

laMODernitàdellaSCUOLA

Anno III, fascicolo 2

luglio-dicembre 2026

laMODernitàdellaSCUOLA

Periodico semestrale on-line

Anno III, fasc. 2 – luglio-dicembre 2026

sito web: www.modernitàdellascuola.it
e-mail: lamodernitadellascuola@gmail.com

ISSN 3035-0433

Pubblicato con il contributo e sotto gli auspici di
MOD - Società italiana per lo studio della modernità letterari

Direzione:
Bruno FALCETTO (Milano), Giuseppe LANGELLA (Cattolica Milano), Marina PAINO (Catania), Massimiliano TORTORA (Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico:
Luigi BENEDUCI (Potenza), Giuseppe BONIFACINO (Bari), Claudia CARMINA (Palermo), Roberto CARNERO (Bologna), Linda CAVADINI (Como), Roberto CONTU (Perugia), Anita FERRARI (Potenza), Elisabetta HIMMEL (Napoli) Chiara MARASCO (Vibo Valentia), Giuseppe PALAZZOLO (Catania), Davide SAVIO (Cattolica Milano), Stefania SEGATORI (Pescara), Caterina VERBARO (Lumsa Roma)

Segreteria di redazione:
Agnese MACORI (Sapienza Università di Roma)

Redazione:
Nunzio BELLASSAI (Sapienza Università di Roma), Walter DI CHIARA (Sapienza Università di Roma), Giulia MURAGLIA (Sapienza Università di Roma)

Direttore responsabile Massimiliano Tortora (Sapienza Università di Roma)
Cura editoriale e amministrazione Saverio VECCHIARELLI
Realizzazione editoriale Vecchiarelli Editore - Associazione culturale

Ad eccezione degli interventi contenuti in *Recensioni e ripescaggi*, tutti i saggi sono stati sottoposti alla double peer review.

SOMMARIO

INSEGNARE LA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

EMANUELA SANGALLI, *Alba de Céspedes e il bosco della Defensa: dai diari al progetto di romanzo al racconto* 7

MARCO MARZI, *Genealogia senza filiazione. Antifascismo, Resistenza e lotta armata nell'autorappresentazione brigatista* 21

GIULIA MARZIALI, *La polisemia del "dove". Spazi concettuali e luoghi fattuali* 38

IN CLASSE

ALESSANDRA MAZZEI, *L'esperienza letteraria nella costruzione del proprio sguardo sociale sulla realtà: Risorgimenti, latitudini interpretative e competenze democratiche* 64

PAOLA ROCCHI, *Leggere, scrivere e ri-scrivere con le carte di Elsa Morante* 76

CHIARA MARASCO, *Dentro la scrittura. Il fondo Giuseppe Berto tra archivio, filologia e innovazione digitale* 96

DANIELA MARRO, *Come nasce un romanzo* monstrum*? Orientare alla ricerca letteraria con* Horcynus Orca *(1975) di Stefano D'Arrigo* 109

BIBLIOTECA DEL TERZO MILLENNIO

AURORA BESCHI, *I passi in prosa di Patrizia Cavalli. La continuità di una poetica in prosa attraverso* Con passi giapponesi 123

MONICA VENTURINI – ODETTA MARTINI – BENEDETTA SALERNO – ALESSANDRA SCREPANTI, Le assaggiatrici. *Intervista a Rosella Postorino* 133

LAURA PERGOLA, *Ampliamenti tematici e persistenze narrative:* L'idiota di famiglia *di Dario Ferrari* 140

DANIEL RAFFINI, *La biblioteca di Don Chisciotte, letta da Sancho. Su* La versione di Sancho *di Cagliostro* 147

NUNZIO BELLASSAI, *Intervista a Maria Grazia Calandrone* 156

RECENSIONI E RIPESCAGGI

MICHELE ARENA, *Dipende dalla classe. Manifesto per una scuola anticlassista* (Jacopo Zoppelli) 163

JONATHAN HAIDT, *La generazione ansiosa* (Stefania Segatori) 171

GIUSEPPE PASSALACQUA, *Rap Up! Esercizi di stile dalla poesia alla trap* (Riccardo Deiana) 174

ALBERTO CADIOLI, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento* (Paolo Stabile) 178

LAURA CANNAVACCIUOLO – MARGHERITA DE BLASI (a c. di), *Letteratura mediterranea: «Mondoscritto» tra classici e contemporaneità* (Giulia De Lange) 183

VALTER BOGGIONE – GIOELE CRISTOFARI – LUCIANO CURRERI – CECILIA GIBELLINI – FABIO PUSTERLA– ANTONIO ZOLLINO, *Cento anni e sembra ieri*. Ossi di seppia *(1925-2025)* (Marco Romano) 187

VALTER BOGGIONE – EDOARDO BORRA, *Una parte per il tutto. Per il centenario di Beppe Fenoglio 1922-1963* (Matteo Di Procolo) 190

S. CONTARINI – G. PEROSA (a c. di), Menzogna e sortilegio *di Elsa Morante* (Davide Di Poce) 193

PAOLO GIOVANNETTI, *Gioventù spettrale. Il dibattito sulla "giovane poesia" nell'Italia degli anni Cinquanta* (Francesco Finotti) 198

FABIO MOLITERNI, *Il possibile contro il necessario. Poesia e dialettica nel Novecento (e oltre)* (Michela Rossi Sebastiano) 201

FRANCO FORTINI – ANDREA ZANZOTTO, *«Una minima ordalia». Carteggio 1952-1994* (Francesca Di Grazia) 204

VITTORIO SERENI – FERNANDO BANDINI, *Sentire già passato il nostro presente. Carteggio 1970-1981* (Giuseppe Marrone) 208

GIUSEPPE CARRARA – LAURA NERI (a c. di), *Giovanni Giudici: la poesia, l'archivio* (Mariapia Di Pinto) 210

ELISA DONZELLI, *Inventare la memoria: giovinezza e antifascismo. Lalla Romano, Mario Soldati, Carlo Levi* (Nunzio Bellassai) 213

JODY GAMBINO, *Secondo Moravia. Letteratura, politica, impegno* (Alessandro Pasini) 216

LUIGI MENEGHELLO, *Libri in Inghilterra. Scritti per «Comunità» (1952-1961)* (Beatrice Lorenzotti) 219

EMANUELE ZINATO, *Primo Levi controtempo. Una lettura politica* (Ester Perini) 222

DARIO BOEMIA, *Cronache letterarie negli anni del Boom* (Marco M. Fort) 229

MARIA PIA DE PAULIS – ADA TOSATTI, *Goliarda Sapienza fra le arti* (Giulia Muraglia) 233

ANNA MARIA ORTESE, *Novelle ritrovate* (Walter Di Chiara) 237

VITO LATERZA – ANNA MARIA ORTESE, *Carteggio 1956-1994* (Walter Di Chiara) 239

GIANNI SILEI, *Apocalissi Postmoderne. Cultura di massa e immaginario degli anni Ottanta* (Agnese Macori) 241

CLAUDIA CROCCO – BERNARDO DE LUCA – GIACOMO MORBIATO – MARCO VILLA, *Voci della poesia italiana contemporanea 2000-2025* (Giulia Muraglia) 244

GIUSEPPE LUPO, *Medioccidente. Un'alternativa geografica, politica, culturale* (Stefania Segatori) 247

CARLO BAGHETTI, *Una Repubblica fondata sul lavoro. Quattro casi letterari* (Arianna Saggio) 250

ANNAMARIA ELIA, *Letteratura e antropocene. Forma, etica, estetica* (Lucia della Fontana) 254

JACOPO LEONI, *Leggere Céline* (Zhiyi Liu) 258

Insegnare la letteratura italiana contemporanea

EMANUELA SANGALLI
(LICEO CLASSICO ENNIO QUIRINO VISCONTI)

ALBA DE CÉSPEDES E IL BOSCO DELLA DEFENSA:
DAI DIARI AL PROGETTO DI ROMANZO AL RACCONTO

L'opera di Alba de Céspedes si presta a uno studio delle varianti per il maniacale lavoro di continua revisione dei propri scritti che l'autrice dedica alle proprie opere. Questo aspetto è ancor più evidente nel caso dell'episodio di cui si tratterà, che ha inciso in maniera significativa sulla biografia e vicenda intellettuale della scrittrice durante il periodo della Resistenza.

Questo lavoro si presta a finalità didattiche molto diverse fra loro. Innanzitutto permette di affrontare la prospettiva della letteratura di genere in una congiuntura storica così rilevante come quella della Resistenza. Inoltre consente di mostrare come l'opera letteraria sia il frutto di un lungo processo di revisione e di sperimentazione che conduce a soluzioni narrative diverse, che possono animare la discussione e le attività in classe. Il luogo poi dove tutta la vicenda è ambientata, il bosco, è teatro di un percorso di iniziazione che, nelle sue varianti dalla selva alla foresta alla giungla, è certamente un *topos* ampiamente documentato nella letteratura di ogni tempo[1], spunto quindi di confronto con molteplici testi sia coevi sia non coevi.

1. INTRODUZIONE

L'episodio al centro del presente studio si colloca in un momento cruciale: dopo l'8 settembre del 1943, la scrittrice decide di lasciare Roma, il cui clima per lei, antifascista, è divenuto soffocante e insopportabile, per raggiungere l'Italia liberata dall'esercito nordamericano. Parte quindi, insieme al futuro marito Franco Bounus, dalla capitale dopo il 20 settembre del 1943 diretta in Abruzzo in paesi appenninici come Casoli, Gessopalena e Torricella Peligna. Dopo tali tappe il viaggio si interrompe perché i tedeschi controllano la zona ed è irraggiungibile il fiume Sangro. Alba de Céspedes con altri esuli si rifugia allora per più di un mese nell'autunno del 1943 in una masseria vicina al

[1] R.P. HARRISON, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992, fornisce una mappa del modo in cui nell'immaginario occidentale è stata rappresentata la foresta.

bosco della Defensa, in un luogo privo degli agi abituali per la trentaduenne, figlia di un diplomatico cubano.

Testimoniano il profondo significato che questa esperienza assume per la scrittrice le numerose trasformazioni e le diverse scelte narrative con cui questo spunto autobiografico viene rielaborato, come ha sapientemente ricostruito Laura Di Nicola[2]: dapprima la scrittura diaristica, poi il progetto di un romanzo breve rimasto incompiuto, in seguito il racconto breve dapprima predisposto per una lettura radiofonica, pubblicato poi con varianti su ben nove testate dell'epoca, infine la ripresa della stessa vicenda a conclusione del romanzo breve *Prima e dopo.*

L'intensa rielaborazione della permanenza nel bosco della Defensa in forme narrative diverse è strettamente legata al ruolo cruciale e alla svolta nell'esistenza di Alba de Céspedes che questa esperienza ha prodotto: per l'appassionata lettrice di Salgari vera e propria iniziazione a una nuova vita.

È, in primo luogo, momento di maturazione nella propria identità civile perché nel bosco la scrittrice comprende di non stare combattendo solo una lotta individuale, ma per la libertà del Paese. De Céspedes entra nel bosco come scrittrice di un romanzo di successo, *Nessuno torna indietro* (1938), che, benché proponga una caleidoscopica rappresentazione del mondo femminile in antitesi con l'immagine della donna fascista, viene annoverato nella categoria del romanzo "rosa". Dopo l'esperienza della Defensa, de Céspedes assume i connotati di un'intellettuale in prima linea nella Resistenza, che presta la propria voce e parola alla radio (con lo pseudonimo Clorinda, conduce a partire dal 1943 la rubrica *Italia combatte* di Radio Bari, emittente radiofonica dall'ampio seguito tra i resistenti dell'Italia settentrionale e i combattenti sul fronte balcanico[3]) e anima in seguito il dibattito intellettuale italiano con la direzione di «Mercurio. Mensile di politica, arte e scienze»[4] (1944-1948), prima rivista dell'Italia liberata[5].

---

[2] L. DI NICOLA, *Raccontare la Resistenza. Alba de Céspedes*, in EAD., *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 33-62.

[3] Sull'attività radiofonica nel contesto della vita di Alba de Céspedes cfr. V.P. BABINI, *La resistenza di Alba de Céspedes*, in A. DE CÉSPEDES, *È una donna che vi parla, stasera. La voce di Clorinda dalle radio libere di Bari e Napoli (1943-1944)*, a c. di V.P. BABINI, Milano, Mondadori, 2024, pp. V-LIX, volume in cui sono contenute le veline delle trasmissioni oltre ad ampio materiale d'archivio. Sullo stesso tema cfr. anche P. GABRIELLI, *«Italia combatte». La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes*, a c. di M. ZANCAN, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 226-306.

[4] Su «Mercurio» cfr. F. CONTORBIA, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, in *Alba de Céspedes*, a c. di M. ZANCAN, cit., pp. 307-329.

[5] V.P. BABINI, oltre al già citato *La resistenza di Alba de Céspedes*, ha ampiamente illustrato il ruolo di Alba de Céspedes, durante la Resistenza e nel periodo

Il bosco della Defensa segna anche una tappa importante nel processo di emancipazione: in Abruzzo de Céspedes, forgiata dai disagi e dalla miseria a lei sinora estranei, vive la clandestinità alla pari con gli uomini.

Anche la scrittura conosce una svolta dopo la Defensa. Dopo aver sperimentato, per raccontare questa esperienza, sia la narrazione in terza persona sia il diario sia il narratore interno, de Céspedes approderà a forme narrative in cui la scrittura dell'io diventa la lente con cui osservare le grandi trasformazioni che l'Italia affronta nel dopoguerra: il memoriale di *Dalla parte di lei* (1949), il diario in *Quaderno proibito* (1952), il romanzo epistolare in *Il rimorso* (1963), trilogia cui si avvicina anche *Prima e dopo* (1955), che presenta una narratrice omodiegetica e nella sua conclusione riporta appunto l'esperienza spartiacque del bosco[6].

2. *Diario Torricella 12 ottobre 1943-18 novembre 1943* e *Pagine dal diario*

La prima fase di elaborazione del proprio vissuto attraverso la scrittura è costituita dai diari privati che de Céspedes scrive dal 1936 fino al 1992, cinque anni prima della sua morte. Anche dopo la fuga in Abruzzo e persino nel bosco, la scrittrice rimane ancorata a questa abitudine: il diario n. 9 contrassegnato dal titolo *Diario Torricella 12 ottobre 1943-18 novembre 1943* è la prima veste scritta dei giorni che immediatamente precedono la fuga nella Defensa sino ai preparativi per l'attraversamento del Sangro[7].

L'autrice però a un anno di distanza dà veste pubblica ai propri scritti privati e inserisce nel numero 4 di «Mercurio» del dicembre del 1944 un pezzo dal titolo *Pagine dal diario*, firmato Clorinda, il suo pseudonimo

immediatamente successivo, sia con la collaborazione con Radio Bari e Radio Napoli sia con l'iniziativa di «Mercurio»: cfr. V.P. Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza e partecipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018.

[6] La distinzione tra una prima fase della produzione narrativa di de Céspedes, legata al romanzo di formazione con *Nessuno torna indietro*, e una seconda, in cui vengono sperimentate nuove frontiere del genere romanzo tra storia ed esperienza soggettiva femminile, esplorando anche il nesso identità-scrittura, è evidenziata da M. Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135. Sempre sul cambiamento di prospettiva causato dalle esperienze vissute nel periodo della Resistenza cfr. M. Zancan, *Figure della memoria: la storia nei racconti delle donne*, in P. Gabrielli, L. Cigognetti, M. Zancan, *Madri della Repubblica. Storie, immagini, memorie*, Roma, Carocci, 2007, in particolare pp. 160-162.

[7] Il *Diario Torricella 12 ottobre 1943-18 novembre 1943* è stato pubblicato da L. Di Nicola, *Diari di guerra di Alba de Céspedes*, in Ead., *Intellettuali italiane del Novecento*, cit., pp. 153-186.

radiofonico, relativo proprio alla fuga e permanenza nel bosco della Defensa[8]. La scelta è tanto più significativa in quanto il fascicolo 4 di «Mercurio» costituisce, nella storia del mensile, una tappa importante: interamente dedicato alla Resistenza al Sud, vi collaborano Debenedetti con *16 ottobre 1943*, Masino, Pratolini, Ginzburg, Moravia, Bassani. Nel passaggio dal diario come *journal intime*, ovvero il *Diario Torricella 12 ottobre 1943-18 novembre 1943*, al diario di «Mercurio» destinato al pubblico quale documentazione resistenziale, il testo viene depurato del dato puramente cronachistico e delle riflessioni intime per mettere in risalto la coscienza civile raggiunta e corroborare l'impegno e la partecipazione collettiva[9].

Cosa apprendiamo di quell'esperienza sia dalla scrittura nell'immediato sia nella sua risonanza dopo un anno?

Innanzitutto emerge la radicale differenza tra la realtà del prima e del dopo questo momento: la scrittrice, che sinora si è mossa in un elitario contesto urbano, sente ora «Roma […] lontanissima», perché sono sfumati «tanti anni di progresso, treni, elettrotreni, littorine, e oggi, ecco di nuovo si vedono viaggiatori a dorso d'asino, arrivare in paese, sospinti dalla guerra, impauriti dalla guerra»[10]. Già a Torricella, ancor prima della fuga nel bosco, appartengono al passato comodità e agi, che però mettono de Céspedes a confronto con la vera vita.

> La vera casa sotto è occupata da alcuni sfollati, e noi occupiamo un deserto ufficio delle imposte, dove sono adattati i letti, qualche sedia tappezzata, un tavoletto da lavoro in percalle. Le finestre chiudono male, il freddo penetra nelle ossa. Penso a via Duse, spesso, e tutto quanto è nella mia casa, comodità, preziosità, letto rosa, giornata di nervi, insomma, tutto mi sembra ingiustificato, immeritato, la vera vita è questa che altra gente simile a noi patisce, senza sapere com'è fatta la vita più facile e comoda (Torricella, 12 ottobre 1943, ore 23).[11]

Ma anche questo che l'autrice definisce «idillio» di Torricella termina bruscamente con il pericolo di retate dei tedeschi, e Alba e gli altri fuggiaschi sono costretti a condizioni di vita ancor più misere e precarie, mentre ogni debolezza femminile è abbandonata per resistere con caparbietà virile:

---

[8] Il n. 4 di «Mercurio» è consultabile online al seguente link: https://www.bibliotecaginobianco.it/flip/MER/MER01-0400/#116/z (pp. 107-121).

[9] Per il confronto tra *Diario Torricella* e *Pagine dal diario* cfr. DI NICOLA, *Raccontare la Resistenza*, cit., p. 46.

[10] A. DE CÉSPEDES, *Diario Torricella 12 ottobre 1943-18 novembre 1943*, in DI NICOLA, *Diari di guerra di Alba de Céspedes*, cit., p. 164.

[11] Ivi, p. 165.

Siamo qui da cinque giorni, ormai, si dorme in una baita, mezzo stalla, mezzo legnaia, paglericcio a terra, dove la sera si può accendere il fuoco. Io solo sotto, con una gran porta di legno, mal chiusa che a mala pena mi nasconde la vista del cielo lunare, e sopra gli uomini, cinque, sei uomini, ragazzi in gamba, tra i quali mangio e vivo come se fossi un uomo anche io (Torricella, 20 ottobre 1943, ore 17).[12]

La necessità di assumere una postura radicalmente diversa rispetto al proprio passato dà a questa esperienza il sapore di un'iniziazione che Alba affronta con lo spirito avventuroso e ludico della passione infantile e giovanile per i romanzi di Salgari. Così viene infatti raccontata una fuga notturna, nelle *Pagine dal diario* di «Mercurio», che, rispetto alla versione del diario autografo, in modo ancor più esplicito, mettono in luce la compresenza di pericolo, ma anche di sfida a sé stessa e al proprio passato che l'esperienza rappresenta:

Giunse di corsa un contadino recando il messaggio: sono i tedeschi, sparano. Giù di corsa con Aldo e Franco […] Giù per la ripida scarpata, sospesi a un tronco, strappati dai rovi, nel fitto cigolante dei rami fino al torrente. Ci passavamo parole soffocate dalla paura: via gli impermeabili, sono troppo chiari, si vedono nell'ombra. Entrammo, come ciechi, nel torrente, l'acqua gelida arrivava ai ginocchi, risalimmo a quattro zampe la scarpata del bosco. Mi tornavano in mente, tra la paura agghiacciante, racconti letti da bambina, le storie della giungla. […] A momenti nasceva in me il dubbio che tutto ciò fosse fatto quasi per gioco. Non potevo, io, Alba, trovarmi per davvero in un momento così grave, sul punto d'essere presa dai soldati tedeschi, fucilata, uccisa. Tutta questa avventura mi pareva più forte di me, della mia capacità di resistere. Altre volte invece, in quel silenzio e quel buio insidioso, il pericolo m'appariva così prossimo da non lasciare scampo, possibilità di fuga. […] E al di sopra di tutto c'era l'umiliazione di dover fuggire come malviventi, assaggiando la vita degli assassini o dei briganti; senza aver fatto nulla di male, aver solo sognato il proprio paese libero e civile (*Pagine dal diario*, 20 ottobre 1943).[13]

Motivo molto spesso ricorrente nelle pagine del diario è la mancanza di luce, che rende in modo ancor più netto la radicale diversità dello spazio, in cui i fuggiaschi si trovano calati, rispetto alla vita civile:

A sera una mortale tristezza s'impadronisce di me. Verso le 6, quando è giorno ancora per chi vive nelle città, può accendere la luce e vivere. Ed è notte per noi, costretti alla candela o a passeggiare nel buio. […] Nel fondo della valle oscura nulla ci soccorre e ci illumina. Le stelle sono lontane, destinate ad altri mondi, ornamento del cielo, talvolta si nascondono dietro le nubi. Ogni cespuglio è un'ombra minacciosa, il masticare dell'asino nel pagliaio sembra il rumore di scarponi ferrati

[12] Ivi, p. 167.
[13] Ivi, p. 169.

pel sentiero. È l'ora più sicura. I tedeschi non oseranno arrischiarsi nel buio. Eppure un terrore pervade tutti, a quell'ora (24 ottobre, ore 10.30).[14]

L'oscurità terrificante, gli abiti a brandelli, il freddo, la durezza dei giacigli rendono la vita di de Céspedes e degli altri rifugiati sempre più elementare, ma al contempo «seria». Con questo aggettivo, ripetuto in diversi punti del diario, la scrittrice mette in luce lo scarto rispetto al passato: eliminato ogni elemento accessorio, nel bosco l'esistenza è ridotta all'essenza e colta nella sua autenticità:

Il giornale precedente è interrotto a causa dell'allarme. I tedeschi erano a un quarto d'ora da qui: fuga nel bosco, con Franco febbricitante e malato. Siamo senza candele, la biancheria si strappa, bisogna conservare il fuoco sotto la cenere, perché non abbiamo fiammiferi per accenderlo. […] La vita è molto seria qui. Dice Franco. Mai forse è stata così seria, così elementare per noi (28 ottobre, ore 16).[15]

La stessa pagina del 28 ottobre per la pubblicazione su «Mercurio» viene ampliata, probabilmente per il bisogno, a distanza di un anno, di individuare il senso di questa esperienza e di manifestare la consapevolezza raggiunta e l'impegno per costruire una nuova realtà civile. De Céspedes sottolinea infatti come in questo contesto nasca la comunione e il senso di intima fratellanza fra tutti gli esuli, un legame che supera differenze di origine, esperienza e lingua:

Verso il tramonto, da tutti i rifugi attorno al bosco qualcuno scende verso il nostro tugurio attratto dal calore di un fuoco. Ci sono romeni, russi, jugoslavi, un'ebrea tedesca, qualche ex-internato politico. Tutti stretti da una umana solidarietà che abolisce confini e passaporti. Non ci si domanda il nome né il colore politico, ci si legge soltanto negli occhi il bisogno di essere aiutati a superare queste ore dure della vita. Qui, in questa stalla remota, a 1000 metri, mi sembra che stia davvero nascendo l'Italia che abbiamo voluto (*Pagine dal diario*, 28 ottobre 1943).[16]

In questo contesto in cui Alba matura, attraverso la «serietà» della vita, il senso di appartenenza a un'umanità più vasta che supera i confini tracciati da origine sociale e nazionalità, la scrittrice acquisisce una nuova identità e coscienza di sé stessa scoprendo dimensioni della propria personalità inaspettate:

[14] Ivi, pp. 169-170.
[15] Ivi, p. 171.
[16] A. DE CÉSPEDES [Clorinda], *Pagine dal diario*, in «Mercurio», 4, dicembre 1944, pp. 114-115.

Io possiedo una carta della zona, tutti vengono da noi per consultarla. Sulla carta, intricato fra tre cerchietti che segnano i paesi di Buonanotte, Torricella e Montenerodomo […] In questo lieve intrico di linee che lo spazio di un'unghia può coprire è adesso la mia vita. Il mio passato, l'infanzia favolosa, il mio lavoro, i viaggi fatti, le persone incontrate, tutto ciò che ho vissuto insomma, era fatto per condurmi qui, in questo bosco. E il mio futuro, la mia salvezza sono affidati a questi alberi. […] Non mi servono più libri letti, amici fedeli, tutto per me è ormai chiuso nei limiti del bosco la Defensa. Defensa in spagnolo vuol dire difesa. Sulla grande carta del mondo questo bosco è un granello di polvere e io sono una parte infinitesimale di esso, eppure è qui che si decide tutto per me (*Pagine dal diario*, 25 ottobre).[17]

Alba trova nel bosco anche un soggetto letterario, come testimonia il diario di Torricella del 5 novembre: «Io oggi ho trovato il gran racconto del bosco. È l'interprete. È l'incubo. È l'ultima speranza. È lo specchio della coscienza, il bosco. Voglio scrivere. […] Insultato, dimenticato, strapazzato, tradito, il mio lavoro m'aspetta fedele, pronto a ebbrezze»[18].

3. Il racconto

Grazie a un quaderno rimediato da un contadino, de Céspedes lavora dal 1943 al 1945 alla stesura di un testo narrativo sull'esperienza nel bosco della Defensa. Il "Diario. Bari 12 febbraio 1944" che ha come titolo interno *Appunti per il bosco* è il primo abbozzo dell'opera poi rielaborato in un quaderno dalla copertina nera intitolato *Il bosco. Quaderno racconto manoscritto incompiuto*, interrotto nella sua forma manoscritta alla fine del quaderno. Il testo, benché incompiuto, è stato notevolmente mutato in un dattiloscritto, dal titolo *Il bosco*, con correzioni autografe[19]. L'abbozzo di romanzo breve o racconto lungo, pur nel suo carattere inconcluso e frammentario per la disposizione ancora provvisoria di diversi materiali, si presenta come una narrazione in terza persona, sul modello di *Nessuno torna indietro*, in cui il narratore extradiegetico rappresenta la coralità dei personaggi, assumendone spesso il punto di vista[20].

---

[17] de Céspedes, *Pagine dal diario*, cit., p. 113.

[18] de Céspedes, *Diario Torricella 12 ottobre 1943-18 novembre 1943*, cit., pp. 173-174.

[19] Di Nicola, *Raccontare la Resistenza*, cit., pp. 48-50.

[20] La vicenda è riassunta da L. De Crescenzio, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo Editrice, 2015, pp. 50-52.

Il progetto del *Bosco* viene però abbandonato nel febbraio del 1945 proprio perché non appare più convincente alla scrittrice una narrazione anonima in terza persona e risulta invece pressante l'esigenza di assumere un punto di vista soggettivo con la scelta della forma del diario. Anche in questa veste però l'opera non verrà conclusa, ma lascerà le sue tracce nel successivo grande romanzo memoriale *Dalla parte di lei*[21].

Abbandonata la strada dell'elaborazione dell'esperienza nella Defensa in un romanzo, si avvia un'altra prolifica vicenda legata alla scelta del racconto breve: tra le veline lette da Alba de Céspedes-Clorinda per *Italia combatte* ne compare anche una intitolata *Il bosco*[22], poi riproposta con lievi modifiche sulla rivista diretta da Fausta Cialente «Fronte Unito», pubblicata al Cairo nel 1944; tale racconto con titoli diversi, con alcune varianti, comparirà su altre nove testate come indicato nella seguente tabella.

	TITOLO	TESTATA	LUOGO DI EDIZIONE	DATA
1	*Il bosco*	«Fronte Unito»	Il Cairo	29 giugno 1944
2	*Il bosco dei perseguitati*	«Oggi»	Milano	11 dicembre 1945
3	*Il bosco*	«L'Unità» edizione piemontese	Torino	29 dicembre 1946
4	*Il rifugio nel bosco*	«Gazzettino Sera»	Venezia	12 aprile 1947
5	*Il bosco*	«Il Giornale di Sicilia»	Palermo	3 agosto 1947
6	*Il bosco*	«Il Mattino dell'Italia Centrale»	Firenze	17 agosto 1947
7	*Fuga nel bosco*	«Il Domani d'Italia»	Napoli	14 settembre 1947
8	*La Defensa*	«La Provincia del Po»	Cremona	5 novembre 1947
9	*Il bosco. Ricordi di Alba de Céspedes*	«Milano Sera»	Milano	12 marzo 1948

Da quanto riportato, emerge innanzitutto la vasta diffusione che il racconto conosce in tutto il Paese, da Milano a Palermo, dal Piemonte a Venezia, su riviste a tiratura nazionale come «Oggi» e su quotidiani con diffusione locale come «La Provincia del Po» e in un ampio arco di tempo che si estende fino al mese immediatamente antecedente le prime elezioni politiche della neonata Repubblica italiana.

[21] DI NICOLA, *Raccontare la Resistenza*, cit., pp. 54-60.

[22] *Il bosco*, in DE CÉSPEDES, *È una donna che vi parla, stasera*, cit., pp. 34-37.

La scelta della forma breve del racconto impone ovviamente la concentrazione narrativa su un momento in particolare rispetto al periodo più ampio del progetto del romanzo *Il bosco*: non più quindi la partenza da Roma, il soggiorno nei paesi dell'Abruzzo, la fuga nella Defensa, ma una narrazione che comincia *in medias res*, ovvero proprio nel mezzo del bosco.

La voce narrante è quella di una donna, inizialmente l'unica figura femminile nel gruppo dei rifugiati, che è però costretta dalle circostanze ad assumere l'abbigliamento e la postura di un uomo: «Per lungo tempo io fui la sola donna là in mezzo, ma indossavo calzoni di lana e impermeabile con cappuccio, sicché quando ci si andava a rifugiare nel bosco mi si poteva confondere con loro»[23].

La scelta è quindi quella di una narratrice omodiegetica, voce che si distingue sia dal narratore eterodiegetico della prima versione del romanzo *Il bosco* sia dal progetto successivo di un romanzo-diario. Si tratta però di una figura che non ha nome (come nessuno dei personaggi del racconto), non ha un'individuale fisionomia, riflette più il punto di vista del gruppo che il proprio, come si osserva anche nell'avvio del racconto, nel brusco passaggio dalla prima persona singolare alla prima plurale («Io vengo da un bosco… Noi si viveva di qua, oltre il torrente»[24]) che è quella che poi viene utilizzata nel corso di tutta la narrazione. La scelta di un «noi» collettivo è anche funzionale per evidenziare un aspetto già emerso dalle *Pagine dal diario* del 28 ottobre 1943 ovvero quello della solidarietà umana che si crea nel gruppo, come sottolinea questa osservazione presente sempre nell'avvio del racconto: «Correva tra di noi istintivamente una solidarietà affettuosa come di fratelli che per la prima volta s'incontrano e si riconoscono, in occasione di una tremenda disgrazia, il terremoto o la morte del padre»[25].

Gli ultimi ad arrivare nel bosco sono una coppia di sposi: «Poi arrivò una coppia di sposi; lei era una donna graziosa e fragile, di quelle che amano i bei vestiti, i cioccolatini e le camere da letto col paralume rosa: sicché, al primo vedere il posto che le era stato assegnato, si strinse al marito e pianse»[26].

Dietro all'immagine della «donna graziosa e fragile» il particolare del «paralume rosa» della camera da letto induce a riconoscere la figura di Alba che manifesta con il suo pianto la difficoltà ad affrontare una realtà così lontana dal proprio passato. Ritroviamo in questo punto l'aggettivo «serio» ricorrente nei diari:

---

[23] A. DE CÉSPEDES, *Il bosco*, in «Fronte Unito», Il Cairo, 29 giugno 1944, p. 3.

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*.

[26] *Ibidem*.

Ma lì al bosco la vita era molto seria, non si dava importanza alle donne che piangevano: s'udiva ogni sera, quando i tedeschi scendevano a rapinare le fattorie, il pianto lamentoso, lancinante delle donne che rimanevano nelle case vuote, senza più letti e stoviglie, senza neppure il paiolo del focolare.[27]

La vita «seria» (l'aggettivo è attribuito al bosco anche nel secondo periodo del racconto) stabilisce una precisa distanza tra il pianto della «donna graziosa e fragile», le cui lacrime manifestano solo debolezza, e il pianto invece «lancinante» delle donne del paese private dei loro beni materiali essenziali.

La narrazione, breve e scarna, di poco più di quattro cartelle, con l'uso prevalente dell'imperfetto, presenta la permanenza nel bosco nella sua monotona durata come un'esperienza priva di cambiamento. L'unico episodio che costituisce una sorta di *Spannung* è l'uccisione da parte dei tedeschi di sei prigionieri.

Il bosco, da questo momento in poi, smette di essere solo «maniero», protezione sicura, scenario di vicende dal sapore salgariano, come nei diari, e lascia il posto alla sensazione di sentirsi imprigionati in una «fortezza», in una cella, solo per aver desiderato pace e libertà.

Così a poco a poco la vista del bosco divenne un incubo per noi […]
Eravamo come assediati, chiusi in una fortezza; a volte, di notte, il bosco s'illuminava tutto del chiarore di qualche paese vicino al quale i tedeschi avevano dato fuoco e che ardeva. Ne sentivamo il calore sul viso quasi: ardevano le case e, dentro, mobili, culle, ricordi, tutto quanto era stato patrimonio ed orgoglio della gente d'Abruzzo. Non parlavamo neppure più fra di noi; ci tenevamo distesi, immobili dietro i cespugli, nascondendoci anche alla vista dei nostri stessi compagni. Io ero vergognosa di dover condurre una vita da assassino o da brigante; che ho fatto di male? pensavo, e sentivo dentro di me il cuore puro e intatto, colpevole soltanto di aver desiderato il mio paese libero, un paese pacifico dove gli uomini potessero vivere civilmente, senza temere più.[28]

Il bosco assume connotazioni ambivalenti già presenti sia nel diario di Torricella sia nelle pagine di «Mercurio»: può essere emblema di salvezza, ma anche chiusura soffocante, protezione, ma anche luogo deturpato dalla violenza, spazio dell'avventura, ma anche vile ricerca della sicurezza[29]. Non a caso nel passo sopra riportato la narratrice enumera dapprima una serie di stati d'animo e azioni condivise nel gruppo («eravamo», «sentivamo», «non parlavamo», «ci tenevamo»), per poi concludere con un brusco passaggio alla

[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.
[29] Anche nel *Diario Torricella 12 ottobre 1943-18 novembre 1943* e nelle *Pagine dal diario* relative al 20 e al 22 ottobre viene messa in luce questa ambivalenza.

prima persona singolare («io ero vergognosa», «che ho fatto di male», «pensavo», «sentivo»), proprio per sottolineare come la reclusione nel bosco sia percepita come una colpa individuale, giustificata dall'anelito insopprimibile alla libertà e alla pace.

La forza del racconto si trova nella parte finale che affida alle donne un ruolo propositivo: sono loro, infatti, a decidere che ormai bisogna lasciare il bosco, seguendo l'esempio di un giovane studente che improvvisamente decide di dirigersi verso il Sangro.

> Allora la giovane sposa venne da me: «Andiamo anche noi, bisogna salvare i nostri uomini, salvarli». Mi guardava con gli occhi sbarrati e non era più quella ragazza alla quale piacevano i dolci e i vestiti di seta: il suo cappotto era logoro, le scarpe sfondate. «Salviamoci» diceva.[30]

La «donna graziosa e fragile» ha perso definitivamente ogni vezzo femminile e, sprezzante dei rischi e dei pericoli che tutti dovranno affrontare, ha maturato la coscienza civile ed è ormai pronta a realizzare ideali comuni.

Sia nella velina di *Italia combatte* sia nella versione pubblicata su varie testate la narratrice e la giovane sposa si pongono alla guida del gruppo uscendo in questo modo dall'immobilismo a cui il bosco rischiava di condannare gli esuli.

L'importanza del finale è anche confermata dalle varianti che de Céspedes ha steso e che si possono rinvenire tra le differenti versioni. Nella velina per la trasmissione radiofonica di *Italia combatte* e in *Il bosco* pubblicato su «Fronte Unito» de Céspedes sceglie una soluzione secca e incisiva per la conclusione («Andammo dai nostri uomini, allora; anch'essi guardavano lontano verso il fronte. – Siamo pronte – dicemmo. Fu così che loro ci presero pel braccio e incominciammo a camminare»[31]).

Invece *Il bosco dei perseguitati* pubblicato su «Oggi» presenta un finale dalla più accentuata tensione drammatica.

> Gli uomini sedevano in gruppo, e umiliati tacevano. Per ore ormai fissavano con occhi angosciati quel rapido accendersi di lampi sulla linea delle montagne ove si combatteva.
> «Siamo pronte», una di noi disse.
> Ci guardarono; avevamo coperte a tracolla, e pane nella borsa e avevamo tagliato un rude bastone per appoggiarci nel cammino. Null'altro avevamo, per difenderci. Potevamo restarci, così, su una strada d'Abruzzo, stese per terra, potevamo mettere il piede sulla mina, scatenare noi stesse con un nostro gesto, la perfidia di un ordigno. Imbruniva, era l'ora adatta per partire, quella. Potevamo non vedere più alzarsi il sole placido sull'azzurro della Majella, il bosco accendersi di fulvo, di rosso, di

[30] DE CÉSPEDES, *Il bosco*, cit., p. 3.
[31] *Ibidem.*

scarlatto. Ma avevamo deciso, ormai. Guardavamo anche noi, magicamente attratte, la linea del fuoco oltre la quale era la libertà.
Allora essi s'alzarono. Ci presero per il braccio e, stretti, incominciammo a camminare.[32]

In questo finale più netta è la distinzione tra gli uomini e le due donne; il pronome di prima persona plurale non individua più l'esperienza e il punto di vista del gruppo, ma l'anaforico «potevamo» rappresenta la consapevolezza che le due donne hanno del rischio della vita, così come l'«avevamo deciso ormai» manifesta una scelta per la libertà che finisce per trascinare gli uomini sulla strada già tracciata per loro.

Questa conclusione mette in luce anche un ulteriore aspetto che apre alle prospettive future della produzione narrativa di de Céspedes: il racconto stabilisce una stretta corrispondenza tra nuova identità femminile e affermazione della pace e della libertà: se libertà ci deve essere, questa deve essere possibile per tutte e tutti.

4. *Prima e dopo*

L'ultima tappa di questo percorso è costituita da *Prima e dopo*, romanzo-racconto lungo del 1955, che nella parte finale rievoca l'esperienza del bosco in una forma molto simile a quella del racconto pubblicato su diverse testate tra il 1944 e il 1948.

Prima e dopo è la narrazione in prima persona di un fatto apparentemente marginale che turba la vita di Irene, una trentacinquenne, giornalista affermata, autonoma e indipendente, legata in una relazione libera a Pietro: la domestica Erminia decide di licenziarsi. L'assenza di questa figura rassicurante avvia il recupero del proprio passato e del percorso che ha spinto Irene, dopo la guerra, a mutare la propria vita.

Nella sequenza conclusiva del romanzo Pietro giunge a casa di Irene dopo un congresso politico, sfiduciato e con la sensazione di non riuscire più a comunicare con i propri compagni di partito. Pietro, come Irene, crede che la ricerca della libertà e della felicità individuale non possa prescindere da quella collettiva e soprattutto non sia un percorso che si possa dire concluso con la fine della guerra e del regime fascista, ma che si nutra del dubbio e della continua ricerca. Per questo il dialogo tra i due scivola poi verso il tema della felicità: Pietro sente di essere felice con Irene, ma lei si domanda cosa sia la felicità in assoluto e Pietro non può fare a meno di constatare quanto sia assurda questa pretesa, perché la felicità sfugge sempre. Irene allora rivela la sua stanchezza perché da più di dieci anni, ovvero da quando ha lasciato Roma

[32] EAD., *Il bosco dei perseguitati*, in «Oggi», Milano, 11 dicembre 1945, p. 8.

dopo l'armistizio nel 1943 per raggiungere il Sud liberato dagli Alleati, non le sembra di aver ricercato altro. Da queste riflessioni nasce il ricordo dell'episodio del bosco, esperienza paradigmatica di un cammino mai concluso.

«Sai che spesso, in questi giorni, ripensavo a quando ero in quel bosco, nell'autunno del '43?»
«E come mai proprio adesso?» chiese lui.
«Chi lo sa… Certe volte mi pare ancora di esserci; anzi, di essere ancora in cammino per uscirne…»[33].

A questo punto comincia il racconto con tratti quasi letteralmente analoghi a quelli del racconto della velina e delle dieci pubblicazioni: il bosco «arroccato su una montagna e cinto da un torrente come un maniero», la sistemazione in una stalla, la diversa provenienza dei rifugiati, la giovane sposa, a cui in questo caso viene dato il nome di Odilia che rimpiange «la sua bella camera nuziale dal paralume rosa», il desiderio di evadere dalla protezione e nello stesso tempo la paura che è segno di viltà, la sporcizia, i vestiti logori, il buio illuminato solo dalle luci delle artiglierie, infine la decisione di seguire chi ha attraversato la linea di combattimento. Nel romanzo però Irene e Odilia non assumono alcuna funzione di guida, ma si limitano ad affrontare il cammino come gli altri fuggiaschi.

L'episodio del 1943 posto nella parte finale di *Prima e dopo* serve a de Céspedes per tracciare un bilancio del complesso percorso che a diversi livelli, sia individuali sia collettivi, è stato affrontato da prima della guerra a dopo, come il titolo *Prima e dopo* suggerisce.

Il romanzo rievoca il bosco perché questo rappresenta un luogo di passaggio, che si può accostare ad altre immagini analoghe che compaiono nell'opera di de Céspedes come quella del ponte[34]. La comparsa del bosco, anche questo transito tra passato e futuro in *Prima e dopo*, mostra appunto come per de Céspedes la felicità e la libertà siano una perenne ricerca mai conclusa, costituita di avanzamenti e arretramenti, speranza e paura.

La felicità e la libertà non possono essere pensate come stasi e immobilità, ma presuppongono dunque un cammino che è sia esistenziale sia civile (anche l'Italia degli anni Cinquanta si trova nel "bosco", in un luogo di transito) sia quello proprio dell'emancipazione femminile: Irene è ancora nel "bosco" come tutti gli esseri umani, come i cittadini che aspirano alla libertà

[33] EAD., *Prima e dopo*, Roma, Cliquot, 2023 [Ia ed. 1955], p. 123.
[34] Sull'immagine del ponte in *Nessuno torna indietro* cfr. L. FORTINI, *Nessuno torna indietro*, in *Alba de Céspedes*, a c. di M. ZANCAN, cit., pp. 96-105 e EAD., *Nessuno torna indietro*, in *Letteratura italiana. Le opere*, IV. *Il Novecento*, II. *La ricerca letteraria*, a c. di A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1996, pp. 137-166.

in un Paese appena uscito dalla dittatura e dalla guerra, ma soprattutto come donna alla ricerca del proprio ruolo e della propria identità.

MARCO MARZI
(RICERCATORE INDIPENDENTE)

GENEALOGIA SENZA FILIAZIONE. ANTIFASCISMO, RESISTENZA E LOTTA ARMATA NELL'AUTORAPPRESENTAZIONE BRIGATISTA

Il rapporto tra Brigate Rosse e Resistenza non va inteso come il risultato di un automatismo ideologico né come un collegamento forzato fondato sull'appartenenza a un'analoga tradizione politico-culturale. L'affiancamento a un determinato ramo dell'esperienza resistenziale da parte dell'organizzazione armata fu piuttosto il frutto di una costruzione discorsiva, realizzata attraverso un'appropriazione, seppur illecita, volta a iscrivere le proprie idee e, soprattutto, le proprie azioni all'interno di una genealogia legittimante, di un vero e proprio "album di famiglia"[1]. Questa appropriazione della cultura resistenziale – in larga parte riferita alla tradizione comunista – si fonda su una lettura storica fortemente miticizzata, e per questo decisamente distorta e personalizzata. In tale processo, il racconto *a posteriori* assume un ruolo centrale, se non decisivo, nella costruzione di senso dell'esperienza brigatista.

Un primo elemento che bisogna sottolineare riguarda il modo in cui la Resistenza, nella memorialistica della lotta armata – soprattutto di matrice comunista – viene interpretata come un'eredità da accogliere e, al tempo stesso, da modificare. Proprio per questa ambivalenza, l'idea di una continuità organica risulta insostenibile. Nel caso del rapporto genealogico, frutto del discorso mitopoietico brigatista, è più appropriato parlare di un'eredità che costituisce, al tempo stesso, una cesura: i brigatisti raccolgono le armi dei partigiani, ma non assumono acriticamente il paradigma politico di quella che, anche in maniera convenzionalmente semplicistica, viene definita "Resistenza rossa".

