The Transit of Joy*, in G. Leopardi, *Canti*, eng. trans. P. Lawton, Dublin, University of Dublin Press, 1996, p. 17.

are between arguments (through expressions, messages) of an existential nature and ecstatic apparitions, virtual “exits from the self”.<sup>50</sup> Moreover, we owe to Fortini the lesson of the dialectic in Leopardi between the theory of illusions, as manifest in the verse, and the stark state of disillusionment when faced by the political reality of his time, both of which are expressed in his poetry.

In this final essay Fortini finds in Leopardi a catholic despite himself, a believer who in transferring the responsibility for evil to Nature betrayed a continuing faith, a worldview complemented by the crispness of the senses, boldly self-referential in communicating its «transit of joy». What lies at the basis of Fortini’s reception of the *Canti*, more than Leopardi’s philological erudition and *sensismo* was Leopardi’s impeccable ear and extraordinary capacity to shape poetic signifiers into a music that related his perceptions and experience of the world. Thus the proper understanding of Leopardi’s theory of «illusions» is not the one volunteered by the aestheticist readings of the poet of the early 20<sup>th</sup> century.

As scholars have shown, Fortini’s poetic derivations from Leopardi traverse various stages, from an early attraction to the poet of the idylls, evident in his 1939 poem *Di Porto Civitanova*, to his late interest in the poems of Leopardi’s Neapolitan period. *Di Porto Civitanova* is an imitation of the Leopardian idyll in which the subject lingers about a port, a metaphor for his existential uncertainty and yearning for a place of quiet and repose. Luca Lenzini has identified lexical echoes in *Di Porto Civitanova* from no less than five poems of Leopardi (*Aspasia*, *La sera del dì di festa*, *Spento il diurno raggio*, *Le ricordanze*, *L’infinito*).<sup>51</sup> The solution to the poem’s melancholy opening stanzas comes in the reconciliation of the final two stanzas, driven by the reminiscence of childhood. This latter theme constitutes, in Lenzini’s eyes, «una scena di fondazione» («a foundational scene») in Fortini that he presumably shares with Leopardi.<sup>52</sup>

A questa riva mi ritrovo: stanco  
 Ma non deluso. Povero; ma basta  
 Che mi segga sul fianco d’una barca  
 A riparo dell’aria  
 Sibilante, perché le mie miserie  
 Dimenticando e il mio penoso andare  
 Tra i volti umani,

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>51</sup> L. Lenzini, *Il paesaggio e la gioia. Osservazioni su Leopardi in Fortini*, in *Id.*, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Pietro Manni, 1999, pp. 49-72: p. 56.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 65.

Come quando fanciullo oltre i miei colli  
 Aspettavo bramoso il primo raggio  
 Di sole, attenda ancora,  
 Ma senza affanno e solo mesto, un cenno  
 Un lume, un volo, una speranza, qualche  
 Voce che dall'opaco mare chiami.<sup>53</sup>

(I find myself on this shore, tired  
 but not disappointed. Poor, but  
 by sitting on the rail of a boat I  
 am protected from the hissing  
 air and forget my misery  
 and painful passage  
 among human faces,

as when a child I hoped, yearning  
 beyond my hills for the first ray  
 of sunlight to appear, I beg again  
 to wait, sadly but without anxiety,  
 for a sign, a light, a flight, a hope, a voice  
 calling from the dark sea.)

While the overt lexical debts to the *Canti* in Fortini's verse are modest in number, the personal situation of isolation and exclusion, and the dream of a radically utopian transformation of society, are not. Fortini like Leopardi often based poems on empirical observations that he developed into more general, philosophical concepts, as in such poems as *Il sabato del villaggio* or *Il tramonto della luna*. Of the many Fortinian poems that fit this pattern, I limit myself to naming *Una facile allegoria* as an example of this movement from the concrete detail to a broad formulation about human existence.

In his late poetry Fortini is drawn to the late Leopardi who had moved to Naples and reflected that environment in his verse. Considered as a group, the Neapolitan poems support Fortini's thesis that the *Canti* is a centrifugal work. These include the Sepulchral poems and *La ginestra*, in which one sees the influence of the «cadaverous» Neapolitan baroque seeping into Leopardi's language.<sup>54</sup> Stylistically, in his discussion of these works Fortini notes a «prose» tendency which rejects the sublime and ethereal for the sake of what is grounded and concrete, exchanging the romantic impulse for a style closer to the mannerists of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. Thus lexically a tendency to repeat certain phrases with varia-

<sup>53</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. 31-32.

<sup>54</sup> F. Fortini, *Nuovi saggi italiani* cit., p. 84.



tions but also the use of twelve hapaxes in these final poems. Leopardi felt excluded from the reactionary status quo and also from the progressive intellectuals who opposed it: his conception of a radical transformation of society is salient in *La ginestra*, a text that Fortini sees as autobiographical.<sup>55</sup> There is a distinct overlap between the poems of *Composita solvantur* and the late poems of Leopardi that Fortini includes in his selection published by Paul Lawton: *La ginestra, Imitazione, Scherzo, Frammenti*:

The similarity is not just tonal: the subversion of laughter and the departure from oneself staged in both the remakes and versions call in either case for the bitter autoironic nonchalance of a poetry that recognizes its outdatedness and plays at demonstrating it, showing it can smile at its own undenied pretense to the truth, to the denunciation of an evil that – and here the distance emerges – in Leopardi is especially ontological, while in Fortini it is overtly historical-political.<sup>56</sup>

While affirming that Leopardi was not one of the poets he regularly drew on in his verse, Fortini cites as an exception the late poem *Questo verso (This verse)*, which opens in a manner similar to Leopardi's *Il sogno*:

Notte ancora e la casa nel suo sonno.  
Già sveglio, andavo alla finestra, aprivo  
le imposte del terrazzo,  
su quella ringhiera posavo la fronte.

(Still nighttime the house wrapped in sleep.  
Already awake, I went to the window,  
opened the shutters onto the balcony and  
rested my head against the railing.)

Leopardi:

Era il mattino, e tra le chiuse imposte  
per il balcone insinuava il sole

<sup>55</sup> R. Bonavita, *La scuola della gioia. Le "occasioni" leopardiane di Fortini*, in «Lospite ingrato», 4-5, 2001-2002, pp. 317-341, indicates Fortini's solidarity with Walter Benjamin, citing *Theses on the Philosophy of History*, a text in which Benjamin refers to the overturning of a corrupt historical order as a «tearing away» («strappare»).

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 320-321: «La somiglianza non è solo tonale: lo scoronamento del riso e l'uscita dal sé messa in scena nei rifacimenti e nelle versioni si vogliono in entrambe amara sprezzatura autoironica di una poesia che riconosce la propria inattualità e gioca ad esibirla, mostrando di saper sorridere della propria non rinnegata pretesa alla verità, alla denuncia di un male che – e qui inizia la distanza – in Leopardi è soprattutto ontologico, mentre in Fortini è dichiaratamente storico-politico».

nella mia cieca stanza il primo albore;

(Early morning, and between the closed shutters  
the sun crept over the balcony  
in my blind room the first rays of dawn): [T.P.]<sup>57</sup>

In the first three stanzas of *Questo verso* Fortini recalls a scene from his boyhood when he awoke in the dark and stared out his window at the horizon of Florence as the first light of dawn appeared and he recalled being terrified of life and what it would bring, so that now – as an old man – he asks: Why pity the child, for what reason? The final two stanzas respond:

Rispondo che è pietà per l'avvenire,  
per il patire interminato che  
entro tanto splendore uno spavento  
come una bestia immane dall'azzurro  
annunziava a quel misero tremante  
nella felicità che il pianto libera.  
Da qui lo assisto, da qui ora lo consolo...

Poi quando i rami al raggio si avvivano  
della meravigliosa alba serena  
l'Apparita lontana era speranza  
al primo vento già volando questo verso.<sup>58</sup>

(I reply: it is pity for the future, for the  
endless suffering that, amid so much  
splendor, struck fear into the lad, like a  
huge beast from the blue, as he trembled  
in the happiness freed by weeping.  
From here I watch him, from here I console him...

Then when the branches came alive  
in the calm and wondrous dawn, the distant hill  
with its panorama of Florence was hope  
as this verse flies away in the wind.)

What is especially Leopardian here is the movement from a specific memory to a general conclusion of a philosophical-metaphysical nature.

<sup>57</sup> For another use of this Leopardian image, see Fortini *Giardino d'estate, Pechino (Summer Garden, Beijing)*, in Id., *Tutte le poesie* cit., p. 172: «chiuse le imposte» («the shutters closed»).

<sup>58</sup> «Apparita» is the name of an elevated locale on the outskirts of Florence that provides an excellent view of the city.

There is the pathos of a child's experience of isolation and fear about the future; there is the visual, scenic focus of the *eidōs*, a vision fueled by the hope of dawn. As in Leopardi's idylls, it is the visual sense that unlocks the poet's affect, as in his remembered scenes of his youth.

Fortini's poetic debts to Leopardi are not direct lexical or stylistic derivations so much as a sharing of «situations». As Franco articulated his poetics in 1955, modern poetry has been excessively centered on the (one) existential «situation», the plight of the self-involved poet, while what is called for today is a «poetry of situations»:

A poetry of *situations* is exactly the opposite: it is the discovery, the identification and the expression of new (or ancient) poetic places, *tòpoi*, Astyanax at the Scee, Buonconte and the rain, the young lad and the rose, Silvia singing. Of situations, as one says: dramatic situations. That is, poetry of «good subject matter» as Goethe would have put it.<sup>59</sup>

Silvia, the deceased young woman of Recanati, is remembered by Leopardi for her song, or what might be called the «joy» of her presence, despite the agonizing permanence of her loss. This is the «contradiction» of poetry that Fortini returns to time and again when writing verse evocative of Leopardi: the idea that poetry yields joy and celebrates the joy of life, despite life's tragedies. A related *topos* are the poems of «visitation» which seem to derive from the same Leopardian tendency to dialogue with the dead (in the first instance, *Il custode*, and including the afterlife dream-visitations with Elio Vittorini, Vittorio Rieser, Vittorio Sereni, and several others).

#### IV. Conclusion

It is especially in the essays of *Nuovi saggi italiani* that Fortini's microscopic knowledge of the poetic works of Manzoni and Leopardi is impressive, rivaling that of the specialist. His knowledge is based on a philologist's study of the texts' composition and the biographical contexts and conditions of the authors as they composed them. Seemingly, when writing of one poet he has the other in mind. Moreover, in the late 1970s and 1980s, Fortini suggests possible influences and borrowings between the

<sup>59</sup> F. Fortini, *Altezza della situazione, o perché si scrivono poesie* cit., p. 104: «Una poesia di *situazioni* è tutto il contrario: è la scoperta, l'individuazione e l'espressione di nuovi (o antichi) luoghi poetici, *tòpoi*, Astyanax alle Scee, Buonconte e la pioggia, il fanciullo e la rosa, Silvia che canta. Di situazioni, come si dice: situazioni drammatiche. Cioè poesia del «buon soggetto» avrebbe detto Goethe».

two authors as concerns the late works of Leopardi that may have been impacted poetic works by Manzoni. Of great importance is the role played by ambiguity in both author's works, a trait not normally attributed to them: «the works [of Leopardi and Manzoni] reveal [...] that they owe much their life to the plurality, the more concealed the deeper, of “meanings” and thus of possible readings».<sup>60</sup>

In his critical and poetic embrace of these two “classical romantics” Fortini rejects the customary dichotomy of tradition versus experimentalism and opts for a reburnished notion of the classical (as in his eponymous encyclopedia entry).<sup>61</sup> Drawn to the European romantic tradition and its development of the tragic in diverse literary genres, and mindful of the tragic events of history, Fortini esteemed Manzoni and Leopardi equally. Despite their radically contrasting characters and attitudes toward the arguments of history and faith, Fortini identifies a complementarity between them based on their elevation of poetry as a sublime and often ironic means of pursuing the truth and their understanding of the poetic tradition as fundamentally prospective in nature and thus a guide to the future.

<sup>60</sup> F. Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Mondadori, 1998: «le opere [di Leopardi e Manzoni] [...] rivelano [...] di dover gran parte della propria vita alla pluralità, tanto più profonda quanto più celata, dei loro “sensi” e quindi delle possibili letture».

<sup>61</sup> F. Fortini, *Classico*, in Id., *Nuovi saggi italiani* cit., pp. 257-273.





fortiniana

# Franco Fortini e la psicoanalisi come metodo. Per un'angoscia lirica oltre il sintomo letterario

ROBERTO BINETTI

*University of Toronto*

roberto.binetti@utoronto.ca

**Abstract.** The article explores the controversial and complex relationship that Fortini maintains with psychoanalysis throughout his literary career. Since the early forties, this relationship is primarily manifested through his production of critical essays, reviews, and, in a more subtle manner, within the fabric of his lyric texts. Fortini integrates psychoanalysis into his critical approach through a complex stratification of methods and references (Freud, Jung, Lacan, Fachinelli, Orlando) that are carefully tailored to the specific work or subject of study to which the text is dedicated. The central focus of his interest lies in identifying a tool that can connect the “other” of the text, considered a laboratory of political writing, to the other recipients of the same text through the expression of a sense of “lyric anxiety.”

**Keywords:** Franco Fortini, Psychoanalysis, Lyric Theory.

**Riassunto.** L'articolo esplora il rapporto controverso e complesso che Fortini intrattiene con la psicoanalisi nel corso della sua carriera letteraria. Dall'inizio degli anni Quaranta, questo rapporto si manifesta principalmente attraverso la sua produzione di saggi critici, recensioni e, solo in modo più sotterraneo, nella trama dei suoi testi lirici. Fortini integra la psicoanalisi nel suo approccio critico attraverso una stratificazione complessa di metodi e riferimenti (Freud, Jung, Lacan, Fachinelli, Orlando) che sono attentamente adattati alla specifica opera o al soggetto di studio a cui il testo è dedicato. Il nucleo centrale del suo interesse consiste nell'individuare uno strumento che possa connettere l'“altro” del testo, considerato un laboratorio di scrittura politica, agli altri destinatari del medesimo testo attraverso l'espressione di un sentimento di “angoscia lirica”.

L'OSPITE INGRATO 14, II (2023): 285-307

ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi-15582

**Copyright:** © 2023 Roberto Binetti. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).

**Parole chiave:** Franco Fortini, Psicoanalisi, Teoria della lirica.

Il rapporto che Fortini intrattiene con la psicoanalisi può essere a ragione definito come controverso e complicato. A partire dalla metà degli anni Quaranta esso si sviluppa soprattutto a livello di scrittura saggistica e, in maniera più sotterranea, all'interno della fitta maglia del discorso lirico. La psicoanalisi tende ad inserirsi al metodo critico fortiniano attraverso una complessa stratificazione di approcci che vengono rivolti in situazione al particolare oggetto di studio a cui il testo è rivolto o dedicato. L'interesse centrale che muove Fortini è l'identificazione di uno strumento che possa mettere in relazione l'altro del testo, inteso come laboratorio di scrittura politica, agli altri destinatari di quel testo. Il metodo e il linguaggio psicoanalitico vengono quindi indagati attraverso varie declinazioni di cui vengono sempre testati limiti e rischi di rappresentazione e di utilizzo. Dopo un primo avvicinamento alla psicoanalisi freudiana negli anni Quaranta, accompagnata da una profonda critica alla clinica Junghiana, l'interesse di Fortini nei confronti della psicoanalisi si sviluppa all'interno di quattro momenti principali: la critica nei confronti del surrealismo e dell'esistenza di un inconscio collettivo, la psicoanalisi come metodo volto al riconoscimento di un sintomo, l'avvicinamento alla dimensione del reale e del "ritorno del represso", e infine la dialettica fra poesia lirica e angoscia, fra individuale e collettivo.

## I. Da Freud a Jung e ritorno

Prima di approdare in un'interrogazione diretta dei metodi di applicazione della psicoanalisi all'interno dei propri testi o, in ugual misura di come essa sia implicata a livello testuale, è interessante riferirsi ad un articolo pubblicato su «Il Politecnico» nel 1945, utilizzando il *nom de plume* di Minko, che affronta sia l'importante tema della ricezione della psicoanalisi in Italia, sia la possibile applicazione di quest'ultima al campo delle scienze umane e, in particolare, alla letteratura come campo d'indagine. Da un lato, Fortini individua il problema della difficile penetrazione di questa scienza nell'ambiente italiano a causa della congiuntura storico-antropologica causata dall'influenza del fascismo e della chiesa cattolica; dall'altro, egli riconosce la ricezione delle teorie psicoanalitiche a un

livello quasi carsico che è stato scavato in senso verticale all'interno delle discipline più disparate:

Ma la psicanalisi non si è fermata qui e ha invaso (possiamo dire) tutti i campi dello scibile. Accostando il selvaggio al fanciullo e al nevrotico ha interpretato complessi fenomeni del mondo dei primitivi, i *totem* e i *tabù*, le mitologie dei popoli antichi e le favole popolari. Ha collegato alla *Libido* e alle nevrosi l'origine della religione e della morale. Ha studiato i fenomeni psicologici delle folle, i problemi del linguaggio. E finalmente il giuoco, l'arte e la poesia, alla luce dei suoi principi con risultati sorprendenti.<sup>1</sup>

Deve essere notato come l'entusiasmo fortiniano sia rivolto non tanto nei confronti della restituzione delle intuizioni freudiane in merito alla struttura della coscienza umana, quanto piuttosto a un'applicazione del metodo psicoanalitico in quanto scienza capace di indagare non solo i propri oggetti di studio, ma di riconnettere i problemi suscitati dalla propria ricerca a una dimensione storica e quindi sociale.<sup>2</sup> La psicoanalisi viene interpretata da Fortini in quanto strumento per indagare il reale che deve realizzare una sua funzionalizzazione all'interno del discorso critico. Negli anni Quaranta, Fortini riconosce alla psicoanalisi freudiana il grande merito di aver posto le condizioni per «la liberazione dell'uomo dai grandi fantasmi dell'Inconscio».<sup>3</sup>

Questo termine, come sarà sottolineato in modo più ampio nei decenni successivi, è riletto dall'interpretazione fortiniana in quanto manifestazione sociale dei traumi collettivi. L'ulteriore passaggio compiuto da Fortini è la connessione del metodo psicoanalitico alla teoria marxista, cercando di colmare il vuoto di storicità che la psicoanalisi sembrava aver aperto al di sotto del Soggetto. Questo ponte creato fra psicoanalisi e marxismo è fondamentale all'interno delle dinamiche che agiscono nella scrittura e nel pensiero fortiniano ed è alla base del tentativo di messa in comunicazione dei due estremi su cui devono essere collocati le due dimensioni contrapposte di Soggetto e oggetto. Nell'interpretazione fortiniana, la critica dovrebbe accogliere la dimensione microstorica soggettiva ma tentando di compiere costantemente un movimento di connessione della dimensione

<sup>1</sup> F. Fortini, *Psicanalisi. Suoi fondamenti*», in «Il Politecnico», 6, 3 novembre 1945, p. 7.