L'analisi di questo rapporto inconsueto non deve soffermarsi sulla continuità automatica e ideologica, bensì sulla questione dell'autorappresentazione, ossia sul discorso portato avanti dalle Br sulla Resistenza, vista soprattutto come una rivoluzione interrotta: interruzione data non solo dagli apparati dello Stato nati successivamente alla Liberazio-

[1] I. SOMMIER, *La Résistance comme référence légitimatrice de la violence. Le cas de l'extrême-gauche italienne, 1969-1974*, in «Politix», XVIIII, 1992, pp. 86-103: p. 87.

ne, ma anche dallo stesso PCI che aveva contribuito in forma determinante alla lotta antifascista e alla prospettiva rivolta ad un futuro privo di oppressione, colmo invece di spirito emancipatorio e di rivolta di classe. Questa apertura permette di chiarire fin dall'inizio la natura della problematica che sorge nel momento in cui si stabilisce una continuità ideale e fattuale tra Resistenza e Brigate Rosse: è necessario, alla luce del rapporto fissato da una delle parti, interrogare il modo in cui quel nesso quasi parentale viene narrato e rivendicato; dunque, in iperbole, cambiato, rovesciato. La genealogia evocata dai brigatisti è dunque un oggetto di analisi, quasi una questione mitico-narrativa, non un dato da assumere dogmaticamente.

Perché la Resistenza occupa una posizione così centrale nell'immaginario brigatista? Per comprenderne le ragioni è necessario avere contezza del momento storico in cui prende forma un paradigma antifascista fondato sul protagonismo delle masse e sull'interpretazione del fascismo come reazione di classe. Dall'antifascismo sociale maturato nella Resistenza – che interpreta il fascismo come espressione di rapporti sociali da superare, e non come una semplice parentesi autoritaria – discende un antifascismo militante, orientato al futuro e caricato di una forte valenza etico-politica[2]. È questo paradigma, più che l'antifascismo esistenziale e legalitario del dopoguerra, che i brigatisti intendono consapevolmente ereditare. Si tratta di un antifascismo che legittima l'azione extra-legale come possibile risposta alla difesa violenta dei privilegi da parte delle classi dominanti e che inscrive la lotta armata all'interno di una genealogia di emancipazione sociale inaugurata dall'esperienza resistenziale.

Questo paradigma antifascista trova nella Resistenza la sua espressione più compiuta non solo sul piano ideologico, ma anche su quello pratico, attraverso l'esperienza dell'insurrezione. In questo contesto, le lotte operaie condotte tra il 1942 e il 1943, attraverso gli scioperi generali nelle fabbriche del Nord, rappresentano un momento cruciale di politicizzazione delle masse, in cui la dimensione del conflitto sociale si intreccia strettamente con l'antifascismo[3]. La fabbrica emerge così come luogo privilegiato di concentrazione di forza collettiva e come laboratorio di una nuova soggettività politica.

La Resistenza, in questa prospettiva, non è soltanto una guerra patriottica, ma un'esperienza di protagonismo popolare, in cui la violenza armata è concepita prevalentemente come difensiva e inserita in un rapporto organico con la società. Il motivo insurrezionale e la violenza ad esso connessa contribuiscono a ridefinire il paradigma della lotta partigiana. In que-

[2] G. DE LUNA e M. REVELLI, *Fascismo, antifascismo. Le idee, le identità*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995, p. 148.

[3] G. DE LUNA, *Lotte operaie e Resistenza*, in «Rivista di storia contemporanea», 4, 1974, pp. 505-508.

sta prospettiva, l'insurrezione non coincide con un atto militare concentrato né con un colpo di mano, ma si configura come un processo politico-militare dilatato nel tempo e nello spazio, profondamente radicato nella società[4]. Essa intreccia sciopero generale, fabbrica e iniziativa armata urbana, saldando lotta di massa e azione militare.

L'insurrezione diviene così il momento di massima politicizzazione collettiva della guerra partigiana, lasciando in eredità un modello di azione popolare attiva e vittoriosa, destinato ad essere assunto – e successivamente deformato – come paradigma di lotta. In questo senso, l'antifascismo sociale e militante si traduce in una concezione dell'insurrezione come processo politico di massa, capace di collegare sciopero, lotta all'interno della fabbrica, partecipazione popolare e lotta armata. È questo modello – antifascista, insurrezionale e profondamente radicato nel protagonismo sociale – che entra a far parte dell'"album di famiglia" cui i brigatisti dichiarano di appartenere. Tuttavia, nel passaggio dalla Resistenza alle esperienze extraparlamentari degli anni Sessanta e soprattutto degli anni Settanta, questo paradigma subisce una torsione decisiva: ciò che nella lotta partigiana era subordinato alla dinamica di massa tende progressivamente a emanciparsi da essa, trasformando l'eredità antifascista da pratica collettiva in principio di legittimazione autonoma della violenza armata.

1. Grammatiche dell'antifascismo

Nel passaggio dalla Resistenza ai movimenti degli anni Sessanta e Settanta, l'antifascismo non si presenta come un blocco unitario, ma come un insieme di paradigmi storicamente articolati. Alla base vi è l'antifascismo sociale maturato nell'esperienza resistenziale, fondato su una lettura del fascismo come reazione di classe e su un progetto di emancipazione collettiva. In questa prospettiva, la Resistenza ha rappresentato il primo momento di partecipazione reale delle masse alla formazione dello Stato, intrecciando lotta armata, conflitto sociale e protagonismo popolare, subordinando l'uso della violenza a un orizzonte condiviso di matrice difensiva.

A partire dalle mobilitazioni del luglio 1960 e, più compiutamente, con il movimento del Sessantotto, a questo paradigma si affianca un antifascismo di tipo esistenziale, centrato sulla dimensione morale della disobbedienza e sul rifiuto dell'autorità sul piano etico e identitario[5]. L'antifascismo

[4] Id., *L'insurrezione nella Resistenza italiana*, in *L'insurrezione in Piemonte*, a c. dell'Istituto storico della Resistenza in Piemonte, Milano, FrancoAngeli, 1987, pp. 67-68.

[5] De Luna e Revelli, *Fascismo, antifascismo*, cit., pp. 141-148.

diviene così linguaggio del conflitto permanente e strumento di critica radicale dell'antifascismo istituzionale, giudicato conformista e legalitario.

È dall'intreccio, spesso contraddittorio, tra antifascismo sociale ed esistenziale che prende forma, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, l'antifascismo militante dei gruppi della sinistra extraparlamentare. Esso recupera la centralità operaia e la tesi della continuità dello Stato, interpretato come erede di strutture e pratiche autoritarie del passato, e riattiva il riferimento alla violenza politica in chiave prevalentemente difensiva[6]. Proprio questa configurazione rende possibile la successiva appropriazione brigatista della tradizione resistenziale antifascista: non come continuità storico-politica, ma come radicalizzazione separata di un paradigma antifascista già parzialmente sganciato dal suo originario rapporto con le masse. All'interno del partito armato, anche la violenza perde i propri connotati originari di reazione difensiva all'oppressione fascista, per assumere un carattere offensivo, verso una linea di autosufficienza e autolegittimazione.

Questo passaggio risulta fondamentale nell'evoluzione della pratica terroristica delle maggiori formazioni extraparlamentari di sinistra, soprattutto per le Brigate Rosse. È essenziale, ai fini dell'analisi qui adottata, soffermarsi su questa fase evolutiva del paradigma della violenza e sulle modalità attraverso cui essa si trasforma in una pratica offensiva, distante dalla matrice difensiva che aveva caratterizzato il contesto resistenziale, in particolare quello legato alla tradizione comunista.

Si passa dunque dalla pratica della violenza come risposta agli abusi prodotti dall'esercizio di un potere autocratico alla strategia della violenza offensiva, come diretto attacco allo Stato[7]. Non si è trattato di un processo graduale, bensì di una vera e propria cesura: è in questo snodo che emerge il problema dell'autolegittimazione, ovvero della necessità di giustificare un ricorso sistematico e premeditato alla violenza politica.

Il "salto" che conduce alla premeditazione di una nuova prassi fondata sull'uso offensivo della violenza viene descritto dai brigatisti come un iter naturale e necessario, legittimato dal contesto storico-politico di riferimento, in particolare dalla percezione di un imminente *golpe*; a ciò si aggiunga il richiamo alla tradizione antifascista della Resistenza, sebbene profondamente rielaborata e privata dei suoi presupposti valoriali e operativi originari[8]. Il sistema valoriale legato alle imprese partigiane diventa così, nel discorso brigatista, una risorsa immediatamente spendibile sul piano della legittimazione morale di un uso sproporzionato della violenza, funzionale

[6] Ivi, pp. 152-153.
[7] R. CATANZARO, *Il sentito e il vissuto. La violenza nel racconto dei protagonisti*, in *La politica della violenza*, a c. di R. CATANZARO, Bologna, il Mulino, 1990, p. 206.
[8] Ivi, pp. 208-209.

all'iscrizione dell'organizzazione armata in una precisa linea storico-familiare.

La volontà di legittimazione che attraversa il discorso brigatista non riguarda una violenza indifferenziata, ma si innesta su una ridefinizione profonda del suo significato politico e morale. L'adozione di un paradigma offensivo della violenza modifica, infatti, non solo le pratiche dell'azione armata, ma anche il modo stesso di concepirla sul piano teorico. Nelle fonti brigatiste ricorre l'espressione di "violenza giusta", intesa come risposta necessaria a una duplice consapevolezza: da un lato, l'urgenza dell'emancipazione degli ultimi e della costruzione di una società più equa; dall'altro, l'inevitabilità dello scontro con le forze antagoniste, e dunque il ricorso alla forza come esito obbligato del conflitto politico[9].

All'interno di questa elaborazione convivono due concezioni della violenza solo apparentemente contraddittorie tra loro. La prima è di tipo razionale-strumentale ed è legata alla prassi della lotta armata: la violenza viene assunta come mezzo necessario, inscritto in una "ragione cinica" dell'azione rivoluzionaria, al pari dell'elaborazione teorico-ideologica che la sorregge. La seconda è di natura etico-teleologica e introduce una dimensione che richiama, per certi aspetti, un registro quasi religioso, elemento non privo di ambiguità se associato a un'organizzazione definibile marxista-leninista. In questo caso, la giustificazione dell'uso della forza si fonda su ciò che viene definito lo "stato di necessità"[10], inteso come cornice morale dell'agire violento, distinta ma complementare alla nozione di "legittima difesa" come fattispecie giuridica. Entrambi gli argomenti concorrono alla costruzione di una legittimazione morale della violenza, presentata come necessaria e, in origine, difensiva. Tuttavia, il carattere difensivo della violenza non costituisce mai un parametro oggettivamente determinabile. Esso rimane esposto al rischio di una continua manipolazione, soprattutto quando viene inscritto all'interno di una cornice ideologica rigida.

Nel corso degli anni Settanta, l'oscillazione tra violenza difensiva e violenza offensiva diventa progressivamente meno distinguibile: non si sviluppa una riflessione teorica capace di porre limiti o interdizioni all'uso della forza, ma si afferma piuttosto una dicotomia semplificata tra offesa subita e reazione. Il nesso causale tra le due viene così filtrato dal contesto storico-politico e, soprattutto, da una lettura soggettiva e distorta della storia, che finisce per trasformare la violenza da mezzo subordinato a principio autosufficiente dell'azione politica.

[9] L. MANCONI, *Terroristi italiani. Le Brigate Rosse e la guerra totale*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 72.
[10] Ivi, p. 75.

2. Genealogie immaginate: le Brigate Rosse e il mito della Resistenza

La volontà dei brigatisti fu quella di inscrivere la propria esperienza all'interno di una tradizione storicamente e politicamente legittimata: in altri termini, sentirsi parte integrante di una "famiglia", di una genealogia capace di fornire un bagaglio simbolico, una cultura definita della lotta e della rivolta. Tuttavia, questa volontà di inserimento genealogico non implica un'acquisizione automatica e incondizionata dell'eredità partigiana, né, soprattutto, dei fini politici che avevano orientato l'esperienza resistenziale. La Resistenza per il partito armato costituì una vera e propria "mitologia di riferimento"[11], un modello in cui identificarsi. Un legame con l'antifascismo resistenziale che aveva costituito una sorta di "atto di nascita", un riferimento specifico iniziale tramite il quale cominciare a immaginare la lotta nel domani. Si trattava di un punto di partenza storicamente e politicamente carico di fascino, attraverso il quale i brigatisti giungevano a percepirsi come eredi quasi biologici dei combattenti partigiani, in un processo di immedesimazione simbolica.

Questo atteggiamento emergeva chiaramente anche all'esterno dei gruppi, nei *mass media*, attraverso i documenti programmatici e i comunicati, o nella scelta dei nomi delle organizzazioni (come appunto "Brigate Rosse", "Gruppi di Azione Partigiana"). In seguito questo legame ideologico è stato confermato dalle interviste concesse dagli ex militanti a giornalisti e scrittori, e dalle biografie, come pure dai racconti autobiografici. Da una parte del mondo intellettuale e politico vicino al PCI, questa appropriazione dell'eredità partigiana veniva interpretata come una usurpazione indebita: un'assunzione superficiale, talvolta liquidata come goliardica, priva di una reale consapevolezza di ciò che era stata la lotta resistenziale e dei valori che l'avevano animata, anche nel dopoguerra.

Dall'altro lato, è proprio il PCI il bersaglio delle accuse provenienti dalle file delle Br, che accusano il partito di aver tradito quegli stessi ideali e valori cui tanto teneva ribadire la sua appartenenza: da qui si sviluppa il mito della "Resistenza tradita" tanto decantato[12]. Le Brigate Rosse si percepiscono come le vendicatrici dell'inganno perpetrato dal PCI nei confronti degli ideali resistenziali: si autorappresentano come i nuovi partigiani, chiamati a portare a compimento ciò che i "vecchi" avevano soltanto iniziato, ossia la conquista definitiva del potere politico attraverso un attacco frontale allo

[11] T. Serafini, *Dagli anni di piombo agli anni di carta: rappresentazioni sociali e autobiografiche dei brigatisti rossi*, tesi di dottorato, University of Warwick, a.a. 2006-2007, p. 21.

[12] A. Pellegrini De Luca, *Appropriation and Displacement: Postmemorial Articulations of the Italian Antifascist Resistance*, in «Status Quaestionis», 18, 2020, pp. 103-104.

Stato, oltre la mera reazione difensiva. Sin dall'inizio, quando l'organizzazione e la sua ramificazione erano solamente un'idea concepita in un determinato contesto, i riferimenti alla Resistenza furono determinanti. In questo senso, si può parlare, a ragione, di una «contiguità fisica»[13] percepita dai brigatisti rispetto all'esperienza resistenziale.

Nell'aprile 1971 esce il primo numero di «Nuova Resistenza». Sotto la testata campeggia la parola d'ordine "Proletari di tutto il mondo unitevi", con accanto il simbolo della falce, del martello e del fucile incrociati. Il periodico, che si definisce un simbolo della nuova Resistenza, uscirà anche il mese successivo per poi cessare immediatamente le pubblicazioni. Il precipitare della lotta di classe e le scelte delle Br fanno abbandonare presto questa ultima esperienza legale. Emanazione diretta di «Sinistra Proletaria», nata nel luglio del 1970 come rivista del CPM (Collettivo Politico Metropolitano), nasce con un disegno ambizioso: divenire il punto di incontro e di riferimento per tutti quei gruppi spontanei o no che riconoscono valida la necessità di opporsi con la violenza alla controrivoluzione armata. Nel primo numero della rivista, il gruppo che poi costituirà il fondamento delle Br specificava l'idea che veniva assunta della Resistenza e di una sua possibile e necessaria declinazione nell'attualità italiana e internazionale degli anni Settanta.

> Ora dobbiamo dimostrare che anche su questo piano il popolo è invincibile! Non sarà semplice, ma questo è il nuovo compito. In questo spirito abbiamo assunto a testata del nostro giornale politico la parola d'ordine: "NUOVA RESISTENZA". Ad indicare nel contempo l'orizzonte nuovo che ci si apre dinanzi e la continuità con tradizioni di lotta che seppur pervertite da una guida revisionista o borghese hanno coinvolto le migliori forze del nostro paese.
> "Nuova Resistenza" quindi non ha il sapore di una nostalgica ed impolitica riproposta della viziosa tematica resistenziale e non assume da questa gli umori difensivi che alimentarono quella lotta contro gli aspetti aberranti della "democrazia" senza saper coinvolgere nella critica del movimento armato le strutture stesse, politiche e produttive, dello Stato capitalista.
> "Nuova Resistenza" ha invece per noi il senso tutto giovane ed offensivo che questa parola d'ordine assume nel quadro della guerra mondiale imperialista che oppone al di là di ogni frontiera "nazionale" la controrivoluzione armata alla lotta rivoluzionaria dei proletari, dei popoli e delle nazioni oppresse.[14]

Questa è l'idea della nuova declinazione che deve avere la Resistenza nel panorama nazionale e internazionale: orizzonte nuovo della lotta, annesso con continuità alla tradizione resistenziale; «Nuova Resistenza» non adot-

[13] L. MANCONI, *Il nemico assoluto. Antifascismo e contropotere nella fase aurorale del terrorismo di sinistra*, in *La politica della violenza*, cit., p. 65.
[14] SOCCORSO ROSSO, *Brigate rosse: che cosa hanno fatto, che cosa hanno detto, che cosa se ne è detto*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 91.

ta dunque l'approccio difensivo della lotta resistenziale. Adesso la parola 'Resistenza' ha senso solo nel quadro della guerra mondiale imperialista. È la resistenza orientata alla Cina di Mao. «Nuova Resistenza» scorgeva un errore fatale nella Resistenza: l'incapacità di comprendere la natura del capitalismo e le sue contraddizioni. Molti giovani non contestavano la Resistenza in quanto tale, bensì le modalità della trasmissione. Siamo davanti ad un «processo di rifiuto e appropriazione»[15] complesso. La prospettiva sulla Resistenza e sulla lotta di liberazione cambia nel momento in cui i brigatisti cominciano a raccontarsi, a costruire *a posteriori* le loro memorie e a pubblicarle[16].

3. Renato Curcio e la genesi simbolica delle Brigate Rosse

Durante la detenzione a Casale Monferrato, Curcio scrive alla madre ricordando la figura dello zio Armando, figura al contempo paterna e mitica. Il desiderio di raccogliere il suo fucile partigiano testimonia un'affinità generazionale e politica che segnerà profondamente la sua formazione[17]. Nell'intervista condotta da Mario Scialoja, Curcio ricorda il grandissimo trauma legato alla morte dello zio, avvenuta nel 1945[18]. Armando fu per lui una figura paterna e un fratello maggiore insieme: lo portava nei boschi, insegnandogli i nomi di piante e animali. L'influenza emotiva dello zio precede quella politica, quest'ultima maturata solo successivamente, dopo aver approfondito le motivazioni della sua morte e le lotte partigiane nella zona di Val Pellice.

L'atto di fondazione viene collegato implicitamente alla Resistenza[19]. L'esigenza era accompagnare l'azione con un volantino e una firma incisiva, capace di tradurre in forma scritta il programma ideologico-politico del gruppo. La decisione nasce in macchina, nel momento in cui i futuri brigatisti entrano in piazzale Loreto: poche ore dopo che Curcio aveva visto una foto ritraente Benito Mussolini e Claretta Petacci appesi a testa in giù, lasciata sul tavolo della redazione di «Sinistra proletaria». L'immagine innesca l'idea di

[15] P. Cooke, *L'eredità della Resistenza. Storia, cultura, politiche dal dopoguerra a oggi*, Roma, Viella, 2015, p. 212.
[16] Per un approfondimento dell'argomento cfr. G. Tabacco, *Libri di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*, Milano, Bietti, 2010; E. Betta, *Memorie in conflitto. Autobiografie della lotta armata*, in «Contemporanea», 4, 2009, pp. 673-702.
[17] A. Silj, *Mai più senza fucile! Alle origini dei NAP e delle BR*, Firenze, Vallecchi, 1977, p. 67.
[18] R. Curcio, *A viso aperto*, Milano, Mondadori, 1993, p. 17.
[19] Ivi, pp. 4-5.

firmare il volantino con la dicitura 'Brigate', in riferimento alle Brigate partigiane.

L'aggettivo che avrebbe qualificato l'organizzazione fu deciso in via Padova, nei pressi di una storica sede del PCI, un tempo roccaforte della Volante Rossa[20]. Per motivi noti non poteva essere ripreso integralmente. A questo si aggiunge il suggerimento di Margherita Cagol, che richiamò la prima azione di guerriglia europea: la liberazione di Andreas Baader da parte della RAF. L'uso del termine "Armata" fu considerato troppo radicale; si optò per "Rossa", inizialmente declinato al singolare[21].

4. Alberto Franceschini e il "filo rosso"

Alberto Franceschini[22], come Renato Curcio, ha modo di soffermarsi sulla fondazione delle Brigate Rosse e sulla scelta del nome collegando l'avvenuto direttamente alla simbologia resistenziale. La scelta del termine 'brigate' è ripresa dal nome delle formazioni partigiane, le Brigate Garibaldi, mentre l'aggettivo 'rosse' dava all'organizzazione un taglio più popolare; anche la scelta del simbolo fu strettamente legata a reminiscenze partigiane: la famigerata stella a cinque punte contenuta all'interno di un cerchio era il simbolo delle Brigate Garibaldi, che compariva anche nella bandiera dei Vietcong e dei Tupamaros, altro riferimento determinante nella lotta brigatista.

«Per la prima volta mi ero trovato a ripercorrere ad alta voce la mia, la nostra storia»[23]: il racconto in retrospettiva di Franceschini si sofferma prevalentemente sulle origini delle Brigate Rosse, più precisamente sulla preistoria del gruppo emiliano, quello più strettamente legato alla tradizione partigiana, e soprattutto al mito della Resistenza tradita. Nella descrizione della prima giovinezza, Franceschini ascoltava i racconti dei vecchi, che avevano combattuto la guerra e fatto la Resistenza: erano per lo più racconti sulle battaglie partigiane e sulle speranze nutrite, come se già a quell'altezza

[20] La Volante Rossa è stata un'organizzazione paramilitare comunista operante nel secondo dopoguerra (1945-1949) nel Milanese, composta prevalentemente da giovani ex partigiani delle Brigate Garibaldi. Nata con l'intento di colpire ex fascisti e collaborazionisti scampati alla giustizia ordinaria, rappresenta storicamente il caso emblematico di quella "Resistenza prolungata" (o incompiuta).

[21] Curcio, *A viso aperto*, cit., pp. 4-5.

[22] Alberto Franceschini è stato, insieme a Renato Curcio e Margherita Cagol, il principale fondatore e dirigente del nucleo storico delle Brigate Rosse. Cresciuto a Reggio Emilia in una famiglia di radicata tradizione comunista e antifascista, Franceschini rappresenta l'anello di congiunzione più diretto tra la memoria della Resistenza emiliana e la nascita della lotta armata degli anni Settanta.

[23] P.V. Buffa e F. Giustolisi, *Prefazione*, in A. Franceschini, P.V. Buffa, F. Giustolisi, *Mara, Renato e io. Storia dei fondatori delle BR*, Milano, Mondadori, 1991, p. X.

cronologica (Alberto Franceschini nasce il 26 ottobre 1947, quindi presumibilmente nei primi anni Sessanta) i fatti che avevano segnato la resistenza partigiana fossero stati relegati a mito appartenente ad un passato che, seppur prossimo, appariva remoto. La scelta di Franceschini, si deduce da subito, è segnata da questa volontà di inserirsi all'interno di una precisa tradizione, per lo più familiare, quella partigiana, che unisce alla scelta puramente politica anche una "missione" esistenziale, dettata appunto dal voler recuperare dall'apparente passato remoto quei miti e quegli eventi che aveva sentito direttamente dalle voci dei protagonisti. Sin dall'inizio di *Mara, Renato e io* si individua la ricorrenza di un motivo che ritorna ossessivamente all'interno del resoconto retrospettivo, e che segnerà il percorso politico ed esistenziale di Franceschini: le armi.

Il motivo delle armi non instaura inizialmente un collegamento diretto con la futura scelta della lotta armata. Esse vengono piuttosto assunte come eredità simbolica trasmessa dalla tradizione partigiana alle nuove generazioni. In questa fase, le armi non funzionano ancora come strumenti operativi, ma come segni di continuità, chiamati a legittimare un'appartenenza e a rivendicare il mito della Resistenza tradita e della rivoluzione ad essa associata. L'esempio paradigmatico di questo passaggio di testimone avviene in occasione di un incontro di Franceschini con un vecchio partigiano:

> Non fu solo una consegna d'armi: mi stava affidando i suoi ideali, la sua giovinezza e la sua forza che non c'era più. Non ci furono abbracci quando lo lasciai. […] Erano i nostri padri e un figlio diventa adulto solo quando gli viene passato il testimone. Lo diventeranno quelle pistole tedesche e le parole di chi me le ha date. Il "filo rosso" si era creato e resistette a lungo.[24]

Nel rito di iniziazione ereditaria torna il motivo familiare, che determina il motivo del testimone, entrambi segnati dal legame a doppio filo tra l'aspetto politico e quello privato: il passaggio delle armi rappresenta, in un passo dall'alto tasso simbolico, il passaggio dei valori e degli ideali che i partigiani avevano condiviso durante la Resistenza; ma le armi non sono gagliardetti né bandiere, o canti che evocano le grandi imprese e le grandi battaglie: esse assumono un significato, all'interno di un contesto quasi iniziatico, che va al di là della semplice assimilazione ideologica, prettamente incentrato sull'obiettivo di rivendicare quei valori, attualizzandoli in un certo senso, riprendendo il mito di quella rivoluzione tanto agognata, ma che poi alla fine fu tradita. Franceschini racconta anche di un 25 aprile che lui, Renato Curcio, Margherita Cagol e Alfredo Bonavita passarono in Valsesia, la zona della brigata di Cino Moscatelli, che era presente durante la festa, e risultò alquanto sorpreso dalla preparazione dei giovani riguardo alla guerra parti-

[24] Ivi, pp. 4-6.

giana. Anche l'esperienza con il partigiano che Franceschini per comodità preferisce chiamare Sergio è un'altra tappa del filo rosso che i brigatisti tendono a costruire come linea di raccordo all'esperienza della Resistenza. Da ragazzo Sergio era stato nei GAP, e non aveva voglia di abbandonare le armi: così entrò a far parte delle Brigate Rosse come regolare. Una sera, a cena in una trattoria dei Navigli, diede ai giovani brigatisti una delle testimonianze del suo passato gappista, ossia la rituale sepoltura delle armi, proponendo loro di andare a recuperarle. «Avevamo le armi e ci immaginavamo quei due mitra attaccati ai paracadute alleati recuperati rapidamente dai partigiani durante una notte senza luna»[25]. Torna in maniera quasi invasiva la tendenza mitopoietica dei brigatisti, soprattutto nel momento in cui si costruisce *a posteriori* la genealogia con i partigiani tramite il ricorso iniziatico delle armi.

Nella lunga intervista condotta da Giovanni Fasanella nel libro *Che cosa sono le BR*[26], Franceschini racconta di suo padre, operaio nelle Officine Meccaniche Reggiane, che fece la Resistenza nelle SAP, Squadre di azione patriottica non inquadrate militarmente come i gappisti; stessa cosa per il nonno, i cui racconti sulla Resistenza vengono definiti indicativamente dallo stesso Franceschini come delle «favole»[27].

È proprio all'interno dei più stretti legami familiari che Franceschini comincia a tessere una genealogia, stando ben attento a quale riferimento legarsi: il padre apparteneva ad un genere di militanza più ordinata e istituzionale, mentre il nonno aveva l'animo del guerrigliero e del ribelle, e il suo lato trasgressivo e indisciplinato influenzò lo stile di lotta del nipote. L'evento che conferma i discorsi sulla Resistenza tradita ascoltati dal nonno è la tragedia che si compie il 7 luglio 1960 in piazza della Libertà a Reggio Emilia, quando una manifestazione contro il governo Tambroni finisce con la morte di cinque giovani:

> Avevo tredici anni. Per me fu la conferma che mio nonno aveva ragione […] In fondo, erano trascorsi appena quindici anni dalla fine del fascismo, e che cosa era accaduto? Che i fascisti erano entrati nell'area di governo, mentre la polizia aveva ammazzato cinque comunisti. Che cosa dovevamo pensare?[28]

Dalla Browning ereditata deriva anche l'esigenza di passare alla prassi, di sparare, e anche nella pratica sono fondamentali i consigli e l'aiuto forniti dall'ex partigiano Sergio, che inizia Franceschini ad un rapporto non me-

[25] Ivi, pp. 9-10.
[26] A. FRANCESCHINI e G. FASANELLA, *Che cosa sono le BR*, Milano, Bur Rizzoli, 2004.
[27] Ivi, p. 15.
[28] Ivi, p. 22.

ramente strumentale con l'arma: essa doveva diventare «prolungamento del braccio, del corpo»[29], una seconda natura non separata dal resto.

Il sacchetto di plastica contenente le armi segna una cesura nel racconto di vita. A livello simbolico, incide anche sulla scansione testuale, nel momento in cui il primo capitolo (*Il filo rosso*) si conclude, letteralmente, con la presenza metallica dell'arma, che, allo stesso tempo, apre la seconda fase della vita di Franceschini e il secondo capitolo del resoconto autobiografico, ossia il periodo della clandestinità:

> Andai dove avevo nascosto il sacchetto con le due pistole. Era sera e la Camera del lavoro deserta: lo trovai subito. Tirai fuori la Browning e la Luger: non le avevo ancora usate, erano rimaste lì dal giorno in cui le avevo avute. […] Perché rischiare portandole con me in valigia, su un treno? Avrei potuto lasciarle lì, nascoste. […] Ma erano scuse, avevo solo paura di girare armato. Ripensai al vecchio partigiano, alle sue parole: non potevo tradirlo.[30]

Il filo rosso viene continuamente ricercato dai brigatisti, evidenziando la difficoltà nell'inscrivere la loro storia all'interno di una tradizione militante. La prima grande difficoltà è caratterizzata proprio dalle armi, intese simbolicamente come passaggio ereditario di matrice rituale e allo stesso tempo ideologica: viste come perno giustificativo di legittimazione della violenza da perpetrare in vista del raggiungimento dell'obiettivo rivoluzionario, in realtà si prestano ad essere identificate come un parziale ripiegamento, un alibi ideologico. Più che di una genealogia propriamente militante, fondata su una continuità politica e sociale, si può parlare di una genealogia eminentemente militare, in cui la trasmissione simbolica delle armi tende a sostituirsi alla trasmissione di un progetto collettivo radicato nella società[31].

5. Prospero Gallinari e il mito della Resistenza tradita

«È da lì, da queste relazioni e da questi rapporti, che ho conosciuto e avvicinato la politica»[32]. Dai racconti e dai legami intrattenuti con chi aveva compiuto in prima persona la Resistenza nasce l'avvicinamento di Prospero Gal-

[29] Franceschini, Buffa, Giustolisi, *Mara, Renato e io*, cit., p. 11.
[30] Ivi, p. 15.
[31] M.A. Matard-Bonucci, *Usi dell'antifascismo e della Resistenza*, in *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, a c. di M. Lazar e M.A. Matard-Bonucci, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 29-30.
[32] P. Gallinari, *Un contadino nella metropoli. Ricordi di un militante delle Brigate rosse*, Milano, Bompiani, 2006, p. 13.

linari[33] verso un determinato percorso politico, che doveva passare dalle file del PCI giovanile, fino a covare un risentimento mosso contro il partito e la precedente tradizione comunista, fino all'ingresso nell'organizzazione brigatista: tappe quasi necessarie, forse obbligate, per un militante inserito all'interno di un *mos maiorum* d'ispirazione comunista. Decisivo fu il ruolo del nonno materno, figura di riferimento nei ricordi evocati da Gallinari. Fu attraverso le sue storie che entrò in contatto con i concetti di antifascismo e ribellione, legati al mito della Resistenza tradita, vero e proprio *topos* condiviso da molti brigatisti del *milieu* reggiano. Un antifascismo legato ai moti di ribellione, distinti dalla loro immediata politicizzazione: i racconti parlavano di squadristi che interrompevano feste e balli, visti come i massimi esempi della convivialità e dell'aggregazione sociale, eventi che non implicavano alcun risvolto politico. Il ricordo dei racconti corrisponde anche al ricordo che Gallinari serba di suo nonno: «Non era una figura politica […] Era semplicemente un uomo di grande tenerezza, che, al tempo stesso, non chinava la testa al primo comando, […] la prima vera bandiera della mia vita»[34]. Tolleranza e resistenza, dunque, al di là della politica.

Un'altra dimensione essenziale della sua formazione fu la memoria delle Officine Meccaniche Reggiane, simbolo di gloria perduta e di rivolta operaia. «I racconti dei vecchi operai che avevano lavorato nelle officine, le storie della gente che, pur essendo dipendente della fabbrica, aveva indirettamente partecipato agli scontri del dopoguerra, mi raggiungevano per le vie più diverse»[35]. I racconti degli operai e della popolazione, anche di chi aveva partecipato indirettamente agli scontri del dopoguerra, contribuirono a formare in Gallinari una coscienza collettiva e un legame profondo con la storia sociale della comunità reggiana. A partire da queste esperienze, Gallinari inizia ciò che a ragione potrebbe essere definita "un'eclissi dell'io", ossia la progressiva sostituzione della prima persona singolare con quella plurale, segno del passaggio dalla soggettività individuale alla collettività, nonché dell'integrazione nell'organizzazione brigatista: «I sentimenti e gli affetti, anch'essi vanno disciplinati e messi al servizio della causa; e il dolore personale, per quanto profondo, non può diventare un intralcio alla determinazione del militante»[36].

[33] Prospero Gallinari è stato un esponente di spicco del nucleo storico delle Brigate Rosse. Di estrazione contadina e proveniente dalle file della FGCI di Reggio Emilia, incarnò l'ala più legata alla tradizione dell'antifascismo militante emiliano, vissuto come eredità diretta e continuità ideale con la Resistenza partigiana.

[34] GALLINARI, *Un contadino nella metropoli*, cit., pp. 22-23.

[35] Ivi, p. 25.

[36] Ivi, p. 153.

6. VALERIO MORUCCI: TRA CONTINUITÀ RIVOLUZIONARIA ED EREDITÀ INCOMPIUTA

In uno dei capitoli di *La peggio gioventù*[37], intitolato proprio *Vecchi e nuovi partigiani*, Valerio Morucci si riferisce ad un episodio specifico, in cui risulta manifesta la problematica legata alla responsabilità storica sentita dalle Br nei confronti della lotta partigiana. Vi racconta della Resistenza come «lotta eroica»[38], combattuta anche dal padre, nelle file dei partigiani rossi. Questi ultimi non si limitavano alla Liberazione, ma miravano a un cambiamento radicale della società, ispirato agli ideali comunisti di giustizia, uguaglianza e fine dello sfruttamento. Morucci dubita che i partigiani agissero mossi solo dallo sprone alla lotta, ma non sospetta che mancassero di convinzione nei loro ideali.

Come Franceschini, anche Morucci affronta la questione delle armi. I partigiani non accettarono all'unanimità il disarmo: «Tutti 'disarmarono' solo ciò che era in evidenza, mantenendo tutto il resto ben sepolto e protetto. […] Perché il lavoro era sì incompiuto, ma lo si poteva riprendere più avanti»[39]. Gran parte di queste armi confluirono nel primissimo arsenale delle BR. Il gesto, più che materiale, aveva valenza simbolica: costituiva un rito che giustificava la continuità genealogica e rivoluzionaria dei brigatisti. Come osserva Morucci: «Il punto è che non di armi si trattava ma del passaggio alle BR, direttamente dal bagaglio comunista, dell'ideologia per usarle»[40]. Questo aspetto della lotta brigatista, connesso strettamente al mito (alimentato da una certa autoreferenzialità) della Resistenza tradita, era sì un argomento simbolico-ritualistico, ma anche un modo di scontrarsi con il PCI. Anche questa battaglia, da entrambe le parti, era combattuta con gli espedienti dell'appropriazione impropria e dell'assunzione di una responsabilità storica[41].

Morucci non manca di ribadire il concetto del "lavoro lasciato a metà", della necessità dei brigatisti di compiere quello che il PCI togliattiano, dopo la svolta di Salerno, aveva cessato di portare a termine, ossia la rivoluzione, previa esigenza delle armi. Pur con una certa consapevolezza sottile e analitica, lo stesso Morucci non si sente di paragonare *in toto* la Resistenza con la sovversione armata avvenuta durante gli anni Settanta; spostando però l'attenzione dalla guerra di Liberazione, con i rispettivi sacrifici e la partecipazione di tutte le forze politiche, alla speranza dei partigiani comunisti, può

---

[37] V. MORUCCI, *La peggio gioventù: una vita nella lotta armata*, Milano, Rizzoli, 2004.
[38] Ivi, p. 267.
[39] *Ibidem*.
[40] *Ibidem*.
[41] F. FOCARDI, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 47.

essere tracciato un filo di connessione che risolve, quantomeno nella logica di Morucci, il problema dell'eredità ideologica.

Morucci racconta anche un incontro con due partigiani toscani. La preoccupazione dell'organizzazione era quella di allestire dei pannelli insonorizzati per un poligono in una zona non propriamente disabitata e lontana da sguardi indiscreti e dal pericolo di retate. Il Comitato Esecutivo aveva acquistato questo villino su due piani, con annesso garage. I proprietari della casa erano una coppia di anziani, Alberto e Anita, membri della Resistenza nelle file delle SAP[42] toscane, da anni in contatto con l'organizzazione, che aveva affidato loro il compito della gestione della struttura di retrovia. Non avendo avuto la possibilità di ascoltare i racconti della Resistenza dal padre, Morucci decise di soddisfare la sua curiosità. Ma la sua voglia di soddisfarla non era in linea con il riserbo di Alberto e Anita nel raccontare la loro esperienza. Vi è un passaggio interessante in cui Morucci spiega come la retorica del sacrificio e dell'eroismo resistenziale sia stata concepita non tanto dai diretti interessati, quanto da quelli che avevano creduto i fatti subordinati alle parole; per i partigiani, invece, che si erano ritrovati all'interno della lotta, fu come se il regno delle parole fosse stato provvisoriamente sospeso, lasciando spazio ad una «contrazione della laringe»[43], come se il linguaggio dell'azione si fosse sostituito a quello espresso dalle parole.

> Il loro senso potevano riprenderlo quando l'azione era finita. Quando si ritornava a casa e ci si rivedeva con gli amici all'osteria, o alla sezione del Partito. Quando il tempo aveva sedimentato i ricordi trasformandoli in racconti per amici, figli e nipoti. Ma Alberto e Anita sembravano non aver nulla da raccontare, forse perché per loro la guerra, quella guerra, non era ancora finita.[44]

Una sera, quando il discorso cadde sui possibili controlli nella regione, Anita raccontò furiosa la sfilata a Firenze dopo la Liberazione, durante la quale gli emissari del partito avevano vietato ai partigiani di esporre le armi e i fazzoletti rossi, dettaglio che fece intendere che la guerra in realtà era ben lontana da una vittoria definitiva. Morucci racconta che Anita, dopo un momento di rabbia, si distese, manifestando una certa speranza, alimentata da un'estrema fiducia rivolta verso l'organizzazione e il suo operato. L'implicito passaggio di consegna non alimentò in Morucci un moto di orgoglio, bensì un sentore di fastidio: «Già avvertivo avanzare un'incrinatura dal bordo

---

[42] Le Squadre di azione patriottica (SAP) sono state formazioni partigiane d'assalto nate nel 1944, collegate prevalentemente al PCI, con il compito di operare nelle fabbriche e nei quartieri urbani per difendere le strutture industriali dai sabotaggi nazisti e organizzare scioperi.

[43] MORUCCI, *La peggio gioventù*, cit., p. 268.

[44] Ivi, p. 277.

estremo della lastra di vetro dei miei sogni. Non potevo farmi carico anche dei loro. Avrei potuto tradirli»[45]. Torna il motivo del tradimento, ma questa volta non associato alle mancanze e inadempienze del PCI: il pericolo di un possibile tradimento poteva venire direttamente da un brigatista, che non avrebbe rispettato il patto non scritto di completamento del progetto rivoluzionario nato all'interno del contesto resistenziale.

7. Genealogia come costruzione

La continuità tra Resistenza e Brigate Rosse, lungamente rivendicata dall'organizzazione, non può essere assunta come un dato storico. Essa va piuttosto interrogata come una costruzione discorsiva e memoriale, prodotta *a posteriori* per attribuire senso e legittimità all'esperienza della lotta armata. In questo senso, le Brigate Rosse non si collocano all'interno di una linea di trasmissione reale, ma operano una rivendicazione retroattiva di appartenenza, edificando una genealogia simbolica funzionale alla legittimazione delle proprie scelte politiche e operative. Tale genealogia si costruisce attraverso un'appropriazione selettiva della memoria resistenziale: simboli, nomi, eroi, rituali e linguaggi vengono assunti come elementi identitari, mentre vengono progressivamente espunti il radicamento sociale della lotta partigiana, la dimensione processuale dell'insurrezione e la subordinazione della violenza armata alla partecipazione di massa.

Ne risulta una trasformazione della Resistenza in una vera e propria "mitologia di riferimento", privata della sua complessità storica e riarticolata come riserva simbolica di legittimazione morale della violenza. Tale operazione produce una distorsione profonda dei valori antifascisti. Se nell'esperienza resistenziale l'antifascismo si configurava come una pratica collettiva di emancipazione dal giogo nazi-fascista, fondata sul protagonismo delle masse e sull'intreccio tra lotta politica e partecipazione sociale, nel discorso brigatista esso tende a ridursi a un principio identitario assoluto, capace di giustificare una violenza ormai sganciata dal suo rapporto originario con i moti collettivi. È soprattutto nelle testimonianze autobiografiche che questa torsione si cristallizza, attraverso una rilettura retrospettiva della Resistenza come rivoluzione interrotta e tradita, nella quale la violenza brigatista viene inscritta in una logica di compimento e di risarcimento storico.

La genealogia evocata dalle Brigate Rosse non costituisce dunque un'eredità da assumere, ma un oggetto di analisi: essa rivela il bisogno di legittimazione, la ricerca di un'appartenenza storica e, al tempo stesso, la difficoltà di inscrivere la lotta armata all'interno di una tradizione politica senza deformarne i presupposti. Ne risulta una radicale distorsione dei valori resi-

[45] Ivi, p. 278.

stenziali: laddove la Resistenza aveva praticato la violenza entro un orizzonte difensivo e popolare, la lotta armata brigatista ne fa il principio autosufficiente dell'azione politica, separandosi progressivamente dalla società e trasformando l'antifascismo in categoria totalizzante e indifferenziata. In questo passaggio, l'antifascismo smette di essere una pratica storica situata e diventa un linguaggio di giustificazione e legittimazione in chiave morale, funzionale alla rivendicazione di un'appartenenza, di un'eredità.

In questo senso, la Resistenza non rappresenta il precedente genealogico delle Brigate Rosse, ma il campo di memoria entro cui il brigatismo tenta di collocare sé stesso, producendo una continuità per lo più costruita attraverso la narrazione in prima persona, posteriore alla militanza. Lungi dal confermare una filiazione diretta, tale costruzione mette in luce la distanza storica, politica e valoriale tra le due esperienze.

GIULIA MARZIALI
(SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

LA POLISEMIA DEL "DOVE". SPAZI CONCETTUALI E LUOGHI FATTUALI

1. CONSIDERAZIONI TEORICHE E PROFILI METODOLOGICI

Può apparire oggi sin troppo facile, quasi superfluo, ricordare il ruolo centrale della rappresentazione dello spazio nel dibattito culturale internazionale del secondo Novecento: la cosiddetta svolta spaziale ha infatti attraversato discipline diverse, imponendo la categoria dello spazio come chiave interpretativa privilegiata dei fenomeni sociali, culturali e letterari. Eppure, proprio perché si tratta di un campo ormai ampiamente esplorato e sottoposto al vaglio di numerosi studiosi, si rende opportuno ripercorrerne le principali linee teoriche, così da chiarire i presupposti entro cui si colloca una riflessione sugli spazi urbani in letteratura.

In questa prospettiva, risulta particolarmente efficace la metafora dell'«arcipelago interdisciplinare»[1], proposta da Marina Marengo in *Geografia e letteratura. Piccolo manuale d'uso* (2016), per sottolineare il rapporto di non contrapposizione tra ambito geografico e ambito umanistico, i cui criteri metodologici sono differenti ma al contempo convergenti.

Innanzitutto, il connubio tra i due saperi si è consolidato a partire dal «1990 in poi, [quando] il campo della geografia letteraria si è definitivamente ritagliato uno spazio nell'ambito geografico, in Europa come in altri Paesi, occidentali o meno»[2]. Si tratta di una convergenza che affonda le proprie radici nella «geosophy»[3] (geosofia), introdotta da John K. Wright

[1] M. MARENGO, *Geografia e letteratura. Piccolo manuale d'uso*, Bologna, Pàtron, 2016, p. 17. Si segnala l'uscita nel 2022 di una seconda edizione del volume. In merito invece alla metafora brosseauiana, Marengo prende in considerazione il saggio di M. BROSSEAU e M. CAMBRON, *Entre géographie et littérature: frontières et perspectives dialogiques*, in «Recherches sociographiques», 44, 3, septembre-décembre 2003, pp. 525-547.

[2] Ivi, p. 17.