<sup>2</sup> Fortini continuerà a essere molto critico nei confronti di un utilizzo terapeutico della psicoanalisi negli anni Settanta e negli anni Ottanta. Cfr. F. Fortini, *La pratica terapeutica. Le minoranze possono farci uscire dal secolo dell'orrore*, in «il manifesto», 28 ottobre 1986, p. 1 dell'inserito «Speciale Salute»; con il titolo *La libertà è terapeutica?*, in «L'Indice dei libri del mese», IV, 3, marzo 1987, pp. 15-18.

<sup>3</sup> «A nostro avviso, la parte propriamente psichiatrica del freudismo non è altro che un passo fondamentale per la liberazione dell'uomo dai fantasmi dell'inconscio, su di un piano strettamente scientifico»: F. Fortini, *Psicanalisi. Suoi fondamenti* cit., p. 7.



individuale a quella macrostorica, fungendo da ponte dialettico fra queste due istanze.<sup>4</sup> Per mezzo di questo tentativo, Fortini tenta di colmare quelli che percepisce come i vuoti metodologici della psicoanalisi attraverso il marxismo:

La parte invece più discutibile di Freud e dei suoi seguaci, cioè quella filosofica, mentre concorda col marxismo nell'assunzione a principio di un rigido determinismo naturalistico, se ne distacca invece quando sembra ignorare la storicità della condizione umana, considerando come suo oggetto un uomo astratto e assoluto.<sup>5</sup>

La critica nei confronti dell'assolutezza di alcuni psicoanalisti post-freudiani viene rivolta, sempre negli anni Quaranta, al pensiero di Carl Gustav Jung. Fortini si occupa della recensione alla traduzione di *Psicologia e religione* da parte di Bruno Veneziani pubblicata su «La rassegna d'Italia». In questo contesto, Fortini attacca direttamente l'equazione junghiana secondo la quale la scienza psicologica confermerebbe le intuizioni religiose, finendo per legittimare il pensiero mistico e la mitologia attraverso una ragione scientifica. La seconda è invece una critica più profonda e metodologica:

Tutta la letteratura ermetica, mistica, gnostica, (paleocristiana e medievale) che Jung cita, sembra tagliata via dal corpo della storia culturale e letteraria alla quale appartiene e ridotta a materiale esemplificativo.<sup>6</sup>

Fortini accusa Jung di un utilizzo strumentale di un sistema simbolico che viene ricomposto attraverso frammenti ma all'interno di una prospettiva teleologica. Il terzo punto problematico consiste invece nella dimensione terapeutica proposta dal sistema junghiano:

sopra i mandala dei pazienti di Jung c'è la crosta dell'alienazione borghese. Il dio individuale di Jung è troppo oscenamente il garante del perpetuarsi dell'ipocrisia, della schiavitù economica, e vuol sapere quanto c'è ancora da troppo alibi, *aroma, oppio*.<sup>7</sup>

L'errore che Fortini individua a livello metodologico in Jung trova quindi una consonanza anche nella dimensione terapeutica della psicoanalisi.

<sup>4</sup> Si confronti l'ulteriore sviluppo del pensiero fortiniano in merito all'argomento nell'articolo F. Fortini, *Libri, uomini, idee: Rivoluzione e conversione*, in «Il Politecnico», 39, dicembre 1947, pp. 23-24.

<sup>5</sup> F. Fortini, *Psicanalisi. Suoi fondamenti* cit., p. 7.

<sup>6</sup> F. Fortini, *Recensione a C.G. Jung, «Psicologia e religione»*, Milano, Edizioni di Comunità, in «La Rassegna d'Italia», IV, 3, marzo 1949, pp. 99-100.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 100.

Negli anni Ottanta, questo posizionamento nei confronti dell'approccio junghiano viene dimostrato dalla particolare attenzione dedicata a un'esperienza letteraria come quella del surrealismo francese che, come notato da Mengaldo,<sup>8</sup> risulta essere distante dalla nozione di impegno rintracciabile nella sua opera. L'analisi del surrealismo proposta da Fortini all'interno dell'introduzione all'antologia curata insieme a Lanfranco Binni costituisce in realtà un'ulteriore conferma del procedimento argomentativo caratterizzante il circuito ermeneutico contenuto nelle opere fortiniane: l'esperienza del soggetto viene interpretata come specchio all'interno del quale riflettere la dinamica sociale della collettività.<sup>9</sup> Allo stesso modo l'istanza dell'inconscio viene riletta da Fortini su un piano che trascende la dimensione estetico-letteraria:

Oggi [il gesto surrealista per eccellenza] è l'accensione del televisore, ossia la conferma dell'esistenza operante di uno strumento tecnologicamente complesso, la cui logica funziona contro sé stessa, la cui necessità tecnica genera da decenni una percezione e un complesso di fantasmi appartenenti ad un altro ordine di realtà; e quella percezione, insieme a mille altre, si interfaccia con quella diurna.<sup>10</sup>

Fortini non nega l'esperienza dell'inconscio e anzi ne individua una realizzazione nell'esperienza contemporanea e collettiva della società dello spettacolo, ma vuole riconoscere l'estrema semplificazione che sarebbe causata nell'accettazione di una caduta di qualsiasi filtro protettivo fra processo primario e secondario all'interno dell'oggetto testuale.

I surrealisti con la loro psicanalisi dovevano finire con una tesi (apparentemente) opposta: proclamare l'esistenza di un progresso espressivo nel quale la poesia e le arti, come espressioni distinte, sarebbero scomparse. [...] L'avvento di un'umanità in cui non ci sarebbero più stati poeti perché tutti lo sarebbero stati, perché ogni comunicazione sarebbe stata automatica, spontanea e immediata in un mondo di liberi.<sup>11</sup>

L'utilizzo che Fortini fa della psicoanalisi all'interno di questo testo sarebbe quindi da ricollegare alla ricerca di un sintomo, più o meno laten-

<sup>8</sup> P.V. Mengaldo, *Lettera a Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987.

<sup>9</sup> L. Carosso, *Avanguardie e surrealismo in Fortini*, in *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di P. Massari, L. Carosso, Novara, Arcipelago, 2016, pp. 89-109; cfr. anche D. Balicco, *Il surrealismo di massa*, in Id., *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 52-67.

<sup>10</sup> F. Fortini, *Introduzione*, in *Il Movimento Surrealista*, a cura di F. Fortini, L. Binni, Milano, Garzanti, 1977, p. 21.

<sup>11</sup> F. Fortini, *Vergogna della poesia*, in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 1275-1276.

te, della condizione che il soggetto sperimenta nel suo confronto costante con il reale intersoggettivo. Il sintomo è poi caratteristica interna alla stessa scrittura fortiniana: sia nel momento in cui essa si propone di interrogare il proprio statuto, sia nelle istanze in cui la poesia viene messa in relazione alla figura paterna e alla sostanza storico-linguistica che la esprime.<sup>12</sup> Fortini tende così a sottolineare la maggiore complessità dell'esperienza soggettiva rispetto al riduzionismo che vede realizzato dalla letteratura surrealista, così come anche da parte del filone della critica letteraria che si definisce come psicoanalitica che, in entrambi i casi, tendevano a una semplificazione dei rapporti e delle dinamiche esistenti fra soggetto e oggetto, appiattendolo la propria analisi sul solo livello dell'esperienza mentale inconscia e quindi limitatamente privata.<sup>13</sup> La distanza che separa Fortini da queste esperienze si situa, infine, nel suo tentativo di avvicinare la sua produzione letteraria, così come quella del piccolo altro costituito dall'insieme degli autori da lui analizzati per mezzo dell'esercizio della sua funzione di critico, alla presenza costante di un *destinatario* per il quale qualunque opera d'arte è pensata e che finisce necessariamente per riflettere le dinamiche che dominano la società nella quale vive, pensa e legge.

## II. Il circuito ermeneutico e il sintomo letterario

Se l'universo degli archetipi e la teoria dell'inconscio collettivo risultano teorie a cui rivolgersi con sospetto, Fortini riconosce nelle teorie freudiane riguardanti il sistema pulsionale e il sintomo una validità nel campo della teoria letteraria. È possibile rintracciare quello che è quindi definibile come metodo psicoanalitico all'interno di alcuni testi saggistici fortiniani a partire dalla fine degli anni Cinquanta. In questo senso, si rivela necessaria una doppia operazione che implichi sia uno smontaggio del testo (e questo vale tanto per il dettato poetico quanto per quello saggistico) al fine di restituirne le dinamiche interne che possano svelare l'utilizzo dello strumento psicoanalitico, sia una ricostruzione della critica fortiniana diretta non tanto all'oggetto analizzato, quanto piuttosto, come evidenziato, allo strumento stesso.

Numerosi sono i testi, soprattutto afferenti al genere saggistico, nei quali è possibile rintracciare un cospicuo utilizzo di categorie ermeneutiche di matrice psicoanalitica, a cui viene accompagnato un significati-

<sup>12</sup> Cfr. J. Valente, *Lacan's Marxism, Marxism's Lacan (from Žižek to Althusser)*, in *The Cambridge Companion to Lacan*, ed. Jean-Michel Rabaté, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 153-154.

<sup>13</sup> F. Fortini, *Introduzione* cit., p. 24.

vo utilizzo del lessico proprio a questa disciplina. Si consideri il testo che apre la raccolta *Verifica dei poteri*, significativamente intitolato *Erotismo e letteratura*, pubblicato all'interno della rivista «Nuovi Argomenti» nel 1961.<sup>14</sup> Fortini affronta un argomento che si presta a una lettura spiccatamente psicologica e all'oggetto del suo studio cerca di corrispondere il lessico che sarà utilizzato nella propria analisi:<sup>15</sup> il rispecchiamento linguistico fra oggetto letterario e medium critico deve essere, in questo senso, ricollegato a una compiuta riflessione metodologica che può restituire in modo abbastanza fedele le meccaniche con cui Fortini costruisce il proprio discorso.

Dal punto di vista lessicale Fortini attinge infatti a piene mani da quello che può essere definito a ragione come il vocabolario classico freudiano: il brano è attraversato da riferimenti diretti a procedimenti o fenomeni mentali che sono stati classificati dal padre della psicoanalisi come per esempio «repressione», «libido», «formazioni semi-patologiche», «tabù», «tensione erotica» e «dissociazione». Ad essi sono affiancati termini afferenti alla più recente teoria e clinica lacaniana che, a differenza del gruppo precedente in cui l'ascendenza freudiana è direttamente esplicitata nel testo, risultano più allusivi come per quanto riguarda l'utilizzo di «sublimazione», «altro» sia in riferimento a un referente, sia in modo molto simile alla definizione lacaniana di Inconscio, e infine i numerosi riferimenti all'«oggetto». La mappatura dei vari termini afferenti al vasto campo semantico della teoria psicoanalitica, restituisce l'immagine del particolare utilizzo, se vogliamo strumentale, che Fortini fa del dettato freudiano: da un lato, essa è da coniugare all'oggetto del proprio studio, ovvero al rapporto fra inconscio sociale e letteratura all'interno della contemporaneità, tema che, come precedentemente evidenziato, si presta ampiamente a una lettura di questo genere; dall'altro, l'analisi contestuale di tale patrimonio lessicale permette di individuare e di rielaborare attraverso una formula consolidata quello che sarà il procedere del discorso critico fortiniano anche in altri scritti che, pur non analizzando un argomento così direttamente implicato all'interno dei rapporti fra letteratura e psicoanalisi, sviluppano lo stesso tipo di procedimento.

Questo tipo di consequenzialità logica e argomentativa, caratterizzante la razionalissima scrittura fortiniana, può infatti essere ridotta a una

<sup>14</sup> F. Fortini, *Erotismo e letteratura* [1961], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1762.

<sup>15</sup> L'argomento è una costante già esplorata dal discorso critico fortiniano e se ne trovano tracce in un articolo del 1947: F. Fortini, *Sesso e carattere: Oltre l'alcova*, in «Omnibus», II, 15 febbraio 1947.



struttura dialettica che si costituisce di tre momenti distinti<sup>16</sup> che, contribuiscono alla creazione di un cortocircuito ermeneutico. Il primo movimento introduce l'oggetto a cui lo studio è dedicato, quello che è possibile definire come il piccolo altro della scrittura saggistica fortiniana, e che è solitamente analizzato per mezzo del filtro critico del marxismo, oppure quello meno ideologicamente implicato della sociologia. All'interno di questo primo livello Fortini ricerca la dimensione intersoggettiva e sociale che può essere stimolata dall'analisi dell'oggetto letterario.<sup>17</sup> Questo tentativo di lettura è da riconnettere al mandato sociale che il pensiero deve assumere praticamente all'interno della contemporaneità e che, a livello di *Verifica dei poteri*, testo che come precedentemente notato costituisce l'ingresso del Fortini saggista sugli anni Settanta, deve essere in grado di interpretare la «trasformazione radicale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi».<sup>18</sup>

*Metrica e biografia* è il titolo del testo della conferenza tenuta da Franco Fortini nel maggio del 1980 all'Università di Ginevra, pubblicato l'anno successivo sui «Quaderni piacentini». All'interno di un'analisi del rapporto fra la forma poetica e l'esperienza soggettiva, Fortini si pronuncia a

<sup>16</sup> L'impostazione dialettica caratterizzante la grande maggioranza dei testi fortiniani, può essere fatta risalire alla grande influenza che ha esercitato la frequentazione giovanile delle opere di un pensatore come Carlo Michelstaedter. La dialettica sarà un modo di pensare anche la poesia secondo Fortini, come è rintracciato da Mengaldo commentando l'utilizzo della figura dell'ossimoro, in P.V. Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 299; Cfr. anche F. Fortini, *Metrica e biografia*, in Id., *I confini della poesia*, Roma, Castelvecchi, 2015, p. 62, in cui Fortini rintraccia questa struttura dialettica anche nella sua produzione poetica: «Qualche volta mi è capitato di scrivere poesie con un intento di mimesi della dialettica, strutturate in tre momenti dei quali il secondo negava il primo e il terzo i due precedenti»; su Michelstaedter cfr. anche F. Fortini, *Un biglietto di Michelstaedter* [1974], e Id., *Su Michelstaedter*, in Id., *Saggi ed Epigrammi* cit., pp. 465-470 e pp. 1199-1203.

<sup>17</sup> E. Zinato, *L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini*, in *Come ci siamo allontanati* cit., p. 29.

<sup>18</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 201.

favore di una lettura contestuale del testo che ne possa restituire non solo la struttura interna, ma che possa anche rimandare alla complessità delle dinamiche sociali:

è impossibile e suicida separare le condizioni della scrittura e della lettura dalla produzione naturale dell'esistenza biologica, dunque dal principio di realtà, o per essere chiari ma più allusivi, dai modi e dai rapporti di produzione.<sup>19</sup>

In questo passaggio, Fortini contrappone alla rappresentazione sociale il corrispondente epifenomeno, ovvero il soggetto, il luogo nel quale viene si incarna l'esperienza individuale che sarà indagata per mezzo di strumenti critici che in una serie di occasioni possono essere accostati a quelli psicoanalitici. Il livello soggettivo, che in molti testi si sovrappone a una forte dimensione autobiografica del dettato, si trova rivelato in modo più esplicito e palese in alcuni degli scritti fortiniani in cui è rintracciabile una riduzione della distanza esistente fra soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione.

In questo senso, si può identificare come centrale nel discorso più spiccatamente confessionale di Fortini la figura paterna, in cui è possibile scorgere il profondo conflitto inconscio che anima la scrittura del poeta e del saggista. In una delle opere in cui più facilmente è consentito risalire a quella che Emanuele Zinato ha suggerito essere un'identificazione problematica fra padre-lingua e rimosso, *I cani del Sinai*, è lo stesso Fortini a rivelare al lettore questo meccanismo:

La forma autobiografica, dovrebbe capirlo anche un critico di avanguardia, non è che modesta astuzia retorica. Parlo dei casi miei perché certo che solo miei non sono. Della mia "vita" non me ne importa quasi nulla.<sup>20</sup>

E ancora:

Se mi chiedo chi sia stato mio padre so abbastanza quali inganni si aprano nella domanda e quali divieti di risposta. [...] Certo la pietà mascherava l'avversione. Era il prolungamento o la radice dell'autocommiserazione e dell'odio per me stesso.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Significativamente il testo compie un passaggio interno fra principio di realtà freudiano e la teoria dei modi di produzione illustrata da Marx, in F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 45.

<sup>20</sup> F. Fortini, *I cani del Sinai*, Macerata: Quodlibet, 2002, pp. 29-30.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 57.

Il cortocircuito ermeneutico fra la dimensione riservata all'interiorità e i conflitti che invece agiscono nell'esteriorità del mondo, ci conducono al terzo stadio del processo critico fortiniano, a quello che può essere definito come lo spazio di sintesi fra i primi due, ovvero fra soggettivo e oggettuale, e che si incarna nel luogo letterario.<sup>22</sup>

La letteratura e i suoi vincoli formali sono in questo senso da intendere secondo Fortini non solo come sintesi di queste due istanze apparentemente divergenti, quanto piuttosto come spazio limitato e per questo più facilmente analizzabile, espressione di un sintomo individuale e sociale che risulterebbe invece più difficilmente circoscrivibile se analizzato in quello che non è luogo testuale: la scrittura fortiniana cerca, in questo senso, di superare il circuito chiuso e pericoloso di *destinatore-messaggio-destinatario*, sviluppandone uno aperto dalle ricadute più spiccatamente reali, quale quello *destinatore-messaggio-destinatario*.<sup>23</sup> Il Freud a cui Fortini sembra tendere non è solo quello che si impone come filtro del pensiero marxista in un'opera come *La psicologia delle masse e l'analisi dell'io*,<sup>24</sup> ma, soprattutto in riferimento ai saggi di critica letteraria, sembra essere un Freud debitore della definizione di letteratura come «formazione di compromesso».<sup>25</sup>

L'interesse fortiniano nei confronti della possibilità di proporre un'ermeneutica psicoanalitica è, in questo senso, da connettere alla selezione che lo scrittore opera all'interno del vasto *corpus* delle opere e delle concettualizzazioni freudiane: l'attenzione di Fortini tende infatti a ricadere su un Freud che ha molte consonanze con quello promosso dal secondo Orlando, ovvero quello spiccatamente matte-blanchiano. Fortini è dichiaratamente contrario all'estensione dell'esperienza inconscia dell'autore

<sup>22</sup> Il circuito ermeneutico, in questo, senso realizza pienamente la funzione del Soggetto critico al quale Fortini aspira: «Il critico allora è esattamente il diverso [...] dal filologo e dallo studioso di “scienza della letteratura”; è la voce del senso comune, un lettore qualsiasi che si pone come mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori ma fra [...] le scienze particolari, da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro»: F. Fortini, *Verifica dei poteri* cit., p. 29.