[3] Il termine «geosophy» è stato coniato per la prima volta da John K. Wright nel 1947 in un *Presidential Address* dell'Associazione dei Geografi Americani: J.K.

nel 1947 per alludere a una sensibilità non solo scientifica, ma intuitiva e soggettiva, capace di indagare le proiezioni mentali dei luoghi geografici. Ciò non toglie che bisognerà aspettare gli anni Settanta per notare un effettivo e reciproco interessamento tra le due discipline, che verrà poi rinvigorito dal clima culturale di fine secolo, quando l'opera letteraria non sarà più considerata solo in funzione della sua utilità documentaria. Superando i limiti imposti da una stringente referenzialità geografica, viene assegnato alla letteratura il compito di costruire geografie "altre", tese a rivisitare il legame tra uomo e ambiente. Come si può apprendere dalle parole di Brosseau, riportate nel contributo *Tra geografia e letteratura: realtà, finzione, territorio* (2009) di Maggioli e Morri:

> nella vasta mole di documenti scritti che vengono indagati dai geografi, quelli letterari occupano ormai un posto più che onorevole. Se è vero che è soltanto a partire dagli anni Settanta che si sono cominciate a svolgere serie ricerche geografiche sulla letteratura, e non sempre nel consenso generale degli specialisti, è però vero anche che ai giorni nostri la pertinenza della letteratura in ambito geografico è da considerarsi ampiamente dimostrata.[4]

Il consolidarsi della geo-letteratura chiama in causa, inevitabilmente, la rivalorizzazione dello spazio degli anni Ottanta e Novanta, che, sotto l'egida del Postmodernismo e dei *Cultural Studies*[5], ha coinvolto non solo la teoria letteraria e le scienze sociali, ma il mondo del sapere in generale.

Ciò non significa che gli studi accademici precedenti non abbiano avuto una propria rilevanza nell'emergere della questione spaziale. A tale

---

WRIGHT, *Terrae incognitae: the place of imagination in geography*, in «Annals of the Association of American Geographers», 37, 1, 1947, pp. 1-15: p. 12; ID., *A Plea for the History of Geography*, in ID., *Human Nature in Geography. Fourteen Papers, 1925-1965*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1966, pp. 11-23. Per un'analisi critica dell'opera di Wright cfr. I.M. KEIGHREN, *Geosophy, imagination, and terrae incognitae: exploring the intellectual history of John Kirtland Wright*, in «Journal of Historical Geography», 31, 3, July 2005, pp. 546-562.

[4] M. BROSSEAU, *Des Romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 17, cit. in M. MAGGIOLI; R. MORRI, *Tra geografia e letteratura: realtà, finzione, territorio*, in «Quaderni del '900», IX, 2009, pp. 53-70: pp. 54-55.

[5] Con il termine di *Cultural Studies* si rinvia a quegli studi interdisciplinari affermatisi nel mondo anglosassone a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, legati in particolare all'Università di Birmingham. Questo campo di indagine prende in esame i fenomeni culturali, là dove per cultura, secondo la visione gramsciana, si allude a quel luogo in cui si svolgono negoziazioni e conflitti di valori. Gli oggetti di studio ruotano attorno ai concetti di ideologia, nazionalità, etnia, genere. Si prendano in considerazione come principali esponenti Stuart Hall, Richard Hoggart e Raymond Williams.

proposito, come sostiene Flavio Sorrentino nell'*Introduzione* a *Il senso dello spazio* (2010), una premessa imprescindibile all'effettivo *exploit* di fine secolo risiede nelle «grandi teorizzazioni degli anni Cinquanta e Sessanta»[6]. Basti pensare a Joseph Frank, che in *Spatial Form in Modern Literature* (1945)[7] ha per la prima volta messo in correlazione lo spazio con il campo letterario, o alla topoanalisi di Gaston Bachelard[8]. Si consideri anche la nozione di «tragitto antropologico»[9] di Gilbert Durand, che allude all'«incessante scambio che esiste a livello dell'immaginario tra le pulsioni soggettive e assimilatrici e le intimazioni oggettive provenienti dall'ambiente cosmico e sociale»[10]. Non bisogna inoltre dimenticare la rilevanza dello spazio semiotico di Jurij Lotman[11].

Sorrentino sostiene inoltre che l'interesse per gli studi spaziali non sia stato sempre vivo e costante nel tempo, ma abbia attraversato una battuta d'arresto successiva al fermento di metà Novecento[12]. Il bisogno di ripensare la spazialità sarebbe quindi riemerso tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, stimolato dalle riflessioni dei «"teorici" dello *spatial turn*, […] Jameson, Soja, Cosgrove»[13], che hanno guardato a quegli aspetti preceden-

---

[6] F. SORRENTINO, *Introduzione*, in *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a c. di ID., Roma, Armando, 2010, pp. 7-18: p. 10.

[7] J. FRANK, *Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Two Parts*, in «The Sewanee Review», 53, 2, Spring 1945, pp. 221-240.

[8] Si rinvia, in particolare, ai volumi: G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975 (ed. or. *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957); ID., *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972 (ed. or. *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960). Cfr. SORRENTINO, *Introduzione*, cit.

[9] G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2009, p. 31 (ed. or. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, Allier, 1960). Cfr. SORRENTINO, *Introduzione*, cit.

[10] Ivi, p. 31.

[11] J.M. LOTMAN e B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, a c. di R. FACCANI e M. MARZADURI, Milano, Bompiani, 1975 (ed. or. *Stat'i po tipologii kul'tury*, Tartu, Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet, 1970).

[12] Nello specifico, Flavio Sorrentino afferma che l'attenzione per lo spazio sia venuta meno, dopo le teorie degli anni Cinquanta e Sessanta, al punto da scomparire «dagli orizzonti critici per lungo tempo»: SORRENTINO, *Introduzione*, cit., p. 10.

[13] *Ibidem*. Tra le pubblicazioni più significative di Jameson, Soja e Cosgrove, si consultino: F. JAMESON, *Metacommentary*, in «PMLA», LXXXVI, 1, 1971, pp. 9-18; ID., *Cognitive mapping*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a c. di L. GROSSBERG e C. NELSON, Urbana-Chicago (IL), University of Illinois Press, 1988, pp. 347-360; ID., *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Firenze, Sansoni, 2003 (ed. or. *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, London-New York, Verso, 2002); ID., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007 (ed. or. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Cap-*

temente «lasciat[i] ai margini o affrontat[i] con difficoltà: il rapporto con gli altri saperi […]; il rapporto tra reale e finzione […] tra parte reale dello spazio e parte immaginaria»[14]. Guardando all'epoca contemporanea, «il tentativo più ambizioso di ripensare il tema della spazialità in letteratura è quello portato avanti da Bertrand Westphal con la "geocritica"»[15], come si avrà modo di approfondire nelle pagine seguenti.

Emerge un panorama vasto e complesso, non facile da circoscrivere in quanto non riducibile a schemi o a possibili criteri di classificazione. Con il mutare dei paesaggi, mutano anche i modi di sperimentare i paesaggi medesimi, nell'intento di creare validi modelli interpretativi in grado di restituire la vera essenza del mondo. Si tratta di un'operazione non facile da mettere in atto nei confronti del presente, soprattutto in riferimento a tematiche di cui ancora non si nutre un'effettiva consapevolezza; come la mobilità del XXI secolo, di cui, sostiene Ian Buchanan, «i nostri resoconti […] non riflettono ancora una coscienza»[16].

Appare però chiaro, alla luce dei differenti e numerosi approcci metodologici, come la dimensione del luogo abbia acquisito e consolidato, nel corso del secolo breve, una propria importanza, non più subordinata alla visione storico-temporale[17]. Prima della cosiddetta svolta spaziale, prassi

---

italism, Durham (NC), Duke University Press, 1991); E. SOJA, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London-New York, Verso, 1989; ID., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden (MA)-Oxford, Blackwell, 1996; ID., *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell, 2000 (trad. it. *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana e regionale*, Bologna, Pàtron, 2007); D. COSGROVE, *The Palladian Landscape: Geographical Change and its Cultural Representation in Sixteenth Century Italy*, Leicester-London, Leicester University Press, 1993; ID., *Mappings*, London, Reaktion Books, 1999.

[14] SORRENTINO, *Introduzione*, cit., p. 10.

[15] *Ibidem*. Sorrentino a propria volta si avvale del volume di G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008. In merito alla geocritica di Bertrand Westphal, si rinvia a: *La Géocritique mode d'emploi*, a c. di B. WESTPHAL, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000; ID., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009 (ed. or. *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007).

[16] La citazione di I. BUCHANAN, *Space in the Age of Non-Place*, in *Deleuze and Space*, a c. di ID. e G. LAMBERT, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, pp. 16-35: p. 26, che si riferisce all'iper-mobilità postmoderna, è tratta da IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio*, cit., p. 25.

[17] Secondo Stephen Kern, gli sviluppi tecnologici e culturali verificatisi tra la seconda metà dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale hanno influito fortemente sul successivo cambio di rotta nel modo di percepire e concepire lo spazio e il tempo: S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bo-

diffusa e immediata è stata infatti quella di prediligere la temporalità, considerando gli aspetti storiografici della narrazione. Le prospettive analitiche sono state a lungo soggette all'egemonia temporale nella convinzione condivisa che fosse possibile scrivere – per citare le parole di Genette – il racconto di «una storia senza precisare il luogo in cui si svolge[va]», mentre al contrario risultava «quasi impossibile non situarla nel tempo»[18].

2. «Lo spazio sociale»[19]. Da Lefebvre a Harvey

Il cambio di paradigma è stato senza dubbio incentivato dall'avvento del postmoderno che ha inaugurato una nuova consapevolezza: «l'idea di vivere in un'epoca postuma, ultima e dunque non più progressiva»[20].

Sebbene l'espressione *spatial turn*, coniata da Edward Soja nel 1989[21], sia nata con l'intento di rimarcare il rinnovato interesse spaziale e porre una distanza con gli studi precedenti, preme notare che il nucleo teorico degli anni Ottanta e Novanta prenda in realtà le mosse dal concetto di «spazio (sociale)»[22] di Henri Lefebvre e dalla riscoperta del cronotopo bachtiniano[23]. Se quest'ultimo ha modificato il modo di concepire e decifrare la complessità delle opere letterarie, attraverso le coordinate spazio-temporali, il pensiero lefebvriano ha segnato uno spartiacque nel campo sociologico e filosofico degli anni Sessanta e Settanta. Il volume *La produzione dello spazio*, pubblicato in Francia nel 1974, introduce infatti l'idea che lo spazio non sia una semplice «forma vuota»[24] e geometrica, ma un «aggregato di materia significante»[25]. Non si tratta però di uno scenario passivo o di «un contenitore»[26] neutro, quanto piuttosto di una dimensione urbana, prodotta socialmente dagli individui che la animano. Gli ambienti consentono e al contempo limitano le azioni dei cittadini, recando con sé

---

logna, il Mulino, 1988 (ed. or. *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1983).

[18] G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 262-263 (ed. or. *Figures III. Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1972).

[19] H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, PGreco, 2018, p. 27 (ed. or. *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974).

[20] M. Tortora, *Spazio e geografia*, in *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a c. di L. Neri e G. Carrara, Roma, Carocci, 2020, pp. 277-291: p. 278.

[21] Cfr. Soja, *Postmodern Geographies*, cit.

[22] Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p. 91.

[23] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 (ed. or. *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975).

[24] Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p. 27.

[25] Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, cit., p. 14.

[26] Tortora, *Spazio e geografia*, cit., p. 279.

tracce delle relazioni di potere e delle sovrastrutture ideologiche che determinano e alimentano l'ordine politico-economico dominante[27].

L'importanza dell'analisi di Lefebvre viene ripresa e ribadita, in tempi più recenti, da Giacomo Marramao, che, in *Spatial Turn: Spazio vissuto e segno dei tempi* (2013)[28], riflette e al contempo enfatizza «la riabilitazione dello spazio», concepita come ribaltamento paradigmatico innescato dalla globalizzazione:

> Non è più un superamento (operazione tutta interna alla signoria moderna del tempo), ma uno *spostamento laterale* in grado di porre lo *spatial thinking* come via privilegiata di accesso alle concrete forme di vita e di azione dei soggetti in un mondo non-euclideo: un mondo ormai irriducibile a una superficie piana (limitata, ma infinita), ma consistente in una sfera (finita, ma illimitata) [...] Svolgendo e accentuando la traccia di Lefebvre, si può istituire una reciproca implicazione tra due vettori: il vettore di socializzazione delle dinamiche spaziali e il vettore di spazializzazione dei processi sociali. La società ha sin dal suo sorgere una configurazione spaziale, così come lo spazio ha una configurazione sociale. Socializzazione e spazializzazione sono da sempre state intimamente intrecciate, interdipendenti e in conflitto.[29]

Partendo dal presupposto che l'urbano sia la «proiezione della società sul territorio»[30], la città vede quindi mutare il proprio valore d'uso in valore di scambio, divenendo un oggetto mercificato desiderabile agli occhi degli investitori. Appare evidente quanto industrializzazione e urbanizzazione procedano di pari passo, dando vita a ramificazioni che acutizzano la dicotomia tra centro e periferia[31]. Seguendo il ragionamento di Lefebvre, i conflitti di classe lasciano il posto ai conflitti sociali, che coinvolgono non solo i luoghi del lavoro – innanzitutto la fabbrica, secondo la teoria marxista –, ma tutti i luoghi cittadini. Di conseguenza, per modificare il sistema economico, è necessario intervenire sulle interazioni che le singole persone

---

[27] Cfr. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, cit., p. 91.
[28] G. MARRAMAO, *Spatial turn: spazio vissuto e segno dei tempi*, in «Quadranti. Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea», 1, 1, 2013, pp. 31-37.
[29] Ivi, pp. 31-34.
[30] H. LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, Verona, ombre corte, 2014, p. 163 (ed. or. *Le droit à la ville*, Paris, Éditions Anthropos, 1968).
[31] In tempi più recenti, a seguito della globalizzazione e dei numerosi mutamenti territoriali, Bernardo Secchi in *La città dei ricchi e la città dei poveri* (Roma-Bari, Laterza, 2013) ha introdotto la categoria di «capitale spaziale» per alludere alle risorse urbane e sociali. In questa ottica, le condizioni di ricchezza e di povertà non sono solo legate al reddito di un abitante, ma anche al luogo in cui egli vive. Alla disuguaglianza sociale si affianca la disparità territoriale tra le aree urbane che dispongono di servizi essenziali e le aree più isolate, sprovviste di beni primari.

stabiliscono con il paesaggio, recuperando il valore artistico-culturale dello spazio, non più inteso come semplice prodotto:

La città come opera d'arte non è altro che una metafora performativa per descrivere la possibilità di istituire un nuovo rapporto con lo spazio, sottratto al mercato, al profitto, in nome di una comune appartenenza a un medesimo tessuto sociale. «La città è opera, più simile a quella artistica che al semplice prodotto materiale. La città […] è l'opera di una storia, cioè di persone e gruppi ben definiti che la realizzano in determinate condizioni storiche».[32]

In altre parole, per ricorrere all'accurata sintesi di Tiziana Villani:

Henri Lefebvre ha saputo interrogare le trasformazioni dello spazio prestando particolare attenzione ai momenti di frattura, di mutamento. «La produzione sociale dello spazio» non è una semplice enunciazione, quanto la sottolineatura di un approccio materialistico volto a indagare i mutamenti sociali e politici che scrivono le corporeità dei territori.[33]

La studiosa richiama poi alla memoria un'altra opera di Lefebvre, *Il diritto alla città* (1968), come conferma di quanto sostenuto precedentemente:

il libro sugli eventi della Comune di Parigi […] costituisce un punto di analisi molto importante riguardo al ruolo della città rispetto a eventi di trasformazione così rilevanti come l'insurrezione parigina del 1871.
La festa, la rottura del quotidiano arrivano a indicare il passaggio di una soglia a partire dalla quale non sarà più possibile rappresentare la città come uno spazio aggregato e configurato secondo un progetto architettonico e urbanistico il più possibile coerente con le sue destinazioni d'uso.[34]

È opportuno allora contrapporre allo spazio del potere, inteso nell'accezione foucaultiana[35], la creazione di uno spazio alternativo «non alienat[o], non segregante. Per operare in questa direzione occorre pertanto ripensare la dimensione politica»[36].

---

[32] F. BIAGI, *Henri Lefebvre. Una teoria critica dello spazio*, Milano, Jaca Book, 2019, p. 205. La citazione è tratta da LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, cit., p. 54.
[33] T. VILLANI, *Diritto all'abitare: i corpi e lo spazio a partire da Lefebvre*, in *Una città per tutti. Diritti, spazi, cittadinanza*, a c. di A. CRICONIA, Roma, Donzelli, 2019, pp. 41-47: p. 41.
[34] Ivi, pp. 41-42.
[35] M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a c. di S. Vaccaro, Milano, Mimesis Edizioni, 2001.
[36] VILLANI, *Diritto all'abitare*, cit., p. 42. Villani riprende gli assunti di Lefebvre e Harvey per sostenere che in epoca contemporanea si sta assistendo al diffondersi

Si tratta di una visione innovativa che ha ispirato buona parte delle generazioni successive, dando vita a inedite riletture; tra queste, si annoverano senz'altro i contributi di David Harvey[37]. Come scrive Francesco Biagi, la realtà italiana, nello specifico la letteratura italiana, sembra aver appreso «il pensiero di Lefebvre quasi esclusivamente attraverso la traduzione di alcune opere di Harvey»[38]. In particolare, nel volume *Il capitalismo contro il diritto alla città* (2016), Harvey ritorna su un tema a lui molto caro, evidenziando come, ancora oggi con l'incombere della globalizzazione, l'ambiente urbano sia diventato il luogo in cui il capitale produce, riassorbe e reinserisce nel sistema il plusvalore generato. Si delinea così un processo non privo di contraddizioni, causate dalla frenetica volontà di costruire per garantire un flusso perpetuo. Ebbene, Harvey reinterpreta la riflessione sul cosiddetto "diritto alla città", ponendola in correlazione con l'avanzare del «capitalismo internazionale brutalmente neoliberista che, a partire dall'inizio degli anni Novanta, è andato intensificando la sua aggressione contro la qualità della vita quotidiana»[39]. Come in parte era già emerso in Villani, per Lefebvre

> Quel diritto […] è insieme un grido e una richiesta. Il grido era la reazione al dolore esistenziale per la crisi devastante della vita quotidiana nella città. La richiesta era in realtà un ordine, di guardare in faccia questa crisi e di costruire una vita urbana […] ricca di significato […] ma anche conflittuale e dialettica, aperta al divenire.[40]

---

di un «urbanesimo tecnocratico», alquanto invasivo, a discapito dello spazio sociale, concepito come fonte di ospitalità e condivisione.

[37] In merito alle opere di Harvey che hanno contribuito alla diffusione, o per meglio dire rinascita, delle teorie di Henri Lefebvre, si vedano: D. HARVEY, *La crisi della modernità*, Milano, il Saggiatore, 2015 (ed. or. *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989); ID., *Il capitalismo contro il diritto alla città. Con una intervista sulla "rivoluzione urbana"*, Verona, ombre corte, 2016 (contiene le traduzioni di articoli e saggi già pubblicati: *The right to the city*, in «New Left Review», 53, 2008; *Le capitalisme contre le droit à la ville*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011; *The urban roots of financial crises: reclaiming the city for anti-capitalist struggle*, in «Socialist Register», 48, 2012; *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, London, Verso, 2012); ID., *Geografia del dominio. Capitalismo e produzione dello spazio*, Verona, ombre corte, 2018 (i saggi che compongono il volume sono tratti da *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, London, Routledge, 2001).

[38] F. BIAGI, *H. Lefebvre e la trasformazione del marxismo: alcune tracce di ricerca*, in *L'ultima rivoluzione. Figure e interpreti del Sessantotto*, a c. di P.P. POGGIO e C. TOMBOLA, Brescia, Fondazione Luigi Micheletti, 2019, pp. 98-111: p. 98.

[39] HARVEY, *Il capitalismo contro il diritto alla città*, cit., p. 45.

[40] Ivi, p. 42.

Harvey tiene inoltre a precisare che la pubblicazione de *Il diritto alla città* sia avvenuta in occasione dei cento anni dall'uscita del primo volume del *Capitale* di Karl Marx, ma prima dei movimenti del Sessantotto[41]. Da qui, la valenza politica del saggio lefebvriano, che ha attribuito un ruolo chiave alla dimensione urbana in particolare nelle fasi preparatorie ai tumulti sessantottini. Si tratta di una prospettiva non condivisa dalla corrente marxista ortodossa, che ha sempre privilegiato le proteste delle fabbriche e non ha mai riconosciuto «il potenziale rivoluzionario dei movimenti sociali urbani»[42].

Nonostante si tratti di una visione mutuata dagli scritti di Lefebvre, Harvey si mostra ben cosciente che la «rinascita»[43] dell'idea del diritto alla città, avvenuta al principio degli anni Duemila, abbia assunto un significato radicalmente diverso rispetto al passato, poiché la stessa concezione di città, come era intesa da Lefebvre, ha cessato di esistere[44]. Se però la visione di Lefebvre non è replicabile, in quanto gli spazi sociali e urbani del nuovo millennio differiscono da quelli degli anni Sessanta, il suo metodo di lavoro può rivelarsi ancora utile per risolvere le problematiche dei quartieri più indigenti, dove il proletariato ha lasciato il posto a un precariato frammentato e disorganizzato. Oggi non sembra possibile immaginare una rivoluzione che veda unita e compatta la forza lavoro al pari delle rivolte delle fabbriche[45].

A queste considerazioni, bisogna inoltre aggiungere la centralità conferita all'«accumulazione del capitale»[46], causa scatenante della dissoluzione della città tradizionale, generando «una crescita urbana infinita e tenta-

[41] Ivi, pp. 43-44.
[42] Ivi, p. 47.
[43] Ivi, p. 44.
[44] In realtà la scomparsa della città, così come la trasformazione del rapporto tra urbano e rurale, rientra tra le intuizioni di Lefebvre sul destino della città. Sono pronostici che Harvey condivide e ritiene veritieri. Cfr. ivi, p. 48.
[45] Harvey sottolinea inoltre come per Lefebvre le eterotopie non corrispondano alle eterotopie di Foucault, in quanto «spazi sociali liminali» ricchi di possibilità dove il «"qualcosa di diverso" non nasce necessariamente da un progetto consapevole, ma più semplicemente da ciò che le persone fanno, sentono, percepiscono e riescono a esprimere nel tentativo di dare un senso alla vita quotidiana. Tali pratiche creano ovunque spazi eterotopici. Non dobbiamo attendere la grande rivoluzione per creare questi spazi. La teoria di un movimento rivoluzionario di Lefebvre è proprio il contrario: è il convergere spontaneo in un momento di "irruzione" […] la possibilità di una azione collettiva per creare qualcosa di radicalmente diverso» (ivi, p. 51).
[46] ID., *Geografia del dominio*, cit., p. 9.

colare»[47]. Solo decostruendo il sistema capitalistico, sembra possibile ripensare il paesaggio urbano.

3. La questione urbana

La città, con i suoi ritmi e i suoi spazi, ha sempre esercitato un grande fascino, interessando saggisti e studiosi che si sono a lungo interrogati sulla propria contemporaneità attraverso l'analisi dell'esperienza e del paesaggio cittadino[48]. Non deve pertanto stupire che, nel corso dei decenni, la questione spaziale abbia spesso assunto le forme di una vera e propria questione urbana, sollevando tematiche che interessano ancora oggi il dibattito critico.

Nel *mare magnum* che si è tentato fin qui di ricostruire, procedendo per nodi teorici basilari, la letteratura urbana non solo costituisce il principale sottotesto di riferimento, ma diventa anche il discrimine essenziale per poter comprendere e indagare le reciproche influenze tra realtà, immaginario e produzione scientifica. A tale riguardo, può essere utile prendere in considerazione la ricerca di Giuseppe Scandurra, presentata ne *La città tra romanzo e studi urbani: un progetto di ricerca antropologico* (2017)[49]. Il contributo si interroga, in tempi recenti, sulla relazione «tra un determinato genere di scrittura, il romanzo, e una specifica scrittura antropologica, quella etnografica»[50], quando guardano e rappresentano la città contemporanea. Il ragionamento di Scandurra, ispirandosi alle considerazioni sociologiche di Turnaturi[51] e ai lavori di Sobrero[52], prende le mosse dalla «mancanza di una letteratura […] antropologica significativa su que-

[47] Id., *Il capitalismo contro il diritto alla città*, cit., p. 50.

[48] Tra i numerosi studi sulla città, si rinvia a tale proposito al noto volume di K. Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1964 (ed. or. *The Image of the City*, Cambridge (MA), MIT Press, 1960).

[49] Si tratta di un contributo scritto per la sezione *Dietro le quinte* della rivista «Tracce Urbane», dedicata ai progetti di ricerca conclusi e ancora in corso.

[50] G. Scandurra, *La città tra romanzo e studi urbani: un progetto di ricerca antropologico*, in «Tracce Urbane», 2, dicembre 2017, pp. 118-141: p. 128.

[51] Gabriella Turnaturi sostiene che vi siano molti punti di contatto tra letteratura e sociologia, come dimostra lo stesso romanzo moderno, metropolitano e quindi sociologico. Nonostante ciò, nell'ambito degli studi accademici, non esiste ancora un discorso specifico, ben strutturato, che sia in grado di riflettere su come e perché la sociologia utilizzi i testi letterari e sia ad essi fortemente legata: G. Turnaturi, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. XII-XIII: «nello stesso momento in cui nasce il romanzo moderno, che da subito si caratterizza come romanzo metropolitano, nasce la sociologia».

[52] Cfr. A.M. Sobrero, *Il cristallo e la fiamma. Antropologia tra scienza e letteratura*, Roma, Carocci, 2010.

sto tema, almeno per quanto concerne il nostro Paese e soprattutto dal punto di vista quantitativo»[53].

Ne *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard* (2005), Ilardi afferma infatti che:

> Mai come oggi è fondamentale recuperare il "senso della posizione". Mai come oggi il romanzo sembra essere uno strumento essenziale a questo recupero [...] A popolare le postmetropoli dei romanzi contemporanei non ci sono dunque solo drifter postmoderni a inseguire palline da baseball, misteriose donne pynchoniane, [...] nomadi spaesati, slogan pubblicitari, flussi visuali e comunicativi, mappe cognitive, cataloghi semiotici [...] Ma anche gli hooligans di King, i nuovi psicotici di Ballard, i tossici-spacciatori e i ravers di Welsh, [...] i criminali del neo-noir di Ellroy e De Cataldo, [...] i sociopatici di Palahniuk, gli psicopatici di Ellis. [...] La storia americana può essere riletta attraverso i movimenti di una pallina da baseball come fa DeLillo, ma anche attraverso i tanti massacri irrazionali commessi in luoghi pubblici.[54]

Negli ultimi decenni, molta attenzione è stata riservata alla città primo novecentesca di Siegfried Kracauer, ripresa da Géraldine Muhlmann in *Du journalisme en démocratie* (2004)[55], da Marie-Ève Thérenty in *La Littérature au quotidien* (2007)[56] e da Guillaume Pinson in *L'Imaginaire médiatique* (2012)[57]. Sono testi che esplorano il contributo giornalistico di Kracauer e le sue miniature urbane dei tardi anni Venti e dei primi anni Trenta, in cui si evince il richiamo alla sfera pubblica, secondo l'ideale di Kant, identificato da Muhlmann con il concetto di giornalista-flâneur. Attraverso i suoi *feuilletons*, che esplorano l'ordinario nelle sue molteplici sfaccettature sociali e culturali, Kracauer non solo si focalizza sulla natura effimera e frammentata della vita quotidiana, ma mette in luce la crisi della modernità mediante la decostruzione di superfici, spazi e oggetti[58]. Le miniature ur-

---

[53] Ivi, p. 119.

[54] La citazione di E. ILARDI, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 201-208, è presente in SCANDURRA, *La città tra romanzo e studi urbani*, cit., p. 137.

[55] G. MUHLMANN, *Du journalisme en démocratie*, Paris, Payot, 2004.

[56] M.-È. THERENTY, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

[57] G. PINSON, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

[58] Kracauer è inoltre noto per gli studi sul cinema, in cui dedica particolare attenzione alla trasposizione cinematografica della città, sottolineando la necessità di una valenza tanto estetica quanto sociale dei film: S. KRACAUER, *Cinema tedesco: dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler, 1918-1933*, Milano, Mondadori, 1977 [I^a ed. 1954] (ed. or. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947).

bane e i reportage, pubblicati nella sezione inferiore della «Frankfurter Zeitung», hanno offerto profonde e pioneristiche riflessioni sulla crisi dello spazio fenomenologico, cognitivo e sociopolitico occidentale[59]. Stando alle parole di Mauro Pala:

> Il feuilleton come testimonianza sulla realtà contingente, riflessione su un evento o su una costellazione di fatti specifici, riveste una notevole importanza per il tema dell'abitare in Kracauer: abbiamo infatti a che fare con un genere che non si presta a trattare alcunché in ambito metafisico, né tantomeno con la sua impostazione empirica e la fruizione effimera, che ribadisca aspetti di un ordine generale da cui trarre principi immutabili. Al contrario, il feuilleton nell'opera di Kracauer non scava in profondità, ma opera sulla superficie delle cose.[60]

Secondo Gabriella Turnaturi, in *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria* (2003)[61], è possibile individuare alla base delle considerazioni sugli spazi urbani di Kracauer *La metropoli e la vita dello spirito* di Georg Simmel[62]: «la prima, e forse ancora oggi la più importante, analisi dell'esperienza metropolitana»[63], che viene associata, o meglio coincide con l'esperienza moderna.

Gli scritti simmeliani[64], ricchi di «metafore topologiche»[65], vengono ripresi anche da Carlo Cellamare, sul fronte degli studi urbani, in particola-

---

[59] Cfr. C. NESCI, *La flânerie au feuilleton? Quotidien et modernité critique chez Siegfried Kracauer*, in «French Politics, Culture & Society», 35, 1, Spring 2017, pp. 19-33.

[60] M. PALA, *Ginster di Siegfried Kracauer o della difficoltà dell'abitare*, in «Medea», 1, 2019, pp. 115-148: p. 120.

[61] G. TURNATURI, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, cit.

[62] G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, a c. di P. JEDLOWSKI, Roma, Armando, 1995 (ed. or. *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden, Petermann, 1903).

[63] TURNATURI, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, cit., p. 102. Turnaturi sostiene che il contributo di Simmel abbia influenzato, riguardo all'attenzione riservata allo spazio urbano, tanto Kracauer quanto Rilke, Benjamin, Musil e Joyce.

[64] Si prenda in considerazione anche G. SIMMEL, *Sociologia*, Torino, Edizioni di Comunità, 1998 (ed. or. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1908). Secondo Gilda Catalano, il pensiero di Simmel sullo spazio è stato influenzato tanto da Kant quanto da Leibniz. Nello specifico, di ascendenza kantiana è il concetto degli «*a-priori*, che consentono la percezione dello spazio in quanto tale», dal punto di vista fisico e sociale, «mentre la lettura dello spazio che muta a seconda delle possibili combinazioni tra le sue parti, è chiaramente di impronta leibniziana»: G. CATALANO, *Spazio e tempo in Simmel. Da* Sociologia *a* La metropoli e la vita dello spirito, in *Simmel e la cultura moderna*, a c. di V. COTESTA, M. BONTEMPI e M. NOCENZI, vol. 1, Atti del Convegno interna-

re nell'analisi sullo spazio pubblico, in cui la spazialità viene intesa come «una proprietà delle relazioni sociali» che «si configurano spazialmente»[66]. Pertanto lo spazio «*produce forme* nello strutturare i rapporti di interazione. Le forme spaziali sono quindi delle configurazioni di relazioni sociali che trovano nello spazio la loro concretizzazione»[67].

D'altro canto, nell'ottica di Simmel, l'esito della conformazione urbana primonovecentesca si riflette nella perdita dell'io, o meglio nello «sradicamento» dell'individuo dallo spazio metropolitano a cui si contrappone l'intelletto, unico, a dispetto della sfera emotiva, che può gestire la frenesia delle grandi città:

> Così il tipo metropolitano – che naturalmente è circondato da mille modificazioni individuali – si crea un organo di difesa contro lo sradicamento di cui lo minacciano i flussi e le discrepanze del suo ambiente esteriore: anziché con l'insieme delle emozioni, reagisce essenzialmente con l'intelletto, di cui il potenziamento della coscienza, prodotto dalle medesime cause, è il presupposto psichico. Con ciò la reazione ai fenomeni viene spostata in quell'organo della psiche che è il meno sensibile ed il più lontano dagli strati profondi della personalità.[68]

Gli abitanti della metropoli si rivelano così inermi ai nuovi e numerosi stimoli esterni al punto tale da assumere un atteggiamento di difesa che connota la figura umana del *blasé*[69]. Come sintetizza il sociologo Massimo Cerulo, si tratta di un

> "intellettualismo" della coscienza, [che,] unito alle caratteristiche tipiche dell'economia monetaria, porta alla nascita del cosiddetto "uomo blasé", la cui essenza consiste nell'attenuazione della sensibilità rispetto alle differenze tra le cose: non perché queste non siano percepite, ma nel senso che il loro significato e il

---

zionale (Roma, Università degli Studi Roma Tre, 5-7 giugno 2008), Perugia, Morlacchi, 2010, pp. 195-213: p. 195.

[65] A. DAL LAGO, *Il conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 201.

[66] C. CELLAMARE, *Pratiche d'uso e relazioni socio-spaziali negli spazi collettivi*, in *Periferia. Abitare Tor Bella Monaca*, a c. di ID. e F. MONTILLO, Roma, Donzelli, 2020, pp. 165-174: p. 165.

[67] *Ibidem*.

[68] SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, cit., pp. 36-37, cit. in M. CERULO, *L'ambivalenza emozionale della modernità. Gratitudine e amicizia nella teoria sociale di Georg Simmel*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», VII, 14, 2017, pp. 189-204: p. 190.

[69] Si tratta di una categoria introdotta da Simmel in *La metropoli e la vita dello spirito*, cit.

loro valore vengono spesso equiparati a causa dei ritmi [...] imposti dalla modernità.[70]

4. Terzo spazio

Sviluppando il lavoro pionieristico di Lefebvre e di Foucault, Soja formula una spiegazione organica e puntuale sulla «priorità ontologica» in quanto «connessione essenziale tra spazialità ed essere»[71]. Il predominio si esplica in larga misura con l'implosione del reale nella letteratura di fine secolo e quindi con una percezione frammentaria, pluridirezionale e simultanea di un mondo non conforme alla logica euclidea. Di qui la necessità di una «reassertion of space»[72], di un *mapping* capace di rivalorizzare e riportare al centro dell'attenzione critica figure, soggetti e ambienti per lungo tempo rimossi, negati o ritenuti secondari, nell'intento di decodificare il reale, concepito come sito di complesse interrelazioni.

In *Thirdspace* (1996) Soja rinvia a un altrove che supera il dato materiale e sensoriale, recuperando la sfera evocativa e ampliando i punti di vista. Nello specifico scrive:

> Thirdspace [...] can be described as a creative recombination and extension, one that builds on a first space perspective that focused on the "real" material world and a second space perspective that interprets this reality through "imagined" representations of spatiality.[73]

La tradizionale propensione descrittiva del pensiero geografico diventa così secondaria rispetto allo sforzo interpretativo di plasmare, ricreare e arricchire il reale ponendo in relazione la conoscenza del mondo con l'immaginario individuale e collettivo. Si tratta di un approccio sempre più vicino alla letteratura che poggia sull'incontro di pulsioni e sensazioni discordanti formando una rete di significati in cui l'individuo si trova a interagire costantemente nel tentativo di nobilitare visioni e proiezioni altre.

---

[70] Cerulo, *L'ambivalenza emozionale della modernità*, cit., p. 191.
[71] Soja, *Postmodern Geographies*, cit., p. 119.
[72] *Ibidem*.
[73] Id., *Thirdspace*, cit., p. 6: «Il terzo spazio può essere descritto come una ricombinazione ed estensione creativa, che si basa su una prima prospettiva spaziale incentrata sul mondo materiale "reale" e su una seconda prospettiva spaziale che interpreta questa realtà attraverso rappresentazioni "immaginarie" della spazialità» (trad. mia).

Similmente, Homi Bhabha, ne *I luoghi della cultura* (2001)[74], sottolinea l'importanza di un luogo teorico *in-between*, intermedio, dove non esistano confini, delimitazioni e contrasti, dove sia possibile promuovere una profonda ibridazione tra lingue e culture diverse. Nella convinzione che il post-colonialismo sia un fenomeno ancora in corso, fondato sull'interazione e sullo scambio reciproco tra cultura dominante e cultura dominata, l'instaurazione e il consolidamento dell'egemonia avvengono attraverso la creazione di stereotipi. Gli stereotipi sono immagini fisse, che consentono di rafforzare l'idea di una determinata comunità o di un determinato Stato. In accordo con le tesi post-strutturaliste, e in particolare con il pensiero di Derrida[75], Bhabha introduce l'idea narrativa del reale, secondo cui l'identità nazionale è un costrutto esclusivamente narrativo, privo di solide basi empiriche e biologiche. Il teorico evidenzia non solo i processi di "ibridazione culturale", di "stereotopia culturale" e di "ghettizzazione", ma anche l'affermarsi – tra spazio dominante e spazio dominato – del cosiddetto terzo spazio. Si tratta più precisamente di uno spazio costituito da intersezioni e collegamenti, capace di eludere le opposizioni binarie tra dominatori e dominati, dove culture diverse coesistono senza sovrapporsi[76].

Risulta innegabile la sovrapposizione tra lo *spatial turn* e la svolta postcoloniale, che ha posto le basi per un ampliamento e approfondimento del punto focale del dibattito critico-letterario più recente[77]. Bhabha puntualizza il carattere prettamente eterogeneo dei rapporti coloniali, le innumerevoli e contraddittorie declinazioni degli spazi collettivi di confronto e unione, mostrando come le categorie di centro e periferia siano inadatte per comprendere e risolvere la complessità insita nell'alterizzazione[78]. Ne deriva pertanto un allontanamento dalla posizione di matrice storicistica assunta da Said in *Orientalismo* (1991), ma non da quella espressa in *Cul-*

[74] H.K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001 (ed. or. *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994).

[75] Si rinvia alle opere di Jacques Derrida e, in particolare, alla nota affermazione: «nulla c'è al di fuori del testo» (J. DERRIDA, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, p. 220; ed. or. *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967).

[76] Cfr. *Nazione e narrazione*, a c. di H.K. BHABHA, Roma, Meltemi, 1997 (ed. or. *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990). In proposito si rimanda anche al volume di S. MEZZADRA, *La condizione postcoloniale*, Verona, ombre corte, 2008.

[77] Tra la vastissima letteratura prodotta sull'argomento cfr. B. ASHCROFT, *Postcolonial Transformation and Global Culture*, in *Postmodernism and Postcolonialism*, a c. di S. ALBERTAZZI e D. POSSAMAI, Proceedings of the Conference (Bologna, 5 October 2001), Padova, Il Poligrafo, 2002; J. BARDOLPH, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Champion, 2002.

[78] Cfr. G. SPIVAK, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London, Methuen, 1987.

tura e imperialismo (1998)[79], dove Said propone un «allargamento di confini che rielabora la distanza tra centro e periferia a favore di un nuovo ordine di *relazioni*»[80]. Si invita quindi a riconsiderare il mondo in funzione di una degerarchizzazione e dislocazione degli spazi giudicati superiori dal punto di vista geografico, culturale e politico. In questo senso, Edward Said ha parlato di geografia immaginativa per alludere all'ideologia imperiale britannica, che, rafforzando la dimensione testuale, costruisce le narrazioni principali in cui colonizzatori e colonizzati sono chiamati a identificarsi[81]. Evidente è l'influsso dell'analisi foucaultiana sul potere e la conoscenza la cui regolamentazione viene garantita dall'organizzazione sociale connotata dall'articolazione di luoghi utopici e luoghi eterotopici; questi ultimi, a dispetto dei primi, sono reali e «si oppongono a tutti gli altri […] Si tratta in qualche modo di contro-spazi […] Ci sono i giardini, i cimiteri, i manicomi, le case chiuse, le prigioni e molti altri»[82]. Ogni società ha le proprie eterotopie, che assumono fisionomie differenti, soggette allo scorrere del tempo. Da qui Doreen Massey in *Space, Place and Gender* (1994)[83] ha notato che i concetti di "classe" e "genere", interpretati secondo la polarizzazione occidentale, sono connessi alle relazioni e al posizionamento dell'individuo nei riguardi del contesto circostante, concepito come «una simultanea molteplicità di spazi: intersettoriali, incrociati, allineati l'uno all'altro, o esistenti in rapporto di paradosso o antagonismo»[84]. Le dimensioni spaziali non possono essere scisse dal ruolo e dalla localizzazione individuale e collettiva, poiché rispecchiano l'indeterminatezza e l'aporia identitaria e culturale di coloro che vi abitano, rivelandosi essenziali nella costruzione delle relazioni di genere e nel modo in cui viene recepita e comunicata.

Affiora un ulteriore elemento indispensabile ai fini della ricerca: il recupero della centralità del corpo quale componente dinamica dello spazio e luogo di articolazione del potere. In proposito si rivelano utili le parole di Claudio Minca:

> la produzione di un determinato spazio sociale serve anche a produrre un determinato tipo di 'corpo'; un corpo concepito, sia come dimensione materiale della persona, sia come un insieme di concetti e idee costruiti socialmente. Idee e/o

[79] Cfr. E.W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 (ed. or. *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978); ID., *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti, 1998 (ed. or. *Culture and Imperialism*, New York, Knopf-Random House, 1993).
[80] IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio*, cit., pp. 34-38.
[81] Cfr. SAID, *Orientalismo*, cit.
[82] FOUCAULT, *Spazi altri*, cit., pp. 12-13.
[83] D. MASSEY, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press, 1994.
[84] Ivi, p. 3.

concetti che ci indicano e che sanzionano ciò che è 'appropriato' (e quindi normale/normato) per il corpo di un uomo e ciò che lo è per il corpo di una donna.[85]

Similmente al testo, l'esperienza corporea viene così plasmata dalle pratiche discorsive, propugnate da Foucault[86], in quanto dotate di cornici interpretative che annoverano particolari combinazioni di ideologie e pratiche di significazione, ciascuna rilevante per un determinato contesto sociale.

A tale riguardo, degna di nota è la riflessione avanzata da Edward Casey sulle nozioni di *implacement* e *displacement*, che sottolineano come il sentirsi estraneo al luogo in cui si vive non debba essere inteso in contrapposizione al sentirsi a proprio agio. Sono momenti diversi di un unico processo in continuo movimento, il *re-placement*, che ammette la possibilità del cambiamento in rapporto alla dislocazione o dissidio culturale, divenuto oggetto critico di primario rilievo nelle teorizzazioni di Stuart Hall[87]. Si viene così a delineare una cartografia geopolitica delle figurazioni manipolate dal sistema spaziale imperante, in grado di interagire con il testo narrativo, finzione culturale della società borghese[88]. Ne consegue, prendendo spunto dalle parole di Bill Ashcroft, che le mappe non solo svolgano la funzione di descrivere il territorio, ma detengano anche il potere di creare uno spazio universale e quindi «the discourse of space is one which we enter as we enter ideology»[89].

Globale e locale, esterno e interno si pongono quali parti discordi ma al contempo complementari di una visione di più ampio respiro che possa legittimare una conoscenza ideologica dei luoghi e proiettare l'esperienza vissuta oltre confini e barriere[90], in accordo con il monito di Marc Augé, «dobbiamo reimparare a pensare lo spazio»[91].

Come ha ben riassunto Caterina Romeo, «l'interazione e il senso di appartenenza a determinati luoghi – e quindi la dimensione locale – è molto importante per i processi di strutturazione identitaria individuale e col-

---

85 C. MINCA, *Introduzione alla geografia postmoderna*, Padova, CEDAM, 2001, p. 57.
86 M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2014 (ed. or. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975).
87 S. HALL, *Cultural Identity and Diaspora*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», 36, 1989, pp. 222-237.
88 Cfr. SAID, *Cultura e imperialismo*, cit.
89 ASHCROFT, *Post-Colonial Transformation*, cit., p. 136: «Il discorso dello spazio è un discorso in cui entriamo come entriamo nell'ideologia» (trad. mia).
90 Cfr. MASSEY, *Space, Place and Gender*, cit.
91 M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2008, p. 49 (ed. or. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992).

lettiva […] la conflittualità e l'ambivalenza attorno alle quali tali soggettività prendono forma»[92].

Sempre più stretto diventa il legame tra opera e mondo, la cui raffigurazione si serve sia dell'analisi territoriale, sia dell'apporto letterario in grado di esprimere il *genius loci*, punto focale delle ricerche di Yi-Fu Tuan, promotore della svolta epistemologica della prospettiva umanista della geografia[93]. Lo spazio non è inerte ed esterno, ma semantizzato dallo stesso testo, dove prendono forma i paesaggi interiori, in un rapporto biunivoco di riconfigurazioni e interferenze tra sfera psico-emotiva, appartenenza culturale e laboratorio esperienziale[94].

In senso proprio, la conoscenza di un ambiente si esplica attraverso la percezione sensoriale e simbolica, indispensabile per la costituzione di un legame viscerale e profondo definito da Armand Frémont «radicamento» nei confronti dello «spazio vissuto»[95]. Di qui la funzione di memoria storica svolta dal connubio geografia-letteratura, fondamentale per rendere visibile, riprodurre e ridefinire lo spirito intrinseco, la sacralità dei luoghi; questi aspetti sono stati ripresi e sintetizzati, in una fase relativamente più recente, da Fabio Lando con l'espressione incisiva di coscienza etnico-territoriale[96], in riferimento all'opera letteraria quale segno distintivo delle radici culturali e sociali del territorio.

Si evince la costituzione di un linguaggio specifico, nato dalla volontà di riformulare l'intero campo critico-letterario, in cui imperano vocaboli, metafore e specialismi propri del discorso geografico, impiegati in più occasioni in modo arbitrario, senza alcuna distinzione semantica; basti pensare all'uso poco consapevole dei termini legati alla territorialità, alla spazialità e al paesaggio. In proposito numerosi sono stati i tentativi di circoscrivere e riformulare un lessico critico specializzato e consapevole, valga su tutti, ancora una volta, Yi-Fu Tuan con il volume *Space and Place: The*

---

[92] C. ROMEO, *Narrazioni transmediali e contromappature urbane transnazionali*, in *Idee, forme e racconto della città nella narrativa italiana*, a c. di C. PLACIDO, L. SPERA e M.C. STORINI, Firenze, Franco Cesati, 2019, p. 207.