<sup>23</sup> «Ma questo Altro, che viene da Heidegger via Lacan, e che è una vecchia conoscenza di tutte le tradizioni religiose, quali rapporti intrattiene con “noi”? Dice le stesse cose a “noi”, manda a “noi” i medesimi segnali, parla il medesimo linguaggio a “noi” (ceto intellettuale addetto professionalmente alla produzione e alla riproduzione dei messaggi culturali o composto di apprendisti di quella medesima produzione) e agli “altri”, ossia a coloro che di quei messaggi, di quei testi sono anzitutto destinatari e consumatori? Non dimentichiamo che senza questi ultimi non si darebbe *quel* meccanismo di riproduzione culturale, bensì uno diverso»: F. Fortini, *L'Altro e gli altri*, in Id., *Insistenze: cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, p. 111; cfr. anche F. Orlando, *Delimitazioni di un campo*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 18-21.

<sup>24</sup> S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, trad. it. di E.A. Panaitescu, Torino, Bollati Boringhieri, 1979.

<sup>25</sup> F. Orlando, *Verso una definizione di ritorno del represso in letteratura*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura* cit., pp. 27-32.

all'interno di un referto conscio come è quello circoscritto e finalizzato dell'opera d'arte: laddove infatti si verifici l'emersione dell'inconscio o del rimosso all'interno di un testo, questi elementi sono sempre legati imprescindibilmente a una conscia scelta autoriale, come è lo stesso Fortini a rendere esplicito in testi come *I cani del Sinai* o *La lingua del padre*.<sup>26</sup> Utilizzando il lessico freudiano della seconda Topica, potremmo dire che la postura critica di Fortini risente di una forte funzione del super-ego che si pone a controllo di ogni tensione che deve essere funzionalizzata all'interno dello spazio testuale.<sup>27</sup>

### III. Attraverso Orlando: la tensione verso il reale

Fra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, Fortini si avvicina al pensiero di Francesco Orlando. In un primo momento attraverso la *Letteratura freudiana del Misanthrope* (1979), come testimoniato dal carteggio conservato presso l'Archivio Fortini,<sup>28</sup> e successivamente risalendo al precedente *Per una teoria freudiana della letteratura* (1965) per poi approdare a *Gli oggetti desueti* (1993). In un testo pronunciato il 24 settembre 1986 in occasione della conferenza *La pratica terapeutica* organizzata dall'Associazione culturale Franco Basaglia, Fortini riprende una serie di riferimenti che stanno alla base della propria introiezione del discorso freudiano: il discorso metrico e formale vengono interpretati come elementi contenitivi, protettivi e quindi afferenti al super-ego in grado di contenere la dimensione biografica e pulsionale. La scatola formale della poesia viene quindi riletta alla luce di quel meccanismo di "ritorno del represso" che è così centrale nella teoria freudiana della letteratura di Orlando:

Quel sistema di convenzioni e costrizioni che in un testo letterario viene obliterato ad un dato livello, l'autore lo ristabilisce ad un altro, come se non fosse mai possibile rinunciare all'ostacolo. E sembra che ciò valga anche per la prosodia e la metrica delle autogestioni psichiche individuali, a conforto di quelle concezioni antropologiche che si fondano sull'idea di un'ambivalenza o radicale dialetticità del cosiddetto essere umano. La resistenza del mezzo – quella che sostiene il volo kantiano della colomba –

<sup>26</sup> «La capacità di controllo critico deve, di necessità, essere inferiore a quella di scrittura. Si può essere, come sono, nimiccissimo di ogni auscultazione dell'inconscio; eppure la frase di Marx "non sanno ma lo fanno" sembra scritta apposta per gli autori di versi», in F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 59.

<sup>27</sup> Cfr. F. Fortini, *La lingua del Padre*, in Id., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cur. ad V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 391.

<sup>28</sup> Si vedano in particolare le due lettere inviate da Fortini a Orlando il 3 febbraio 1973 e il 25 maggio 1991.



può, entro certi limiti, giovare all'opera. Le dighe opposte alle forze libidiche innalzano, con la quantità del rimosso, la qualità della sua ricomparsa, quando appaia trasposto in opere. Questo è quanto, voglio rammentare, ci insegna Francesco Orlando.<sup>29</sup>

Interessante è notare come il discorso psicoanalitico e quello metrico continuano a trovarsi profondamente intrecciati all'interno della pagina fortiniana per giustificare un passaggio fra singolare e collettivo e, per estensione, fra letterario ed extraletterario.

Nell'intervista di Fortini a Orlando del 1987, Fortini caratterizza lo spazio riservato alla psicoanalisi attraverso un'attenzione rivolta ai legami profondi fra il momento soggettivo e quello collettivo e che si trovano dialetticamente realizzati all'interno dello spazio testuale. Fortini riconosce come centrale, a differenza invece di quanto avviene in Orlando, l'elemento extratestuale, grazie una postura critica che deve molto alla frequentazione della semiotica barthesiana,<sup>30</sup> ma che appare inoltre riecheggiare, in modo abbastanza rivelatorio, alcune riflessioni di Lacan in merito alla centralità del registro reale all'interno dell'esperienza soggettiva:

Uno dei problemi mi sembra essere quello che riguarda il rapporto fra il linguaggio e ciò che linguaggio non è. E qui vengo a un punto accennato nella prima parte del suo intervento dal collega Orlando che è quello col quale, forse, consento meno.

Mi sembra che Orlando abbia accennato all'esistenza di una critica sostitutiva, che tende cioè a produrre degli equivalenti del testo letterario in esame. E ha detto, giustamente, che a questo livello nessuno può essere a favore di una critica di tipo sostitutivo. Tuttavia anche la ricerca di elementi che siano nel testo non può sfuggire al fatto che il linguaggio medesimo, cioè il linguaggio nella sua natura per di così preletteraria, quale esiste prima dell'opera letteraria a livello di quella che una volta era stata chiamata *langue*, è esso stesso un continuo rinvio ad altro. In altri termini, l'extratestuale, il pretestuale o il posttestuale circondano l'oggetto letterario, il linguaggio letterario. [...] Quindi ogni momento, ogni punto dell'opera letteraria rimanda a qualcosa che l'opera letteraria non è. E da questo punto di vista mi sembra che la logica dell'inconscio (la logica di cui parlano Matte Blanco e il collega Orlando) lo confermi. A meno di non credere con Lacan all'identità di inconscio e linguaggio. Io personalmente non lo credo.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> F. Fortini, *Psicanalisi e lotte sociali*, in *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 224.

<sup>30</sup> Cfr. anche F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 42.

<sup>31</sup> E. Mondello, *Lermeneutica e la critica psicoanalitica. Freud logico. La simultaneità dei contrari. Ignacio Matte Blanco. La langue come incontro fra linguaggio e realtà. Intervista a Francesco Orlando e Franco Fortini*, in «Lombra di Argo», IV, 1987, pp. 11-12.

L'intervista con Orlando è in grado di dimostrare la ricezione dell'opera freudiana e di un'interrogazione riguardo alle possibilità di applicazione delle teorie psicoanalitiche alla critica letteraria: l'interesse nei confronti dell'opera di Orlando è collocabile a cavallo fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, come può essere dimostrato non solo dagli appunti dei corsi universitari inerenti al corso di Storia della critica letteraria tenuto presso l'Università di Siena, ma anche da una serie di luoghi dell'epistolario e infine un saggio dedicato a un'analisi dei meriti dell'opera orlandiana.<sup>32</sup>

Tuttavia, i rapporti che legano Fortini alla critica psicoanalitica non sono limitabili alla ricezione dell'opera di Orlando e nemmeno a quella di Freud, quanto piuttosto a una loro personalissima applicazione all'interno del circuito ermeneutico che gli scritti fortiniani realizzano. Fortini, in questo senso, nell'utilizzo dello strumento psicoanalitico, agisce attuando una costante variazione sul tema che lo porta a ibridare diverse metodologie critiche. Come sottolineato all'interno del proprio intervento, l'applicazione di tale metodo diverge dalla posizione orlandiana che limitava la propria indagine alle sole dinamiche interne al testo; Fortini propone invece un'estensione del lavoro ermeneutico a un territorio che travalica questo limite fisico dell'oggetto testuale.<sup>33</sup> Avendo riscattato i limiti della rappresentazione del testo, la postura critica di Fortini può, in virtù di questo, essere considerata più prossima alla definizione di registro reale, mentre invece prende le distanze, come appare evidente dalle dichiarazioni poste a conclusione dell'intervista, dalla teoria lacaniana dell'inconscio strutturato come linguaggio, sulla quale si fonda una nutrita tradizione di studi letterari dai quali il critico si allontana in modo abbastanza esplicito.<sup>34</sup>

Fortini conosce la psicoanalisi lacaniana e si dimostra critico nei confronti dell'applicazione delle teorie riguardanti il rispecchiamento potenziale fra la strutturazione del registro simbolico e il testo letterario: egli riconosce e rivendica, in questo senso, una complessa stratigrafia all'interno di qualsiasi opera letteraria che non sarebbe limitabile alla traduzione meccanica di un'istanza inconscia in un apparato retorico conscio e alta-

<sup>32</sup> F. Fortini, *Analisi del desueto*, in «La Rivista dei libri», maggio 1992, pp. 41-44.

<sup>33</sup> «La certezza che viene dalla misura metrica [...] è anche l'ambizione di produrre un oggetto, di diventare un oggetto, una cosa, un bene, come si suol dire, durevole. Credo di aver lasciato intendere che non sono venuto rinunciando senza difficoltà alle petrificazioni offerte dalla metrica tradizionale. [...] Ma nel medesimo tempo dovevo rifiutare la libertà apparente dell'arbitrio, il sogno spiritualistico e ribellistico delle avanguardie, quello di non avere ostacoli»: F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., pp. 72-73.

<sup>34</sup> Basti pensare all'epigramma accolto in *Lospite ingrato* e dedicato al critico Stefano Agosti, la cui opera può essere collegata a questa corrente psicologista di critica letteraria alla quale Fortini si rivolge polemicamente, «Da immani fumi minimali arrosti»: F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1017.

mente specializzato come quello poetico. Quello dell'inconscio, per Fortini, è uno dei linguaggi le cui tracce possono essere seguite all'interno del dettato poetico, del romanzo o dell'opera saggistica, ma non è l'unico e soprattutto non va fatto coincidere con la totalità dell'esperienza testuale. Nell'oggetto letterario, secondo Fortini, è sempre presente una complessità di toni e di modulazioni nelle quali è individuabile un elemento di resistenza che dimostra una maggiore prossimità al dominio del registro reale.

Traccia di questo approccio è già presente in un breve ma densissimo testo della fine degli anni Cinquanta, *Que nous dit Freud en effet?*, accolto nella prima serie dell'*Ospite ingrato*. In queste pagine, Fortini ripercorre la descrizione del processo analitico secondo Lacan e attraverso Freud, secondo il quale il soggetto non parla mai di sé se non attraverso l'altro dell'analizzante e, secondo Fortini, gli altri a cui la scrittura poetica si rivolge:

La poesia sarebbe allora un caso di *refoulement* procurato, di discordanza fra significato e significante, dovuta ad una censura di origine sociale. Questa dovrebbe identificarsi nell'istituto letterario, credo. L'istituto letterario, l'istituzione formale è quindi il benefico responsabile del fatto che all'originaria (?) concordanza fra significato e significante si crei un ostacolo e che questo ostacolo determini una nuova direzione del significato. «Le sujet [...] commence l'analyse en parlant de lui sans vous parler à vous ou en parlant à vous sans parler de lui. Quand il pourra vous parler de lui, l'analyse sera terminée.» Questa eloquente sintesi del processo analitico contiene un precetto di poetica classica. La sola differenza mi parrebbe essere che, dopo aver superata la fase del soggettivismo (romantico) astratto e dell'oggettivismo (naturalistico) falso-concreto, il compito e la meta della poesia – e, in genere della letteratura – non sarebbe soltanto quello di parlare agli altri del soggetto ma anche quello di parlare a sé stesso dell'oggetto, ossia degli «altri», nel senso più intero. In questi casi, ossia nei casi di «opera compiuta», l'opera diviene a un tempo *esempio e strumento* di interrelazione.<sup>35</sup>

Fortini utilizza un tono evidentemente ironico, che si rivela soprattutto nella prima porzione di testo nel momento nel quale utilizza il condizionale «sarebbe» per indicare l'interpretazione della poesia come originata dalla scissione fra significante e significato alla quale bisognerebbe risalire a livello inconscio. La poesia così come il discorso psicoanalitico possiede, secondo Fortini, la potenziale capacità di riflettere e ampliare le capacità interrelazioni del discorso critico, riconoscendo nello stato sintomatico di angoscia l'inizio di un'apertura trasversale verso l'altro e quindi gli altri.

<sup>35</sup> F. Fortini, *Que nous dit Freud en effet?* [I, 31], in Id., *L'ospite ingrato primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985.

Il genere lirico è qui da intendere, secondo l'interpretazione fortiniana, in quanto espressione non solo della tradizione e del canone, ma anche della funzione che la critica letteraria esercita sulla poesia, ovvero quel momento di ricognizione conscia svolto intorno al testo, di interpretazione che non sarebbe possibile se tale azione fosse da limitare a livello inconscio. Fortini attua questo capovolgimento non tanto della teoria lacaniana, quanto della sua applicazione limitata al registro simbolico che certa critica letteraria sembra aver ricavato dall'opera dello psicoanalista. La chiusura dell'opera, a differenza dell'interminabilità del referto psicoanalitico, permette al critico di interpretarla come "esempio e strumento" in grado di indagare la dimensione intersoggettiva che trascende la dimensione individuale del dettato lirico, dedicando, in questa maniera, la propria attenzione alla relazione del soggetto con il proprio piccolo altro, che nella critica fortiniana diviene sinonimo della dimensione sociale dei *destinatari* del testo, dei suoi fruitori fisici.<sup>36</sup> Questo non significa per Fortini abolire dalla propria analisi il rimosso o, in termini orlandiani, il ritorno del represso, che come è stato evidenziato è ben presente e spesso viene dichiarato dallo stesso autore, quanto piuttosto connettere la singolarità dell'esperienza poetica e critica a una dimensione storico-sociale.

#### IV. La risposta della lirica e l'angoscia del soggetto

La descrizione dei concetti psicoanalitici entro i quali Fortini permette al proprio discorso critico di agire, ha evidenziato i limiti dello spazio riservato alla componente inconscia nell'atto creativo,<sup>37</sup> sia a livello di interpretazione saggistica, nel quale l'emersione spontanea della componente autobiografica viene sempre contenuta all'interno di un tragitto di analisi conscia, sia nella più personale realizzazione del dettato poetico, all'interno del quale non si trovano mai realizzate forme di automatismo.<sup>38</sup> Questo retroterra risulta fondamentale per analizzare la strutturazione del soggetto lirico all'interno della poesia fortiniana.

<sup>36</sup> F. Fortini, *L'Altro e gli altri*, in Id., *Insistenze: cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 109-111.

<sup>37</sup> «Quando io avevo venti, trent'anni dicevo: "non vorrò mai scrivere un bel verso sul nero" [...] è il nero psichico, cioè il non sapere, l'essere indemoniato [...]. La poesia moderna è piena di poeti così, a cominciare da Dino Campana [...]. Preferisco fabbricare degli oggetti di stagno e d'ottone, invece che di oro e d'argento, ma costruirli intenzionalmente»: F. Fortini, *I poeti, la città, interventi poetici nella città*, in F. Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2008, p. 203.

<sup>38</sup> Si veda il saggio dedicato al rapporto fra Avanguardie storiche primonovecentesche e Neoavanguardia, in cui Fortini analizza lo strumento delle scritture automatiche come realizzazione della coppia oppositiva razionalità-irrazionalità, a cui si sente di opporre un nuovo movimen-

Interessante, in questo senso, è analizzare uno dei testi teorici fondamentali per la descrizione della poesia di Franco Fortini, ricavato da una conferenza tenuta presso l'Università di Ginevra nel 1980 e intitolato *Metrica e biografia*.<sup>39</sup> In modo rivelatorio, Fortini connette inscindibilmente e già a partire dal titolo il dato della propria esperienza biografica, ovvero la dimensione microstorica del soggetto, alla sua realizzazione all'interno del campo chiuso e altamente specializzato del testo poetico. In particolare, è interessante notare come il discorso muova costantemente dal luogo individuato dell'esperienza soggettiva per poi tendere alla realizzazione di un complesso impianto teorico che rifletta il primo luogo ma che contemporaneamente assurga a diventare una compiuta teorizzazione di poetica.

Per questo motivo, l'esperienza fortiniana di teorico della lirica risulta particolarmente nuova e pregnante: da un lato, essa si colloca all'interno di un periodo storico che è spesso descritto come la fine del genere lirico e caratterizzato dalla vergogna della poesia;<sup>40</sup> dall'altro, siamo posti di fronte a un luogo di sovrapposizione e di incontro fra la figura del critico letterario e quella del poeta. Queste due si implicano con continui rimandi interni all'argomentazione teorica, che viene costantemente supportata da esempi attinti dalle opere precedenti, da retroscena compositivi (primo fra tutti quello dedicato a *La poesia delle rose*) e infine da studi di stilistica condotti da Fortini su altri poeti a lui contemporanei. L'argomentazione muove dalla ricostruzione di una sorta di teoria della percezione a cui sarà connessa l'esperienza personale della scrittura, per poi giungere a una definizione più compiuta del genere lirico, di quella che Fortini definirà «poesia vestita di poesia».<sup>41</sup>

---

to dialettico razionale: «Anche senza far intervenire la psicanalisi, si può ricordare che quella opposizione stupida [ovvero quella fra soggettività ed oggettività] può essere superata solo per via dialettica; altrimenti non capisco che cosa mai possano essere quei *avers* e quei *revers* mobili dell'uomo (nozione che Barthes riprende da Lacan) “di cui il linguaggio trasmuta sempre le parti”. Lantitesi razionalità-irrazionalità, lo sappiamo tutti che è esaltata dalla cultura borghese ma non risolta dall'avanguardia se non dalla simultaneità dei contrari»: F. Fortini, *Due Avanguardie*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 78.

<sup>39</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., pp. 41-74.