[93] La geografia umanista è una branca della disciplina, affermatasi nel mondo anglosassone negli anni Settanta, che si propone di studiare gli spazi vissuti in funzione della sfera soggettiva, comportamentale e affettiva del singolo abitante. Si vedano, oltre al basilare contributo di Yi-Fu Tuan, anche gli studi di Edward Relph, Douglas Pocock e Fabio Lando.

[94] Cfr. Y.-F. TUAN, *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1974; ID., *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.

[95] A. FRÉMONT, *La regione. Uno spazio per vivere*, Milano, FrancoAngeli, 1990, p. 51 (ed. or. *La région, espace vécu*, Paris, Flammarion, 1976).

[96] Cfr. *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, a c. di F. LANDO, Milano, Etas Libri, 1993.

Perspective of Experience, incentrato sull'impossibilità di una linea di demarcazione tra "spazio" e "luogo":

> Ciò che comincia come uno spazio indifferenziato diventa luogo quando lo conosciamo meglio e lo dotiamo di valori [...] Dalla sicurezza e dalla stabilità del luogo, siamo consapevoli dell'apertura, della libertà e della minaccia dello spazio, e viceversa. Inoltre, se pensiamo allo spazio come quello che permette il movimento, il luogo è la pausa; ogni pausa del movimento fa sì che l'ubicazione si trasformi in luogo.[97]

Le categorie di *space* e *place* sono quindi intimamente connesse tra loro: la prima si concretizza nella seconda, assumendo una determinata specificazione che rimanda all'esperienza immersiva e percettiva del singolo. Una trasformazione resa possibile dal processo di *naming*, secondo quanto ha osservato Tim Cresswell in *Place. An Introduction* (2015)[98], che attribuisce al luogo la funzione sistematica di decodifica della realtà circostante. Si evidenzia come l'emergere di nuove modalità di vedere il mondo dipenda dal tasso di soggettività dell'osservatore.

A Timotheus Vermeulen viene invece attribuito il merito di aver elaborato in *Space is the Place* (2015)[99] una valida ricognizione analitica degli usi specialistici dei termini spazio e luogo, dove quest'ultimo rinvia a una porzione dotata di significato interna allo spazio, che diventa così manifesto.

5. Testo e spazio

È evidente quanto la svolta spaziale, con i suoi innumerevoli assunti teorici, abbia esercitato un peso rilevante in ambito umanistico, stimolando una nuova sensibilità nella rilettura e decodificazione delle rappresentazioni letterarie dello spazio.

Circoscrivendo l'attenzione al paesaggio urbano in letteratura, la geocritica, varata da Westphal negli anni Duemila, ha senza dubbio contribuito in modo significativo a scardinare le analisi spaziali che si avvalgono di un solo punto di vista, solitamente quello dell'autore o di uno specifico personaggio. Si tratta di una metodologia di impostazione «geo-centric[a], piuttosto che ego-centric[a]», in quanto prende in esame «uno spazio di

[97] Y.-F. Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2011, p. 6.
[98] T. Cresswell, *Place. An Introduction*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2015.
[99] T. Vermeulen, *Space is the Place*, in «Frieze. Contemporary Art and Culture», 2015, pp. 200-203, https://www.frieze.com/article/space-place.

rappresentazione globale»[100] e non individuale, privilegiando la pluralità degli sguardi. Westphal promuove inoltre un approccio asincrono e «polisensico dei luoghi – dove luogo significa uno spazio concreto o realizzato»[101], che deve essere percepito e vissuto attraverso tutti i sensi a disposizione. Per le ragioni appena esposte, gli spazi domestici, posti al centro della topoanalisi di Bachelard, esulano dal campo di competenza geocritico.

Preme sottolineare come la teoria di Westphal si sia diffusa negli Stati Uniti soprattutto grazie ai lavori di Robert Tally[102], focalizzati sulle scienze umane, spaziali e sulla cartografia letteraria. Tally ha osservato, in merito al rapporto tra narrazione e mappa, ampiamente dibattuto dalla critica contemporanea, in *Spatiality* (2013) e in *Mapping Narratives* (2014)[103], come in ogni opera vi sia un intento cartografico volto a descrivere luoghi reali e immaginari, mostrando un'effettiva propensione, più o meno spiccata, a cartografare il mondo sociale circostante. In altre parole, secondo Tally, la cartografia rappresenta la prospettiva di chi scrive, a cui viene attribuito l'appellativo di *map maker*, mentre la geografia letteraria è la prospettiva di chi legge, che ha il compito di decifrare la "mappa" immaginata e scritta dall'autore. La narrazione può quindi assolvere il compito di costruire mappe, ma può anche essere considerata un oggetto da mappare. Quest'ultima tesi è stata sostenuta in precedenza da Peter Turchi in *Maps of the Imagination* (2004)[104], secondo cui lo scrittore in quanto cartografo crea mappe attraverso la scrittura.

Guardando più da vicino il panorama geo-letterario italiano, degno di nota è senz'altro l'*Atlante del romanzo europeo 1800-1900* (1997) di Franco Moretti[105], che risente fortemente dell'imprescindibile volume *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967) di Carlo Dionisotti[106], teso a riqualificare lo spazio della letteratura e i centri culturali, luoghi di produzione e diffusione dei romanzi medesimi. Lo studio muove dalla volontà di rileggere il genere narrativo in relazione alla prospettiva spazio-

[100] B. WESTPHAL, *La geocritica, un approccio globale agli spazi*, in *Il senso dello spazio*, cit., pp. 115-125: p. 123.
[101] Ivi, pp. 123-124.
[102] *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, a c. di R.T. TALLY JR., New York, Palgrave Macmillan, 2011; *The Routledge Handbook of Literature and Space*, a c. di ID., London, Routledge, 2017.
[103] ID., *Spatiality*, London, Routledge, 2013 (si segnala la recente edizione italiana *Spazialità*, a c. di E. RAO, Milano-Udine, Mimesis, 2023); ID., *Introduction: Mapping Narratives*, in *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*, a c. di ID., New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 1-12.
[104] P. TURCHI, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio, Trinity University Press, 2004.
[105] F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
[106] C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

territoriale, dalla provincia vittoriana alla Parigi di Balzac, con l'ausilio di opportune carte geografiche; solo evidenziando analogie e differenze legate al principio spaziale, è possibile comprendere determinate scelte stilistiche e tematiche[107]. E anche l'*Atlante della letteratura italiana* (2010-2012)[108], diretto da Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, rivela un metodo critico pervasivo, in quanto presenta al suo interno mappe dettagliate volte a confrontare testi diversi, ma provenienti dalla stessa zona geografica, senza rinunciare a un inquadramento storiografico.

La prospettiva espressa invece nell'*Atlante della letteratura tedesca* (2009)[109] da Giovanni Sampaolo e Francesco Fiorentino[110], si basa sull'influenza esercitata dal testo nei confronti dell'immaginario dei luoghi e degli ambienti descritti. Ciò che più interessa è «lo spazio geografico – la costruzione geografica dello spazio – come medium di rappresentazione [...] dell'accadere della letteratura nella storia [...] che possa produrre conoscenze dei fatti letterari e delle loro connessioni più utili al nostro presente»[111].

Sono visioni differenti, ma animate dall'obiettivo comune di condurre l'indagine in un'ottica diacronica, volta a includere il fluire del tempo, e per questo motivo appartengono entrambe al filone storico-geografico o della geostoria, categoria debitrice di Fernand Braudel[112].

L'importanza attribuita alla strutturazione dello spazio appare un dato ormai acquisito, che non esclude ma ingloba al suo interno la dimensione temporale e i relativi effetti culturali, decretando la nascita di intrecci multiformi attraverso cui è possibile rianalizzare il canone letterario italiano.

Esemplificativo è il saggio *La percezione narrativa dello spazio* di Giulio Iacoli[113], di impostazione comparatistica, che elabora una più ampia ricognizione critica della letteratura del secondo Novecento. Le principali linee tematiche percorse dall'autore sono rappresentate dagli interni pari-

---

[107] Cfr. TORTORA, *Spazio e geografia*, cit.

[108] *Atlante della letteratura italiana*, a c. di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, 3 voll., Torino, Einaudi, 2010-2012.

[109] *Atlante della letteratura tedesca*, a c. di F. FIORENTINO e G. SAMPAOLO, Macerata, Quodlibet, 2009.

[110] Ripreso in parte da Fiorentino nel volume, curato insieme a Carla Solivetti, *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Macerata, Quodlibet, 2012.

[111] F. FIORENTINO, *Sullo spatial turn negli studi letterari*, in *Geografie della modernità letteraria*, a c. di S. SGAVICCHIA e M. TORTORA, t. I, Pisa, ETS, 2017, p. 38.

[112] Cfr. F. BRAUDEL, *Storia, misura del mondo*, Bologna, il Mulino, 1998 (ed. or. *Histoire, mesure du monde*, in *Les ambitions de l'Histoire*, Paris, Éditions de Fallois, 1997, pp. 13-83).

[113] G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma Carocci, 2008.

gini di Perec, dal Cottolengo di Calvino, dalla Dallas di DeLillo e dalla città informazionale di Manuel Castells.

La capacità o incapacità di cartografare il mondo è un tema tra i più dibattuti dalla critica geografico-letteraria, in particolare in rimando alla fenditura tra le opere moderne e postmoderne messa in evidenza da Iacoli, e prima ancora da Farinelli[114], come si può desumere dalla compiuta ricognizione messa a punto da Massimiliano Tortora in *Spazio e geografia*:

> Mentre i modernisti [...] cercano di contrastare l'improvvisa esplosione delle categorie spazio-temporali (a seguito della rivoluzione epistemologica imposta dalle scoperte di Einstein, Minkowski, Planck) con mappe che sebbene soggettive imprimono un ordine allo spazio circostante, i postmoderni rinunciano a questa impresa, e accettano molto di più il senso di perdita e di perenne oscillazione. [...] Nel primo caso abbiamo ancora una frizione tra soggetto e mondo, nel secondo questa frizione viene a cadere o slitta in qualcosa di diverso.[115]

Emergono differenti riflessioni e applicazioni metodologiche, che prendono in esame sia la città del XX secolo, sia la sua riconfigurazione nel XXI secolo. Prima di introdurre un discorso critico sullo spazio urbano, occorre riconsiderare il paesaggio letterario, geotema che ha riscosso e continua a riscuotere un largo seguito come testimoniato dai numerosi volumi pubblicati nell'ultimo trentennio. Si annoverano fra questi *Paesaggio e letteratura* (2005)[116] di Michael Jakob che mette in evidenza il carattere illusorio e finzionale di ogni rappresentazione paesaggistica, intesa quale principio organizzativo dello spazio in visione, e quindi il graduale superamento delle categorie estetiche basate sull'identità; le sfere della definizione e identificazione sono così sopravanzate dal movimento, variabile, impossibile da stabilizzare rispetto al tempo. Già Christopher Tilley, in *A Phenomenology of Landscape* (1994)[117], afferma che, a differenza del paesaggio, l'architettura è il marcatore identitario della creazione spaziale permettendo il verificarsi del radicamento. In proposito Philippe Hamon sostiene che esista una stretta analogia tra oggetto letterario e oggetto architettonico, poiché quest'ultimo può diventare «occasione o suggerimento per manifestare le strategie del *poter-fare* dei personaggi di un racconto gli uni rispetto agli altri, per suscitare la descrizione di fenomeni di dipendenza o di influenza tra ambiente e personaggio, tra il tutto e la parte, tra

---

114 F. FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

115 TORTORA, *Spazio e geografia*, cit., pp. 286-287.

116 M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

117 C. TILLEY, *A Phenomenology of Landscape*, Oxford, Berg, 1994.

l'inglobante e l'inglobato»[118]. In altre parole un monumento, palazzo o casa, secondo Hamon, può assurgere a «ridistributore di narratività»[119]; prospettiva critica assunta anche da Paul Ricoeur, secondo cui sussiste «uno stretto parallelismo tra architettura e narratività, in cui l'architettura sarebbe per lo spazio ciò che il racconto è per il tempo, vale a dire un'opera di "configurazione"»[120].

Fra i saggi più efficaci raccolti in *Ecosistemi letterari* (2016)[121] a cura di Nicola Turi, emerge chiaramente il contributo di Giulio Iacoli[122], teso a risolvere l'antitesi tra spazio naturale e spazio culturale, tra natura e città in favore di un crescente interesse per il paesaggio urbano. Si tratta di una nozione problematica, in principio posta al centro della riflessione filosofica di Rosario Assunto, volta a ribadire la profonda simmetria che congiunge le relazioni paesaggistiche:

> le meta spazialità che ormai possiamo chiamare urbana e la meta spazialità più propriamente paesistica [...] si corrispondono al punto che dobbiamo cercare la città nel paesaggio e il paesaggio nella città, se davvero vogliamo appurare la differenza del rispettivo loro modo di esser spazio-più-che-spazio [...] spazio che si innalza sopra se stesso.[123]

In tempi più recenti l'espressione è stata invece messa in dubbio da Franco Farinelli[124], poiché indica il persistere di un'attitudine, in prima istanza artistica, associata ancora all'idea di spettacolo e non a quella di processo visivo. In questa ottica anche Michel Collot privilegia la precipua funzione dello sguardo rispetto alle tipologie di scenari sottese a un orizzonte di senso, dove sono racchiuse più complesse categorie spaziali[125]. Insistendo dunque sulle continue modificazioni territoriali, è opportuno compiere una più ampia ricognizione dei tessuti urbani e quindi di un'effettiva ri-concettualizzazione e ri-mappatura dei luoghi fattuali e simbolici. In un processo di sconfinamenti è possibile scorgere la nascita di

---

[118] PH. HAMON, *Esposizioni*, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 32-33 (ed. or. *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989).
[119] Ivi, p. 36.
[120] *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, a c. di F. RIVA, Roma, Castelvecchi, 2013, p. 80.
[121] *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a c. di N. TURI, Firenze, Firenze University Press, 2016.
[122] G. IACOLI, *Il verde d'Italia. Orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario*, in *Ecosistemi letterari*, cit., pp. 37-53.
[123] R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994, pp. 33-40.
[124] Cfr. FARINELLI, *Geografia*, cit.
[125] Cfr. M. COLLOT, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005; ID., *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.

nuove frontiere e nuovi percorsi, tracciati dal movimento dei corpi, narrazioni mute definite da Michel de Certeau «retoriche podistiche»[126], essenziali per cogliere il significato più profondo dell'abitare. In proposito è importante osservare come numerose zone marginali, considerate sinonimo di criminalità e povertà, abbiano attraversato negli anni Zero una rilevante fase di riqualificazione urbana. La periferia industriale ha assunto una diversa forma di concretezza spaziale che ha determinato una marginalizzazione del centro storico, ormai in crisi, e una vertiginosa espansione dei quartieri periferici. Si è assistito, in altre parole, a un decentramento del territorio che ha assediato il cuore pulsante della città ridisegnando confini reali e metaforici; in un gioco di contaminazioni e infiltrazioni, borgate, quartieri e rioni suburbani svolgono sia la funzione di ponte di collegamento sia quella di centri nevralgici e poli di aggregazione.

Nello specifico, con il venir meno dell'estetica postmoderna, i binomi metropoli-provincia, centro-periferia, interno-esterno non sembrano più funzionare, se non a costo di un'effettiva riasserzione, in quanto principali vettori di senso per indagare il continuo mutamento a cui è soggetta la spazialità e la sua stessa rappresentazione nella narrativa contemporanea. Le antitesi in questione, che rimandano a contrapposizioni non solo geografiche ma anche socio-culturali, linguistiche e simboliche, fondamentali per indagare in modo sistematico la dimensione autoriale, il genere e la struttura di un'opera, vengono così sostituite da zone intermedie dotate di una intima liminalità. La città evolve e cambia forma, trasformandosi da culla del progresso e benessere in metropoli straniante, violenta e orrorifica, ma anche città-liminale dell'interiorità che tende a smarginare l'io più profondo in una costante contaminazione tra ipermoderno e tradizione. Una spazialità che plasma i suoi abitanti e allo stesso tempo è plasmata dalle relazioni sociali instaurate al suo interno, soggetta a un doppio movimento: se da un lato si assiste a un superamento delle frontiere e dei limiti fisici per disegnare un *continuum* urbano e suburbano, dall'altro lato la città contemporanea, nel suo quotidiano, genera e ricolloca nuovi confini.

Di qui le nette considerazioni di Marc Augé, nell'ultimo volume *Chi è dunque l'altro?* (2019)[127], nate dalla necessità di ripensare i luoghi non relazionali e non antropologici[128] di ampia circolazione nel discorso postmo-

[126] M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, pp. 154-158 (ed. or. *L'invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, Paris, UGE, 1980): «I percorsi dei passanti seguono traiettorie o deviazioni assimilabili a 'figure' o a 'stili' particolari. Vi è una retorica del camminare. L'arte di 'elaborare' frasi ha come equivalente un'arte di inventare percorsi».

[127] M. AUGÉ, *Chi è dunque l'altro?*, Milano, Raffaello Cortina, 2019 (ed. or. *Qui donc est l'autre?*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2017).

[128] Si fa riferimento al già citato volume: ID., *Nonluoghi*, cit.

derno, superando schemi critici ricorrenti e categorie interpretative abituali. Gran parte dei generi dominanti, in particolare il noir, hanno accolto e rimodulato i luoghi non identitari, con la funzione non di semplici ambientazioni, sfondi vuoti decorativi, ma nell'intento di esprimere il profondo senso di disorientamento, sospensione e transitorietà del tempo. Si sente la necessità di rivalutare i concetti di identità, alterità e città, in relazione ai cambiamenti dell'ultimo ventennio, riscontrando un mutamento dei luoghi non storici, privi per natura di una socialità strutturale, divenuti a propria volta inusuali spazi dell'anonimato.

In classe

ALESSANDRA MAZZEI
(POLO LICEALE DI ROSSANO)

L'ESPERIENZA LETTERARIA NELLA COSTRUZIONE DEL PROPRIO SGUARDO SOCIALE SULLA REALTÀ: RISORGIMENTI, LATITUDINI INTERPRETATIVE E COMPETENZE DEMOCRATICHE

1. PREMESSA

La scansione dell'arco temporale attraverso cui si snoda la periodizzazione storico-letteraria e la valutazione dei processi interni a tale sviluppo, inseriti nella dialettica che li relaziona al prima e al dopo, alle aspettative e alle effettive realizzazioni, al rispetto della tradizione o alla rottura della stessa, non sono mai operazioni neutre e oggettive.

Non è esente da tale dinamica il Risorgimento che, ad oltre centosessant'anni dall'Unità d'Italia, continua a occupare un posto centrale nel dibattito storiografico e culturale del Paese. Alla narrazione che lo interpreta come il maturo compimento del processo di unificazione politica e di emancipazione civile si affiancano letture che ne mettono in evidenza limiti e contraddizioni, richiamando gli squilibri economici, sociali e territoriali che hanno accompagnato la costruzione dello Stato unitario, con particolare riferimento al Mezzogiorno e conseguenze non estranee ai giorni nostri[1]. Tale ambivalenza non è sintomo di un'incertezza della ricerca storica, ma frutto di una fisiologica pluralità di interpretazioni: il Risorgimento, ma in generale i movimenti storico-sociali continuano ad interrogare il presente e a sollecitare nuove riflessioni anche a distanza di tempo.

I brevi cenni che sul Risorgimento seguiranno valgono, però, ad assumerlo come specifico caso di studio, per indirizzare poi il discorso verso una riflessione più generale, tesa a focalizzarsi su come si costruisca una personale visione interpretativa sugli eventi, ma anche sull'idea che il processo di analisi ermeneutica che si sviluppa sui testi letterari possa essere un prezioso, forse indispensabile, laboratorio per strutturare, consolidare e sviluppare

[1] Cfr. A. M. BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

competenze efficaci per una piena cittadinanza democratica libera e consapevole.

Eric Hobsbawm sostiene che il rapporto con il passato non si possa esaurire nella conservazione passiva di una memoria che è spesso appannaggio delle élite; esso trova, invece, senso e valore in un processo di continua rielaborazione che punti anche, laddove necessario, a destrutturare i falsi miti giustificativi delle classi dominanti[2]. Anche il Risorgimento appartiene a questa categoria di processi storici: la sua interpretazione non può dirsi conclusa, perché mutano le questioni, le aspettative e gli orizzonti di senso con cui esso viene interrogato. E principalmente, mutano i posizionamenti e le latitudini da cui viene riconsiderato.

Tale pluralità di letture non riguarda soltanto la storiografia. Fin dall'Ottocento, la letteratura italiana ha accompagnato il processo risorgimentale elaborandone rappresentazioni spesso profondamente differenti. La conseguenza è stata che, ad un'ipotetica immagine monolitica dell'unificazione nazionale, è subentrata, invece, una diversificazione di tali rappresentazioni, cosicché quel medesimo evento storico ha assunto configurazioni differenti, determinate dalle differenti, appunto, coordinate storiche, sociali, politiche, culturali ed esistenziali dell'osservatore[3]. Proprio per tale ragione, potrebbe diventare forse più corretto parlare di molti Risorgimenti, non in quanto i fatti storici siano di per sé diversi, ma perché cambiano le prospettive interpretative dalle quali quei fatti vengono considerati e valutati. Tale pluralità narrativa, lungi dall'essere *vulnus*, rappresenta una risorsa essenziale per il fatto che rende visibili quei processi attraverso cui gli individui attribuiscono significato alla realtà, costruiscono la memoria e organizzano la propria esperienza.

La questione più generale allora può essere questa: se delle opere letterarie, pur appartenendo quasi sempre al medesimo genere, restituiscono immagini anche molto diverse di uno stesso processo storico, quanto diventa rilevante l'attività interpretativa del lettore? Orientarsi all'interno di una complessità che appartiene alla realtà prima che all'atto ermeneutico, imparare a muoversi dentro tale fluidità, evitando sia di congelarla in un'unica lettura possibile come anche di liquefarla in un banalizzante relativismo nel quale ogni interpretazione è accettabile ed equivalente, diventa un vero e proprio esercizio di libero pensiero critico e di consapevole strutturazione tanto del processo cognitivo della persona quanto del suo ruolo attivo, creativo e critico nella società.

---

[2] Cfr. E. J. HOBSBAWM, *On History*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997; trad. it. *Sulla storia*, Milano, Rizzoli, 1998.

[3] Cfr. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

Ecco perché tale contributo - assumendo come pretesto il caso del Risorgimento -, pur rischiando di ribadire riflessioni non sempre originali, vorrebbe ricollocare al centro dell'attenzione il modo in cui l'esperienza della lettura didatticamente mediata e delle conseguenti analisi e interpretazioni letterarie possano concorrere allo sviluppo di fondamentali competenze civiche, fondate sul riconoscimento del carattere situato di ogni rappresentazione, sulla responsabilità dell'argomentazione e sulla capacità di confrontare prospettive differenti, assumendo come condizione propedeutica l'imprescindibile rigore metodologico e la conoscenza approfondita della materia.

2. Breve panoramica sui Risorgimenti della letteratura

Come nel dibattito storiografico, così nella tradizione letteraria italiana si sono fornite diverse letture dell'esperienza risorgimentale. Tra Otto e Novecento gli scrittori che hanno assunto come materia narrativa le lunghe e combattute fasi del processo che ha portato all'unificazione nazionale e poi le risultanze di questo processo anche a distanza di alcuni decenni, hanno progressivamente e più volte riletto il significato del Risorgimento, mettendone in luce quelle che erano state le iniziali aspirazioni, i dolorosi conflitti, così come anche le esclusioni e le permanenze. Nel fare ciò, e offrendo rappresentazioni differenti di quello stesso processo storico, la pratica della letteratura ha contribuito ad illuminarne aspetti diversi, in conseguenza di specifici e situati punti di vista eterogenei[4].

Volendo provare a ripercorrere, pur senza pretesa alcuna di esaustività, alcune delle più rinomate e note posizioni, varrà la pena ricordare come nella prima stagione in cui si iniziò a costruire un immaginario nazionale, la vicenda politica si sia strettamente intrecciata con una riflessione morale e civile. Accadde, così, che ne *I promessi sposi,* Alessandro Manzoni, sebbene dallo scudo protettivo di una pseudo-ambientazione secentesca, abbia delineato, spesso in controluce, quell'orizzonte etico ideale fondato sulla responsabilità individuale, sulla giustizia e sul corretto rapporto tra popolo e potere; riflessioni, le sue, destinate a diventare riferimenti costitutivi della cultura risorgimentale. Una formulazione esplicitamente politica è rinvenibile, invece, nell'ode *Marzo 1821*, dove l'aspirazione all'indipendenza nazionale si accompagna ad un programma ideologico che vede come fondamenta della libertà nazionale la dignità dei popoli e l'assunzione di una responsabilità morale della storia articolata su tre pilastri imprescindibili per riconoscersi italiani: un'unica fede, un'unica lingua e un esercito patrio[5].

---

[4] Ivi.

[5] Cfr. L. Danzi, *Manzoni: Marzo 1821*, Roma, Carocci, 2024.

Il celebre incipit de *Le confessioni di un italiano*, «Io nacqui veneziano […] e morrò per la grazia di Dio italiano» basta da sé a fare cogliere il taglio diverso attraverso cui il Risorgimento viene trattato nel romanzo di Nievo: non il frutto di marce militari e moti rivoluzionari che conquistino l'indipendenza, o una pagina di storia tratteggiata dall'alto, con distacco e piglio retorico, ma un vero e proprio processo interiore, un cambiamento psicologico che viene seguito in itinere tanto nel personaggio autodiegetico quanto nella collettività che gli fa da contorno. Carlino e sua cugina Pisana, insieme agli altri personaggi, vivono da dentro questo lungo e complesso itinerario, raccontando dal basso il Risorgimento in atto, attraverso le loro storie di formazione personale, le loro debolezze e le loro passioni, che vengono seguite nel lento dipanarsi tra i piccoli luoghi di provincia e la quotidianità di vocianti ambienti domestici. Questo Risorgimento, pertanto, diventa esperienza vissuta, continuamente rielaborata da chi ricorda, mentre la costruzione dell'identità nazionale si intreccia con quella personale.

Qualcosa di avvicinabile, pur nella diversità delle opere, lo si potrebbe ritrovare ne *Le avventure di Pinocchio*, il cui burattino diventa, sotto l'apparente superficie di una favola per bambini, un'allegoria del cittadino chiamato ad acquisire maturità e consapevolezze in quella società che lo sguardo amaro di Collodi/Lorenzini dipinge come sistema grottesco, in cui crescere deve significare, innanzitutto, imparare a districarsi tra corruzione e inganni e riuscire a fare prevalere, ogni giorno, l'etica dell'impegno e dell'onestà. Per sostenere e motivare questo percorso morale, oltre che culturale, viene ora rappresentato come strutturale e indispensabile il ruolo di quella scuola pubblica che da poco più di vent'anni stava muovendo i suoi primi passi e che, non a caso, anche l'altro libro coevo per l'adolescenza, a firma di De Amicis, individua come principale strumento per la costruzione di una coscienza nazionale comune. In quegli stessi anni una delle poche - e perciò ancora più preziose - voci femminili del panorama risorgimentale, Cristina Trivulzio di Belgiojoso, sottolinea come quella stessa istruzione debba contribuire a formare la medesima coscienza nazionale anche nelle donne, per le quali vigorosamente l'autrice milanese chiede il riconoscimento di una cittadinanza più attiva nel sociale, progressivamente mettendo da parte quelle visioni pregiudizievoli che le hanno per secoli relegate a custodia del focolare domestico. Oltre alle idee, pur ancora moderate, espresse nel suo famoso saggio[6], è la sua stessa vita di patriota, intellettuale, giornalista, esiliata e direttrice di numerosi ospedali da campo ad erigere un monumento all'emancipazione femminile, che di certo ha contribuito significativamente al lungo, faticoso e ancora aperto percorso di conquista della parità di genere. La sua esperienza e il suo

[6] Cfr. C. DI BELGIOJOSO, *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire*, Milano, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2009.

impegno sociale e politico suggeriscono come la costruzione della nuova Italia non possa essere separata dall'ampliamento degli spazi di cittadinanza[7].

Negli anni successivi all'Unità, le riflessioni di Pasquale Villari sulla questione meridionale e le inchieste di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino mettono in evidenza la distanza tra gli ideali dell'unificazione e le condizioni concrete di vaste aree del Paese, offrendo un quadro che la narrativa svilupperà con particolare efficacia[8]. Sarà Giovanni Verga, più di altri forse, a tradurre questa consapevolezza in forma narrativa. Ne *I Malavoglia*, il villaggio di Aci Trezza diventa il simbolo di un Mezzogiorno nel quale le classi popolari non vedono in alcun modo migliorata la loro condizione dal nuovo Stato che, anzi, assorbe le loro energie più giovani, togliendo braccia da lavoro ai campi. Le altisonanti promesse di progresso, nei primi decenni successivi all'unificazione, risultano puntualmente mancate, a fronte di esistenze fortemente marcate da esclusione e precarietà. Lo stesso sguardo attraversa *Rosso Malpelo*, in cui la condizione dei ragazzi impiegati nelle miniere restituisce un universo nel quale marginalità e sfruttamento appaiono non solo tollerate, ma addirittura strutturali alla recente realtà postunitaria. Ancora più esplicitamente, è la novella *Libertà*, ambientata durante i fatti di Bronte del 1860, a mettere in scena la distanza fra le aspettative suscitate dalla spedizione garibaldina e l'esperienza concreta delle popolazioni contadine, mostrando come una stessa parola possa assumere significati diversi a seconda della posizione dalla quale viene vissuta.

Fallimento storico, inganno opportunistico, rivoluzione mancata, finto cambiamento, necessario riciclo di potere: queste, in sintesi, le visioni che del Risorgimento saranno offerte da alcuni autorevoli capisaldi del pensiero e della letteratura tra fine Ottocento e metà del Novecento. Ne *I Viceré*, Federico De Roberto descrive l'adattamento dell'antica aristocrazia siciliana ai nuovi assetti dello Stato unitario, suggerendo come il mutamento politico possa convivere con il permanere delle logiche di dominio e delle gerarchie sociali. Il Risorgimento, pertanto, lungi dall'essere una cesura radicale, si palesa come un processo nel quale trasformazione e continuità rimangono strettamente intrecciate. Riflessione molto simile è quella su cui è strutturato *Il Gattopardo*, in cui, attraverso lo sguardo del principe Fabrizio Salina, Tomasi di Lampedusa dipinge la fine di un mondo e la camaleontica capacità delle classi dirigenti di ridefinire il proprio ruolo all'interno del nuovo ordine politico. La celebre affermazione di Tancredi - «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi» - vale ad esprimere, con icastica precisione ed efficacia, tale visione. Proprio la consapevolezza di questa situazione aveva spinto

---

[7] Cfr. A. ARISI ROTA, *Cristina di Belgiojoso. Una donna libera nel Risorgimento italiano*, Milano, Mondadori, 2008.

[8] Cfr. L. FRANCHETTI e S. SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, Firenze, Barbèra, 1877.

Gramsci, qualche anno prima, a parlare del Risorgimento come «rivoluzione mancata» o «passiva»: un processo gestito dall'élite moderata, senza il coinvolgimento vero delle classi operaie, che rimasero estranee, se non ostili, a questa apparente rivoluzione che poco aveva di giacobino, non avendo distribuito le terre ai contadini e avendo lasciato inalterato l'assetto latifondista di una società che si manteneva conservatrice e arretrata[9]. Del tutto in linea con questa visione è la rilettura fornita da Leonardo Sciascia nel 1958, che nel racconto *Il Quarantotto* continua a interrogare criticamente il Risorgimento, lasciando emergere ambivalenze e immobilismo, entrambi incarnati nel personaggio del barone Garziano che, con disinvolto cambio di casacca, resta sempre il padrone di tanta povera gente usata come comparsa per essere poi tradita in ogni aspettativa di cambiamento[10]. Poetico lo sguardo di solidarietà, consapevolezza e comprensione che Sciascia riserva proprio allo scrittore Nievo, che compare come personaggio nella chiusura del racconto, in un colloquio con Garibaldi, in cui compatisce la «silenziosa fragile speranza dei siciliani migliori». Anche questo testo di Sciascia suggerisce, una volta di più, come la letteratura non si limiti a conservare la memoria del passato, ma continui a offrire spazi di rielaborazione ed interpretazione critica.

3. Dalla pluralità delle rappresentazioni alle competenze interpretative e alla costruzione di uno sguardo sociale responsabile sulla complessità

Questa varietà di rappresentazioni letterarie sul Risorgimento che si è provato a sintetizzare, pur nella consapevolezza di un percorso non certo esaustivo e strutturato solo per quadri e cenni, può essere importante non soltanto come questione di ordine storico o critico-letterario. Attraverso una mediazione didattica attenta, essa offre un'opportunità per riflettere sul modo in cui si possa costruire la comprensione di un'epoca, di un autore, di un testo. Se opere autorevoli restituiscono immagini differenti di uno stesso processo storico, il problema non consiste nello stabilire quale di esse sia l'unica corretta, ma nel comprendere come tali rappresentazioni prendano forma, quali esperienze le condizionino e rendano possibili e, ancora di più, attraverso quali procedure possano essere interpretate e discusse criticamente. La questione centrale, dal punto di vista educativo-formativo, riguarda, quindi, la centralità dei testi e il modo in cui il lettore costruisce il proprio rapporto con essi e, a

[9] Cfr. A. Gramsci, *Quaderno 19. Risorgimento italiano*. Torino, Einaudi, 1977.
[10] Cfr. M. Gentilucci, *Il Risorgimento, Sciascia e il cannocchiale rovesciato*, in «Dialoghi mediterranei», 2017: https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/il-quarantotto-di-sciascia-e-di-nicastro/.

partire da questa esperienza, l'approccio critico interpretativo e responsabile con la realtà che ne può derivare.

Pluralità di sguardi non coincide con equivalenza delle interpretazioni. Se è vero che ogni opera nasce da una particolare e soggettiva relazione con il mondo, di questo provando a tracciare, da qualunque genere artistico, una propria specifica rilettura – a volte anche solo implicitamente insita dentro scelte espressive, narrative, simboliche, socioculturali e psicologiche –, l'atto interpretativo non è operazione meno complessa, né è mai scevro da creatività, contemperata con scientificità: esso non può limitarsi ad una mera opinione soggettiva, ma si costruisce con rigore e metodo, ricercando a ritroso le ragioni che hanno sostenuto quella determinata rappresentazione e confrontandole con le evidenze offerte dall'opera; e tuttavia, fondante è pure la consapevolezza che, al di là delle intenzioni autoriali eventualmente riconosciute, tuttavia, poi, ogni testo diventa entità autonoma, consegnata una volta per sempre dall'autore ai fruitori e al tempo futuro, con i quali, entrambi, entra in una relazione unica e irripetibile.

L'interpretazione richiede, quindi, rigore e disponibilità al confronto, perché ogni comprensione si sviluppa anche nell'incontro con prospettive diverse dalla propria. La pluralità delle interpretazioni non costituisce, quindi, un ostacolo alla conoscenza, ma la condizione entro cui essa può progressivamente approfondirsi, assumendo come consapevolezza che ogni lettura prenda forma nell'incontro fra l'orizzonte del lettore e quello dell'opera: incontro che modifica entrambi. È in questo senso che Hans-Georg Gadamer descrive la comprensione come una fusione degli orizzonti[11]: il significato non precede mai l'interpretazione, ma emerge dal dialogo che si genera tra la tradizione cui appartiene il testo e la situazione storica, soggettiva di chi lo legge. D'altra parte, come ricorda il sociologo francese Pierre Bourdieu, gli schemi attraverso i quali percepiamo e valutiamo la realtà sono il risultato di processi di formazione, appartenenza sociale ed esperienze culturali che orientano, spesso in modo implicito, il nostro sguardo sul mondo[12]. Pertanto, considerato come nessuna interpretazione nasca in isolamento, è inevitabile che la comprensione di un testo implichi il confronto con altre possibili letture, costruendo in tal modo un modello secondo cui il significato si costruisce entro uno spazio dialogico, nel quale prospettive differenti si incontrano, si correggono reciprocamente e talvolta entrano in tensione. È quanto Bachtin definisce "dialogismo", mostrando come ogni parola si collochi sempre in relazione con altre parole e con altre voci e come il dialogo rappresenti una delle condizioni costitutive di un processo ermeneutico[13]. Il principio di cooperazione

---

[11] Cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2000.
[12] Cfr. P. BOURDIEU, *Il senso pratico*, Roma, Armando, 2005.
[13] Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

interpretativa tanto caro ad Umberto Eco è vicino a tale pensiero, pur dovendo specificare, anche per la portata sociale che tale considerazione ha, che la libertà di analisi si muove entro i vincoli imposti da un'opera, dai metodi di indagine e dalle responsabilità argomentative di chi la conduce. Insomma, se è vero che il testo non impone mai un unico significato, altrettanto vero è che non ogni lettura è legittima[14].

È su questi pilastri che si sorregge l'assunto secondo cui l'esperienza della lettura, all'inizio didatticamente mediata, e del successivo discorso interpretativo, condotto e ben orientato, diventano vero e proprio laboratorio vivo per competenze sociali e civiche oggi quanto mai urgenti. Leggere non significa solo acquisire un determinato contenuto culturale, ma è un modo efficace per entrare in rapporto con la complessità, nella quale comprendere significa anzitutto sospendere l'immediatezza o superficialità del giudizio, interrogare le condizioni entro cui una rappresentazione è stata prodotta e, dopo, misurarsi con la possibilità che altri punti di osservazione rendano visibili aspetti della realtà inizialmente trascurati. Un itinerario etico-cognitivo che pone le basi per una più consapevole, costruttiva e sana relazione sociale tra gli individui delle moderne democrazie, caratterizzate da surplus informativi e comunicativi, ma da scarsa attitudine al dialogo e da un immaturo habitus interpretativo, che espone al duplice rischio di presunti assolutismi concettuali, come di destrutturanti relativismi etico-morali. Se è vero, come suggerisce Paul Ricoeur, che un testo non si limita a comunicare un significato già costituito, ma apre al lettore nuove possibilità di comprendere il mondo, è la fase della riconfigurazione, contenuta nella *Mimesi* III, che più di altre si carica, forse, di senso attuale, in quanto l'atto della lettura, intersecandosi con il mondo del lettore, porta a ripensare la propria posizione al suo interno, definendosi, pertanto, come esperienza capace di trasformare lo sguardo, oltre che di ampliare le conoscenze[15].

La nostra epoca, più che una crisi della comunicazione, sembra attraversare una difficoltà crescente proprio nell'esercizio dell'interpretazione. Le occasioni per esprimere opinioni si sono moltiplicate, ma, paradossalmente, sembrano ridursi gli spazi e i tempi necessari per comprenderne le ragioni, i retroscena. Il problema non è la presenza di prospettive differenti, che costituisce, anzi, una condizione sana delle società democratiche, ma la difficoltà di trasformare questa pluralità in un confronto costruttivo e argomentato; e quasi sempre questo è legato ad una presunta indisponibilità di tempo. È

---

[14] Cfr. U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

[15] Cfr. P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, 3 voll., Milano, Jaca Book, 2016. Per preziose riflessioni su quest'opera di Ricoeur, cfr. P. MONTANI, R. TALAMO, *Paul Ricoeur, Tempo e racconto*, a c. di M. TORTORA, in «Allegoria», 79, pp. 153-161: https://allegoriaonline.it/PDF/1164.pdf.

quella condizione su cui è imperniata la riflessione di Hartmut Rosa sull'accelerazione sociale che genera malessere e isolamento[16]. Pertanto, in una cultura nella quale la velocità tende ad anticipare il lavoro della comprensione, la lettura letteraria continua a rappresentare un presidio, uno spazio nel quale l'interpretazione richiede tempo, attenzione e disponibilità a riconsiderare il proprio punto di vista, con quanto di positivo ne consegue.

4. La latitudine letteraria come prospettiva di riflessione

Nel momento in cui la lettura dei testi letterari e il conseguente impegno ermeneutico mettono in relazione modi diversi di rappresentare la realtà, generati dal diverso rapporto dinamico che si instaura tra autore, testo, lettore e sua posizione specifica, queste riflessioni sembrano suggerire una possibile immagine attraverso cui descrivere questo circolo interpretativo: quello della latitudine letteraria. Non si tratta certo di una categoria teorica, ma di una proposta dal valore prevalentemente euristico. Come, in ambito geografico, la latitudine non descrive il paesaggio, ma ne colloca la posizione all'interno di un sistema di coordinate che rende possibile l'orientamento, così anche un'opera letteraria può essere compresa tenendo conto delle coordinate storiche, culturali, sociali, linguistiche ed esistenziali entro cui essa prende forma[17]. Tali coordinate non determinano il significato del testo, ma aiutano a comprenderne il punto di osservazione e le condizioni che ne rendono possibile l'intelligibilità; ed esse non coincidono semplicemente con il contesto storico dell'opera o con la biografia dell'autore, ma prendono forma nell'intreccio fra esperienza, memoria, linguaggio, valori e immaginazione, cioè nel modo particolare in cui ogni opera costruisce il proprio sguardo sul mondo. È proprio per questo che testi diversi possono raccontare il medesimo evento storico senza offrire rappresentazioni identiche. La ricchezza della letteratura non consiste tanto nel fornire un'immagine definitiva della realtà, quanto nel renderne osservabili aspetti differenti e nel mantenere aperta la possibilità di nuove interpretazioni.

Anche il lettore, d'altra parte, entra nel testo a partire da un proprio orizzonte di esperienze, conoscenze e sensibilità. L'incontro con l'opera non cancella questo punto di vista; semmai lo rende più consapevole. Nel confronto con una prospettiva diversa, il lettore è progressivamente chiamato a riconsiderare alcune delle proprie coordinate interpretative. Comprendere non significa, allora, assumere lo sguardo dell'autore, ma lasciarsi interrogare

---

[16] Cfr. H. Rosa, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Torino, Einaudi, 2015.
[17] Cfr. Gadamer, *Verità e metodo*, cit.

dal testo fino al punto di verificare, confermare o modificare il proprio modo di guardare la realtà[18]. È da questo punto di vista che l'interpretazione può essere vista come uno spazio dinamico nel quale autore, testo e lettore partecipano, ciascuno secondo la propria prospettiva, alla costruzione del significato. La pluralità delle interpretazioni non rappresenta, quindi, un limite da superare, ma una condizione che rende possibile il confronto critico sul testo e contribuisce ad ampliarne il campo delle domande e, pertanto, le possibilità di comprensione. Come una carta geografica non sostituisce il territorio né pretende di esaurirne la complessità, ma consente di orientarsi, di riconoscere relazioni, distanze e punti di riferimento, così la latitudine letteraria sembra poter rappresentare uno strumento attraverso il quale orientarsi nella pluralità, viva e positiva, delle rappresentazioni e delle interpretazioni. Comprendere un testo significa allora provare a riconoscere le coordinate che ne hanno orientato la costruzione e, nello stesso tempo, prendere maggiore consapevolezza di quelle che orientano il proprio modo di leggerlo e quello degli altri.

Da questa prospettiva si può anche osservare in modo diverso il rapporto fra letteratura e storia. Le opere non restituiscono semplicemente il loro tempo, né costituiscono documenti chiamati a confermare eventi già noti. Esse elaborano forme di esperienza che permettono di osservare la realtà attraverso configurazioni narrative differenti, rendendo visibili tensioni, possibilità e contraddizioni che altre modalità di rappresentazione lasciano talvolta sullo sfondo. È probabilmente anche per questo che la memoria culturale italiana continua a conservare molteplici rappresentazioni del Risorgimento, tra loro complementari e frutto di differenti latitudini.

Ma la ricerca più profonda di significato tentata attraverso questa riflessione – per alcuni aspetti certo poco originale, ma necessaria per giungere alla conclusione – è evidenziare come l'esperienza laboratoriale della lettura ermeneutica di un testo letterario abbia diretta incidenza sul modo in cui si costruiscono le personali rappresentazioni della realtà e sul continuo processo attraverso il quale esse si modificano nel confronto con altre prospettive. È in questo orientarsi e riorientarsi che l'esperienza letteraria sembra poter offrire uno dei suoi contributi più significativi alla formazione civica e sociale della persona e, in generale, di una comprensione del mondo circostante che sia critica, responsabile e aperta al dialogo.

---

[18] Cfr. RICOEUR, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.

5. Conclusioni

Ogni opera offre al lettore la possibilità di confrontarsi con uno sguardo diverso dal proprio e, attraverso questo incontro, di riconoscere aspetti della realtà che il proprio punto di vista, da solo, difficilmente riuscirebbe a cogliere. La forza della letteratura risiede nel mantenere aperto lo spazio del confronto e della ricerca di senso. Nella complessa e dinamica dialettica dell'esperienza ermeneutica può essere riconosciuto uno dei significati pedagogici più rilevanti della lettura letteraria: se la pluralità delle rappresentazioni richiede un costante esercizio di confronto argomentato e negoziato, l'interpretazione assume un valore che va oltre l'analisi e comprensione dei testi: significa rapportarsi con prospettive differenti dalla propria, metterle alla prova nel dialogo con la pagina scritta, argomentare le proprie ipotesi e accettare che esse possano essere confermate, corrette o riformulate. L'esegesi diventa in tal modo una pratica di responsabilità intellettuale e relazionale prima ancora che una competenza ermeneutica e l'analisi dei testi letterari può essere considerata un esercizio di attitudini che risultano essenziali per una cultura democratica. La letteratura non insegna direttamente la cittadinanza, ma abitua al confronto fra differenze, alla costruzione condivisa del significato, a riconoscere che comprendere l'altro non significa necessariamente condividerne le posizioni e alla disponibilità a riconsiderare le proprie convinzioni, senza rinunciare al rigore dell'argomentazione. Si tratta di atteggiamenti che trovano una significativa corrispondenza nel *Reference Framework of Competences for Democratic Culture* del Consiglio d'Europa, che individua nell'apertura all'alterità, nel pensiero critico, nella responsabilità e nella capacità di dialogo alcune delle competenze fondamentali per una cittadinanza democratica[19].