<sup>40</sup> Fortini evidenzia questo sentimento in un saggio apparso in «La Fiera Letteraria», connettendo il problema normale di tensione prosastica alla presa di coscienza di una mutazione antropologica, in atto già nell'immediato periodo post-bellico, che tende verso i territori della prosa e della facilità espressiva: «Una volta disciolto il legame che tratteneva la pura parola espressione alla parola comunicazione, cioè a quella “prosa” che è specchio di una società, prova della società stessa e sua prima filosofia, la poesia (come desiderio di poesia) non ha potuto fare a meno di percorrere tutta l'evoluzione che l'ha condotta all'attuale crisi della “lirica”»: F. Fortini, *Vergogna della poesia*, in «La Fiera letteraria», 5, 30 gennaio 1949.

<sup>41</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 48.

Partirò da un'esperienza comunissima: quella della modificazione della visione oculare in coincidenza con una concentrazione mentale. Ma nel mio caso non si tratta di una concentrazione mentale, di pensiero. Anzi, di una sospensione, almeno parziale, del pensiero come coscienza del cogito. Lo sguardo si porta non più su quel che è prossimo e immediato, ma su quel che è relativamente lontano. Passo da una visione bioculare e quindi tridimensionale ad una monoculare, la cosiddetta realtà si distende su due dimensioni, si fa quadro. Questa condizione, etimologicamente *idillica*, si pone (non sempre ma spesso) come il momento cerimoniale, necessario sebbene insufficiente, che precede la possibilità che si formi un impulso verbale e ritmico.<sup>42</sup>

Nella ricostruzione fortiniana, l'esperienza della rappresentazione visiva all'interno dello spazio limitato e irreali del quadro sviluppa un processo che è paragonabile alla rappresentazione segnica all'interno del testo poetico. La poesia svolge quella che è definibile come una "funzione quadro" tentando di rappresentare all'interno di uno spazio circoscritto, e che possiede una differente consistenza fisica, gli oggetti e le situazioni reali con le quali il soggetto poetico si interfaccia. Il quadro, in questo senso, ritrae gli oggetti della propria rappresentazione *in absentia* così come la poesia realizza lo stesso meccanismo percettivo per mezzo non della densità materica della pennellata, ma dell'affollamento del materiale significante sulla pagina. Ma mentre per quanto riguarda la pittura il tentativo più comune è quello di ricreare una sorta di finestra sul mondo per mezzo della restituzione del reale filtrato da un effetto di realtà,<sup>43</sup> nella poesia il limite della rappresentabilità è fin da subito dichiarato e il poeta contemporaneo evoca piuttosto l'ente esterno per mezzo della propria esperienza soggettiva.

Il primo contatto con una simile esperienza viene descritto da Fortini come profondamente traumatico. Egli descrive la genesi del testo poetico come *idillica*,<sup>44</sup> ovvero limitata e circoscritta alla datità sensoriale: la natura di questa esperienza sarebbe fondamentale per trasferire le percezioni del soggetto lirico nello spazio fisico nel quale il testo è contenuto:<sup>45</sup>

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>43</sup> R. Barthes, *S/Z*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1970.

<sup>44</sup> L'utilizzo che Fortini fa del termine è orientato verso due direzioni differenti: da un lato, esso è utilizzato etimologicamente risalendo non tanto al genere letterario della poesia alessandrina, quanto piuttosto alla radice del verbo greco della vista ὀράω, la cui radice εἶδ/οἶδ/ἴδ nella forma aoristica viene utilizzata all'interno di contesti in cui il meccanismo della percezione visiva si connette a quello della comprensione intellettuale (ovvero «ho visto» quindi «comprendo»); dall'altro, invece rimanda direttamente alla strutturazione della poetica dell'infinito leopardiano realizzata all'interno dei *Piccoli Idilli*. Cfr. G. Tellini, *Leopardi*, Roma, Salerno, 2001, e F. Fortini, *Il passaggio della gioia*, in *Saggi ed Epigrammi* cit., pp. 276-279.

<sup>45</sup> Evidenti consonanze possono essere riscontrate fra il parallelismo realizzato da Fortini fra illusione poetica e pittorica e la teorizzazione degli *spazi metrici* alla base della poesia di Ame-

Disegnando e dipingendo, so bene che la visione monoculare (che è poi quella a specchio suggerita da Leonardo e quella del reticolo prospettico di Dürer) è soprattutto un ripiego, una facilitazione tecnica o, tutt'al più, un processo di estraniamento a buon mercato; istituzionale quasi solo per gli impressionisti; che infatti mi hanno sempre dato l'idea di gente che dipingesse soprappensiero. Nella disposizione a poetare invece, quella perdita di intenzionalità del reale – e quindi quella perdita dei nomi è un momento primo ed equivale ad una premessa negativa. Il mondo si fa immagine, anzi uno «schermo di immagini», la realtà è una messa in scena, una apparenza, io non ne faccio parte, io sono morto ovvero è morta e dunque illegittima è tutta quella «realtà».<sup>46</sup>

Il paragone è ulteriormente sviluppato da Fortini attraverso l'appello al paradigma visivo offerto dall'introduzione della convenzione della prospettiva nella tecnica di rappresentazione pittorica. In questo senso, Fortini si riferisce a Leonardo Da Vinci e ad Albrecht Dürer come ai pittori che hanno cercato di sviluppare nelle loro opere la scientificità della rappresentazione della prospettiva, costruendo, in questo modo, uno schermo protettivo che rivela un tentativo di normalizzazione e contenimento della realtà all'interno dell'opera d'arte:

Ma ben più drammaticamente e per l'intera mia giovinezza tutto questo si legava ad una sorta di costitutiva inattuabilità del reale, ad un diaframma posto fra «me» e le «cose». «Esso a lei veramente è fatto estrano», questo verso di Leopardi, dove «lei» è «l'umana sede», il mondo della realtà, accompagnò i miei primi tentativi poetici. Una estraneità che veniva vissuta come colpa, non come privilegio.<sup>47</sup>

L'angoscia stimolata dalla percezione idillica ed eidetica della realtà ha inoltre delle ricadute tattili all'interno dell'esperienza lirica del soggetto: la separazione e la distanza che il testo crea nei confronti del reale è la principale causa della sua inattuabilità, che viene vissuta nella prima fase della poesia fortiniana, quella di più prossima ascendenza ermetica e che potremmo identificare con la raccolta *Foglio di via*, in modo profondamente angosciato e con senso di colpa. La condizione lirica è sempre

---

lia Rosselli; cfr. A. Rosselli, *Spazi metrici*, in Ead., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 186-187: «le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non a un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà e oggetti, e sensazioni. [...] Tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico, la mia metrica se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica».

<sup>46</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 52.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 53.

caratterizzata da una mancanza, che nel particolare caso fortiniano può essere portata a coincidere con la condizione di *manque* sperimentata dal soggetto lirico. La sofferta estraneità dell'oggetto non è quindi limitata a solo paradigma visivo, ma nella spiegazione fortiniana finisce con il coincidere con l'illustrazione dei meccanismi sottesi al processo di sublimazione, sviluppati dal dettato poetico.<sup>48</sup> L'angoscia giovanile, quella manifestata all'interno del percorso di ricerca dell'errore connaturato alla natura stessa della poesia, viene vissuta come estraneità del soggetto al piano della rappresentazione testuale, tramite quel movimento che Fortini definisce, facendo appello al lessico freudiano, di *Spaltung*, ovvero di scissione sofferta fra soggetto dell'enunciazione, identificabile con il poeta stesso, e il soggetto dell'enunciato, che sarebbe invece da ricollegare alla sua copia rappresentata all'interno del gioco di specchi testuale:

Di decennio in decennio e di lavoro in lavoro, si è mutato il senso di quella distrazione dello sguardo. Residua il momento iniziale, ossia la trasformazione del visibile in quadro, il «campo lungo» che mi separa e a partire dal quale posso tendere l'orecchio alla interiore cavità che si viene dilatando. Ho detto cavità ma è raro che il disegno sorga da un ascolto interiore. A differenza di altri sono incapace di lavorare a memoria. Lavoro sulla pagina scritta. La dizione accompagna la scrittura, non la precede. [...] Ma da vent'anni almeno, quei momenti di visione monoculare non sono più interpretati da me come un annunzio di angoscia. Sono solo il preludio di qualcosa che può formarsi.<sup>49</sup>

Il secondo momento della poesia fortiniana è caratterizzato dal contenimento di quest'angoscia relativa alla limitata inclusività della rappresentazione poetica, alla quale viene invece corrisposta una seconda fase di invenzione ritmica che coinvolge l'apparato uditivo all'interno del processo di invenzione metrica. Come evidenziato da Fabrizio Podda, uno dei tratti significativamente più ricorrenti nella poesia fortiniana è infatti l'insistenza posta sulla sensibilità visiva e uditiva del soggetto, che viene reso una sorta di recettore di questa chiamata del significante della realtà.<sup>50</sup> Fortini dedica la propria attenzione soprattutto allo sviluppo di un processo percettivo che preferisce a una focalizzazione sul singolo particolare depositario del significato del testo una visione a «campo lungo» che possa abbracciare la difficoltosa profondità del reale.

<sup>48</sup> C. Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di D. Frasca, C. Lüderssen, C. Ott, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, pp. 7-13.

<sup>49</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 54.

<sup>50</sup> F. Podda, *Soggetto e oggetti, nomi e cose*, in Id., *Il senso della scena* cit., p. 13.