Questa prospettiva si lega alla consapevolezza di quella che si è definita, per prestito linguistico, latitudine letteraria, che, attraverso l'esperienza dei testi, agisce su più livelli, più fronti e fasi ed implica lo sforzo di situare e situarsi, l'ascolto attivo e l'apertura al dubbio, la comprensione profonda e la responsabilità di argomentare, il coraggio di sostenere le proprie idee, quanto quello di saperle rimettere in discussione per ricollocarsi e arrivare ad un proprio sguardo consapevole e maturo sulla realtà, frutto di demolizione e ricostruzione, eliminazioni e consolidamenti, coscienza critica e libertà.

Una riflessione, questa, che – nella piena convinzione di quanto già di meritevole e valido si faccia in numerosi contesti formativi, ma al contempo anche di quanto a volte venga tradito, invece, il potenziale insito nell'educa-

[19] Cfr. Council of Europe, *Reference Framework of Competences for Democratic Culture*, 3 voll., Strasbourg, Council of Europe Publishing, 2018.

zione laboratoriale all'analisi viva delle pagine letterarie – vorrebbe suggerire, in punta di piedi, un approccio ai classici, ma non solo, che sappia essere strabico e guardare consapevolmente anche al mondo attuale. Mantenere in tal modo vivo e carico di senso l'imprescindibile incontro diretto con la parola e con i testi e contesti in cui essa è nata e continua a vivere consente a quella parola autoriale, nata per creatività, di divenire essa stessa lievito di ulteriore e rinnovata creatività, intendendo con essa non un generico estro artistico, ma la proiezione verso un pensiero inedito, divergente, autentico, capace di non smarrirsi nella liquidità del presente.

L'incontro coi testi letterari, dentro le aule, può – deve? – farsi esperienza dinamica di orientamento, di confronto e di progressivo riposizionamento del lettore rispetto al testo, in prima battuta, ma contemporaneamente rispetto alla realtà. La consapevolezza della situatezza della propria latitudine interpretativa sul mondo esterno, unita alla disponibilità sempre attiva a confrontarla con altre, entrambe esercitate attraverso l'esegesi attiva e dialogica dei testi, può offrire un contributo significativo alla formazione della persona e alla qualità della convivenza democratica. La letteratura diventa così uno 'spazio sociale' nel quale costruire il proprio sguardo consapevole e maturo sulla vita, sulla società e sulla complessità del presente.

PAOLA ROCCHI
(SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

LEGGERE, SCRIVERE E RI-SCRIVERE CON LE CARTE DI ELSA MORANTE

1. LAVORARE CON GLI ARCHIVI A SCUOLA?

Quando ci si accosta ai cassetti degli scrittori e delle scrittrici, alle loro scrivanie, al mondo più o meno intimo delle loro carte, si ha come l'impressione di oltrepassare un limite, di avventurarci in territori avvolti dalla penombra, di spingerci sotto il pelo dell'acqua, al di sotto di ciò che emerge dell'iceberg della creazione e della creatività. È come se la pagina a stampa schiudesse i suoi segreti e ci rivelasse le trame nascoste di un lavoro quotidiano, di tentativi e rifacimenti, di progetti destinati a buon fine o ad arrestarsi su un binario morto. È un mondo, questo, generalmente frequentato dagli studiosi, segnatamente dai filologi, ma che non manca di esercitare attrazione e fascino anche nel lettore non specialista che abbia la ventura di imbattersi nella riproduzione di una carta autografa, di un libro fitto di postille d'autore o che rechi qualche traccia del passaggio di chi lo ha posseduto, anche solo una pagina piegata o un segnalibro. E che dire degli oggetti d'uso? Dalle scrivanie agli strumenti di scrittura (dai calamai alle macchine da scrivere ai personal computer), fino alle suppellettili più quotidiane e a prima vista insignificanti ai fini della conoscenza e dell'interpretazione delle opere letterarie. A questo universo che popola archivi, case-museo, biblioteche si potrebbe estendere ciò che Niccolò Scaffai ha detto parlando degli epistolari degli scrittori:

> Che cosa cerchiamo nelle lettere di uno scrittore? Chi se ne occupa per mestiere cerca qualcosa che lo aiuti a perfezionare la conoscenza delle opere: una circostanza,

la figura reale che ha ispirato un personaggio, la soluzione di un mistero interpretativo. La maggior parte dei lettori però non è interessata a questo: non cerca una soluzione, cerca l'autore – la sua vita, la sua voce, il suo carattere[1].

A scuola, si sa, la percezione che si ha (e si tende a trasmettere) dei testi letterari è quella restituita perlopiù dalle antologie scolastiche, in cui da un lato si assiste a una sorta di 'musealizzazione' delle pagine d'autore, dall'altro se ne incentiva una fruizione parcellizzata attraverso operazioni incentivate dai paratesti scolastici (introduzioni, note, commenti, esercizi). Quello che si perde è il processo elaborativo che sta dietro a quelle parole: raramente le classi sono sollecitate a interrogarsi sulla genesi dei testi, sul processo che porta un'idea a farsi parola letteraria, sui ripensamenti, sulle varie versioni che precedono il «Si stampi» definitivo. Si dirà: ma questo è compito dei filologi e non della scuola e, quand'anche lo si volesse sperimentare a scuola, non si potrebbe farlo in tutti gli indirizzi. Qui non si sta pensando però di allevare filologi in erba, ma di favorire – in alcuni momenti e laddove se ne creino le condizioni – un incontro con la dimensione materiale dei testi, a partire dalla riproduzione delle prime edizioni, dalle copertine, da dediche ed esergo, da cui possono essere ricavati spunti di lettura e interpretazione come pure attività di scrittura e riscrittura. Anche l'avvicinamento in punta di piedi a qualche pagina autografa può consentire di entrare nel laboratorio di chi scrive, osservando modi e abitudini di scrittura, correzioni, postille, disegni, che non trovano riscontro nelle edizioni a stampa, ma che possono dire molto sull'universo dell'autore o dell'autrice in questione. In un'epoca in cui la scrittura a mano è sempre meno frequentata, in cui la pagina si de-materializza assumendo natura virtuale, non va trascurata l'accensione di interesse che può suscitare in studentesse e studenti, magari all'inizio di una lezione, un documento manoscritto o anche dattiloscritto ma con tracce d'autore. E se fino a qualche tempo fa queste testimonianze risultavano di difficile reperibilità, oggi siti di biblioteche, archivi e musei, portali dedicati a scrittori e scrittrici, a generi ed epoche mettono a disposizione di un ampio pubblico una quantità notevole di risorse che possono avere una ricaduta interessante anche sulla didattica in aula.

Naturalmente, proprio l'ampia disponibilità di materiali, che sta crescendo in modo esponenziale, impone all'insegnante che voglia proporre attività di questo tipo un'attenta progettazione, misurata sulle caratteristiche

[1] N. SCAFFAI, *Cosa cerchiamo nelle lettere di uno scrittore? Elsa Morante e il suo epistolario*, in «Le parole e le cose²» in https://www.leparoleelecose.it/che-cosa-cerchiamo-nelle-lettere-di-uno-scrittore-elsa-morante-e-il-suo-epistolario/.

del gruppo classe in cui operare, sull'età, sugli interessi e sugli obiettivi che ci si propone di perseguire.

2. L'ARCHIVIO E IL FONDO MORANTE ALLA BNCR

In questo contributo, alla luce di quanto premesso, si sono selezionate alcune piste di lavoro percorribili all'interno del mondo di carte, libri, oggetti di Elsa Morante. In primo luogo, è opportuno motivare la scelta. Le ragioni sono varie e vanno in direzioni diverse: la principale è che l'universo degli autografi e dei materiali posseduti dalla scrittrice è uno dei più ricchi e completi tra quelli di autori e autrici del Novecento. L'archivio vero e proprio (A.R.C. 52), che comprende carte e quaderni manoscritti, lettere inviate alla scrittrice da vari destinatari e minute epistolari da lei scritte a sua volta, copre il periodo dal 1933 al 1985 ed è il frutto di una serie di donazioni fatte alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dagli eredi (il nipote Daniele Morante e l'amico, attore e regista, Carlo Cecchi) dal 2007 al 2016[2]. Già nel 1989, per rispettare la volontà di Morante, erano stati donati i manoscritti di cinque sue opere[3] alla biblioteca romana come primo nucleo di un patrimonio che si sarebbe ampliato negli anni successivi.

Grazie a queste progressive acquisizioni, oggi gli studiosi hanno accesso a una mole di carte fondamentali per ricostruire la genesi delle opere morantiane nel loro farsi e per comprendere il suo metodo di lavoro. Ma, come bene ha sottolineato Giuliana Zagra, l'esperta della BNCR a cui si deve il riordino e la valorizzazione iniziale di questo importantissimo patrimonio, l'archivio è integrato da «un corredo ricchissimo di altri strumenti, i più diversi», che restituiscono «l'emozione del rapporto totalizzante, esclusivo e assoluto che la Morante ha intrattenuto con la scrittura nell'arco di tutta la sua vita»[4].

Questi «strumenti» costituiscono il Fondo Morante (coll. F. Mor.), che comprende la biblioteca della scrittrice (circa 4000 volumi) e una collezione di 1238 dischi, a testimonianza dei suoi interessi musicali, donati nel 2015

---

[2] Per una descrizione dell'Archivio Morante si rinvia a http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/spazi900/autore/79.

[3] I cinque manoscritti corrispondono nell'ordine di catalogazione nel Fondo Vittorio Emanuele della BNCR alle seguenti opere: *La Storia* (Vitt. Em. 1618); *Menzogna e sortilegio* (Vitt. Em. 1619); *L'isola di Arturo* (Vitt. Em. 1620); *Aracoeli* (Vitt. Em. 1621); *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (Vitt. Em. 1622), a cui si aggiunge il manoscritto de *Lo scialle andaluso* (Vitt. Em. 1742), acquistato dalla Biblioteca nel 2000.

[4] G. ZAGRA, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Carocci, Roma 2019, pp. 9-10.

insieme agli arredi, ai quadri e ad alcuni oggetti appartenuti alla scrittrice. Oggi parte di queste suppellettili e testimonianze sono state riunite a ricreare *La Stanza di Elsa*, un'area che all'interno degli *Spazi900* della BNCR riproduce lo studio della scrittrice nell'appartamento romano di via dell'Oca 27, al centro di Roma. Il visitatore è chiamato a vivere in quest'ambiente un'esperienza immersiva di intensa evocatività, in virtù della presenza dello scrittoio, di alcune carte, degli strumenti di scrittura, dei mobili, di alcuni dei libri e dei dischi posseduti da Morante, e dalla quadreria, con dipinti di Bill Morrow, il giovane pittore americano a cui Elsa si legò con un rapporto tormentato nel 1959 e che morì suicida a New York nel '62, a cui si aggiungono alcuni ritratti della scrittrice fatti dall'amica Leonor Fini e dallo scrittore Carlo Levi[5].

Sul fronte didattico, l'aspetto interessante è che una parte di questo materiale è accessibile in Rete, sia sul sito della BNCR (in particolare nel portale dedicato a Spazi900)[6], sia sul portale Internet Culturale che raccoglie cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane, sia su quello dedicato alla mostra *Le stanze di Elsa*, che si è tenuta presso la Biblioteca Nazionale di Roma nel 2006[7]. In questi siti si possono consultare pagine autografe, copertine originali, fotografie, testi e articoli inerenti a interviste date da Morante o recensioni delle sue opere. Una vera e propria miniera, all'interno della quale è possibile individuare delle piste di lavoro a vari livelli di complessità.

I percorsi che si propongono in questo contributo sono solo la punta di un iceberg e implicano l'utilizzo di metodologie laboratoriali e attive tanto sul piano della lettura/interpretazione che su quello della scrittura/riscrittura e transcodificazione.

3. La stanza della scrittura e la scrittrice al lavoro

Il primo percorso didattico ruota intorno al tema della stanza della scrittura, che, nel caso di Elsa Morante, dialoga in modo molto interessante con alcuni suoi testi e, a livello più generale, con l'idea della *stanza tutta per sé*, metafora che da Virginia Woolf in avanti ha tematizzato le difficoltà che le donne hanno dovuto affrontare per avere accesso alla scrittura e a una carriera letteraria.

---

[5] Per una descrizione puntuale dell'ambiente si rinvia a Zagra, *"La Stanza di Elsa" alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, con una postfazione di Carlo Cecchi, BNRC, Roma 2015.

[6] La *Stanza di Elsa* è visitabile virtualmente ai seguenti link: https://www.bncrm.beniculturali.it/it/1433/la-stanza-di-elsa e http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/spazi900/allestimento/27.

[7] I link ai due portali sono i seguenti: https://www.internetculturale.it/it/577/le-stanze-di-elsa-le-stanze-di-elsa; https://mostrebncrm.cultura.gov.it/morante/.

Prima di sondare la dimensione metaforica, è bene riflettere e far riflettere studentesse e studenti su cosa significhi visitare la stanza di uno scrittore, di una scrittrice. Non si tratta infatti di solo turismo letterario, azione in sé tutt'altro che disprezzabile, ma di un modo per ricostruire, respirandolo, l'ambiente che quegli autori e quelle autrici hanno creato per vivere, ma anche per creare le loro opere. Quelle stanze riflettono la sensibilità, i gusti e gli interessi di chi scrive, delimitano lo spazio in cui l'immaginazione letteraria ha preso forma di parola scritta. Come scrive Woolf nel saggio *Le case dei grandi* del 1911: «Gli scrittori lasciano sulle cose un segno più profondo delle persone comuni, trasformando a propria immagine e somiglianza il loro tavolo, la sedia, le tende, il tappeto»[8].

A partire dalla pagina del *Portale Spazi900_La stanza di Elsa* e utilizzando alcune delle risorse già indicate, possiamo immaginare alcune piste di lavoro in classe incentrate sul tema della stanza della scrittrice (e delle scrittrici) come luogo fisico che segna la conquista di un'autonomia professionale, ma anche come dimensione simbolica, persino onirica, metafora dell'inconscio, in cui si materializza l'elaborazione creativa.

3.1. In prospettiva biografica, si può ripercorrere la vicenda di Morante scrittrice "alla ricerca di un luogo tutto per sé": dalle dimore dell'infanzia e adolescenza (Trastevere, Testaccio, Villa Gonzaga Maraini in cui fu spesso ospite della nobildonna Maria Guerrieri Gonzaga Maraini, sua prima mentore, Monteverde Nuovo) alle prime stanze ammobiliate che segnano il distacco dalla famiglia d'origine, fino agli appartamenti borghesi al centro di Roma (via Sgambati, via dell'Oca), che abitò prima con il marito, Alberto Moravia, e poi da sola, dopo la separazione dallo scrittore, fino agli appartamenti-studio in cui scrisse molte delle sue opere (via Archimede, via del Babuino)[9]. Interessante in proposito la testimonianza di Elsa stessa che, in un'intervista a Giulia Massari del 1957, si sofferma proprio su questo tema:

> Non è esatto veramente che io non possa lavorare se non in uno studio fuori casa. Ci sono stati anni in cui non ho avuto, non dico uno studio, ma nemmeno un tavolino. *Menzogna e sortilegio*, il mio romanzo più lungo l'ho scritto in un'epoca della mia vita (gli anni dell'ultimo dopoguerra) in cui non disponevo di uno studio fuori casa e nemmeno di uno studio dentro casa. Abitavo allora con mio marito, Alberto Moravia, in un attico piccolissimo e inciampavamo di continuo l'uno sull'altro. D'altra parte, però, penso che non sia troppo, per una persona arrivata ad una certa età,

---

[8] V. WOOLF, *Le case dei grandi* in *Scene di Londra*, a c. di D. SANDID, Passigli Editori, Firenze 2012, pp. 27-36.

[9] Un'idea più o meno simile è alla base del progetto teatrale intitolato *Dodici stanze per Elsa Morante* (2025) curato da M. DI GIACOMO e T. BALDUCCI su testo di T. MOTTA.

ed in particolare per uno scrittore, chiedere di poter disporre di una o due stanze tranquille, sufficientemente isolate dagli altri, dove poter trascorrere qualche ora a studiare e lavorare, senza essere continuamente interrotti. E questo nella mia particolare situazione è possibile solo possedendo uno studio fuori casa[10].

Utilizzando testi e fotografie, si può proporre alla classe di costruire una mappa virtuale che racchiuda e illustri l'universo romano di Elsa Morante, donna e scrittrice, a partire dai luoghi in cui è vissuta e ha scritto i suoi testi, soffermandosi sugli arredi, gli oggetti, le presenze di cui amava circondarsi. La mappa può arricchirsi di collegamenti (tramite link o QR-code) a passaggi delle sue interviste, di articoli che la riguardano e in cui si fa cenno alle sue stanze e alle sue abitudini. I siti e i portali già indicati (cfr. note 6 e 7) possono fornire materiale utile in questa direzione, integrabile con una buona bibliografia di base[11].

3.2. Di qui, si potrebbe avviare una riflessione sull'"autoritratto in un interno" che Morante va costruendo attraverso le sue interviste (non moltissime)[12] e i servizi fotografici che la ritraggono nelle sue case, circondata da libri e quadri, ma soprattutto dai suoi amatissimi gatti, oppure seduta alla scrivania intenta a scrivere a mano su ampi quaderni o a battere a macchina i suoi testi, dopo averli più volte corretti e ritoccati sulle pagine autografe. In particolare, proprio le fotografie costituiscono uno stimolante punto di avvio per studiare l'immagine che Morante intendeva dare di sé all'esterno**:** il *focus* della ricerca andrà posto sul confronto tra le immagini private, quelle pubbliche di occasione e quelle da lei pianificate con abilissima regia e 'autorizzate' per la di-

[10] G. MASSARI, *Arturo è nato dalla gelosia di un bimbo*, intervista a MORANTE, «l'Espresso», 7 luglio 1957, p. 8.

[11] Per la biografia di Morante si rinvia almeno a R. DE CECCATTY, *Elsa Morante. Una vita per la letteratura*, Neri Pozza, Vicenza 2020; R. DEDOLA, *Elsa Morante. L'incantatrice*, Lindau, Torino 2022: A. BUBBA, *Elsa*, Ponte alle Grazie, Firenze 2025, segnalando che in alcuni casi la ricostruzione biografica cede il passo a una rielaborazione romanzata. Per un inquadramento complessivo della personalità letteraria di Morante, lo studio più recente e completo si deve a E. PORCIANI, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Carocci, Roma 2024. Per ricostruire gli itinerari romani della vita e nell'opera della scrittrice, può risultare molto utile *A spasso con Elsa. Passeggiate letterarie tra le strade di Roma e i vicoli di Procida,* a c. di M.T. NATALE e G. ZAGRA, Laboratorio web per la cultura, Roma 2024.

[12] Una selezione di articoli e interviste utili è accessibile nel portale *Le stanze di Elsa* al link https://mostrebncrm.cultura.gov.it/morante/periodici/home.html, dove si può consultare il numero speciale di «Fine secolo», *Dedicato a Elsa Morante* (anno 1, n. 237, 7/8 dicembre 1985).

vulgazione. Sono fotografie dietro le quali si cela (e neanche troppo) una spiccata coscienza autoriale, del resto in Elsa Morante un 'filo rosso ' ricorrente, che percorre tutte le carte e le testimonianze del suo archivio[13].

Tra le attività da proporre in aula, per valorizzare la dimensione laboratoriale e collaborativa si può proporre la realizzazione di una bacheca interattiva e collaborativa (per esempio, utilizzando piattaforme come *Padlet*, ben conosciuta a scuola) o di una mostra virtuale con applicazioni come *ArtSteps* ed *Emaze*. Si tratta di lavori che richiedono un'attenta pianificazione nella progettazione, distribuzione dei ruoli e nella fase di documentazione, ma che possono attivare diverse competenze e soprattutto mettono in situazione i processi di apprendimento e li sostengono attraverso lo stimolo della motivazione.

Lo stesso spunto, il ritratto/autoritratto della scrittrice, può dar luogo ad attività di scrittura (anche collaborativa) come articoli e interviste immaginarie in cui Morante sarà chiamata a parlare del suo ideale di "stanza della scrittrice", di come ama scrivere, degli oggetti di cui si circonda. La camera, oltre a essere uno spazio fisico, reale, funziona infatti nell'immaginario simbolico come luogo mentale che, in forme architettonico-spaziali, rappresenta dimensioni interiori e psichiche che altrimenti risulterebbero inafferrabili. In questo senso, di particolare interesse è il confronto con quanto Morante sostiene sulla genesi della creazione letteraria nel breve saggio *I personaggi* (1950)[14] e con le vicende della protagonista, Elisa, del primo romanzo morantiano, *Menzogna e sortilegio* (1948). La voce narrante del romanzo, nelle prime pagine, si rappresenta come un'anima reclusa, che prende parola dalle stanze della sua dimora, inaccessibili al mondo esterno. È in questo spazio, quasi claustrale, che Elisa, attraverso il ripiegamento in sé stessa e l'atto del ricordare, viene "visitata" dai fantasmi della sua memoria, dai personaggi della sua famiglia che alimentano la sua fantasia:

> Il mio tempo e il mio spazio, e la sola realtà che m'apparteneva, eran confinati *nella mia piccola camera* […]. Come vi dissi, in questa casa v'è un territorio nel quale mi fu sempre concesso di regnare indisturbata; vale a dire, *la mia camera*. […] Chi la

[13] Per un ritratto di Morante attraverso fotografie di repertorio e no, cfr. *Album Morante*, a c. di E. DATTILO, Einaudi, Torino 2025; di più diretto e agevole accesso la selezione di foto reperibili al link https://www.raicultura.it/letteratura/foto/2021/11/Ritratto-fotografico-di-Elsa-Morante-2eafab6a-fc77-4b15-bd10-ec9d174f562d.html.

[14] MORANTE, *I personaggi* in *Pro e contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 1987, pp. 11-14 (il testo apparve la prima volta sul settimanale «Il Mondo», 2 dicembre 1950).

veda, può supporre ancora oggi che appartenga a una bambina ordinata, molto studiosa e amante della lettura. Soprattutto di quelle letture in cui l'esistenza terrestre non è descritta quale si mostra ogni giorno ai mortali assennati; bensì piena di prodigi, di stravaganze e di follia.
[…] Non occorre dirvi ch'io non comunicavo a nessun vivente le mie fantasie, che anzi ricevevano il loro maggior incanto, e veleno, proprio dall'esser segrete. […]
Infatti con l'andar del tempo, io credetti nelle mie favole come in una specie di Rivelazione, e i loro personaggi non furono più, per me, delle ombre, ma quasi delle anime incarnate. La mia fede prestò sostanza e forma alla loro vacuità: essi affollavano la mia camera, e questo territorio angusto s'allargò senza limite, rifulse delle loro armi e ghirlande, rimbombò dei loro nomi, ch'eran poi i *nostri* nomi. […] Nei loro avventurosi giorni si bruciavano i miei, così poveri di storia; e in simile fanciullaggine m'esaltavo come nella preghiera.[15]

Quanto della vicenda di Elisa si rifrange sulla postura di Elsa? La parola sembra qui affiorare con una lenta risalita verso la superficie e in questo la scrittrice si fa consorte dei suoi personaggi. Lavorare sul modo in cui personaggi come Elisa o Arturo alimentano il loro immaginario, le loro fantasie rispetto al proprio passato o al mondo in cui sono chiamati a vivere e a prendere coscienza di sé, può metterci in contatto profondo anche con il modo con cui si sviluppa la creazione letteraria per Elsa Morante. Questo legame, nonostante il rischio sempre in agguato di sovrapporre realtà e finzione, è in fondo autorizzato da Morante stessa, come emerge da un articolo-intervista di Enzo Siciliano del 1972:

Sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé. [...] Perché nei romanzi avviene come nei sogni: una magica trasposizione della nostra vita, forse ancora più significativa della vita stessa, perché arricchita dalla forza dell'immaginazione. [...]
La mia vita sta in "Menzogna e sortilegio", ne "L'isola di Arturo"[16].

L'insegnante potrà decidere quanto e quale materiale mettere a disposizione della classe, ad esempio in un drive condiviso, su cui si potrà lavorare in una prima fase scegliendo dei nuclei tematici e delle linee di ricerca e operando una schedatura dei testi e dei passi più significativi e utili, per poi passare alla seconda fase, quella di scrittura vera e propria, lasciando liberi ragazzi e ragazze di scegliere la tipologia testuale (saggio, articolo, intervista immaginaria) da praticare.

---

[15] MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1994, pp. 21-24 (*passim*).
[16] E. SICILIANO, *La guerra di Elsa*, in "Il Mondo", 17 agosto 1972, p. 21.

3.3. Una terza direttrice di ricerca consente di ampliare l'orizzonte di lavoro al tema degli spazi della creatività femminile. La conquista di uno spazio di concentrazione e creazione letteraria da parte di Morante può costituire uno spunto per riflettere sul lento e faticoso percorso che ha condotto le donne ad affermarsi nel campo della scrittura. Punto di partenza obbligato sarà la lettura integrale o per passi scelti del saggio *Una stanza tutta per sé* (1929) di Virginia Woolf[17], che attraverso l'immagine metaforica del titolo dà voce all'aspirazione delle donne a realizzarsi nella funzione di intellettuali. Fra i testi da porre in dialogo con il saggio della scrittrice inglese, si consigliano sul versante poetico alcune liriche di Emily Dickinson[18], di Alda Merini[19] e della stessa Morante[20]; sul versante della narrativa almeno il racconto *Lo studio* di Alice Munro[21], e sul fronte saggistico il discorso pronunciato da Doris Lessing in occasione del Premio Nobel per la letteratura (2007)[22] e l'acuta analisi condotta sul tema da Daniela Brogi in *Lo spazio delle donne*[23]. Ma si tratta davvero di una primissima selezione che ogni docente potrebbe ulteriormente ampliare in autonomia. In questo caso, si può costruire una vera e propria unità di apprendimento (UdA) da sviluppare in un arco temporale più esteso, anche in chiave pluri- e/o interdisciplinare (storia, filosofia e scienze sociali, lingue e culture straniere, scienze) senza escludere agganci all'educazione civica, a cui il tema ben si presta.

4. Come nasce un titolo

Passando dalle stanze alle carte, la ricchezza dell'archivio Morante consente, come in pochi altri casi, di entrare direttamente nell'officina della scrittrice, che sembra aver voluto lasciare traccia meticolosa di tutti i passaggi, le riscritture e le trasformazioni che le sue opere andavano subendo. Non a caso si è parlato di un metodo compositivo che ricorda quello delle sarte, che tagliano

---

[17] Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Einaudi, Torino 2016.
[18] E. Dickinson, *Poesie,* a c. di G. Errante, Bompiani, Milano 1978 (in particolare: *There's something quieter than sleep*; *The Wind – tapped like a tired Man*; *Triumph – may be of several kinds*; *I heard a Fly buzz -when I died -*; *I dwell in Possibility*).
[19] A. Merini, *Sono nata il ventuno a primavera. Diario e poesie*, Manni, San Cesario di Lecce 2025, p. 76; *Respiro nella notte. Poesie e prose*, introduzione di M. Marzano, Rizzoli, Milano 2025[5], pp. 641 e 669.
[20] Morante, *Alibi*, Einaudi, Torino 2024 (in particolare: *Alla favola*, *Ai personaggi*, *Avventura*, *Amleto*).
[21] A. Munro, *Lo studio* in *Danza delle ombre felici*, Einaudi, Torino 2013.
[22] D. Lessing, *Come non vincere il Nobel* in *Per amore del mondo. I discorsi politici dei premi Nobel per la letteratura*, a c. di D. Padoan, Bompiani, Milano 2018.
[23] D. Brogi, *Lo spazio delle donne,* Einaudi, Torino 2022.

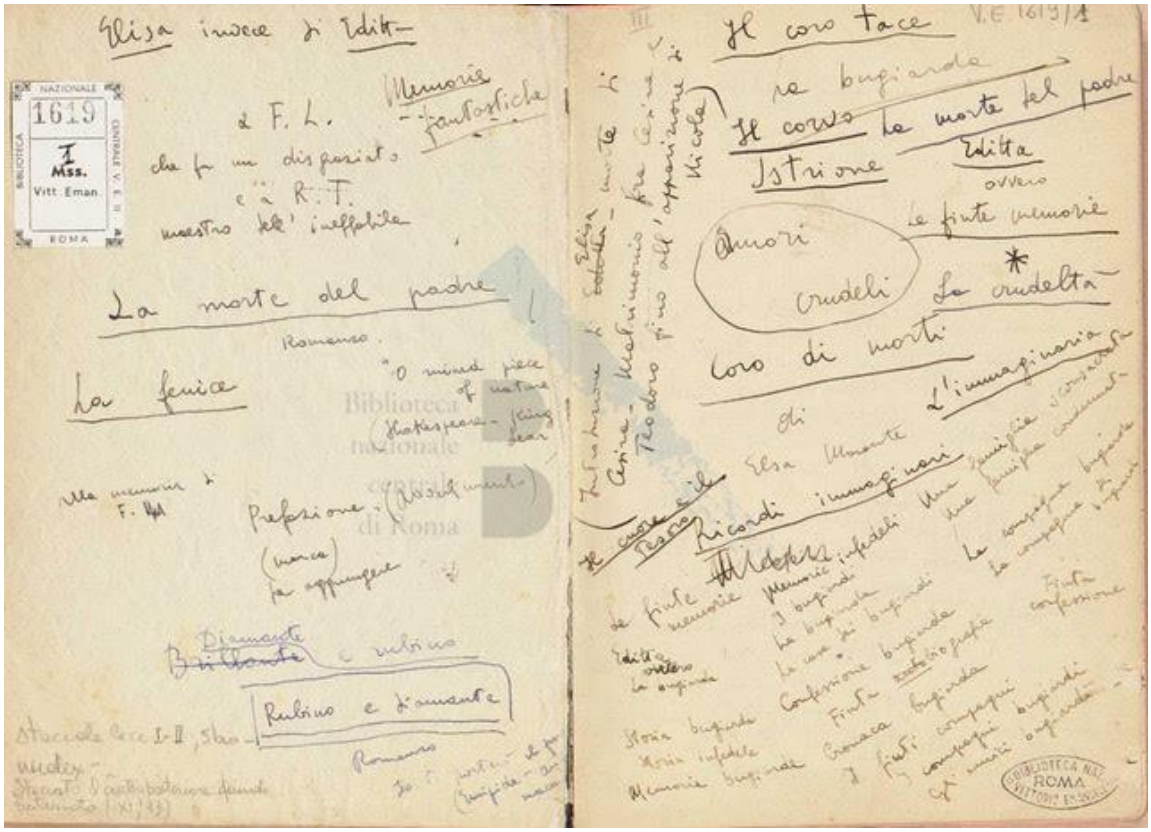
lembi di stoffa per poi recuperarli reinserendoli in una nuova trama[24] , o di una tecnica modulare, a cui in fondo allude Morante per prima quando afferma «scrivo sempre a mano, e procedo molto lentamente, e solo quando il periodo mi è venuto ben chiuso e calettato e le parole sono quelle che devono essere e non altre suggerite dalla fretta, solo allora passo ad altro periodo. E lo stesso faccio con i capitoli[25]».

Dovendo scegliere un'attività che sia proponibile a scuola e non implichi prerequisiti tecnici sul piano filologico, consentendo un contatto, almeno virtuale, con i manoscritti morantiani, un'idea percorribile può essere quella di lavorare sulla genesi dei titoli delle opere. Il "caso Morante" può costituire in questo senso un'occasione interessante per studiare i processi creativi e linguistici che l'autrice metteva in atto per giungere al titolo definitivo. Era sua abitudine, infatti, riempire quaderni manoscritti (in genere il *verso* delle pagine o i piatti e i fogli di guardia) di appunti, citazioni, promemoria rivolti a sé stessa, liste di parole e, in qualche caso, di titoli[26]. Può nascere da qui l'idea di approfondire in classe come nasce il titolo di un libro (molte e varie sono infatti le strategie messe in atto dagli scrittori; quella esperita da Morante, peraltro, presenta interessanti analogie con il metodo di E. Hemingway). Ancora: qual è la sua funzione, e, nel caso di varianti di titolazione per una stessa opera, attraverso quali passaggi si giunga alla forma definitiva. Del resto, il titolo non è un elemento accessorio ai fini dell'interpretazione, a maggior ragione quando – ed è il caso di Elsa Morante – si sia difronte a una spiccata volontà autoriale e a una cura meticolosa nel seguire passo passo il "farsi" dei propri libri, fino alla loro pubblicazione. La proposta potrebbe comprendere tutti i romanzi maggiori, ma, qui per esigenze di spazio, a scuola per funzionalità didattica, si analizzano due specifici "casi di studio": quello di *Menzogna e sortilegio* (1948) e della *Storia* (1974).

4.1. Come primo approccio all'attività, dopo un'adeguata documentazione sul romanzo *Menzogna e sortilegio* (1948) e la lettura di alcuni estratti (si consigliano sicuramente le pagine iniziali in cui la voce narrate, Elisa, si presenta ai

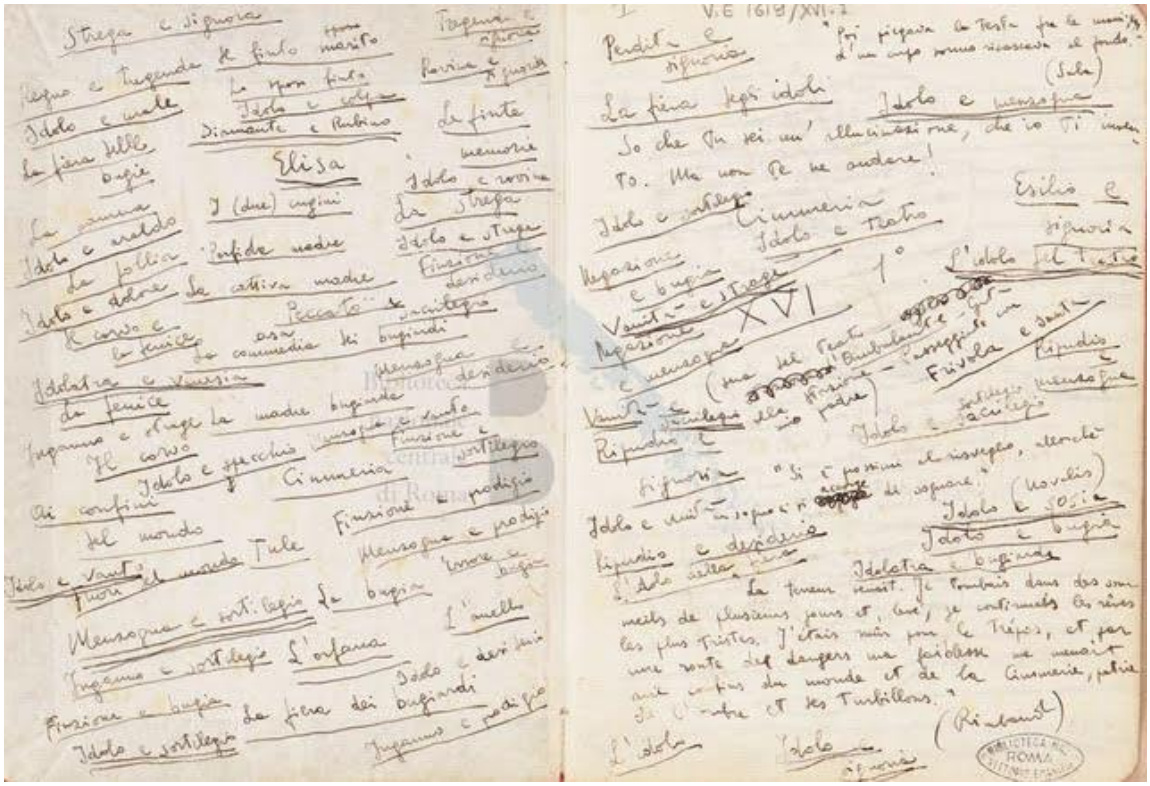
[24] ZAGRA, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, cit., pp. 55-57.
[25] P. MONELLI, *Elsa Morante*, in "Successo", IV (1962), 2, p. 118.
[26] Per la genesi dei titoli morantiani e il processo elaborativo che li accompagna, l'insegnante in fase di progettazione può consultare i seguenti testi: M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999; *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, a c. di ZAGRA, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2012.

lettori, in quanto contengono già gli elementi utili a inquadrare la faticosa ricerca del titolo[27]), si possono condividere e analizzare due carte autografe che sono accessibili in Rete: si tratta del Mss. Vitt. Em. 1619/I e del Ms. V. E. 1619/XVI.1[28]. Esse riproducono rispettivamente:



a) il piatto di copertina e la c. III del primo dei 40 quaderni manoscritti su cui Morante stese il romanzo;

[27] MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, cit., pp.11-25 (corrispondenti ai capp. 1-2 dell'*Introduzione alla Storia della mia famiglia*).
[28] Entrambe le carte sono accessibili al link https://mostrebncrm.cultura.gov.it/morante/mes.html.



b) il piatto di copertina c. I del quaderno XVI.

Queste carte, affollate di prove di titoli, sembrano a stento contenere l'impulso creativo della scrittrice. L'impressione iniziale di chi si affacci su di esse è quasi scoraggiante, tanto che a un primo impatto il lettore ne risulta disorientato: da che parte iniziare? come procedere? Occorre precisare però che non siamo difronte a un caso di scrittura automatica e tantomeno a una tavola parolibera: esistono dei fili invisibili che disciplinano la fantasia di Elsa, che procede ora per scatti improvvisi (*Il coro tace / La morte del padre. Romanzo / La fenice / Rubino e diamante / Coro di morti / La crudeltà / L'immaginaria* ecc. / .), ora assecondando leggere varianti e slittamenti semantici (es.: *Ricordi_immaginari / Le finte memorie_/ Memorie infedeli / Editta ovvero La bugiarda / Storia bugiarda /Storia infedele / Memorie bugiarde /Memorie infedeli / I bugiardi* ecc.).

Può essere un buon esercizio chiedere alla classe di individuare i campi semantici ricorrenti in queste prove di titolazione, da collegare quindi ai nuclei tematici portanti della vicenda (il tema della famiglia, della casa, dell'infanzia, della memoria, dell'inganno e della bugia, dell'incantamento e del mistero). Allo stesso modo, può risultare divertente lanciare una sorta di "caccia al tesoro", con l'invito a trovare, nel ginepraio di parole che si offre ai nostri

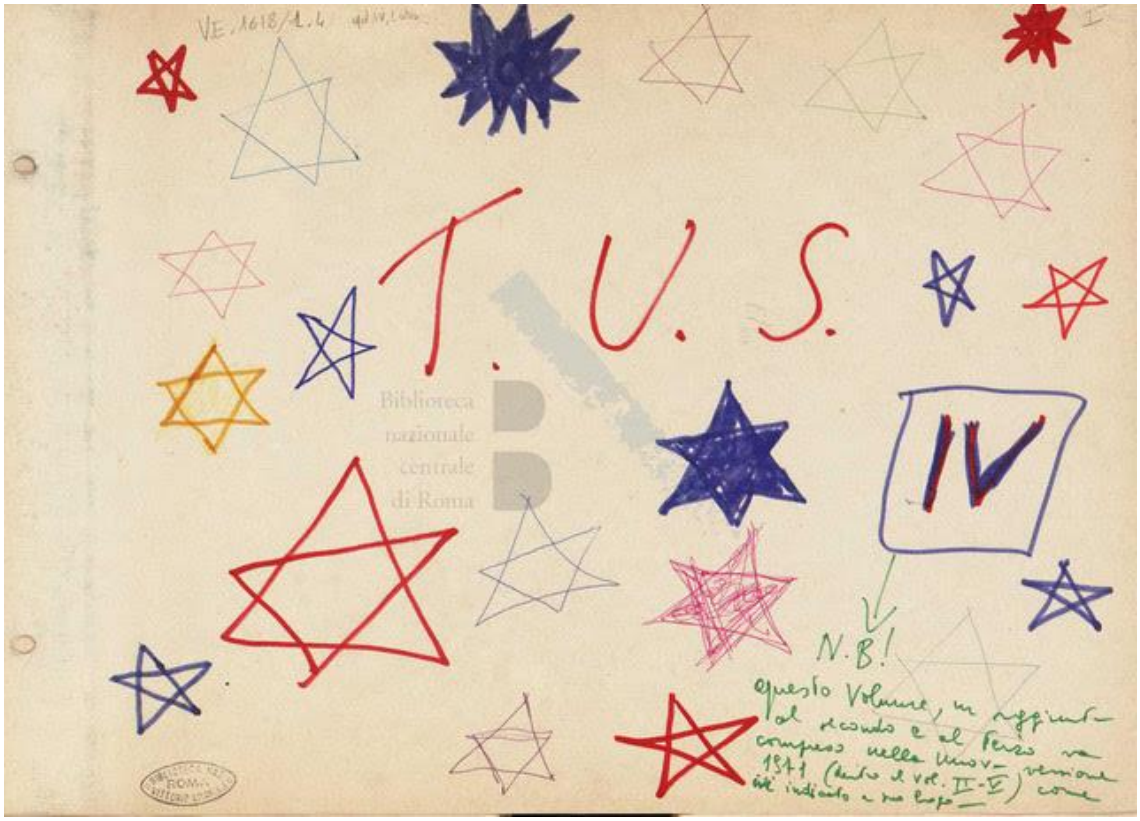
occhi, quello che poi diventerà il titolo definitivo del romanzo e a ricostruire i passaggi fondamentali che conducono ad esso[29].

Con un'altra attività, in questo caso di scrittura/riscrittura, si può invitare ogni studente, alla luce della conoscenza del romanzo (anche in letture scelte) e dell'analisi delle soluzioni pensate dall'autrice, a scegliere un titolo alternativo tra quelli ideati da Morante, e a costruire il paratesto adatto (copertina, citazione in esergo, testo per la quarta di copertina, testo per il risvolto). Occorrerà però fornire, soprattutto se non ci si rivolge a studenti di fine triennio, la documentazione necessaria per metterli in grado di compiere scelte coerenti con il mondo creativo e gli interessi della scrittrice (fantasia, certo, ma controllata). In questo modo, si mobiliterebbero anche alcune conoscenze e competenze utili, in chiave orientativa, anche nell'ambito del lavoro editoriale.

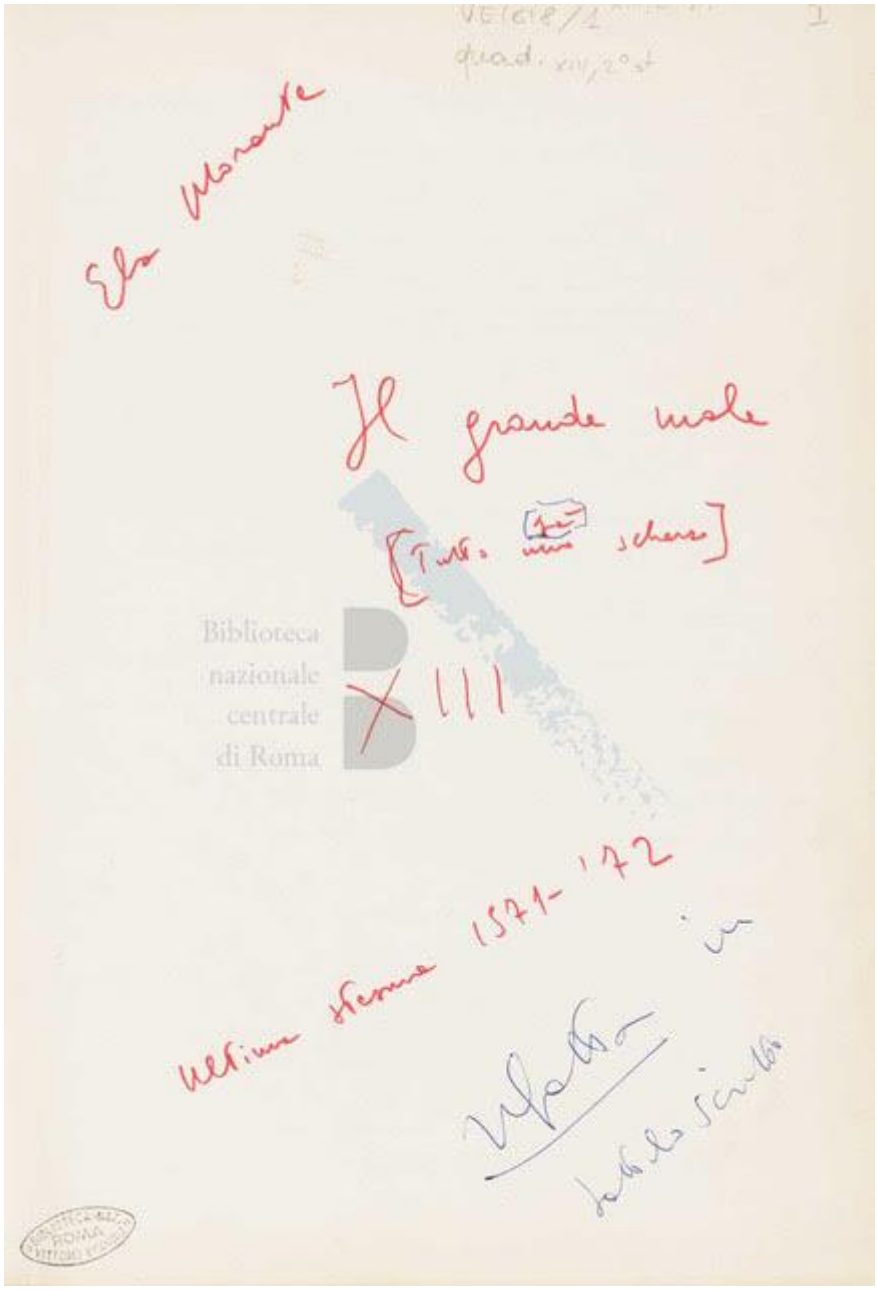
4.2. La seconda proposta relativa ai titoli morantiani è pensata per una classe di triennio (meglio un quinto anno) e ruota intorno alle metamorfosi del titolo del romanzo *La Storia* (1974). Non essendo qui possibile ricostruire la complessa gestazione del romanzo, si focalizzerà l'attenzione solo sulle vicende dei titoli scelti dalla scrittrice prima di arrivare a quello definitivo[30]. Anche in questo caso vengono in soccorso (visivo e "materiale") le carte autografe, che testimoniano i tre titoli pensati da Morante per il suo romanzo più impegnativo. I documenti sono accessibili in Rete nel portale della mostra *Le stanze di Elsa* qui più volte richiamato. Si tratta precisamente di:

[29] Per la spiegazione del titolo definitivo, si riportano qui di seguito:
a) l'appunto autografo pensato da Morante per la quarta di copertina dell'edizione Oscar Mondadori del 1966: «Le due parole del titolo *Menzogna e sortilegio* riassumono, in certo modo, la vicenda di questo romanzo: dove il contrasto fra la cronaca quotidiana e i mondi favolosi dell'immaginazione porta quasi tutti i personaggi a una conclusione tragica»;
b) il testo del risvolto di copertina: «I peccati immaginari di una specie di Madame Bovary fantastica. A questo romanzo in cui gli eventi nulla hanno di irreale, le passioni e la fantasia dei personaggi danno un colore fantasmagorico alla Hoffmann».

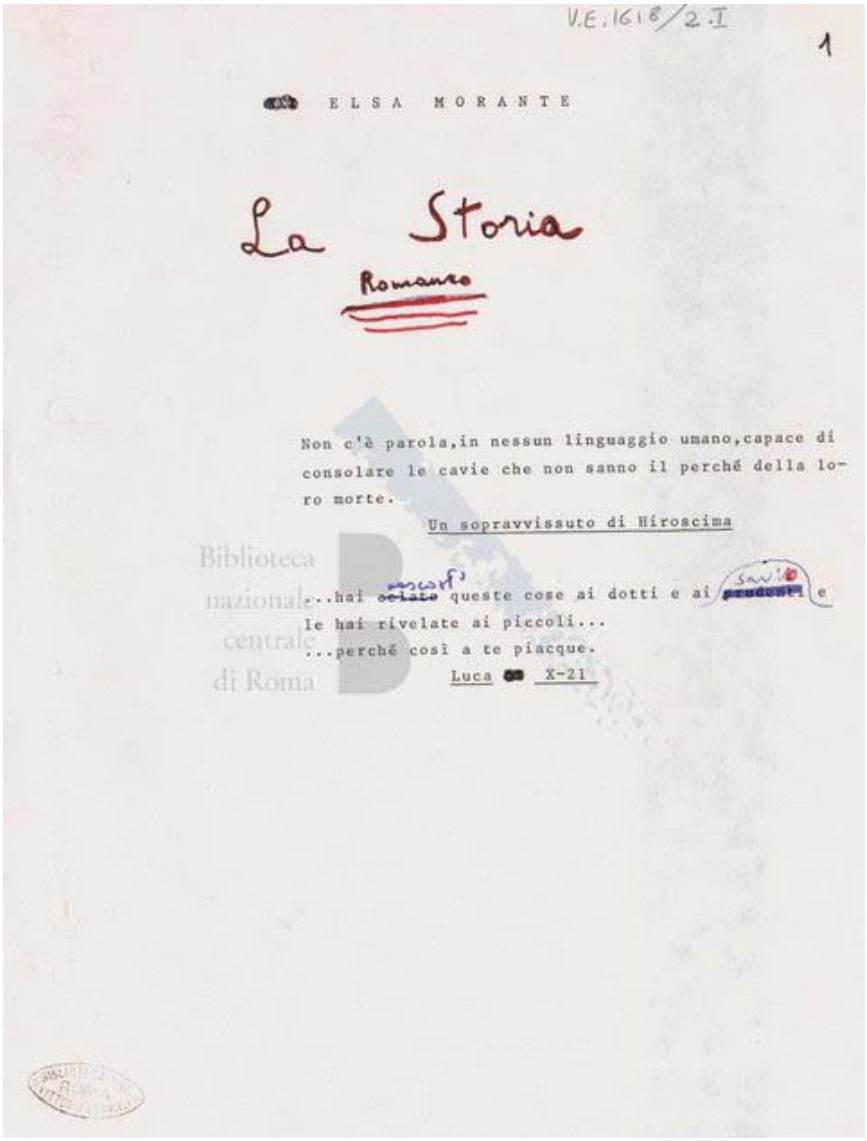
[30] Per ricostruire la vicenda dei titoli della *Storia* si rinvia a M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della* Storia *di Elsa Morante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. 215-25.



a) ms. V.E. 1618/1.4 in cui figura la pagina con al centro il titolo *T.U.S.*, acronimo sciolto per la prima volta nel 1971 in *Tutto uno scherzo*, scritto in rosso e circondato da varie stelle di David di diversa dimensione e colore, simbolo assai frequente nei quaderni e negli album morantiani;



b) mss. Vitt. Em. 1618/1.13 che riproduce una pagina del XIII quaderno con al centro un nuovo titolo, *Il grande male [già Tutto uno scherzo]*, risalente alla versione 1971-72;


V.E. 1618/2.I

1

ELSA MORANTE

La Storia

Romanzo

Non c'è parola,in nessun linguaggio umano,capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte.

Un sopravvissuto di Hiroscima

...hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli...

...perché così a te piacque.

Luca X-21

Biblioteca nazionale centrale di Roma

c) mss. Vitt. Em. 1618/2.I in cui figura la pagina dattiloscritta con il titolo scritto a mano *La Storia. Romanzo* sottolineato tre volte, a cui Morante approda probabilmente solo in fase finale di revisione del romanzo[31].

Anche in questo caso, l'attività sarà preceduta dalla presentazione dell'opera alla classe e dalla lettura integrale o per passi significativi del romanzo, entrambe necessarie per poter contestualizzare e interpretare i tre titoli. Quello più antico, che già figura nelle carte di progetti precedenti alla *Storia*, trova una sua chiave di lettura nell'episodio in cui Useppe, il bambino

[31] Le riproduzioni delle tre carte sono accessibili al link https://mostrebncrm.cultura.gov.it/morante/storia.html.

protagonista del romanzo, mentre girovaga con la cagna Bella per le campagne romane, ascolta il canto di alcuni uccelletti (passeri, forse), e ne decifra il senso: «È uno scherzo / uno scherzo / tutto uno scherzo![32]». Morante affida al linguaggio primordiale e universale degli uccelli un messaggio/monito dal significato ambiguo: cos'è «tutto uno scherzo»? La vita, certo, ma anche la Storia, di cui si svela in questo modo l'insignificanza, assurda ma terribile per i suoi effetti sui deboli e gli inermi. Il secondo titolo *Il grande male* si afferma intorno al 1971: anche in questo caso siamo di fronte a una duplicità di significato, che rinvia da un lato all'epilessia, la malattia ereditaria che segna Useppe condannandolo a morte precoce, dall'altro al male profondo che innerva la storia umana. Nel caso di Useppe entrambi i fattori – quello della malattia e quello della violenza della storia – convergono ineluttabili verso il sacrificio dell'innocente, emblema di tutte le vittime del potere. L'approdo al titolo definitivo, solo in apparenza meno complesso, *La Storia. Romanzo*, si afferma in concomitanza con la riorganizzazione complessiva dell'opera, a ridosso della sua pubblicazione nel 1974, e con l'accresciuto peso degli inserti cronachistici che precedono i capitoli. Il nuovo titolo rende esplicito il doppio binario su cui è costruito il libro, da un lato la cronologia annalistica dei fatti storici e dall'altro i capitoli narrativi: *La Storia* con la maiuscola a cui segue il sottotitolo *Romanzo*. I due piani, però, non solo non si allineano ma confliggono: la Storia intesa come *scandalo* e macchina implacabile impatta violentemente sulle microstorie dei singoli. E nell'impatto Morante sembra dirci che la storiografia ufficiale è solo un involucro ingannevole che ricostruisce sequenze di fatti lasciando intendere che ci sia una *ratio* a legarli e che ciò corrisponda a un principio di realtà, quando in verità solo ai poeti (nel senso specifico in cui l'autrice usa il termine) è dato il compito di penetrare il reale nelle sue ragioni più profonde: sono l'arte, la poesia, il romanzo le uniche forme di verità possibili.

Per approfondire questa visione, che risente anche della frequentazione assidua dei testi della filosofa francese Simone Weil (1909-1943), è bene affiancare la lettura delle ultime pagine del romanzo a quella del saggio *Pro o contro la bomba atomica*, rielaborazione di una conferenza che Morante tenne a Torino, Milano e Roma nel 1965[33].

In questo modo, passando attraverso l'interpretazione dei tre titoli, sarà possibile ricostruire la poetica morantiana mettendo in collegamento il romanzo maggiore con altri testi essenziali per comprenderne la genesi e i significati profondi.

---

[32] E. MORANTE, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974, pp. 507-11.

[33] E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 2013, pp. 95-117.

4. COPERTINE D'AUTRICE

L'ultima linea di ricerca didattica che si offre qui all'attenzione ha come punto di partenza ancora una volta il paratesto, e più nello specifico la storia delle copertine delle edizioni delle opere morantiane. Ma perché le copertine? E quali? E con quali obiettivi didattici?

Ebbene: Elsa Morante ha sottoposto a un controllo autoriale sorvegliatissimo non solo tutti i processi di stesura dei suoi libri, ma anche tutte le fasi editoriali, non lasciando nulla al caso. Questo rende la scelta delle copertine, unita alle citazioni in esergo e alle dediche, un aspetto tutt'altro che accessorio per entrare nel mondo della scrittrice. Un bello studio di Alessia Dell'Orca ne dà conto, sulla base di un'accurata ricerca sulle fonti d'archivio e sulle testimonianze epistolari[34]. Come afferma la studiosa:

> Sembra quasi che la Morante miri ad individuare delle immagini che vivano in empatia con la parola scritta e che per questo, rappresentando il primo approccio del lettore con la storia narrata nel libro, si presentino come la porta d'accesso, il veicolo che permetta di anticiparne iconicamente i contenuti più o meno profondi, legandosi al testo sia per un'attinenza tematica sia per la capacità di suggerire una chiave interpretativa, la prospettiva da seguire nella lettura del libro[35].

Ma l'attenzione di Morante non si ferma alla prima edizione delle sue opere. Anche nelle successive è sempre lei a proporre le immagini, che riproducono opere artistiche di pittori a lei molto cari. Di volta in volta, la scelta cadrà su quadri diversi, che non solo restituiscono l'immaginario pittorico e i gusti dell'autrice, ma suggeriscono – come avverte Dall'Orca – vere e proprie chiavi di lettura e persino scarti di poetica in relazione al mutato contesto culturale.

Il portale *Le stanze di Elsa* mette a disposizione dell'utente le copertine scelte dalla scrittrice per le varie edizioni agevolando notevolmente la ricerca[36] e fornendo interessanti spunti di lavoro. A scopo esemplificativo si prende qui come "caso di studio" il romanzo *L'isola di Arturo* (1957): per la prima edizione Einaudi, Morante sceglie *Ragazzo addormentato sulla barca* di uno dei suoi artisti prediletti, Renato Guttuso, con evidente attinenza tematica al protagonista del romanzo; per l'edizione economica degli «Oscar» Mondadori del 1969, la scelta privilegia ancora Guttuso, ma in questo caso cade su *Fichidindia*, che evoca il paesaggio isolano, protagonista dell'*Isola* non meno

---

[34] A. DELL'ORCA, *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*, in *Le stanze di Elsa*, a cura di G. ZAGRA e S. BUTTÒ, Editore Colombo, Roma 2006, pp. 87-111.
[35] DELL'ORCA, *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*, cit., p. 87.
[36] Si veda al link https://mostrebncrm.cultura.gov.it/morante/stanze.html.

del giovanissimo Arturo. Insiste ancora sul paesaggio marino, ma questa volta in forma ancora più evocativa, la copertina dell'edizione Einaudi «Gli struzzi» del 1975, dove figura un sole rosso che tramonta sul mare, particolare di un acquerello di Ben Shahn, corredato dalla frase di copertina «Il primo giorno della creazione». Il tema marino continua a tenere campo anche nelle riedizioni einaudiane successive alla morte della scrittrice.

Ma quali attività possiamo immaginare per la classe? Si tratta di proposte che vanno a integrare e interagire con la lettura integrale del romanzo e possono essere progettate tanto per classi di primo Biennio che di Triennio, ovviamente a diversi livelli di approfondimento. Di seguito alcuni spunti di lavoro da presentare, combinare e ricombinare in relazione alle competenze (lettura come analisi e interpretazione, contestualizzazione, riappropriazione attraverso attività di scrittura, riscrittura).

<u>Attività di lettura, analisi e interpretazione</u>:

- Quali temi le copertine anticipano?
- Quali chiavi interpretative per l'opera?
- Quali artisti sceglie Morante? Cosa ci dicono dei suoi gusti e del suo immaginario culturale?

<u>Attività di interpretazione e contestualizzazione</u>:

- Come cambiano le copertine nel tempo? È possibile ricostruire il senso
- di tali cambiamenti?
- Di libro in libro, come si collegano le scelte al contesto storico-culturale oltre che all'opera?

<u>Attività di riappropriazione creativa</u>:

- Scegli la copertina, tra quelle volute da Morante, che risponda meglio alla tua lettura/interpretazione del testo e motiva la tua scelta attraverso citazioni e passi del romanzo.
- Progetta una TUA copertina scegliendo un'immagine e una citazione che riflettano la tua personale lettura del romanzo e motiva le scelte operate.

5. Brevi conclusioni

Non occorre sottolineare le opportunità che lavori di questo genere possono offrire sia sul piano della didattica laboratoriale grazie anche all'utilizzo di strumenti digitali (e persino dell'IA, opportunamente controllata e tutorata),

sia su quello interdisciplinare. Nello specifico della didattica del testo letterario, consentono di attivare tecniche di *close* e *distant reading*, non opponendole tra loro ma facendole interagire proficuamente.

Essere docenti di letteratura oggi è sempre di più una sfida, che implica un costante aggiornamento sulle metodologie, certo, ma non può prescindere dalla passione per il leggere che gli insegnanti non possono trasmettere se non la coltivano in prima persona e, soprattutto, dalla consapevolezza e dall'orgoglio di riappropriarsi di una volontà di ricerca didattica e della capacità progettuale, faticosa, certo, ma necessaria per rendere vivo e riempire di senso il contatto con la letteratura.

CHIARA MARASCO
(UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA – LICEO "D. COLAO")

DENTRO LA SCRITTURA. IL FONDO GIUSEPPE BERTO TRA ARCHIVIO, FILOLOGIA E INNOVAZIONE DIGITALE

1. GLI ARCHIVI D'AUTORE TRA FILOLOGIA E TEORIA DEL SAPERE

La riflessione contemporanea sugli archivi d'autore ha profondamente modificato il modo di intendere la documentazione letteraria, sottraendo manoscritti, taccuini, carteggi e materiali preparatori alla funzione meramente ausiliaria di testimonianze biografiche o di supporti per l'accertamento delle varianti testuali, e riconoscendo in essi fonti autonome di conoscenza, capaci di restituire il processo stesso della creazione. In questa prospettiva l'archivio non è più soltanto il luogo della conservazione, ma diventa il dispositivo attraverso cui si rende percepibile il tempo della scrittura: non il testo nella sua forma stabilizzata e definitiva, ma il suo farsi, con le esitazioni, le correzioni, le cancellature e le riscritture che accompagnano la nascita dell'opera.

Questa trasformazione metodologica nasce dall'incontro tra differenti tradizioni di studio. Da un lato, la filologia d'autore italiana, sviluppatasi soprattutto grazie agli studi di Gianfranco Contini, Dante Isella e Maria Corti, ha mostrato come la variante costituisca parte integrante dell'opera e non semplice documento preparatorio; dall'altro, la critica genetica francese, elaborata nell'ambito dell'Institut des Textes et Manuscrits Modernes, ha spostato l'attenzione dall'opera conclusa al processo della sua formazione, introducendo la nozione di *dossier génétique* quale insieme organico dei materiali che accompagnano la nascita del testo[1]. In questa direzione, Almuth

[1] Per la centralità della variante nella tradizione della filologia d'autore italiana cfr. G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970; D. ISELLA, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987; M. CORTI, *Ombre dal Fondo*, Torino, Einaudi, 1997. Per la critica genetica francese cfr. A. GRESILLON, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994; P.-M. DE BIASI,

Grésillon ha osservato che «la remontée archéologique dans l'avant-texte conduisait à esquisser l'horizon de tous ces textes possibles contenus dans l'épaisseur des feuillets manuscrits, et à poser "la troisième dimension de la littérature", à savoir celle du temps de son écriture»[2]. Ne deriva una concezione della scrittura come processo dinamico, in cui ogni stesura conserva la memoria di un passaggio interpretativo, di una scelta formale, di una possibilità narrativa accolta o abbandonata.

Parallelamente, la riflessione filosofica sull'archivio ha ampliato il quadro teorico entro cui tali materiali possono essere interpretati. Con Michel Foucault e Jacques Derrida l'archivio ha cessato di essere considerato esclusivamente un deposito della memoria per assumere una funzione eminentemente epistemologica: non soltanto il luogo nel quale i documenti vengono custoditi, ma il sistema che rende possibile la produzione, l'organizzazione e la trasmissione dei discorsi[3]. L'archivio diviene così una categoria critica attraverso cui interrogare i processi di costruzione del sapere, le forme della memoria culturale e le procedure attraverso cui una comunità seleziona, conserva e rende interpretabili le proprie tracce.

È significativo, in tal senso, che Foucault definisca l'archivio come «l'existence accumulée des discours» e, insieme, come «le système général de la formation et de la transformation des énoncés»[4].

In Italia, questa evoluzione si è intrecciata con la progressiva valorizzazione degli archivi letterari contemporanei. Un ruolo determinante è stato svolto dal Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, costituito nel 1973 per iniziativa di Maria Corti e successivamente divenuto uno dei principali centri italiani per la conservazione e lo studio delle carte d'autore[5]. L'esperienza pavese ha favorito una nuova sensibilità nei confronti dei fondi letterari, mostrando come manoscritti, carteggi e documentazione preparatoria possano mettere in relazione filologia, linguistica, storia della cultura e critica letteraria, e

---

Génétique des textes, Paris, CNRS Éditions, 2011; P. ITALIA, G. RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

[2] A. GRESILLON, *La critique génétique française : hasards et nécessités*, in *I sentieri della creazione. Tracce, traiettorie, modelli*, a c. di M. T. GIAVERI e A. GRÉSILLON, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1994, pp. 51-63: p. 56.

[3] M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, trad. it. di G. BOGLIOLO, Milano, Rizzoli, 1971; J. DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, trad. it. di G. SCIBILIA, Napoli, Filema, 1996.

[4] FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 151.

[5] Cfr. CORTI, *Ombre dal Fondo*, cit. Sul Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia e sul suo ruolo nella conservazione e nello studio degli archivi letterari contemporanei si veda anche la documentazione istituzionale del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

contribuendo alla nascita di altri centri di conservazione e ricerca dedicati alla letteratura contemporanea.

In tale quadro si colloca il Fondo Giuseppe Berto, la cui importanza non deriva esclusivamente dal rilievo dello scrittore o dalla consistenza della documentazione conservata, ma dalla possibilità di osservare con particolare evidenza il processo di formazione dell'opera. Le carte permettono infatti di seguire la scrittura nel suo sviluppo, documentando le diverse fasi della composizione, le revisioni, le riscritture e il dialogo costante tra esperienza autobiografica, riflessione linguistica e costruzione narrativa. L'interesse del fondo non consiste dunque soltanto nella conservazione di materiali autografi, ma nella possibilità di ricostruire la genesi della scrittura come fenomeno culturale: non il complemento dell'opera pubblicata, bensì una dimensione imprescindibile della sua interpretazione. La recente valorizzazione espositiva del Fondo Berto ha confermato, inoltre, come le carte dello scrittore possano essere restituite a un pubblico più ampio senza perdere la loro funzione critica e documentaria[6]. Se, come suggerisce la prospettiva foucaultiana, l'archivio definisce le condizioni di possibilità del discorso, il caso Berto consente di osservare tali condizioni nella pratica concreta della scrittura. Le carte non documentano soltanto ciò che lo scrittore ha prodotto; rendono visibile il modo in cui quel discorso è diventato possibile, mostrando il lavoro della pagina prima della sua definitiva stabilizzazione editoriale. È in questa tensione tra documento, processo e forma che l'archivio d'autore acquista il proprio valore più alto, configurandosi come luogo nel quale la ricerca può interrogare insieme la materialità della scrittura e la costruzione storica del sapere letterario.

Il concetto foucaultiano di *a priori* storico consente di chiarire ulteriormente questo passaggio: esso non rinvia a una struttura intemporale,

[6] Si ricordi, in questa prospettiva, la mostra *Verso la gloria. Giuseppe Berto, uno scrittore e il suo archivio*, inaugurata il 6 settembre 2025 presso il Centro d'Arte e Cultura Il Brolo di Mogliano Veneto e visitabile fino al 9 novembre 2025, a c. di M. GIANCOTTI ed E. LIPPI. L'esposizione, accompagnata dall'omonimo catalogo pubblicato da Amos Edizioni, ha rappresentato un momento significativo di valorizzazione pubblica del Fondo Berto, proponendo manoscritti, dattiloscritti con correzioni autografe, lettere, agende e ritagli di stampa non come semplici reperti celebrativi, ma come strumenti per ricostruire il laboratorio creativo dello scrittore. Il catalogo, introdotto da E. LIPPI, comprende saggi di D. BOTTACIN, P. CULICELLI, D. SCARPA, S. VITA e M. GIANCOTTI, confermando il rilievo critico dell'iniziativa e la sua funzione di raccordo tra ricerca archivistica, interpretazione letteraria e restituzione pubblica del patrimonio. Cfr. *Verso la gloria. Giuseppe Berto, uno scrittore e il suo archivio*, a c. di M. GIANCOTTI ed E. LIPPI, Venezia, Amos Edizioni, 2025.

poiché «il ne se dérobe pas à l'historicité» ed è, a sua volta, «un ensemble transformable»[7].

2. Il Fondo Giuseppe Berto e l'officina della scrittura

Il Fondo Giuseppe Berto, conservato presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova nell'Archivio Scrittori Veneti «Cesare De Michelis», costituisce un caso di particolare interesse per la ricchezza e la varietà della documentazione conservata[8]. Manoscritti autografi, dattiloscritti con correzioni, quaderni, taccuini, carteggi, appunti preparatori, fotografie, documentazione editoriale e materiali relativi alla ricezione critica compongono un sistema documentario articolato, nel quale ogni testimonianza concorre a ricostruire non solo la produzione dello scrittore, ma anche il contesto culturale entro cui essa si è formata.

La filologia d'autore consente di interpretare tali materiali non come testimonianze accessorie, ma come luoghi decisivi dell'elaborazione letteraria. Se la filologia tradizionale era orientata soprattutto alla ricostruzione del testo, la riflessione sviluppata da Dante Isella e, in anni più recenti, da Paola Italia e Giulia Raboni ha posto al centro dell'indagine il processo della scrittura, riconoscendo nelle varianti autografe un elemento essenziale dell'interpretazione critica[9]. La variante non è, in questa prospettiva, un semplice errore corretto o una fase destinata a scomparire, ma il documento di una decisione dell'autore, il segno di un passaggio nella costruzione del significato.

La critica genetica amplia ulteriormente questo orizzonte, spostando l'attenzione dall'esame delle singole varianti all'intero *dossier génétique*, vale a dire all'insieme dei documenti che accompagnano la nascita dell'opera: taccuini, schemi preparatori, prime stesure, dattiloscritti, bozze editoriali e annotazioni marginali[10]. L'opera viene così interpretata come il risultato di un processo aperto, caratterizzato da continue revisioni, ripensamenti e riorganizzazioni della materia narrativa. Il fondo bertiano offre un terreno particolarmente fertile per questo tipo di analisi, poiché la documentazione testimonia una pratica della scrittura fondata sulla revisione costante, nella quale cancellature, aggiunte interlineari, sostituzioni lessicali e modifiche

[7] M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., pp. 148-149.

[8] Sul Fondo Giuseppe Berto, conservato presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova nell'Archivio Scrittori Veneti «Cesare De Michelis», si veda *Archivio Giuseppe Berto. Inventario*, Archivio Scrittori Veneti «Cesare De Michelis», DiSLL, Università degli Studi di Padova.

[9] Isella, *Le carte mescolate*, cit.; Italia, Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, cit.

[10] Gresillon, *Éléments de critique génétique*, cit.; de Biasi, *Génétique des textes*, cit.

sintattiche rivelano uno scrittore impegnato nella ricerca dell'equilibrio espressivo. Questa dinamica appare con particolare evidenza nei materiali preparatori relativi ai romanzi della maturità. Le differenti redazioni documentano un lavoro di progressiva concentrazione della materia narrativa, nel quale la riscrittura non svolge una funzione semplicemente correttiva, ma costituisce il principale strumento di elaborazione del pensiero letterario. Ogni nuova stesura modifica l'architettura complessiva del testo, ridefinisce il rapporto tra narratore e personaggi, interviene sul ritmo della frase e sulla densità del lessico. L'opera appare così come il risultato di un lungo processo di sedimentazione, piuttosto che come esito di un'improvvisa intuizione creativa. L'analisi genetica delle carte bertiane consente inoltre di superare una rigida contrapposizione tra biografia e opera. Il valore dell'archivio non consiste nella ricostruzione aneddotica della vita privata dello scrittore, ma nella possibilità di osservare il modo in cui l'esperienza viene trasformata in costruzione narrativa. L'interesse scientifico si sposta quindi dalla ricerca del dato biografico alla comprensione dei meccanismi attraverso cui la memoria individuale viene progressivamente organizzata in forma letteraria. In questo senso, la pagina manoscritta conserva non soltanto ciò che l'autore ha scritto, ma anche ciò che ha eliminato, modificato o sostituito: la traccia materiale della revisione diventa parte integrante del significato dell'opera.

Il Fondo Giuseppe Berto può dunque essere interpretato come una vera officina della scrittura. Esso mostra come la composizione letteraria sia un'attività di mediazione continua fra esperienza, lingua e forma, e come il documento archivistico permetta di osservare tale mediazione nel suo svolgersi. L'archivio non conserva soltanto il passato della letteratura: rende disponibile il processo della sua costruzione, offrendo agli studiosi uno spazio nel quale interrogare direttamente le pratiche della composizione e della revisione testuale.

3. L'ARCHIVIO DIGITALE: NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA E DI VALORIZZAZIONE

La trasformazione digitale degli archivi letterari costituisce uno dei cambiamenti più significativi intervenuti negli studi umanistici degli ultimi decenni. La digitalizzazione delle fonti documentarie non rappresenta soltanto un intervento di tutela del patrimonio, ma modifica le modalità attraverso cui gli archivi vengono descritti, consultati e interpretati. L'ambiente digitale, infatti, non si limita a riprodurre il documento cartaceo:

ne ridefinisce le condizioni di accessibilità, favorisce nuove forme di interrogazione delle fonti e amplia le possibilità della ricerca filologica[11].

Nel caso del Fondo Berto, la digitalizzazione costituisce un'opportunità sia per la conservazione sia per la diffusione del patrimonio documentario. La riproduzione digitale tutela gli originali, riducendone la consultazione diretta, ma al tempo stesso rende possibile un accesso più ampio alla documentazione da parte della comunità scientifica e di istituzioni culturali diverse, favorendo collaborazioni, iniziative di studio e percorsi di valorizzazione territoriale. Tuttavia, tale processo non può essere considerato un semplice trasferimento tecnico da un supporto all'altro, poiché ogni archivio digitale nasce da scelte metodologiche relative alla descrizione dei documenti, alla definizione dei metadati, all'organizzazione delle relazioni tra le unità archivistiche e alla costruzione degli strumenti di ricerca[12]. Il problema è già inscritto nella teoria derridiana dell'archivio: «Nulle archive sans dehors», poiché la conservazione delle tracce richiede sempre un luogo di consignazione, una tecnica di ripetizione e una forma di esteriorità[13].

Le *Digital Humanities* hanno contribuito in maniera decisiva a questa trasformazione. L'incontro fra competenze umanistiche e tecnologie informatiche ha favorito la nascita di strumenti capaci di integrare descrizione archivistica, edizione digitale, analisi linguistica e visualizzazione dei dati. Attraverso standard condivisi, quali la *Text Encoding Initiative* (TEI), è oggi possibile rappresentare digitalmente la complessità dei manoscritti, registrando non soltanto il testo, ma anche cancellature, aggiunte, riscritture, annotazioni marginali e tutte quelle caratteristiche materiali che costituiscono parte integrante del processo creativo[14]. Per un archivio d'autore come quello di Berto, tali metodologie aprono scenari di ricerca particolarmente promettenti. L'edizione digitale delle carte consentirebbe di confrontare differenti stesure dello stesso testo, ricostruire la sequenza delle varianti, individuare ricorrenze lessicali e seguire l'evoluzione dei nuclei tematici lungo il percorso creativo dello scrittore. L'analisi computazionale

---

[11] Sulla digitalizzazione degli archivi letterari e sul rapporto tra tutela e accessibilità si vedano E. PIERAZZO, *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods*, London-New York, Routledge, 2015, e T. ORLANDI, *Informatica umanistica*, Bologna, il Mulino, 2010.

[12] International Council on Archives (ICA), *ISAD(G): General International Standard Archival Description*, seconda edizione, Ottawa, 2000.

[13] C. TARTARINI, *'Mal d'archive / Mal du musée'. Collezioni e capogiri*, in «TECA», vol. X, n. 1, giugno 2020, pp. 304-316: p. 307; la studiosa richiama qui J. DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 14, p. 20 e p. 26.

[14] TEI Consortium, *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange* (TEI P5). Per un inquadramento generale cfr. *A Companion to Digital Humanities*, a c. di S. SCHREIBMAN, R. SIEMENS e J. UNSWORTH, Oxford, Blackwell, 2004.

non sostituisce naturalmente la lettura filologica, ma la integra, offrendo strumenti capaci di evidenziare relazioni che difficilmente emergerebbero attraverso la sola consultazione tradizionale.

Il riferimento a Franco Moretti consente, in questo passaggio, di precisare che la distanza non indica un arretramento rispetto al testo, ma una diversa condizione conoscitiva: «la lettura a distanza» è, nelle parole dello studioso, «una condizione della conoscenza», poiché permette «di focalizzarsi su unità che sono molto più piccole o molto più grandi del testo: dispositivi, temi, tropi – o generi e sistemi»[15]. La lettura a distanza acquista così valore come strategia complementare alla lettura ravvicinata, utile a individuare configurazioni formali, ricorrenze e relazioni che la singola pagina non sempre rende immediatamente percepibili.

Negli ultimi anni anche l'intelligenza artificiale ha introdotto ulteriori possibilità di sviluppo. I sistemi di *Handwritten Text Recognition* (HTR) consentono di trascrivere automaticamente ampie quantità di manoscritti, riducendo i tempi della trascrizione e facilitando la costruzione di *corpora* digitali interrogabili. Piattaforme come *Transkribus* hanno dimostrato come tali tecnologie possano diventare strumenti di grande utilità per gli archivi letterari, purché inserite entro un rigoroso processo di verifica scientifica[16]. L'automazione non elimina il lavoro del filologo, ma ne modifica gli strumenti, rendendo possibile un diverso equilibrio tra analisi quantitativa e interpretazione qualitativa.

La questione è, dunque, anche una questione di scala: Moretti osserva che «la dimensione del corpus e la velocità degli strumenti di ricerca sono cresciuti ben oltre le aspettative» e che, in pochi minuti, è oggi possibile riprodurre indagini che a studiosi del passato richiedevano «mesi e anni di lavoro»[17]. Anche in questo caso, tuttavia, il dato quantitativo deve restare subordinato alla costruzione dell'ipotesi critica e alla verifica interpretativa dei risultati. L'innovazione tecnologica acquista pieno significato soltanto quando si accompagna a una riflessione critica sul valore culturale dell'archivio. Il documento digitale non sostituisce il manoscritto originale, la cui materialità continua a rappresentare un elemento imprescindibile dell'indagine filologica: la consistenza della carta, il colore degli inchiostri, la disposizione grafica della pagina, le cancellature e le sovrascritture costituiscono informazioni che nessuna riproduzione può restituire integralmente. La digitalizzazione deve quindi essere interpretata come

---

[15] F. MORETTI, *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, Roma, Carocci, 2020, p. 43.

[16] Sul riconoscimento automatico della scrittura manoscritta si veda la documentazione scientifica del progetto *Transkribus*, sviluppato nell'ambito di *READ-COOP*. In prospettiva metodologica cfr. PIERAZZO, *Digital Scholarly Editing*, cit.

[17] MORETTI, *A una certa distanza*, cit., p. 160.

un'estensione delle possibilità di ricerca, non come un'alternativa alla consultazione diretta delle fonti.

Da questa prospettiva, il Fondo Berto si configura come un laboratorio privilegiato per integrare filologia, archivistica e *Digital Humanities*. La convergenza tra conservazione materiale e rappresentazione digitale amplia la circolazione del patrimonio documentario e prepara il passaggio dalla ricerca specialistica alla sua mediazione formativa. L'archivio digitale diventa così un'infrastruttura culturale nella quale tutela, accessibilità e interpretazione concorrono alla produzione di nuova conoscenza.

4. Il Fondo Giuseppe Berto tra *Public Humanities* e didattica della letteratura

Il passaggio dall'archivio alla scuola costituisce il punto decisivo di questo percorso. Se gli archivi d'autore sono stati a lungo percepiti come luoghi riservati alla consultazione specialistica, la prospettiva delle *Public Humanities* invita oggi a considerarli anche come spazi di mediazione, nei quali la ricerca universitaria può incontrare biblioteche, istituzioni culturali, scuole e comunità locali senza rinunciare al proprio rigore metodologico[18].

Il Fondo Berto offre un caso particolarmente significativo di questa possibilità. La conservazione presso l'Università degli Studi di Padova garantisce la tutela, la catalogazione e lo studio scientifico della documentazione; la consultazione dei documenti digitalizzati presso la Biblioteca comunale di Vibo Valentia consente invece di radicare la valorizzazione nel territorio calabrese legato alla biografia e all'immaginario dello scrittore[19]. In ambito scolastico, tale patrimonio permette di ripensare la didattica della letteratura non come semplice trasmissione di contenuti, ma

[18] Cfr. H. Small, *The Value of the Humanities*, Oxford, Oxford University Press, 2013; si vedano inoltre le riflessioni promosse dalla rivista «Public Humanities» di Cambridge University Press sul rapporto tra ricerca umanistica, società e partecipazione pubblica.

[19] Con l'espressione «acquisizione del fondo in digitale», riferita al percorso di valorizzazione avviato nel contesto di Vibo Valentia Capitale italiana del libro 2021, si intende qui la disponibilità locale delle riproduzioni digitali per finalità di consultazione, studio e mediazione culturale, non il trasferimento della proprietà o della conservazione materiale del fondo cartaceo, che resta presso l'Archivio Scrittori Veneti «Cesare De Michelis». La consultazione dei materiali deve intendersi subordinata a richiesta, autorizzazione e rispetto del regolamento, della modulistica d'accesso e delle eventuali limitazioni previste dall'ente conservatore e dai titolari dei diritti. Cfr. Centro per il libro e la lettura, *Vibo Valentia. La città che legge*, in «Libri e riviste d'Italia», nn. 3-4, 2021; Archivio Scrittori Veneti «Cesare De Michelis», *Centro Studi Archivio Scrittori Veneti. Manifesto d'intenti*, Padova, DiSLL, Università degli Studi di Padova, 10 aprile 2025.

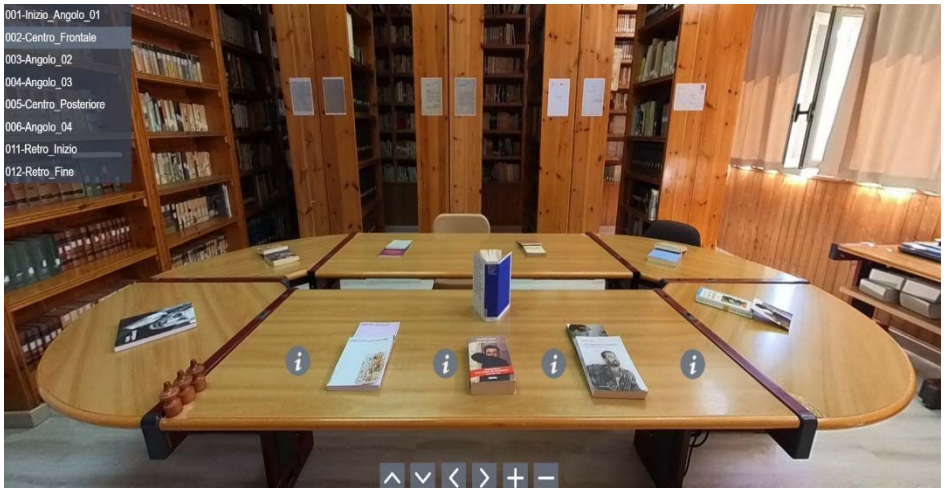
come esperienza di ricerca guidata. L'incontro con manoscritti, dattiloscritti, varianti e carteggi mostra agli studenti che l'opera letteraria non nasce già compiuta, ma prende forma attraverso scelte, esitazioni, cancellature, riscritture, mediazioni editoriali e processi di ricezione. L'archivio diventa così un laboratorio nel quale la lettura del testo si accompagna alla comprensione della sua genesi.

Entro questa cornice si colloca la sperimentazione didattica realizzata presso il Liceo artistico «D. Colao», nella biblioteca della scuola. L'attività ha assunto il Fondo Giuseppe Berto non come semplice oggetto di divulgazione, ma come occasione di lavoro laboratoriale sul rapporto tra documento, spazio espositivo e mediazione digitale. Gli studenti sono stati coinvolti nella costruzione di un ambiente dedicato allo scrittore, predisponendo nella biblioteca scolastica libri, riproduzioni di lettere e materiali documentari, collocati sulla scrivania e sulle colonne retrostanti in modo da suggerire un percorso di avvicinamento alla sua officina creativa. La sperimentazione, pensata per una classe quinta dell'indirizzo Architettura, si è configurata come un percorso interdisciplinare di circa trenta ore, articolato tra attività in aula, laboratorio informatico e ricerca individuale o di gruppo. Il progetto ha coinvolto competenze diverse – letterarie, storico-artistiche, architettoniche, progettuali e digitali – e ha assunto la biblioteca scolastica come spazio di mediazione tra archivio, didattica e progettazione. Gli studenti sono stati guidati dapprima alla conoscenza dell'autore e del fondo archivistico, poi alla lettura di testi scelti di Berto, all'analisi di documenti digitalizzati, alla produzione di schede critiche e alla progettazione di uno spazio virtuale capace di restituire al pubblico il rapporto tra scrittura, memoria e territorio. In tal modo, la Biblioteca virtuale[20] non si è presentata come semplice prodotto tecnologico, ma come esito di un processo didattico complesso, nel quale la letteratura del Novecento è stata avvicinata attraverso le sue fonti, i suoi luoghi, i suoi materiali e le possibilità offerte dai linguaggi digitali[21].

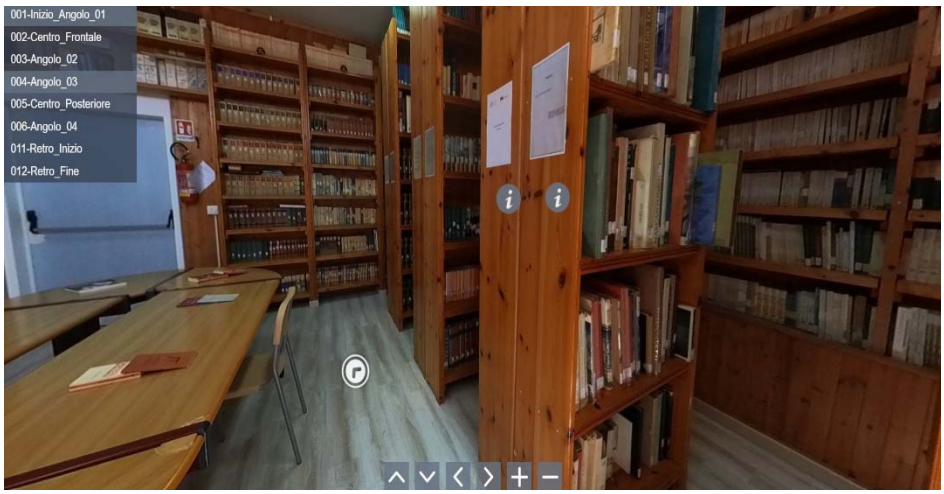
[20] Per visitare la biblioteca virtuale: https://archivio-berto.netlify.app/. La maggior parte dei documenti autografi inseriti nella Biblioteca virtuale è già presente in rete o consultabile in libri o cataloghi di mostre dedicate a Berto.

[21] Tra le finalità indicate figuravano la valorizzazione del fondo archivistico di Giuseppe Berto conservato digitalmente presso la Biblioteca comunale di Vibo Valentia, la sensibilizzazione all'uso consapevole degli archivi, l'integrazione tra saperi umanistici, progettazione architettonica e strumenti digitali, nonché la realizzazione di prodotti finali quali una Biblioteca virtuale interattiva, un *booklet* cartaceo e digitale con schede sulle opere di Berto e una mostra documentaria e multimediale a scuola.

Dopo la predisposizione dello spazio fisico, sono state quindi realizzate fotografie a 360° mediante fotocamera *Insta360*, così da costruire un itinerario navigabile attorno alla scrivania e ai nuclei documentari esposti.









Attraverso il software di gestione della fotocamera sono stati inseriti diversi *infopoint*, cioè schede testuali in *JavaScript* dedicate alla biografia di Berto e alla contestualizzazione dei materiali. Il percorso è stato quindi esportato in formato *HTML5*, generando una *360 Interactive Web Application* basata su *WebGL* e fruibile da *browser*, *smartphone*, *tablet*, *PC*, visori *VR* e *Google Cardboard*. Il valore dell'esperienza non risiede, tuttavia, nella novità dello strumento tecnologico, ma nella sua funzione formativa. La Biblioteca virtuale ha imposto agli studenti di selezionare le fonti, ordinarle, descriverle, costruire testi di accompagnamento e pensare a un pubblico di lettori e visitatori. In questo modo, competenze letterarie, archivistiche, grafiche e digitali hanno dialogato entro un progetto coerente con l'identità del Liceo artistico, ma fondato sulla responsabilità critica della mediazione.

Da questo punto di vista, la sperimentazione consente di superare una concezione accessoria delle tecnologie nella didattica della letteratura. Il digitale non viene impiegato per rendere più spettacolare l'archivio, né per sostituire la lettura dei documenti, ma per costruire condizioni di accesso, orientamento e interpretazione. Gli studenti non sono soltanto destinatari di un sapere già organizzato: diventano soggetti attivi di una pratica di ricerca, chiamati a distinguere fonte e commento, dato documentario e ipotesi critica, conservazione e restituzione pubblica[22]. La Biblioteca virtuale dedicata a Giuseppe Berto può dunque essere assunta come modello di una più ampia didattica del patrimonio letterario. Essa mostra come un archivio d'autore

[22] Per una prospettiva didattica fondata sul ruolo attivo del lettore e sulla centralità dell'interpretazione cfr. G. ARMELLINI, *Come e perché insegnare letteratura. Strategie e tattiche per la scuola secondaria*, Bologna, Zanichelli, 1987; R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006. Sull'attualità della letteratura, cfr. G. LANGELLA, *Scommettere sulla letteratura. Per una scuola dei valori*, Milano-Torino, Sanoma, 2025.

possa entrare nella scuola senza essere semplificato o neutralizzato, offrendo agli studenti la possibilità di comprendere la letteratura come processo, come lavoro sulle forme e come responsabilità nei confronti delle tracce che la rendono ancora interrogabile.

5. Conclusione

Il percorso qui delineato consente di riconoscere nel Fondo Giuseppe Berto non soltanto una risorsa per gli studi bertiani, ma un dispositivo critico capace di mettere in relazione filologia, teoria dell'archivio, tecnologie digitali e didattica della letteratura. Le carte dello scrittore non aggiungono semplicemente nuove informazioni alle opere pubblicate: permettono di osservare il lavoro della scrittura, di cogliere la distanza tra esperienza e forma, di seguire il passaggio dal documento al testo e dal testo alla sua trasmissione culturale. In questo senso le carte non custodiscono un passato concluso, ma lo tengono aperto all'interrogazione, trasformandolo in occasione di conoscenza.