La razionalissima costruzione allegorica, in questo senso, rappresenta l'orchestrazione conscia e vigile di un teatro delle parole all'interno del quale il soggetto è sempre messo al centro di una scena che viene rappresentata nel suo farsi. Essa viene percepita e quindi creata partendo da una suggestione ambientale che potremmo definire come afferente al dominio del significante, venendo poi strutturata architettonicamente dal soggetto al fine di restituire un panorama complesso nel quale nascondere e alludere al significato. Questo carattere di allusività, tipico della costruzione allegorica che per sua natura rimanda sempre a un luogo extra-testuale, rappresenta il metodo all'interno del quale Fortini cerca di aggirare il limite di rappresentabilità del reale.<sup>51</sup>

Il riferimento compiuto a questo metodo allegorico attraverso il quale il soggetto lirico si costituirebbe può essere a ragione considerato come il maggior debito della poesia di Fortini nei confronti del manierismo letterario. Questo procedimento presuppone infatti un allontanamento dall'orizzonte di una scrittura che imiti gli automatismi e la retorica inconscia, verso una più complessa struttura del significato che faccia appello alla componente conscia del dettato poetico. Quest'ultima deve infatti presupporre un codice che possa essere interpretato in modo univoco anche dal *destinatore* e che condivida gli stessi paradigmi culturali e storici attraverso i quali la poesia può essere letta e il suo *messaggio* decodificato. Inoltre, il riferimento costante alla «scena» e alla «messa in scena» costituisce un ulteriore riferimento allo sviluppo allegorico di alcune delle metafore tipiche del manierismo e del primo barocco, caratterizzate dalla costruzione di un teatro del mondo all'interno del quale il soggetto diventa una delle tante voci in grado di partecipare alla propria creazione.

È interessante inoltre notare come Fortini individui uno scarto rispetto al giovanile sentimento di vergogna stimolato dal genere lirico, e si muova successivamente verso la considerazione di questa percezione come primo momento negativo di un processo caratterizzato da ulteriori sviluppi: la spinta lirica è presente nel dettato fortiniano, ma sempre contenuta e accolta all'interno di un'architettura conscia che rimandi a un luogo altro rispetto a quello soggettivo:<sup>52</sup>

<sup>51</sup> «Ai nostri giorni, estetiche della ricezione del testo letterario ed estetiche neomarxiste convergono nell'affermare che correlazioni, riscontri, figure metriche, forme significative e figure di discorso letterario, insomma tutti i livelli del cosiddetto testo, da quello fonematico a quello ideologico-culturale, sono comprensibili e apprezzabili non solo grazie al loro comporsi in sistema e struttura, ma anche per la relazione e interazione che ognuno di quegli elementi stabilisce con qualcosa che testo non è, ossia che chiamiamo realtà, purché si creda che il mondo non è un discorso e la cosa non è una parola»: F. Fortini, *Opus servile*, in «Allegoria», 1, 1989, p. 5.

<sup>52</sup> È lo stesso Fortini a fornire una definizione del proprio percorso poetico come iscritto all'interno di questi due estremi: «Partita da una concitata sperimentazione metrica e lessicale su

Ora credo di sapere meglio che i fantasmi verbali e i nessi ritmici, i segmenti di discorso che emergono nella cavità indotta dallo sguardo monoculare piuttosto che emersioni del represso, o voci dell'inconscio sono stati fantasmi di scrittura letteraria, frantumi di archivio storico. La mano che li muove, certo, rimane nascosta; ma il materiale è sempre riconoscibile, è materiale di spoglio, porta i segni della traversata dei secoli della lingua.<sup>53</sup>

Lo spazio destinato da Fortini all'inconscio nel processo di creazione poetica è relegato sostanzialmente al luogo della memoria, che viene indagato scavando in due direzioni differenti.<sup>54</sup> Da un lato, il soggetto si rivolge verso le profondità del luogo biografico dove la microstoria personale acquista il senso di esperienza collettiva e in alcuni casi arriva a coincidere con l'identificazione dei traumi che l'hanno prodotta.<sup>55</sup> Questo movimento si compie soprattutto nelle prose e nella scrittura saggistica che permette all'autore di evidenziare in modo più esplicito i punti di contatto fra soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione. Nella sua realizzazione lirica, tale passaggio è sicuramente più sfumato, per cui lo scavo memoriale non viene attuato dall'autore entro la propria esperienza biografica, quanto piuttosto rivolto al luogo culturale delle suggestioni poetiche e letterarie. In questo senso, il grande altro della poesia fortiniana può essere fatto coincidere con la tendenza generale alla creazione di un proprio personale canone formato da autori del passato che costituiscano non solo il materiale citazionistico a cui manieristicamente attingere,<sup>56</sup> ma anche un retroterra culturale che connetta il soggetto lirico a una dimensione collettiva e condivisa, ovvero alla dimensione dei propri destinatari:<sup>57</sup>

---

temi legati alla persecuzione e al conflitto, la scrittura lirica di Fortini ha attraversato una fase incerta e composita di "resistenza" alle delusioni storiche per pervenire, dopo il 1956, a forme ora di violenza espressivistica ora di atterrita registrazione di come i rapporti tra gli uomini si venissero facendo simili a rapporti tra merci e poi alla creazione di allegorie della condizione umana in versi di una spettrale manierismo»: F. Fortini, *Franco Fortini*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1989, pp. 157-158.

<sup>53</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 55.

<sup>54</sup> In alcuni luoghi testuali, soprattutto a partire dalla raccolta poetica *Questo muro*, è possibile rintracciare la sovrapposizione di queste due declinazioni della memoria autoriale, sia in senso biografico che testuale e citazionistico. A questo proposito si consideri come esempio la sequenza testuale dei testi intitolati *In memoria*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzi, Milano, Mondadori, 2014, pp. 324-326.

<sup>55</sup> Come già precedentemente evidenziato, questo è il recupero memoriale conscio che viene svolto soprattutto all'interno della saggistica, si veda come esempio fra i più rappresentativi *I cani del Sinai*.

<sup>56</sup> Cfr. F. Fortini, *Le rose dell'abisso: dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>57</sup> F. Fortini, *Opus servile* cit., pp. 5-15.

Spesso sono stato criticato per questa mia insistenza sulla poesia vestita da poesia. Ma credo di aver sempre avuto ragione nei confronti di quanti, quei panni, li abiuravano ma di fatto non potevano non indossarli, magari in cattiva coscienza. E qui si sfiora un altro e spinosissimo problema, quello dei confini della lirica, che le poetiche contemporanee hanno creduto di ignorare in nome della risoluzione di ogni letteratura in «scrittura» o «testo» ovvero esaltando una identità di vitalità e scrittura.<sup>58</sup>

Fortini arriva a mappare il territorio entro il quale poter inserire la propria geografia del soggetto lirico, finendo così per costruire un solido ponte fra vita e letteratura. Nelle pagine precedenti di *Metrica e biografia*, il critico aveva fatto ricorso a Northrop Frye al fine di porre delle basi teoriche autorevoli sul quale costruire la propria interpretazione del genere lirico.

In una ironica pagina di *Les mots*, parlando delle sue scritture infantili, Sartre dice che comunemente si sa che nella ispirazione gli autori attingono un altro sé profondo. Forse l'avrò sempre saputo ma certo l'ho capito assai tardi che scrivere versi non è riconducibile a un'identità: non perché l'io sia un altro ma perché la parola *ne colle pas* con la mia voce. L'opera è di un altro o è di altri o di nessuno [...]. Se, come dice Northrop Frye, la lirica è quel genere letterario nel quale l'autore finge l'assenza del pubblico, bisogna aggiungere subito che quella finzione non solo trasforma l'autore in un personaggio, ma lo separa dall'altro da sé che siede tra il pubblico e che è il vero autore del monologo.<sup>59</sup>

Ciò che Fortini aggiunge alla definizione di lirica fornita da Frye non costituisce una semplice variazione sul tema, quanto la teorizzazione di un proprio istituto lirico: fingere l'assenza di pubblico, ovvero la *conditio sine qua non* attraverso la quale poteva essere pensato il genere, viene portata a coincidere con una finale identificazione con lo stesso pubblico che, facendo appello nuovamente alle categorie jakobsoniane, definiamo come funzione *destinatario*.

In questo senso, Fortini approda alla teorizzazione di una nuova entità soggettiva all'interno della quale possa essere contenuto sia l'io che gli altri e che per questo motivo può essere definita soggetto corale. La principale caratterizzazione di questo istituto letterario è l'innovazione pronominale che viene introdotta nella poesia fortiniana sotto forma di costante ossessiva, ovvero l'utilizzo del pronome di prima persona plurale nel luogo originariamente occupato dall'io, accompagnato da un martellante utiliz-

<sup>58</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 56.

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

zo degli imperativi. Prendiamo, ad esempio, il testo epigrammatico che chiude l'ultima raccolta di Fortini, *Composita solvantur*:

Rivolgo col bastone le foglie dei viali.  
Quei due ragazzi mesti scalciano una bottiglia.  
Protegete le nostre verità.<sup>60</sup>

Nell'ultimo lapidario verso convivono l'utilizzo di un aggettivo possessivo alla prima persona plurale e un imperativo alla seconda persona plurale. L'assenza fittizia di un centro limitato e individuabile conduce il poeta alla possibilità di valicare il limite di quella che era la sofferta dimensione soggettiva del periodo giovanile, la quale aveva rischiato di cedere al sentimento di vergogna della poesia. L'estensione dello spazio pronominale, congiuntamente all'utilizzo dell'imperativo, permette a Fortini di adottare una postura soggettiva che possa vincere l'impasse etico fornito da quella che rischiava di essere una rappresentazione monoculare, quindi fittizia e per questo motivo parziale.

<sup>60</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 562.



14  
2023  
II