Per una rivista dedicata alla didattica della letteratura, il punto decisivo è proprio questo: l'archivio d'autore può diventare uno strumento per educare alla complessità del testo. Portare Berto a scuola attraverso le sue carte significa superare una visione puramente manualistica della modernità letteraria e mostrare agli studenti che ogni opera nasce da un processo fatto di scelte, esitazioni, riscritture, mediazioni editoriali e responsabilità formali. La lettura non viene così ridotta alla comprensione del contenuto o alla memorizzazione di dati storico-letterari, ma diventa esercizio di metodo: osservare una fonte, descriverla, contestualizzarla, confrontarla con il testo pubblicato, distinguere il dato documentario dall'ipotesi interpretativa. La sperimentazione condotta nella biblioteca del Liceo artistico «D. Colao» conferma che l'innovazione didattica è efficace solo quando nasce da un rapporto rigoroso con i documenti. La Biblioteca virtuale non costituisce un'aggiunta ornamentale o spettacolare allo studio della letteratura, ma un ambiente di apprendimento in cui gli studenti sono chiamati a selezionare, ordinare, spiegare e restituire un patrimonio. La tecnologia diventa allora strumento di accesso e di mediazione, non sostituto della ricerca; l'archivio diventa spazio di apprendimento, non deposito inerte; la scuola diventa il luogo nel quale il patrimonio letterario può essere riconosciuto, interrogato e trasmesso.

Il caso di Giuseppe Berto mostra, in definitiva, che insegnare la letteratura contemporanea significa anche restituire agli studenti l'officina che precede il libro. Dentro la scrittura, nelle sue tracce provvisorie e nei suoi materiali preparatori, la letteratura torna a presentarsi come pratica viva, storica e problematica. Se, come ricorda Derrida, la questione dell'archivio

implica «une réponse, une promesse et une responsabilité pour demain», la didattica ha precisamente il compito di trasformare quella promessa in esperienza formativa: non solo far conoscere un autore, ma formare lettori capaci di abitare criticamente le fonti, le tecnologie e le memorie della modernità letteraria[23].

[23] DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., p. 60.

DANIELA MARRO
(LICEO SCIENTIFICO SEVERI, FROSINONE)

COME NASCE UN ROMANZO *MONSTRUM*? ORIENTARE ALLA RICERCA LETTERARIA CON *HORCYNUS ORCA* (1975) DI STEFANO D'ARRIGO

Non avrei mai immaginato che l'uscita di questo contributo, volutamente concepito nell'anno del cinquantenario di *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo (Alì Marina, 1919 – Roma, 1992), finisse per collocarsi in una fase particolare della vita della scuola: le recenti Indicazioni nazionali per i licei del 2026 incoraggiano ogni genere di riflessione intorno al concetto di "opera complessa", a seguito, com'è ormai noto a tutti, dell'acceso dibattito intorno alle (presunte) limitazioni penalizzanti previste per il classico di Manzoni[1]. Parlare quindi di un controverso *monstrum* letterario del secondo Novecento (fra l'altro poco o affatto considerato e frequentato dai manuali scolastici) sembra, a mio parere, quasi una provvidenziale, fertile provocazione.

Promosso attraverso un efficacissimo *battage* pubblicitario, il romanzo di 1257 pagine fu pubblicato nel 1975 da Mondadori. In mezzo secolo è uscito in diverse edizioni, di cui l'ultima del 2025 per BUR, è arricchita da fotografie e documenti inediti, da uno scritto di Giorgio Vasta (*Fera è la parola*), dalla storica introduzione di Walter Pedullà (*Congetture per un'interpretazione di* Horcynus Orca) e dalla ricca, pregevole postfazione di Siriana Sgavicchia (*La lunga storia di un marinaio. Invenzione e genesi di* Horcynus Orca), alla quale si deve, prima ancora che la curatela del volume, un pluridecennale impegno sul fronte degli studi sull'autore e la sua opera[2]. I convegni e tutte le occasioni di studio, approfondimento e divulgazione del 2025 hanno tuttavia evidenziato che D'Arrigo viene ancora identificato in *quel caso* editoriale: l'autore ha

[1] Si veda, a tale proposito, un intervento chiarificatore di Claudio Giunta, coordinatore della Commissione ministeriale per le Indicazioni nazionali di letteratura, in cui viene motivata la proposta di rimandare la lettura e lo studio de *I promessi sposi* al quarto anno: C. GIUNTA, *Sulle Indicazioni nazionali/1 (Questione Manzoni)*, in «La Repubblica», 25 aprile 2026, https://claudiogiunta.it/2026/04/sulle-indicazioni-nazionali-1-questione-manzoni/.

[2] L'edizione cui si farà riferimento d'ora in poi è però la seguente: S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, introduzione di G. PONTIGGIA, Milano, Mondadori, 1994.

pagato, nel corso del tempo, il prezzo altissimo di una fama scaturita, *paucis verbis*, da un *exploit* ritenuto maniacale, e non da quel percorso articolato, sviluppatosi in fasi diverse, che soltanto in tempi più recenti è venuto alla luce consentendo di distinguere l'intellettuale da quel libro annunciato come capolavoro ancora prima della sua pubblicazione. Anche per questo motivo riepilogo sinteticamente il profilo dello scrittore nella sua globalità: l'opera fu preceduta nel 1957 da una raccolta di poesie, *Codice siciliano*[3], ampliata nell'edizione Mondadori del 1978 (collana dello "Specchio"); nel 1985, dieci anni dopo, uscì per il medesimo editore il discusso, imprevedibile secondo romanzo di D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*. Sono stati invece pubblicati postumi *Il licantropo e altre prose inedite*[4] (a cura di Sgavicchia), e, recentemente, *Il compratore di anime morte*[5], lavoro ispirato a *Le anime morte* di Nikolaj Gogol', sempre a cura di quest'ultima.

Al di là delle celebrazioni e di ogni possibile, rinnovata chiave di lettura o interpretazione, quello di D'Arrigo si configura piuttosto come caso esemplare per ricostruire un percorso di ricerca e documentazione volto alla definizione di uno straordinario, corposo *avantesto* (manoscritti, lettere, elzeviri, recensioni, presentazioni di cataloghi per mostre) attraverso cui è stato e sarà possibile indagare a fondo una singolare esperienza di scrittura letteraria, ovvero a partire dalla costituzione dell'"officina" che l'ha generata. Il primo nucleo del romanzo, *I giorni della fera*, fu pubblicato infatti nel 1960 (dietro diretto interessamento di Elio Vittorini) nel terzo numero del «Menabò» dedicato alla letteratura meridionale: il centinaio di pagine vi comparve corredato da un glossario e dalla presentazione dell'autore[6], ancora sconosciuto, da parte dello stesso Vittorini. A precedere nel tempo questo primo abbozzo di romanzo i quaderni (ancora inediti) intitolati *La testa del delfino*, che D'Arrigo scrisse nel '56 (ma databili forse al 1957-1958)[7]; risale invece soltanto al 2000, presso Rizzoli, l'uscita de *I fatti della fera* (con introduzione di Walter Pedullà), a cura di Andrea Cedola e Sgavicchia: si tratta della prima stesura dell'opera che impegnò l'autore messinese per circa vent'anni in quella gestazione ossessiva entrata ormai a far parte della "leggenda" dello scrittore.

La mole di carta, con dimensioni da *orcaferone*, comprende dunque documenti fondamentali. Anzitutto i manoscritti: le redazioni del romanzo custodite presso l'Archivio "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux di Firenze; poi le numerose lettere, fra le quali è bene ricordare quelle indirizzate

---

[3] ID., *Codice siciliano*, Milano, Scheiwiller, 1957.

[4] ID., *Il licantropo e altre prose inedite*, a c. di S. SGAVICCHIA, Pistoia, Via del Vento, 2010.

[5] ID., *Il compratore di anime morte*, a c. di S. SGAVICCHIA, Milano, Rizzoli, 2024.

[6] ID., *I giorni della fera*, in «Menabò», n. 3, 1960, pp. 7-112.

[7] Cfr. SGAVICCHIA, *La lunga storia di un marinaio*, cit., pp. 1175-1182.

a Cesare Zipelli e Gianvito Resta, ora conservate presso l'Archivio del Novecento dell'Università Sapienza di Roma, e a Tito Balestra, depositate presso l'Archivio della Fondazione Museo "Tito Balestra" di Longiano[8]. Infine un *corpus* non irrilevante di scritti giornalistici e testi di cataloghi per mostre (spesso a firma «Fortunato D'Arrigo», altro nome anagrafico dello scrittore)[9], che comprendono elzeviri risalenti al periodo in cui D'Arrigo svolse un'intensa attività di pubblicista e critico d'arte sia collaborando con il settimanale «Omnibus» (1947), con i quotidiani «Il Giornale di Sicilia» (1947-1949), «Il Progresso d'Italia» (1948-1949), la rivista «Vie Nuove» (1952-1956), sia pubblicando recensioni e presentazioni dedicate a opere o esposizioni di artisti[10].

Come avvalersi di questa straordinaria risorsa in ambito scolastico, dando forza all'idea che i giovani studenti di oggi debbano incontrare più da vicino la contemporaneità anche alla luce di nuove riflessioni sulle letture integrali delle opere letterarie? È evidente che, al di là di ogni possibile accezione di "opera complessa", il romanzo di D'Arrigo presenta oggettive difficoltà, anche di carattere linguistico, riguardo sia alla completezza ed esaustività dell'approccio diretto al testo, sia alla disamina di alcune sue parti, persino in caso di pagine esemplari già – raramente – inserite in antologie per il

---

[8] Per il quadro esaustivo riguardo alle fonti rimando alla ricostruzione proposta da Sgavicchia nella postfazione *Una trama d'autore*, in D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte*, cit., pp. 235-280.

[9] Per una trattazione più ampia dell'argomento rimando a mie pubblicazioni fondamentali (D. MARRO, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, Comune di Alì Terme, Litotipografia Ciolfi - Cassino, 2002; EAD., *L'officina di D'Arrigo*, in «L'Illuminista», nn. 25-26, gennaio-agosto 2009, pp. 413-417), ma soprattutto a successive integrazioni scaturite da ulteriori rinvenimenti (cfr. G. FORNI, *D'Arrigo e il* nostos *delle parole*, in «Critica letteraria», a. XLVIII, fasc. III, n. 188, 2020, pp. 533-551; ID., *«Come se l'animale si risvegliasse dalla parola scritta sulla sabbia». Parole e animali in* Horcynus Orca *di Stefano D'Arrigo*, in «Critica letteraria», a. L, fasc. IV, n. 197, 2022, pp. 797-814).

[10] Riguardo agli scritti d'arte più significativi, riporto con precisione di dati i nomi utilizzati di volta in volta dall'autore: D'ARRIGO, *s.t.*, in *Arena. Disegni*, Brogliaccio del Disegno contemporaneo 1, a c. di T. BALESTRA, F. D'ARRIGO e C. MARZULLO, Roma, Tilli Litografo, 1950, pp. 1-2 (n.n.); F(ORTUNATO) D'ARRIGO, *Omiccioli sino a Scilla*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1950, pp. 1-10; S. F(ORTUNATO) D'ARRIGO, *Marcello Muccini. VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, Roma, De Luca editore, 1951, pp. 59-60; S. F(ORTUNATO) D'ARRIGO, *s.t.*, in *Mirabella*, Roma, Edizioni Il Pincio-Tipografia La Sfera, 1952, pp. 3-18 n. nn. (tavole pp. n. nn. 5, 6, 16, 17); S. D'ARRIGO, *La grandezza in pietra di Mazzullo*, in *Catalogo della Mostra antologica dell'opera di G. Mazzullo, Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio-luglio 1977*, Parma, Azienda Poligrafica Editrice, 1977, pp. 7-10.

liceo[11]. Tuttavia, non dobbiamo dimenticare che oggi l'insegnamento della Lingua e letteratura italiana non è da intendersi esclusivamente nella sua accezione di ordinario, curriculare lavoro in aula, bensì alla luce di altri spazi e tempi che negli ultimi anni anche le nostre discipline hanno ben imparato ad utilizzare proficuamente. Mi riferisco, in buona sostanza, a possibili azioni che tendono a privilegiare la didattica laboratoriale e a considerare la dimensione pluri/interdisciplinare del contenuto in sé. Schematizzo di seguito un paio di proposte:

Azione A. Secondo gli obiettivi dell'orientamento formativo nella scuola secondaria superiore (D.M. 22 dicembre 2022, n. 328), la progettazione di moduli specifici propedeutici all'istruzione terziaria, focalizzati in questa mia proposta sull'analisi critica di materiali cartacei confluiti in archivi e biblioteche.

Azione B. Il potenziamento delle competenze testuali riferite ai diversi ambiti e domini espressivi (narrativa, poesia, giornalismo, critica d'arte) in cui si è mosso D'Arrigo dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta, da intendersi come attività di approfondimento mirata al potenziamento, da inquadrare anche

---

[11] Non è questa la sede ideale per una ricognizione completa sulla presenza di D'Arrigo e di *Horcynus Orca* nei progetti editoriali per le scuole superiori: gli approcci da parte degli autori, quando presenti, risultano diversi, ma sempre rari i brani inseriti nelle sezioni antologiche. A mo' di esempio, senza alcuna pretesa di esaustività, cito tre casi riferiti a manuali adottati da anni nelle scuole superiori, in particolar modo nei licei: Claudio Giunta propone il testo *Ciccina Circé la «femminota»* nella versione per l'e-book all'interno del modulo *Guerra e Resistenza in Italia* di un percorso (*La guerra, la Resistenza, gli scrittori di fronte alla catastrofe*) insieme ad altri autori più o meno frequentati (Revelli, Pesce, Vittorini, Malvezzi e Pirelli, Meneghello, Malaparte). Cfr. C. GIUNTA, *Cuori Intelligenti. Mille anni di letteratura*. *Volume 3B. Dal secondo Novecento a oggi*, Novara, DeA-Garzanti Scuola, 2016, p. 202 e p. 205. Il manuale di Paola Biglia, Alessandra e Cristina Terrile (*Una grande esperienza di sé. Letteratura italiana. Volume 6. Il Novecento e gli anni Duemila*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2018) annovera D'Arrigo tra gli autori dell'«anticanone» (cfr. p. 345) e lo cita in poche righe a proposito della trasfigurazione simbolica e linguistica del reale della narrativa degli anni Settanta insieme a Volponi, Celati e Manganelli (cfr. p. 681); Giuseppe Langella parla di "romanzi epici" quando cita il romanzo del '75 con *La luna e i falò* di Cesare Pavese, facendo precedere Fenoglio con *Il partigiano Johnny* e Boris Pasternak con *Il dottor Živago* (cfr. *Il Novecento. Il terzo periodo 1944-1978. La narrativa dell'impegno*, in G. LANGELLA, P. FRARE, P. GRESTI, U. MOTTA, *Amor mi mosse. Volume 7. Dal primo dopoguerra agli anni Duemila*, *La metamorfosi del canone. L'età della crisi*, Milano-Torino, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori-Pearson, 2019, pp. 642-643).

nell'ambito di progetti finanziati con fondi europei (ad esempio, i recenti POC – Programma Operativo Complementare "Per la Scuola" 2025/26, che prevedono la collaborazione con enti esterni e, elemento non trascurabile, con le università)[12].

Nel primo caso, l'*Azione A* mira a educare gli studenti liceali alla ricerca in archivi e biblioteche. Da parte del docente esperto (che non necessariamente deve coincidere con l'insegnante curriculare, data la possibilità da parte di esterni sia di rispondere a bandi della scuola sia di intervenire in una sede diversa dall'aula) sarebbe interessante la ricostruzione del percorso di ricerca (preferibilmente attraverso una *narrazione*, anche in chiave personale, che immetta lo studente in una prospettiva motivazionale e operativa, oppure attraverso una simulazione), che nel caso di D'Arrigo potrebbe delinearsi come di seguito, ovvero come effettivamente si è svolto[13]:

- disamina comparata di tutte le note bio-bibliografiche, a cominciare dalle recensioni al romanzo pubblicate a partire dalla metà degli anni Settanta;
- colloqui con i testimoni, nel caso Jutta (Giustina) Bruto D'Arrigo, vedova dello scrittore: indicazioni complessive da indagare, verificare, approfondire;
- lavoro in emeroteca: spoglio dei numeri (all'epoca non digitalizzati) di «Omnibus» (Firenze, Forte di Belvedere), «Il Giornale di Sicilia» (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale), «Vie Nuove» (biblioteche di Roma, Bologna, Sesto San Giovanni, Milano);

[12] I percorsi del POC (strumento di programmazione e finanziamento del Ministero dell'Istruzione e del Merito) sono finalizzati al supporto degli studenti delle classi terze, quarte e quinte delle scuole secondarie di secondo grado nell'orientamento, nel potenziamento delle competenze, nelle azioni di inclusione e nei laboratori. Le attività, che si articolano in moduli strutturati coinvolgendo esperti e tutor, sono gestite secondo criteri di trasparenza, efficacia e coerenza con il PTOF delle istituzioni scolastiche, e contribuiscono a favorire scelte consapevoli da parte degli studenti, valorizzandone interessi, attitudini e aspirazioni, e a contrastare la dispersione scolastica.

[13] Rimando alla mia personale (e ormai lontana) esperienza di dottorato di ricerca in Studi Storici di Letteratura Italiana, confluita nella tesi *La scrittura di Stefano D'Arrigo dalle pubblicazioni giornalistiche ai romanzi*, Università Roma Tre, discussa il 17 giugno 1998 (commissione giudicatrice formata da Nicolò Mineo, Giuseppe Nicoletti, Sebastiano Martelli). Il lavoro è stato successivamente pubblicato (cfr. nota 9).

- lavoro a Roma presso gli archivi della Galleria Nazionale di Arte Moderna e della Biblioteca di Piazza Venezia (recupero dei cataloghi per mostre, pubblicati in edizioni limitate);
- schedatura di tutto il materiale attribuito allo scrittore (esame dei documenti dubbi) ed elaborazione di regesti (in seguito depositati presso l'Archivio "A. Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux di Firenze);
- selezione dei documenti più significativi in relazione all'intertesto dell'autore: es. gli articoli pubblicati su «Il Giornale di Sicilia» e le presentazioni dei cataloghi per le mostre rilevanti sul piano tematico (ovvero quelli che rimandano ad alcune direttrici del romanzo: la Sicilia, la guerra, il suicidio del reduce, l'amore coniugale).

Nel secondo caso delineato, l'*Azione B* ha come obiettivo il potenziamento delle competenze testuali, e si incentra su testi particolarmente significativi anche per il loro riferirsi a differenti domini espressivi: passaggio, quest'ultimo, particolarmente delicato e da non sottovalutare. Come osserva utilmente Paola Rocchi[14], l'approfondimento della dimensione letteraria del testo, con la messa in gioco di saperi e linguaggi, non assolve soltanto alla «immediata spendibilità sul mercato della formazione» in termini di avviamento alle scelte future e di adattamento alle regole del mercato del lavoro. L'insistenza su teorie, metodologie e procedure dell'approccio al testo letterario favorisce negli studenti, in parallelo, l'apertura alle prospettive cognitiva (lingua, genere, contestualizzazione nello spazio e nel tempo), comunicativa (approccio personale come partecipazione, quasi come coautore, alla comprensione) e affettiva (sviluppo del senso estetico e critico), che tendono a "orientare" la *persona* – e non soltanto il futuro *professionista* – consolidando processi dialogici (confronto con visioni "altre") e di costruzione del sé (interpretazione come veicolo per l'interazione, la ricostruzione del senso, la negoziazione, la rielaborazione critica).

Il discorso si fa ancor più stimolante se si considera analiticamente un articolo, pubblicato da D'Arrigo nella terza pagina de «Il Giornale di Sicilia» il 25 settembre 1949, dal titolo (estremamente evocativo per non dire profetico) *Delfini e Balena Bianca*: in sostanza la recensione a un dipinto (fra i meno

[14] P. ROCCHI, *Orientarsi con i classici*, 10 giugno 2024, https://laricerca.loescher.it/orientarsi-con-i-classici/ (dal n. 26 de «La Ricerca» *Il senso dell'orientamento*). L'autrice stessa rimanda alla pubblicazione P. ROCCHI, T. GENNARO, *Orientarsi con i classici. Moduli di didattica orientativa e letteratura*, Torino, Loescher, 2024.

noti) di Renato Guttuso[15]. Il pezzo, scritto in occasione del Premio La Spezia vinto dall'artista per il quadro *Ragazzi che pescano (cercano) granchi*, si apre con riferimenti che esulano dall'argomento in sé[16], per poi presentare un singolare episodio: un pescatore di nome Giovanni, che ha catturato un piccolo delfino per dividere le carni poco commestibili dell'animale con alcuni ragazzi affamati, racconta della cattura di un'altra «fera». I suoi lamenti, simili al pianto di un bambino, non avevano impietosito il pescatore, che lo aveva ucciso soprattutto per rivolgere un monito agli altri esemplari della sua specie, abituati ad assaltare e lacerare le reti. Il frammento del romanzo *I giorni della fera* pubblicato sul «Menabò» nel 1960 presenta una situazione analoga: i pescatori di Acqualatroni, riparate le reti squarciate dai delfini grazie al taglio e alla vendita dei lunghi capelli da parte delle giovani del paese, non esitano a cacciare la «fera» e ucciderla per allontanare il branco dallo Stretto e agevolare così la ripresa della pesca.

Il rapporto fra uomo e ambiente, soprattutto nella prospettiva del discorso ecocritico attuale, può collocarsi a pieno titolo nel quadro della modernità letteraria dell'antropocene, cui recentemente guardano anche interessanti *exempla* ministeriali di didattica orientativa[17]. Va considerata con grande attenzione, e con uno sguardo parzialmente rinnovato, la puntualità con cui D'Arrigo lo descrive ne *I giorni della fera* e in *Horcynus Orca*: in queste pagine sopravvivono sì le ombre di miti e favole, metafore e allegorie, ma non sempre gli animali sembrano inventati; in buona sostanza, i punti di vista, del soggetto umano e del soggetto zoologico, si confrontano in una vera e propria narrazione della loro biologia comportamentale. I delfini che l'autore descrive squarciano le reti e ostacolano a tal punto i pescatori nello svolgimento della

---

[15] Cfr. D. MARRO, *D'Arrigo verso il romanzo:* Delfini e Balena Bianca, in «Quaderni d'Italianistica», a. XVIII, n. 1, 1997, pp. 57-72. Ne ripropongo in questa sede alcuni passaggi fondamentali.

[16] D'Arrigo nell'articolo avvia la riflessione da una singolare comparazione: gli scrittori Giovanni Comisso, Antonio Baldini e Nino Savarese, così come gli artisti (suoi amici e sodali) Guttuso, Saro Mirabella e Giuseppe Mazzullo, con le loro opere vanno alla "scoperta" dell'Italia seguendo una direttrice che sarà fondamentale per l'opera del 1975: il tema del viaggio.

[17] Mi riferisco in particolare ai materiali proposti da Carlo Mariani, ricercatore INDIRE e responsabile del Dipartimento Umanistico, nell'ambito del modulo *Come si fa una didattica orientativa con le discipline del curricolo?*, facente parte del corso di formazione per docenti *Orienta-Menti*. I docenti possono consultare la pagina *Connessioni* all'url https://www.indire.it/wp-content/connessioni/, ambiente in cui sono disponibili molti esempi di attività didattiche a sfondo orientativo.

loro attività[18] che essi li uccidono colpendoli al cervello[19]; tuttavia, i loro comportamenti e atteggiamenti sottintendono quasi una consapevolezza istintiva delle ragioni degli stessi pescatori, costretti a soddisfare bisogni primari. E ancora: le «fere» manifestano una sorprendente umanità nei loro approcci "amorosi"[20] ed emettono lamenti alla maniera dei neonati al momento della cattura, così dolorosamente da indurre i pescatori a risparmiarle[21]: gli occhi del delfino sembrano esprimere sentimenti umani. Sempre nell'articolo, il passo in cui la «fera» viene catturata evidenzia analogie e riscontri con le versioni narrative: D'Arrigo pone l'elemento del sangue al centro di una reiterata, insistita amplificazione quando puntualizza che il pesce raccolto nella rete assaltata dai delfini è sanguinolento[22], quando definisce «sanguosa» la stessa «fera»[23], quando ammette che il sangue del delfino dovrà fungere da ammonimento per gli altri[24], quando si focalizza sul sangue che sgorga copioso dalla ferita[25]. Il lavoro di verifica sui testi – al netto delle *superfetazioni* che caratterizzano, com'è noto, l'edizione del '75 – fa emergere in modo chiaro il *focus* dell'attività, ovvero la scoperta che gli elementi fondamentali della narrazione richiamano direttamente il passo di quell'articolo lontano nel tempo e quasi dimenticato, e che questi elementi costituiscono la prova della metamorfosi, in un certo senso, del breve e occasionale testo originario, che "vive" nuove vite nelle stesure che si succedono nel tempo, generate da un laboratorio di scrittura influenzato da molteplici esperienze.

Un altro passo dell'articolo rivela elementi dell'intreccio su cui fondare il confronto tra questo testo, il nucleo generativo del romanzo e il romanzo stesso, ovvero la descrizione dei tratti "umani" del delfino nel racconto del pescatore Giovanni:

> Giovanni che ci raccontò [...] di un altro delfino, d'un'altra fera, catturato un giorno, che buttato sul fondo della barca, e presentendo la sua fine, cominciò a piangere come un bambino, sempre più lamentevole e disperato, e volgeva gli occhi impauriti e teneramente imploranti, e fletteva giù il capo [...].
>
> e quando Giovanni gli s'appressò con un coltello in mano, belò come un agnello e fu ucciso e il suo sangue caldo sparso sul mare intorno intorno e gli altri delfini, le altre

---

[18] Cfr. D'Arrigo, *I giorni della fera*, cit., p. 8; Id., *Horcynus Orca*, cit., p. 176.
[19] Cfr. Id., *I giorni della fera*, cit., p. 12; Id., *Horcynus Orca*, cit., p. 179.
[20] Cfr. Id., *I giorni della fera*, cit., pp. 21-22; Id., *Horcynus Orca*, cit., pp. 191-193.
[21] Cfr. Id., *I giorni della fera*, cit., pp. 23-28; Id., *Horcynus Orca*, cit., pp. 194-198.
[22] Cfr. Id., *I giorni della fera*, cit., p. 10; Id., *Horcynus Orca*, cit., p. 178.
[23] Cfr. Id., *I giorni della fera*, cit., p. 12; Id., *Horcynus Orca*, cit., p. 179.
[24] Cfr. Id., *I giorni della fera*, cit., pp. 14-19; Id., *Horcynus Orca*, cit., p. 183 sgg.
[25] Cfr. Id., *I giorni della fera*, cit., p. 24 sgg.; Id., *Horcynus Orca*, cit., p. 193 sgg.

fere, videro e fiutarono quel sangue di fera, e se ne fuggirono lontano, fuori dello Stretto, avendone avuto tema e ammonimento[26].

Ne *I giorni della fera* e in *Horcynus Orca* la scena, la medesima, sembra via via smarrire i propri tratti documentari e realistici per "dilatarsi" attraverso la lingua horcynusa:

Dalla feluca intanto avevano cominciato a remeggiare, col lontru a rimorchio per seminare quel sangue ancora caldo e fumante in lungo e in largo, ai quattro angoli della loro posta di mare, di qua e di là della linea di schiuma, fra Granatari e la Lanterna, e fra Acqualatroni e le sabbie di Scilla[27].

Dalla feluca intanto, lui, Duardo e l'altro scagnozzame, visto che la fera s'era messa come a singultargli sulla mano a don Luigi, avevano cominciato a remeggiare, con l'ontro a rimorchio, per seminare quel sangue ancora caldo e fumante, in lungo e in largo, ai quattro zingoli della loro posta di mare, di qua e dilà della linea schiumosa del duemari, dalla Lanterna, passando per le grotte della 'Ricchia, sino a Casablanca[28].

Sempre in riferimento all'*Azione B*, l'importanza della disamina di materiale d'archivio (anche al di là delle diverse redazioni dell'opera maggiore) è evidente quando si prende in esame una tipologia testuale che difficilmente (o mai) fa il suo ingresso nelle aule scolastiche: il testo elaborato per presentare una mostra d'arte e pubblicato in catalogo. Tipologia testuale frequentata sia dal Fortunato degli anni romani, sia dal D'Arrigo degli anni successivi al "caso", quelli in cui torna sugli argomenti presenti nella fase giovanile e sugli artisti (il più delle volte siciliani, più volte recensiti in rivista) che hanno accompagnato il suo percorso di uomo e di scrittore. La presentazione *La grandezza in pietra di Mazzullo*[29] costituisce sia un esempio estremamente significativo per il percorso dell'autore al di là delle linee tematiche dominanti nella sua opera, sia un'occasione di approfondimento del contesto post-bel-

[26] ID., *Delfini e Balena Bianca*, in «Il Giornale di Sicilia», 25 settembre 1949, p. 3.
[27] ID., *I giorni della fera*, cit., p. 29.
[28] ID., *Horcynus Orca*, cit., p. 200.
[29] Ripropongo in questa sede, in ragione della specifica trattazione, alcuni passaggi del mio contributo *Tre tempi, tre scritti. Pagine darrighiane di critica d'arte per Saro Mirabella, Giuseppe Mazzullo, Giovanni Omiccioli*, in «Letteratura & Arte», n. 5, 2007, pp. 111-127.

lico in chiave didattica. D'Arrigo, infatti, in un passaggio dell'ampio testo dedicato ai lavori dell'amico siciliano[30] incentra il suo discorso sul tema della Resistenza a partire dalla descrizione – non un'*èkphrasis*, piuttosto un manifesto – della scultura *Oratore* del '63:

> Figura di fucilato d'immediata, irresistibile suggestione, col suo virile e struggente senso di menomazione e di impotenza del moncherino proteso in avanti, nel gesto oratorio, patetico, destituito d'ogni velleità ed enfasi, dell'uomo torturato che all'ultimo istante, gli occhi ormai sui suoi carnefici, sembra perorare, perorare proclamandole di fronte alla morte, dalla morte, le ragioni di quella sua morte e/o vita: le ragioni di chi muore, di chi sa perché muore, di chi sa che muore perché il suo morire non sia il morire medesimo della libertà.

La statua, che raffigura un uomo con il braccio proteso, si pone come un simbolo: D'Arrigo, che indugia sulle opere dedicate alla Resistenza rilevando in esse tratti espressionistici che non sono estranei alla propria scrittura, parla di «goyesco lancio di sfida in avanti» e di «deformità di vita che non è ancora morte, di morte che è ancora vita». La pietra dura delle statue di Mazzullo incarna quindi, per analogia, l'idea stessa della «memoria 'dura' dell'antifascismo», mentre il simbolo – costruito attraverso una sorta di reinterpretazione in chiave metaforica delle pietre vulcaniche predilette dall'artista – torna nelle pagine di *Horcynus Orca* in due momenti differenti. Il primo: quando Federico Scoma, il reduce dalla Tunisia al quale è stata amputata la mano destra «lazzariata» (a causa dello scoppio di una bomba per opera dell'aviazione inglese), continua a tendere il braccio per un saluto che nessuno potrà più ricambiare, configurandosi come vittima del conflitto destinata a mutare i più elementari rapporti di comunicazione con gli altri uomini. Il secondo: quando, durante le Quattro Giornate di Napoli, il soldato tedesco – carnefice per antonomasia – viene colpito a morte dallo scugnizzo, perché aveva mostrato la propria mano come se fosse stata una pistola, trasformandosi così in vittima per un equivoco. Due figure emblematiche della tragedia della guerra, colte nel "gesto", nel momento culminante dell'azione che le qualifica[31]. E proprio quel gesto, reazione disperata di un ragazzino precocemente divenuto adulto, deve aver colpito nel profondo un autore come Primo

---

[30] Nato a Graniti (Messina) nel 1913, e residente a Roma dal '39 fino all'anno della scomparsa (1988), dove ha insegnato presso l'Istituto Statale d'Arte, Giuseppe (Peppino) Mazzullo ha goduto di grande fama in Italia e all'estero, recensito e apprezzato dai colleghi e dai protagonisti della critica d'arte dell'epoca.

[31] Nel testo di presentazione del catalogo dedicato al pittore Saro Mirabella (cfr. D'ARRIGO, *s.t.*, in *Mirabella*, cit., pp. 3-18), lo scrittore commenta le posizioni del Baudelaire attento ammiratore di Delacroix (cfr. C. BAUDELAIRE, *Salon del 1846*. *Eugène Delacroix*, e *Salon del 1846*. *Del ritratto*, in ID., *Scritti sull'arte*, a c. di E. RAIMONDI,

Levi, che, a pochi anni dall'apparizione sulla scena letteraria del *monstrum* darrighiano, ritenne necessario – adottando di fatto un lessico "scolastico" – selezionare quell'episodio memorabile per la propria personale "antologia"[32] tesa alla definizione di un percorso di formazione da «lettore curioso e onnivoro» attraverso le pagine degli autori più amati e con chiaro intento conoscitivo teso a «strappare all'universo i suoi misteri»[33]. Lo ripropongo di seguito evidenziando nel testo gli elementi che nel lavoro didattico potrebbero essere posti in primo piano sia in relazione al discorso sulle arti figurative fin qui condotto, sia in relazione con possibili incursioni nell'ambito, più generale, del visuale e visivo (si pensi, ad esempio, sia alla rappresentazione del gesto eroico nella pittura e scultura della contemporaneità sia al fertile ambito del *reportage* e fotogiornalismo di guerra, con i suoi scatti divenuti iconici nell'immaginario internazionale)[34]: nel film *Le quattro giornate di Napoli* (1962) di Nanni Loy il personaggio di Capitano (Vincenzo) Stimolo, interpretato da Gian Maria Volonté, sembra richiamare quell'immagine, potente e drammatica, di "mutilazione" generata dalla guerra che Stefano D'Arrigo ha

---

trad. it. di G. GUGLIELMI ed E. RAIMONDI, Torino, Einaudi, 1981, p. 70 e p. 95) esprimendo, di fatto, alcune delle istanze del clima postbellico in Italia, quando, nell'ambito del dibattito sulla natura storica o romanzesca del ritratto, si rifletteva sulla necessità da parte di artisti e scrittori di cogliere dal vivo, persino nella fugacità dell'attimo, la realtà.

[32] P. LEVI, *La morte scugnizza*, in ID., *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 199-206. Le scelte degli autori e dei brani sono introdotte da brevi testi che costituiscono una vera e propria dichiarazione di intenti delineando un profilo intellettuale *sui generis*. L'opera avvalora infatti l'idea che la formazione di Levi sia estremamente eterogenea, in grado di porre in dialogo l'ambito scientifico (Darwin, Bragg, Gattermann, Thorne) con quello umanistico (Omero, Conrad, Saint-Exupéry, Babel').

[33] LANGELLA, FRARE, GRESTI, MOTTA, *Amor mi mosse. Volume 7. Dal primo dopoguerra agli anni Duemila*, *La metamorfosi del canone. L'età della crisi*, cit., p. 890.

[34] Si pensi, ad esempio, a Robert Capa (Endre Ernő Friedmann, 1913–1954) e al suo celebre quanto controverso *The Falling Soldier*, lo scatto del miliziano sul punto di cadere armato di fucile a Cerro Muriano il 5 settembre 1936, durante la Guerra Civile Spagnola. Come in D'Arrigo, l'immagine colta dal vivo – un particolare, un fatto minimo, un evento circoscritto – rende efficacemente (e meglio rispetto a una "narrazione" più distesa ed epica) il grande romanzo della guerra e della vita. A tale proposito, è forse utile ricordare che lo scrittore ha dedicato al tema della fotografia un suo testo poco noto, *L'elefante dello Zambesi* (in *Almanacco della Cometa*, a c. di G. APPELLA e P. MAURI, Roma, Edizioni della Cometa, 1987, pp. 87-93), espulso dalla redazione definitiva del romanzo *Cima delle nobildonne*, per il quale rimando a C. SPILA, *L'istantanea della morte.* L'elefante dello Zambesi *di Stefano D'Arrigo*, in «Rivista di studi italiani», a. XX, n. 1, 2002, pp. 231-236.

amplificato con la sua parola *horcynusa* (unica, irripetibile) per renderla universale, esemplare della condizione di un'umanità destinata a subire le ripercussioni di ogni conflitto al di là della distinzione fra bene e male, vincitori e vinti:

> Lo scugnizzo sbatté le palpebre e gli occhi che teneva stretti, affessurati, li spalancò grandi grandi sul tedesco, fece un passo fuori dal cerchio e gli si mise di fronte, là, *portò avanti il braccio destro che aveva nudo sino alla spalla, e che apparve allora mutilato della mano, col moncherino fasciato nelle bende ancora inzuppate di sangue. Dette un colpo di spalla e spinse il moncherino contro la mano del tedesco, come gli dicesse: stringi questo.* E intanto lo fissava coi suoi grandi occhi neri scrutatori, con espressione intenta, come soprapensiero: si sarebbe detto che lo fissava con gli occhi della testa e contempo con l'occhio della mente e che questo doveva farglielo vedere un poco meno e un poco più reale di quant'era, ora vicino e ora lontano, ora rimpicciolito e ora ingrandito, ora uno, meno di uno, zero tagliato e ora più di uno, un popolo, un esercito di uno…
> Il tedesco, se ne fu sbalordito oppure no, se lo sapeva lui, perché continuò a sorridere con quella sua smorfia di sorriso scordato sulle labbra: solo che per due o tre volte, e ora non si sapeva se dirlo più pazzo o più scellerato, *s'attentò a fare con la mano verso il moncherino dei leggerissimi scatti a invito.* Lo scugnizzo lo fissava sempre intento, corrugato, cogitoso, con le ciglia che intanto gli sbattevano come ali di farfalle ribellate dalla luce. E lo fissava ancora così, intento, corrugato, cogitoso, quando, *da dietro il fianco gli compariva fulminea la mano sinistra con una di quelle baionette tedesche, strette e affilate come pugnali, impugnata così fitta, da sembrare che il pugno, come ai paladini dell'Opera, gli facesse da impugnatura, e quasi senza muoversi, un lampo: comparire e colpire, gliela ficcava tutta nella pancia.*
> Per un momento sembrò che lo tenesse lui all'impiedi il tedesco, facendo forza all'impugnatura della baionetta, poi a poco a poco cominciò a mollarlo seguendo bramosamente il suo morire: *e manmano che il tedesco se ne calava ai suoi piedi, con quella pazza scellerata mano sempre tesa*, quel pazzo scellerato sorriso sempre sulle labbra, a lui, sempre intento, corrugato, cogitoso, si vedevano comparirgli in fronte rughe su rughe, come lo assalisse una grande e precipitosa vecchiaia, *perché forse era quello il prezzo che la Morte gli faceva pagare per averlo scelto a farle da braccio*[35].

A supporto dell'esempio indicato, e in conclusione, mi piace ricordare quanto affermato da Romano Luperini nel libro *Insegnare la letteratura oggi*[36] sulla scorta di Tzvetan Todorov: «Essendo oggetto della letteratura la stessa condizione umana, chi la legge e la comprende non diventerà un esperto di

[35] D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., pp. 633-634. Corsivi miei.
[36] Cfr. R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2013.

analisi letteraria, ma un conoscitore dell'essere umano»[37]. In riferimento all'esempio proposto, nessun approccio al tema della guerra – oggi più che in passato, considerando le molteplici fonti d'ascolto dei giovani – può sostituire, in termini di orientamento formativo dello studente inteso come persona, l'educazione letteraria: al di là della capacità cognitiva, già di per sé complessa e carica di interferenze, l'approccio a una pagina sfidante come quella darrighiana qui proposta consolida e potenzia sia la dimensione esistenziale, emotiva e culturale nutrita dalla capacità immaginativa, sia, per dirla direttamente con le parole di Luperini, «la capacità critica, come educazione alla complessità e alla problematicità del momento ermeneutico, alla parzialità e al carattere interdialogico di ogni verità e alla dialettica democratica del conflitto delle interpretazioni»[38].

---

[37] In questa dimensione rilevo un'importantissima (e confortante) convergenza con alcuni elementi posti a fondamento delle recenti *Indicazioni nazionali*: «Con una formula sintetica si può dire allora che la scuola secondaria superiore, in quanto scuola dell'adolescenza, è il tempo della costruzione della soggettività giovanile. […] Deve offrire al giovane l'occasione per un confronto appassionato con adulti colti, capaci di accogliere le domande dei loro studenti e metterli nelle condizioni di formularle in termini sempre più chiari e precisi. È essenzialmente per questa ragione che al centro della scuola dell'adolescenza sta la conquista da parte dello studente di un rapporto colto con la propria lingua. […] *Lo strumento essenziale dello studio è il testo (linguaggio musicale, artistico…)/libro (nella sua versione cartacea o digitale). Scuola dell'adolescenza e scuola del leggere coincidono. La lettura diretta degli autori e delle opere è il cuore dell'insegnamento nella scuola secondaria superiore. Il contatto dell'adolescenza con le fonti della cultura superiore mediata dalla scuola è decisivo e irrinunciabile perché attraverso di essa il giovane entra in rapporto con un insieme di contenuti che non sono fatti su misura per lui, resistono dunque ad una comprensione immediata e per questo esigono misura, sforzo e tempo.* È molto importante che il docente sia consapevole del valore educativo decisivo di questa dimensione dell'estraneità culturale. Per mezzo dell'incontro con concetti e idee che non appartengono al suo mondo familiare, con le opere che li esprimono, con le parole che le mediano, l'adolescente può conseguire obiettivi educativi di primaria importanza. La vita giovanile si dota in altri termini di forme simboliche solide che le consentono di superare l'autoreferenzialità senza respiro, perché vuota e perciò stesso opprimente» (*Premessa culturale generale*, in *Indicazioni nazionali per i Licei*, 22 aprile 2026, pp. 14-15). Corsivi miei.

[38] Per i riferimenti a Todorov e a Luperini, inclusa la citazione riportata, si veda L. MALGIOGLIO, *I paradossi dell'orientamento narrativo*, in «La letteratura e noi», 11 novembre 2024, https://laletteraturaenoi.it/2024/11/11/i-paradossi-dellorientamento-narrativo/.

Biblioteca del terzo millennio

AURORA BESCHI
(SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

I PASSI IN PROSA DI PATRIZIA CAVALLI. LA CONTINUITÀ DI UNA POETICA IN PROSA ATTRAVERSO *CON PASSI GIAPPONESI*

Quando un'autrice conosciuta soprattutto per la poesia si misura con la prosa, la tentazione è quella di leggere il passaggio come una svolta. *Con passi giapponesi,* pubblicato da Einaudi nel 2019 e primo libro in prosa di Patrizia Cavalli, disattende tuttavia questa tentazione. Il volume, infatti, rilancia alcune domande che attraversano tutta l'opera dell'autrice e che riguardano il rapporto con l'altro, l'attenzione al quotidiano e la costruzione dell'io. Che cosa accade, dunque, quando una delle maggiori poete italiane contemporanee affida la propria voce alla prosa? È questa la domanda da cui prende avvio una lettura di *Con passi giapponesi*: un libro composto da testi scritti nel corso degli anni, in parte già pubblicati, nel quale alcuni nuclei centrali della ricerca cavalliana vengono ripresi e sottoposti a una più meticolosa elaborazione.

Il volume raccoglie prose di diversa misura, per la maggior parte inedite. In particolare, il testo eponimo era già comparso nel 1992 con il titolo *Ritratto* nell'antologia *Narratori delle riserve*[1] curata da Gianni Celati; altri testi erano comparsi in rivista o su quotidiano. Questa storia editoriale rende visibile che la pratica di scrittura prosastica, pur essendo sempre esistita, è rimasta a lungo marginale.

L'opera poetica di Patrizia Cavalli è attraversata da alcuni nuclei ricorrenti, come la casa, gli oggetti, la voce, il corpo o il desiderio, che sono veri e propri luoghi in cui il soggetto misura continuamente il proprio rapporto con il mondo. Da questi emergono alcune tensioni fondamentali, tra cui la difficoltà di abitare il proprio corpo, la vergogna dell'apparire, la pressione dello sguardo altrui, il desiderio inteso come possibilità di apertura ma anche come rischio di smarrimento di sé. Il ritorno di questi nuclei, da solo, non è sufficiente a comprendere la specificità della scrittura cavalliana, risulta più decisivo osservare la forma con cui questi temi riemergono. Come osserva Filippo Andrea Rossi, fare ricorso alla categoria di io lirico rischia di

[1] P. CAVALLI, *Ritratto*, in *Narratori delle riserve*, a c. di G. CELATI, Milano, Feltrinelli, 1992.

«ridurre al problema della natura dell'io le caratteristiche specifiche di questa scrittura poetica»[2]. Il confronto tra prosa e poesia, dunque, deve osservare in che modo i temi presenti vengono rielaborati. Inoltre, il richiamo alla produzione precedente consente di individuare la genealogia di alcune questioni e, insieme, di osservare la riconfigurazione che questi nuclei assumono nella prosa del 2019.

In *Con passi giapponesi* la prosa accompagna il pensiero e si posa con calma sulle cose. La differenza riguarda soprattutto il tempo che viene concesso all'osservazione. Infatti, alla concentrazione del verso si affianca una scrittura capace di osservare il mondo. Gli oggetti, che non sono più soltanto colti in flagrante nel loro essere, come avveniva in poesia, vengono osservati nelle loro abitudini e negli effetti che producono sul soggetto.

Questa attenzione alla materialità delle cose viene evidenziata da Emanuele Dattilo, secondo il quale Cavalli «aveva una lingua esatta, in cui le cose non venivano mai alluse o richiamate con eufemismi o giri di parole, ma sempre integralmente, nell'esattezza del loro apparire, a volte abbagliante»[3]. L'oggetto non si dissolve a causa della scrittura e non viene trasformato in un simbolo: la sedia resta quindi la sedia, come la mela resta una mela. La posizione dell'oggetto, la sua forma, il suo colore e il suo peso determinano il movimento del pensiero e costringono il soggetto a misurarsi con la realtà.

Questo elemento di continuità tra poesia e prosa emerge con particolare evidenza nel racconto *La casa*, nel quale lo spazio domestico e gli oggetti che lo abitano riprendono i motivi tipici della poetica cavallina, mentre l'andamento più disteso della prosa ne rende visibile lo sviluppo e le conseguenze. La casa è uno spazio vivo e relazionale, nel quale l'identità del soggetto si definisce attraverso il contatto e il confronto con la materialità del mondo. Gli oggetti, in particolare, sono presenze dotate di una propria resistenza, capaci di mostrare la tensione tra la volontà dell'io di organizzare il mondo e l'impossibilità di dominarlo.

Il racconto sembra sviluppare quanto osservato da Ambra Zorat in merito alla poesia: «lo stesso sguardo che intende comprendere il reale può deformarlo o farlo addirittura scomparire»[4], confermando che il soggetto è esposto all'autonomia delle cose e alla possibilità che il rapporto con il mondo resti precario. La difficoltà di intervenire sugli oggetti comuni, nel racconto,

---

[2] F. A. ROSSI, *Oltre io, corpo, oggetto. Proposte per una critica pragmatica a partire da Patrizia Cavalli*, in «Enthymema», a. xxv, 2020, pp. 464-483, p. 468.
[3] E. DATTILO, *Introduzione*, in P. CAVALLI, *Il mio felice niente. 1974-2020*, a c. di E. DATTILO, Torino, Einaudi, 2024, p. 8.
[4] A. ZORAT, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale,* tesi di dottorato in co-tutela, Université Paris IV-Sorbonne-Università degli Studi di Trieste, a.a. 2007-2008, p. 292.

emerge chiaramente. Un esempio è la sedia dello studio che, pur essendo scomoda, sembra sottrarsi alla possibilità di essere sostituita:

> Questa sedia sta lì non so da quanto, non so neanche se l'ho comprata io o se me l'hanno regalata. Di molti dei miei oggetti non ricordo la provenienza. Sembra quasi che ci siano sempre stati o che siano apparsi da soli. Questo gli conferisce una certa dignità ed è molto difficile prendere iniziative o intervenire. Perché se una cosa è lì è lì, si amalgama al resto, scompare quasi[5].

L'oggetto è autorevole e ostacola ogni tentativo di modificarlo e questo lo rende quasi invisibile.

Un confronto con la poesia precedente permette di comprendere la trasformazione di questo rapporto nella prosa. Nella poesia *Ringrazio la sedia la scala la poltrona*, pubblicata in *L'io singolare proprio mio* (1992), gli oggetti domestici accolgono il soggetto in un momento di vulnerabilità:

> Ringrazio la sedia la scala la poltrona
> che mi accoglieva in improvvisa debolezza
> quando improvvisa entrava nella stanza
> del tuo corpo assoluto la certezza[6].

L'ingresso improvviso dell'altro, qui, fa nascere una forte debolezza. Infatti, la perdita di stabilità del corpo altera l'equilibrio dell'io, il quale si sarebbe disunito se la poltrona non gli avesse offerto un sostegno materiale. A distanza di quasi trent'anni, in *Con passi giapponesi*, la sedia torna a essere un punto di incontro tra corpo e realtà, ma la relazione tra questi elementi assume una diversa configurazione. Se nella poesia l'oggetto era capace di offrire sostegno, nella prosa diventa espressione di un rapporto problematico tra la soggettività e la materialità. Infatti, nel racconto *La casa*, la sedia dello studio è descritta in una dimensione concreta e dolorosa: «a forza di stare seduta su quella sedia, tra le più scomode della terra, e anche brutta, mi sono distrutta la schiena»[7]. Da questo disagio fisico si sviluppa un'indagine che supera il confine dell'osservazione e della descrizione dell'oggetto e si estende al rapporto tra il corpo e la realtà materiale.

La prosa permette, inoltre, di concentrarsi sul processo attraverso cui l'oggetto acquisisce rilevanza. La sedia entra in conflitto con il corpo: «quando

---

[5] P. CAVALLI, Co*n passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019, p. 73.
[6] ID., *Ringrazio la sedia la scala la poltrona*, in *Poesie 1974-1992*, Torino, Einaudi, 1992, p. 140.
[7] ID., *Con passi giapponesi,* cit., p. 21.

mi fa male la schiena guardo la sua spalliera ostile, rigida, antianatomica»[8]. Il dolore obbliga il soggetto a riconoscere che nella stanza, quell'elemento, è presente. L'oggetto, dunque, modifica la postura e impone al corpo di prendere una forma. La spalliera, infatti, «preme» sulle vertebre, che «si curvano e si schiacciano» nel tentativo di sottrarsi alla sua presa[9].

Questa condizione nella quale la rigidità della spalliera obbliga il corpo a curvarsi riporta a un'altra osservazione di Zorat, secondo la quale, nella poesia cavalliana «l'armonia non è più possibile, il soggetto è davvero singolare, abbandonato a sé stesso e alla propria solitudine in un mondo urbano dove gli oggetti tra loro non hanno rapporti»[10]. L'affermazione riguarda la rappresentazione della città, ma trova una eco anche in *La casa*, dove l'ambiente quotidiano può smettere di offrire una continua rassicurazione. Il parallelismo, tuttavia, resta analogico dato che Zorat si riferisce specificamente alla città.

Il conflitto con l'oggetto, espresso dalla pressione esercitata dalla sedia sul corpo, introduce un problema che nel racconto eponimo si sposta dal rapporto con le cose a quello con gli altri. Se in *La casa* la materialità incrina l'equilibrio dell'io, nel racconto eponimo *Con passi giapponesi* è lo sguardo degli altri a intervenire sulla percezione di sé. Il corpo viene modellato tanto dalla pressione delle cose quanto da quella dello sguardo sociale.

La protagonista del racconto è la 'signora sarda', una donna dall'andatura goffa e con un dialetto marcato, che fin dall'apertura appare segnata da un conflitto tra ciò che è e l'immagine che vorrebbe offrire di sé:

> Era sarda. Molti altri lo sono, ma lei se ne vergognava. Perché quel suo dialetto crudo non c'era modo di farlo mansueto. Le sibilanti feroci e le dentali a baionetta, le gutturali a tenaglia e le labiali a scoppio non sentivano ragioni, ma tutte impettite spesso si raddoppiavano pure; e poi le voragini improvvise di certe vocali[11].

La provenienza geografica, segnata dal dialetto, è descritta attraverso un lessico militare. La voce è riconoscibile perché aggressiva e impossibile da rendere mansueta, e sembra andare contro la volontà della parlante, tradendola. Questa voce, su un piano diverso, esprime il tentativo di controllare la propria immagine, elemento che ha contraddistinto la fortuna pubblica della voce poetica di Cavalli. La prima persona e la presenza delle esperienze quotidiane hanno contribuito a costruire l'immagine di una poesia percepita come immediatamente autobiografica, favorendo delle letture centrate sul narcisismo dell'io. Eppure, l'esposizione dell'io finisce per indebolire questa

---

[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*
[10] ZORAT, *La poesia femminile Dagli anni Settanta a oggi,* cit., p. 296.
[11] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 3.

immagine, e questo è evidente in *La scena è mia, questo teatro è mio*, componimento di *Sempre aperto teatro* (1999), in cui la prima persona occupa simultaneamente «la scena», «la platea» e «il foyer», rendendo esplicita la teatralità dell'io cavalliano.

È la stessa Cavalli a chiarire che: «l'io proprio mio non è una confessione ma uno spazio linguistico»[12]. Dire "io" permette di guardare a uno spazio nel quale l'esperienza può essere organizzata e messa in scena. E per questo, Cavalli, considera sé stessa alla stregua di qualsiasi altro oggetto: «ai miei occhi non sono nient'altro che un oggetto di indagine che suscita in me sentimenti e considerazioni, come potrebbe farlo chiunque»[13]. Nel racconto *Immobilità e disordine*, infatti, l'esperienza è contemporaneamente reale e rappresentativa, e si modifica in funzione dello spettatore:

> Per esistere mi devo rappresentare, a me stessa o agli altri, anche in solitudine. Le rappresentazioni cambiano secondo gli spettatori. Anche nel dolore più reale c'è sempre l'irrealtà della rappresentazione[14].

L'esperienza, infatti, può essere reale e contemporaneamente richiedere una rappresentazione che cambia in relazione allo spettatore, presente o interiorizzato.

La signora sarda traduce in narrativa ciò che la poesia mette alla prova, ovvero l'identità che si costruisce nel linguaggio e nell'immagine che questo produce davanti agli altri. La donna prova a camuffare la propria voce, rivelando quanto l'identità dipenda dal rapporto con chi ascolta. Questa tensione, in poesia, spesso si realizzava nell'uso della prima persona e nella rapidità del verso; nella prosa si osserva nei tempi più distesi del pensiero. Il passaggio di genere consente a Cavalli di seguire più a lungo il modo in cui l'io viene costruito ed esposto dal linguaggio.

Il tentativo della signora sarda di correggere il proprio dialetto non produce, come risultato, l'effettiva produzione di una voce più libera, ma conduce all'adesione a un modello condiviso con le altre donne:

---

[12] ID., intervista in E. TREVI, *Un grande desiderio inesaudito*, seconda puntata di Le musiche della vita, Rai Radio 3, 11 dicembre 2011; trascrizione in R. GAMBATESTA, «*Quell'ossessivo ragionare sul mistero del nostro apprendimento». Uno studio filologico di Poesie (1974-1992) e Tre risvegli di Patrizia Cavalli,* tesi di dottorato in co-tutela, Université de Lorraine-Università degli Studi di Bari Aldo Moro, 2019, p. 393.

[13] L. GINZBURG, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, in «L'Unità», 3 giugno 2002, p. 26.

[14] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 96.

Questo modo di parlare non era in verità suo esclusivo attributo, perché lo divideva con altre signore, amiche sue. Chi di loro avesse dato inizio alla maniera e quando, come, perché, nessuno può dirlo, nessuno lo sa. Ma come in quegli usi che si trasmettono con tale confusa immediatezza da cancellare ogni differenza tra il promotore e il seguace, nel modo di parlare di queste signore, se anche ci fosse stata una maestra, non era possibile ritrovarne l'impronta originaria, perché si era sciolta, o forse rappresa, in un modello alato che, temperando i singoli caratteri, creava quella forma sovraindividuale che sembrava di tutte e di nessuna[15].

Il fraseggio ricercato perde così ogni carattere individuale e la voce, scelta per mascherare la provenienza, diventa un'altra forma di riconoscibilità. La trasmissione di questa maniera di parlare viene rappresentata come una forma di contagio in cui le nuove adepte apprendono inconsapevolmente questa tecnica e ne manifestano, tutte, i medesimi sintomi: «improvvisi cedimenti di tono, incongrue sprezzature nel significare, accenti di soave sventatezza»[16]. Mario Barenghi ha indicato nella capacità di «cogliere con esattezza una postura psicologica»[17] una qualità della prosa cavalliana. La dilatazione sintattica segue ogni minima variazione della voce e del comportamento, consentendo alla frase di adottare le movenze della signora sarda e riproducendone l'andamento esitante e artificioso.

Questo camuffamento induce la signora ad aderire a un codice sociale ancora più riconoscibile. Mentre il dialetto rimanda a una provenienza geografica, la nuova intonazione rivela l'appartenenza a un ambiente o a un'idea di eleganza. La sostituzione di un codice con un altro rende, dunque, ancora più evidente il carattere che la signora sarda ha costruito davanti agli altri. La vergogna, che all'inizio del racconto proviene dal riconoscimento immediato della propria provenienza, produce un esercizio di sorveglianza senza sosta: la voce deve essere corretta e resa compatibile con l'immagine della donna che desidera offrire di sé. Il risultato, però, risulta paradossale. Nel meticoloso tentativo di sottrazione, la signora assume una forma di riconoscibilità che la porta a parlare secondo una maniera condivisa, «di tutte e di nessuna»[18].

Lo stesso meccanismo si estende al corpo, il quale è sottoposto a un mutamento di postura e comportamento per affrontare la vergogna:

E poiché la vergogna di ciò che viene ritenuto un difetto spesso produce, in chi acconsente alla vergogna, un affanno compensatorio che chiamando in soccorso le altre parti innocenti del corpo le comanda a un'opera impropria e, così alterandole, le

---

[15] Ivi, p.3-4.
[16] *Ibidem*.
[17] M. BARENGHI, *Prosa e poesia / Patrizia Cavalli, Con passi giapponesi,* in «doppiozero», 31 agosto 2019.
[18] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 4.

asservisce al camuffamento di quel punto doloroso, le vota all'inesausto esercizio dell'apparire, del sembrare, del voler essere, ecco che un semplice e comune culo basso, invece di essere lasciato, come tanti altri, lì dov'è, trasmigrando nell'idea del culo basso, diventa imperatore[19].

Il passaggio dal dato fisico all'idea del difetto chiarisce che la vergogna può governare le movenze del corso, e dunque che la messa in scena coinvolge direttamente il corpo fisico.

Da questo racconto emerge chiaramente il carattere fortemente relazionale dell'identità. Lo sguardo altrui, che nella scrittura poetica di Cavalli era spesso affidato al 'tu', qui viene interiorizzato dal personaggio e trasformato.

Questo procedimento, oltre che riguardare direttamente il personaggio, viene marcato quando il racconto passa dalla voce all'invidia. Il sentimento viene riconosciuto e respinto, perché accoglierlo incrinerebbe la mite immagine che la donna vuole preservare:

> La sua invidia non era operativa, tale cioè da farle compiere con volontà e premeditazione qualcosa di malvagio o criminoso, perché anche di questo lei si vergognava. Ma come quei sordi che per paura di parlare a voce troppo alta, incapaci di dosarne l'intensità, la riducono a un sussurro e così si illudono di nascondere il proprio difetto, ma anche esercitano un potere perverso che costringe chi ascolta a far la parte del sordo, ecco che lei, per timore che l'invidia la spingesse ad azioni troppo intense e temerarie, svelando così il suo forte dominio agli occhi altrui e suoi – cosa questa che temeva sopra ogni altra –, incapace di regolarne la dismisura, respingeva del tutto questo suo sentimento, opponendogli le caute virtù di una mitezza che, sdegnosa di ogni guerra, lasciava solo agli altri le intemperanze del carattere e gli azzardi dell'azione[20].

L'invidia, in questo passo, risulta essere stata cancellata attraverso una strategia di autocontrollo. La signora teme che il sentimento diventi visibile «agli occhi altrui e suoi»[21], e in questo modo, ancora una volta, l'identità viene costruita attraverso uno sguardo interiorizzato. La similitudine con i sordi, inoltre, mostra il paradosso di questa sorveglianza: tentare di nascondere un difetto porta a produrre negli occhi degli altri un effetto ancora più evidente. Anche la mitezza, allora, diventa una forma compensatoria, costruita per mascherare ciò che la donna reputa inaccettabile.

Rispetto a *La casa*, cambia ciò che esercita pressione sul soggetto. Se nel primo racconto era la sedia a costringere il corpo, qui sono il dialetto, la

---

[19] Ivi, p. 5-6.
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*

voce e lo sguardo altrui a impedire all'identità di fare i conti con l'immagine che vorrebbe dare di sé. Tuttavia, in entrambi i casi la pressione diventa percepibile attraverso il corpo. Ed è proprio il corpo che costituisce il punto di partenza di *Mal di testa*, in cui Cavalli trasforma un'esperienza minima in uno strumento di conoscenza.

La scelta del mal di testa è in linea con la poesia precedente. Infatti, la dimensione corporea, nella poesia di Cavalli, è sempre stata un luogo da cui il pensiero si mette in modo. La poeta, parlando della nascita della propria poesia, spiega che:

> Non nasce mai una mia poesia da un ragionamento, anche se le mie poesie ragionano molto. La nascita viene da un forte stimolo psichico, nervoso, quasi materiale, e da qui si muove la lingua e va fisicamente dove viene condotta[22].

In *Mal di testa* questo nesso, già centrale nei versi, può essere osservato più disteso nella prosa.

> Intendo per questa uno stato dei sensi nel quale la percezione comune della realtà si altera facendosi mostruosa e dove ogni dettaglio si ferma silenzioso dentro un cerchio che mi include serrandomi. La vita delle cose, pur nel movimento, si sospende, e io sono sospesa insieme a loro. A volte può essere terribile e a volte dolcissimo, ma sempre e comunque mi riconduce a un silenzio assorto, a una zona di ricca oscurità, al centro intatto del mio essere, a un mistero che mi si mostra sempre uguale e sempre inspiegabile e che tuttavia sempre mi obbliga a interrogarlo[23].

Il mal di testa viene descritto come un'alterazione dei sensi e, mentre «la vita delle cose» si sospende, anche l'io resta «sospeso insieme a loro». Il dolore, dunque, riconduce il soggetto verso qualcosa di inspiegabile che, proprio per questo, lo obbliga all'interrogazione. Quindi, ancora una volta, in Cavalli il pensiero nasce dalla pressione concreta che l'esperienza corporea esercita sull'io. In questo racconto corpo e coscienza sono coinvolti nella medesima interrogazione. Barenghi, infatti, individua nella scrittura di Cavalli «l'annullamento del divario tra corporeità e pensiero, nel convergere – ora dolente ora gioioso, ora assertivo ora perplesso – di materia pensante e di mente incarnata»[24]. Il dolore evidenzia una soggettività che non può conoscersi prescindendo dai propri sensi e, non a caso, Donnarumma riconosce

---

[22] A. BENINI, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, in «il Foglio Quotidiano», 19 e 20 agosto 2017, a. xxii, n. 195, p. vi.
[23] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 64.
[24] BARENGHI, *Prosa e poesia / Patrizia Cavalli, Con passi giapponesi*, cit.

proprio in *Mal di testa* una riflessione solenne «sul tempo, sulla memoria, sul corpo, sui sensi, sul dolore, sull'amore»[25].

Proprio il desiderio, annunciato fra i nuclei iniziali, qui trova una funzione ben precisa. Il mal di testa non si limita a produrre dolore ma orienta la mente verso l'altro e trasforma l'amore in una spiegazione dell'infelicità:

> E con il mal di testa, che mi obbligava al desiderio amoroso, la mia mente dava inizio alle sue congetture, si chiudeva in quei rovelli ossessivi che avrebbero dovuto fornirle risposte adeguate all'infelicità e i mezzi per poterla sconfiggere ottenendo quell'amore che ormai era la chiave di ogni mistero[26].

Da questo passo emerge che l'io, attraverso il desiderio, prova a dare una forma a ciò che sente, e nella prosa il passaggio dal sintomo alla sua interpretazione si vede in modo più dettagliato.

Attraverso questi tre racconti emerge una voce che conserva la propria capacità di interrogare ciò che incontra. Una sedia troppo rigida, un modo di parlare, un mal di testa. In tutti e tre i casi presi ad esempio il pensiero prende avvio da un'esperienza concreta. Infatti, la prosa sembra nascere da questa disponibilità a restare accanto alle cose finché è possibile seguirne gli effetti sul soggetto.

Ed è in questo che il libro del 2019 ritrova la poesia che lo precede. La scrittura della poeta, da sempre affidatasi alle esperienze più concrete, cerca di dare risposte più distese a domande già presenti nei versi. Si comprende, allora, come la prosa non serva ad allontanarsi dall'immediatezza della poesia, perché è proprio quello il terreno fertile che continua a generarla.

Squisitamente cavalliana è inoltre l'attenzione al quotidiano che non diviene altro da sé: conserva la propria consistenza, rimanendo conoscibile. La sedia continua a provocare dolore alla schiena e un accento tradisce la provenienza. E l'io, forte di questa fedeltà alla concretezza, si lascia sorprendere e disfare. Infatti, ogni tentativo di comprendersi passa attraverso un ostacolo materico: una cosa, un corpo o un'altra persona.

Cavalli continua a mettersi in ascolto di ciò che accade quando il mondo entra in contatto con l'io, e *Con passi giapponesi* prolunga e concede più tempo a questo ascolto, attendendo pazientemente che l'io si mostri con i suoi tempi. I periodi si allungano, si avvolgono intorno al pensiero e ne assecondano i capricci, quasi sottoponendo la scrittura a una prova di resistenza che ricorda la tensione dei poemetti più che la misura concentrata delle poesie brevi. La prosa, dunque, modifica la durata della ricerca cavalliana.

---

[25] R. DONNARUMMA, *Patrizia Cavalli, Con passi giapponesi,* in «Allegoria», 83, 2021.
[26] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 69.

Cavalli sembra verificare fin dove la propria voce possa spingersi senza perdere precisione, ed è proprio quando la frase rischia di smarrirsi che scopre nella sua lunghezza un altro modo di restare fedele al pensiero. Per questo *Con passi giapponesi* va letto con la consapevolezza che Cavalli non abbandona la scena dell'io, ma le concede più tempo.

LE ASSAGGIATRICI
INTERVISTA A ROSELLA POSTORINO

A CURA DI MONICA VENTURINI, ODETTA MARTINI,
BENEDETTA SALERNO, ALESSANDRA SCREPANTI[1]

> Quel buco nello stomaco era paura. Da anni avevamo fame e paura. E quando il profumo delle portate fu sotto il nostro naso, il battito cardiaco picchiò sulle tempie, la bocca si riempì di saliva.
>
> (R. Postorino, *Le assaggiatrici*)

1. INTRODUZIONE

Le autrici che vengono alla mente se si sfogliano manuali oggi in adozione o si ripercorrono esperienze scolastiche vissute direttamente o apprese da altri non sono molte: Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese, a cui si aggiungono Elena Ferrante e, per la poesia, Amelia Rosselli, Patrizia Cavalli, Antonella Anedda. I dati emersi dalle ricerche in corso e le riflessioni legate al dibattito sul canone letterario contemporaneo, oltre a mettere a fuoco uno scollamento sistemico che investe la presenza delle scrittrici – più volte un'apparente assenza – nel canone, agiscono, al contempo, come spia di una distorsione di prospettiva che è bene proporre in classe, in aula, a tutti i livelli di istruzione, perché le giovani generazioni conoscano cosa significhi nel Novecento "diventare autrice" [2] e i processi non sempre lineari della tradizione, compresi i meccanismi culturali, storici, sociali che, combinati, ne determinano la formazione e la trasmissione[3].

È necessario oggi – un dovere civile, intellettuale e politico – trasmettere e valorizzare la voce delle scrittrici del Novecento e del nuovo Millennio

[1] L'articolo si divide in due parti: l'introduzione, a cura di Monica Venturini, e l'intervista alla scrittrice ed editor Rosella Postorino, realizzata da Odetta Martini, Benedetta Salerno, Alessandra Screpanti, studentesse del corso di «Letteratura, giornalismo, nuovi media», tenuto da Monica Venturini nel I semestre 2025-2026, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Roma Tre.

[2] Cfr. E. GAMBARO, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, De Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopoli, 2018.

[3] Cfr. I. PIAZZA, *Canonici si diventa. Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022.

tra i banchi, declinando la didattica contemporanea con una particolare attenzione per questo spazio vitale e decisivo di riflessione, da offrire a studenti e studentesse quale ambito di confronto e consapevolezza, nel quadro di una didattica democratica, attenta al tema del rapporto fra i generi e alla contemporaneità, con l'obiettivo di trasformare la lezione in «laboratorio d'incontro con le opere»[4]. Come afferma a ragione Giusti, «i libri sono più forti di noi»[5] e, per questo, potenti dispositivi di senso capaci di gettare ponti tra le discipline, i generi, i tempi storici e gli spazi geografici.

In questo quadro, si inserisce la proposta didattica qui avanzata, basata sulla convinzione che far leggere testi di autrici contemporanee, indagare anche il presente e trovare quei "ganci" rispetto alla vita quotidiana dei più giovani e delle più giovani possano costituire una delle strade più interessanti e utili da percorrere in classe. Molti i romanzi contemporanei che propongono un forte nesso tra la pagina letteraria e la storia, indagata e recuperata tramite ricerche d'archivio, approfondimenti e testimonianze: si pensi, per fare solo alcuni nomi, a *M, il figlio del secolo* di Antonio Scurati o a *I giorni di vetro* di Nicoletta Verna. In equilibrio tra fiction e non-fiction, queste narrazioni giungono spesso allo schermo cinematografico e televisivo, sancendo un'interazione divenuta oggi molto frequente tra scrittura e visione.

Il romanzo di Rosella Postorino, *Le assaggiatrici*, Premio Campiello 2018, rientra a pieno in questo particolare ambito della letteratura italiana contemporanea. L'opera prende avvio da un fatto di cronaca emerso nel settembre del 2014: Margot Wölk rivela, in un'intervista, di essere stata una delle assaggiatrici con l'incarico di provare, uno ad uno, i pasti destinati ad Adolf Hitler. La sua morte, avvenuta poco dopo tale dichiarazione, ha reso di fatto impossibile un confronto, determinando così uno scarto tra il fatto e la sua ricostruzione nel romanzo che delega alla finzione letteraria ciò che la Storia non può più verificare. Il testo nasce come un'indagine sul diritto di raccontare e sulla condizione ambigua di chi, all'interno di un sistema totalitario, si trova a essere al tempo stesso vittima e ingranaggio del potere.

La ricerca condotta da Postorino – autrice de *La stanza di sopra* (2007), *L'estate che perdemmo Dio* (2009), *Il mare in salita* (2011), *Il corpo docile* (2013) e, più recentemente, di *Mi limitavo ad amare te* (Feltrinelli, 2023, finalista al Premio Strega) e *Nei nervi e nel cuore*. *Memoriale per il presente*

[4] *Insegnare letteratura. Teorie e pratiche per una didattica indocile*, a c. di E. ZINATO, Roma/Bari, Laterza, 2022, ed. dig.

[5] S. GIUSTI, *"Più forte di me". La letteratura come risorsa per la vita: una conversazione con Marielle Macé,* in *Imparare dalla lettura*, a c. di F. BATINI e S. GIUSTI, Torino, Loescher, 2013, p. 92. Si veda anche ID., *Ignorante chi legge: il potere dei libri e la responsabilità della scelta*, in *La lettura ad alta voce condivisa. Shared reading aloud.* Atti del Secondo Convegno Scientifico Internazionale Perugia, 4-6 dicembre 2024, a c. di F. BATINI, Lecce, Pensa, 2024, pp. 35-40.

(Solferino, 2024) – si fonda su una pluralità di fonti storiografiche, memorialistiche, audiovisive e spaziali che restituiscono all'opera un forte ancoraggio storico, senza tuttavia esaurirne il senso. Come lo Scurati di *M, il figlio del secolo* (il primo volume del ciclo esce nel 2018, vince lo Strega l'anno successivo e conosce nel 2025 il passaggio allo schermo con la serie televisiva diretta da Joe Wright) anche Postorino affronta la stagione dei totalitarismi novecenteschi, percorrendo una strada che tiene insieme ricostruzione storica e invenzione letteraria, con una scrittura piana, uno stile essenziale, già premessa allo schermo cinematografico. La vicenda della protagonista, Rosa Sauer, vittima e carnefice allo stesso tempo – secondo quella "zona grigia" indicata da Primo Levi quale condizione in cui responsabilità e abuso perdono i loro contorni – solleva interrogativi che non vengono mai del tutto esauriti, lasciando al lettore e alla lettrice temi complessi come l'ingiustizia della violenza bellica, la disparità tra i generi acuita dai ruoli di potere, il valore simbolico-allegorico del cibo, l'ambivalenza tra protezione e soggezione, tra responsabilità e colpa. Il rapporto tra cibo e storia permette di portare l'attenzione sui diversi significati sociali assunti nel tempo dall'alimentazione – strumento di sopravvivenza, ma anche di ricatto, di violenza e di sopraffazione, fino a costituire un motivo di vita o di morte – ambito centrale e spesso problematico nella crescita e snodo importante su cui soffermarsi per attivare senso critico e consapevolezza in studenti e studentesse: «All'inizio prendiamo bocconi misurati, come se non fossimo obbligate a ingoiare tutto, come se potessimo rifiutarlo, questo cibo, questo pranzo che non è destinato a noi, che ci spetta per caso»[6].

Il successivo adattamento cinematografico diretto da Silvio Soldini nel 2025 amplifica queste tensioni, tramite una semantica visiva fondata sugli sguardi, sui dialoghi e sulla concretezza dei corpi, confermando così la natura transmediale e crossmediale del progetto. La vicenda delle assaggiatrici, infatti, è divenuta oggetto di diversi linguaggi: giornalismo, letteratura e cinema, dando origine a un vero e proprio "archivio della memoria", rivolto a pubblici e generazioni differenti. Qui si innestano gli effetti del cosiddetto testo "espanso" e le sinergie date dall'incontro di diversi mezzi, generi e strategie comunicative, con l'affermarsi di un'inedita figurazione al femminile che coincide con la sperimentazione di nuove e dirompenti modalità in grado di coniugare storia e narrazione: «C'era in quel gesto di uscire che chiunque ignorava, una ribellione. Nella solitudine del mio segreto sentivo una libertà integrale: sottratta a ogni controllo sulla mia stessa vita, mi abbandonavo all'arbitrarietà degli eventi»[7].

Il romanzo si pone dunque come strumento per ripensare non solo una stagione storica alle nostre spalle, ma anche per comprendere fenomeni at-

[6] R. POSTORINO, *Le assaggiatrici*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 12.
[7] Ivi, p. 161.

tuali e per rileggere la storia in funzione del contributo, oggi riconosciuto anche se non ancora posto a sistema, offerto dalle donne. Non si tratta solo della partecipazione alla storia del Novecento, ma anche della capacità di narrazione che si declina in diverse direzioni e modalità di espressione e non arretra di fronte ai "cortocircuiti" e alle contraddizioni, alla colpa di «restare vivi mentre altri muoiono»[8].

2. Intervista

Nell'intervista rilasciata a StyleMagazine *lei ha dichiarato: «Inizialmente volevo incontrare Margot Wölk, intervistarla, capire. Non ero certa di voler scrivere un romanzo. Poi però, quando quattro mesi dopo l'ho trovata, lei era morta» . Quali sono state, dunque, le principali fonti, e come ha bilanciato la ricerca storica con la libertà narrativa nel processo di scrittura?*

Per costruire il romanzo ho letto molto, non solo saggi come la *Storia del Terzo Reich* di William Shirer, ma anche saggi legati alla figura di Hitler, come *La mente di Adolf Hitler* di Walter Langer, che traccia un profilo psicologico e psichiatrico del Führer, o un libro di ricette che racconta quel che Hitler preferiva mangiare. E poi i memoir di due segretarie di Hitler, Christa Schroeder e Traudl Junge, diari, lettere, e intercettazioni dei soldati della Wehrmacht da parte degli Alleati… Ho riletto anche tanti romanzi ambientati in quell'epoca e sono andata in Polonia a visitare quello che resta della Wolfsschanze, il villaggio in cui abitava Margot Wölk, la caserma, e poi sono andata a visitare il quartiere di Berlino in cui Margot è cresciuta, dove ho parlato di lei con una sua vicina. Il lavoro è durato molti anni. Lo studio mi consentiva di avere dettagli che poi entravano nella narrazione conferendole realismo, ma soprattutto mi aiutava a capire i sentimenti dell'epoca. La cosa più forte che ho percepito è stata l'istinto di sopravvivenza, il voler rimanere attaccati alla vita con le unghie e con i denti. Ho rivisto *Heimat* di Edgar Reitz e altri film su quel periodo storico. Non avrei mai pensato di scrivere un romanzo storico. Il mio interesse non era tanto per quel periodo della storia, quanto per la condizione umana che l'esperienza di Margot Wölk ai miei occhi rappresentava. Questa donna era diventata una cavia perché sulla propria pelle doveva testare il cibo di Hitler: era una vittima, la sua vita poteva essere sacrificata per salvaguardare quella di Hitler. Contemporaneamente però era una privilegiata perché mangiava mentre gli altri morivano di fame. Mangiava bene, era pagata per farlo e in questo modo diventava un anello di una catena più grande che era un sistema disumano, il Terzo Reich. Ciò la rendeva una complice, colpevole, sebbene senza averlo scelto. È la contraddizione da cui sono partita: la colpa

[8] *Infra*.

in cui si scivola senza sceglierlo, che è una delle mie ossessioni di donna e di scrittrice. Dunque, ho inventato il rapporto tra le assaggiatrici, ho inventato la quotidianità alla mensa forzata, ho inventato la vita nel villaggio, perché sono una romanziera e fa parte del mio mestiere. Per rendermi la protagonista il più possibile familiare, le ho dato il mio nome, attribuendole caratteristiche mie. Si chiama infatti Rosa, come me.

Raccontare la guerra dal punto di vista dei tedeschi introduce una forte complessità morale: in che modo questa scelta, e la letteratura stessa come strumento, possono interrogare ed elaborare il dolore e la colpa nella memoria collettiva?

Questo è il cortocircuito del romanzo. Siamo abituati a veder raccontare il nazismo attraverso lo sguardo delle vittime, oppure dei colpevoli. Io volevo raccontarlo dal punto di vista di qualcuno che è vittima, perché è obbligato a rischiare la pelle per salvare la Patria (come qualunque soldato, che non sceglie di andare in guerra, ma è obbligato a farlo), anche se non è ideologicamente investito dall'amor patrio, o dallo spirito bellico, e magari neppure crede nel regime che «tollera» (per citare il padre di Rosa nel romanzo), e che però partecipando diventa complice, quindi colpevole suo malgrado. I tedeschi erano responsabili del Terzo Reich? Sì, e ne erano vittime. Karl Jaspers, ne *La questione della colpa*, scrive che «moralmente non esiste nessuna pretesa di sacrificare la propria vita, soprattutto se non se ne ottiene nulla. Chiedere alla popolazione di rivoltarsi contro uno stato terroristico è ingiusto, è chiedere l'impossibile», sebbene in quel testo lui allarghi la colpa dei tedeschi – che è politica, perché hanno accettato il regime nazista, e morale, per chi ha colluso con quel regime – addirittura alla colpa metafisica, cioè l'essere sopravvissuti mentre altri soccombevano: «Che noi siamo ancora vivi, – dice, – questa è la nostra colpa». Nei miei romanzi racconto sempre di come la società intervenga nelle vite private e le faccia deragliare. Ne *Le assaggiatrici* è la storia che interviene e tradisce gli esseri umani. Ero consapevole della difficoltà, del crinale pericoloso in cui mi muovevo, ma d'altra parte credo che se sei fedele al tuo personaggio, se tu aderisci al tuo personaggio, se ti fidi della narrazione, stai facendo il tuo dovere di scrittore. La letteratura indaga le contraddizioni umane, non prende posizione in termini ideologici. La letteratura consente di rappresentare la contraddizione senza dover necessariamente arrivare alla sintesi, ti consente di rappresentare l'antitesi, perché l'antitesi è la cosa importante. Certo che ho avuto paura di fare questa scelta narrativa, ma il libro in sé era rischioso, lo era già solo l'idea di farlo. Qualcuno mi ha detto: si è resa conto di aver raccontato Hitler come un essere umano? Ma Hitler non è nato mica folletto o alieno, era un essere umano. E credo che dimenticarsene sia pericoloso, è un modo di esonerarsi dalla responsabilità di ciò che la specie

umana può compiere. Insomma, credo che la letteratura possa, attraverso la costruzione romanzesca, mostrare proprio la nostra colpa metafisica, che è collettiva, e ci riguarda in ogni momento: restare inerti di fronte alle ingiustizie, restare vivi mentre altri muoiono.

Il cibo e la fame attraversano il romanzo come strumenti di potere e di sopravvivenza. Che valore simbolico attribuisce all'atto di mangiare, e in che modo la riflessione finale chiude e riflette questo significato?

Il cibo è una potente metafora del "fuori" che ci attraversa, del nostro rapporto con il mondo: minaccioso, ma necessario per sopravvivere. La morte è ciò che nel romanzo Rosa chiama "il peccato di Dio", cioè il fatto che siamo programmati per sopravvivere e tuttavia siamo destinati a spegnerci. Poi c'è il potere nella sua perversione, che è la possibilità di sopraffare un altro essere umano, e ci sono la violenza, la coercizione e le conseguenze che questa genera nel privato degli individui e delle loro relazioni. La storia dell'uomo inizia con il cibo, quando Adamo ed Eva raccolgono il frutto dell'albero proibito, cioè quando vogliono conoscere il mondo. L'essere umano ha bisogno di nutrirsi, altrimenti muore. La condizione della mortalità degli esseri umani, la condanna alla sopravvivenza può implicare il compromesso con il male. Nel romanzo il cibo diventa metafora di tutto questo, della nostra fragilità di esseri umani, del fatto che, per stare al mondo, il mondo lo dobbiamo assaggiare. È questo ciclo d'ingerimento ed espulsione che ci consente di stare in vita. Per conoscere il mondo, sei costretto a esporti al rischio di morire. Ma il cibo non è solo elemento negativo nel romanzo. C'è un momento in cui Rosa si trova in un vagone merci con altre persone come lei in fuga dai Russi e assieme condividono le poche cose che hanno da mangiare. Rosa dice che «È sempre possibile allestire una mensa fra esseri umani», è il senso della comunità che perdura, della vita che va avanti. Per lei, però, la vita va avanti segnata dall'esperienza del Reich e dalla sua complicità forzata. È questo che racconta, in maniera implicita, la scena finale.

Nel romanzo le assaggiatrici vivono una sorellanza ambigua, segnata dal bisogno di sopravvivere e dal desiderio di solidarietà; una dinamica che sembra riflettere, in senso più ampio, i rapporti tra le donne anche nel presente. Nel raccontare queste relazioni femminili complesse, come si intrecciano per lei la scrittura, l'identità femminile e la memoria storica e politica?

Nel momento in cui chiudo dieci donne in una «istituzione totale», come l'avrebbe definita Foucault, non posso che creare fra loro delle relazioni, come in ogni narrazione: relazioni plausibili per donne di quell'epoca. Dal romanzo trapela la condizione di una donna tedesca degli anni Quaranta, è inscritta nei

gesti, nei dialoghi, nei pensieri; è chiaro che ambientare una storia durante il Terzo Reich significa raccontare, tra le pieghe di quella storia, anche la misoginia del regime nazista (e di ogni regime totalitario). Rispetto alle relazioni umane: io credo siano sempre ambigue, non solo fra donne. Mi premeva raccontare come niente sia definitivamente giusto, «nemmeno l'amore». Come si possa sopravvivere a tutto, perdendo però ogni volta un pezzo di dignità, o di umanità. Come sopravvivere in un sistema disumano significhi essersi adattati meglio a quel sistema, e per questo sentirsi meno umani. Come l'istinto di sopravvivenza sia una condanna. La domanda che mi faccio è come si riesca a sopravvivere dopo esperienze terribili, dopo aver perso tutto e tutti, e perché. L'ostinazione con cui ci attacchiamo alla vita, pur sapendo che siamo destinati alla morte, mi sconvolge e insieme mi riempie di tenerezza. Tutto ciò non riguarda solo le donne, riguarda ogni essere umano.

Nel romanzo la voce narrante offre una profonda dimensione interiore, mentre nel film quella stessa voce deve confrontarsi con l'immagine e la visione registica. Come pensa che questa soggettività letteraria si sia trasformata nella resa visiva? La storia, inoltre, continua a vivere oggi anche attraverso diversi linguaggi e piattaforme, dal web al teatro: in che modo questa sua ampia diffusione crossmediale trasforma il modo in cui ricordiamo o comprendiamo quell'evento storico?

Nel film, Rosa è in ogni scena, e questo credo sia il modo in cui è resa, attraverso il cinema, la soggettività del romanzo. Non sono io (dovrebbe essere il pubblico, dovreste essere voi) a poter dire in che modo questa fruizione crossmediale trasformi il modo in cui comprendiamo «quell'evento storico» – quale: precisamente? Il nazismo, la Seconda guerra mondiale, la Shoah? Perché nel romanzo io non ho l'impressione di raccontare qualcosa che appartiene al passato, anzi. Non solo per i rigurgiti neofascisti e neonazisti che attraversano oggi l'Europa e il mondo. Non solo perché le guerre in corso dimostrano che la dignità del singolo essere umano può essere schiacciata, negata, strumentalizzata. Non solo perché la democrazia è di nuovo fortemente in pericolo. Ma perché l'evento, per me, è la possibilità di scivolare nella colpa senza sceglierlo, è smettere di immaginare le conseguenze delle proprie azioni, producendo quella che Hannah Arendt chiamava la banalità del male. Questo evento non è storico, è sempre presente, appartiene purtroppo a ogni epoca, alla condizione umana.

LAURA PERGOLA
(UNIVERSITÀ DI TORINO)

AMPLIAMENTI TEMATICI E PERSISTENZE NARRATIVE: *L'IDIOTA DI FAMIGLIA* DI DARIO FERRARI

Quello di Dario Ferrari (Viareggio, 1982) è diventato un nome noto negli ultimi anni grazie al successo di *La ricreazione è finita*[1], romanzo pluripremiato ('Libro dell'anno' per Fahrenheit, Premio Flaiano narrativa, Premio Satira, Premio Mastercard) che è riuscito a vendere più di 95.000 copie dalla sua uscita[2], imponendosi da subito come un libro di culto. Questo risultato è da attribuirsi ad almeno due ordini di ragioni: la capacità di proporre narrazioni che coniugano uno stile personale (ironico e ad alto tasso di leggibilità) a dei modelli narrativi riconoscibili, e quella di intercettare gli ideali e le istanze di un ampio pubblico di lettori. La peculiarità del profilo di Ferrari sta infatti nel suo essere esponente di una posizione ibrida nel campo culturale che in realtà appare oggi sempre più comune: ex accademico («dottore di ricerca in Filosofia, un titolo ornamentale che serve quasi esclusivamente a impreziosire le note biografiche», si legge sulla quarta di copertina del suo primo romanzo); ex traduttore; professore di liceo e ormai scrittore affermato.

Come vedremo, tutte queste caratteristiche influenzano in modo sostanziale *La ricreazione è finita* e *L'idiota di famiglia*[3]. Il mondo universitario, quello scolastico e quello editoriale non sono semplicemente dei temi, ma costituiscono il motore narrativo per le vicende di protagonisti tendenzialmente abulici, che si lasciano trascinare volentieri dalla corrente degli eventi. È su questi due romanzi che si concentrerà la mia analisi, lasciando da parte il vero esordio, un giallo Mondadori[4] che con i due romanzi successivi condivide l'ambientazione viareggina ma se ne discosta per quanto riguarda la posizione del narratore (eterodiegetico con focalizzazione interna variabile) e l'aderenza molto più spiccata al genere giallo.

---

[1] D. FERRARI, *La ricreazione è finita*, Palermo, Sellerio, 2023.
[2] *La ricreazione è finita*, in «New Italian Books», https://www.newitalianbooks.it/it/internationalbook/la-ricreazione-e-finita/#:~:text=Marcello%20è%20un%20trentenne%20senza,occuparsi%20del%20bar%20di%20famiglia (ultimo accesso: 11/7/2026).
[3] D. FERRARI, *L'idiota di famiglia*, Palermo, Sellerio, 2026.
[4] ID., *La quarta versione di Giuda*, Milano, Mondadori, 2020.

1. Da Tito Sella a Idargo: una struttura ricorrente

I romanzi di Dario Ferrari sono, secondo alcune tendenze ormai comprovate dalla critica sulla letteratura degli anni Duemila[5], di genere ibrido e del tutto realistici.

Anzi, non solo l'universo in cui si ambientano i fatti narrati risulta del tutto simile al mondo reale, ma la scrittura di Ferrari sembra nutrirsi in modo particolare di minuziose descrizioni di ambienti codificati e più o meno ristretti. *La ricreazione è finita*, d'altronde, ha avuto un grande successo come *campus novel*, e le sue riflessioni sul mondo accademico son state ritenute dalla critica brillanti e credibili[6]. Questa aderenza a un referente riconoscibile e menzionato direttamente viene controbilanciata da un gioco opposto basato sulla finzionalità, reso esplicito dalle avvertenze ambigue collocate in postfazione in modo speculare nella *Ricreazione è finita*:

> Parte di questa storia si svolge in un dipartimento universitario di Italianistica, che per esigenze narrative non poteva che trovarsi nell'Università di Pisa. Ci tengo però a dire che questo dipartimento non ha niente a che vedere con quello reale, che non conosco, e che per quanto ne so potrebbe essere il più virtuoso, efficiente e meritocratico d'Europa. Se tuttavia capitasse di scorgervi somiglianze con qualcuno o con qualche dinamica avvenuta in contesti simili, ne sarei contento, non perché io abbia voluto ritrarre qualcuno in particolare, ma perché la mia intenzione era di restituire un ambiente sì irreale, ma non irrealistico[7].

E ancora nell'*Idiota di famiglia*:

> Infine: pretendere che fatti e persone narrati non abbiano relazione con fatti e persone reali mi pare francamente poco credibile; che tali fatti e persone non corrispondano tuttavia quasi mai a quelli ipotizzati da chi legge mi pare invece una certezza[8].

---

[5] R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008, pp. 26-54; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

[6] C. Lagomarsini, *Dottorandi per caso: "La ricreazione è finita" di Dario Ferrari*, in «La balena bianca», 26 aprile 2023, https://www.labalena-bianca.com/2023/04/26/dottorandi-per-caso-la-ricreazione-e-finita-di-dario-ferrari/ (ultimo accesso: 22/7/2026).

[7] Ferrari, *La ricreazione è finita*, cit., p. 465.

[8] Id., *L'idiota di famiglia*, cit., p. 520.

In entrambi i casi, insomma, il gioco è lo stesso: da un lato ci si preoccupa di smentire la veridicità dei fatti narrati, mentre dall'altro si ammette (anche con una certa ironia) la possibilità di una – forse casuale – aderenza dei fatti narrati al loro referente reale. Questo gioco, d'altronde, diventa manifesto all'interno dei due romanzi attraverso l'inserimento di due personaggi storici verosimili: un brigatista-scrittore a cui vengono attribuite imprese e una bibliografia irreali ma storicamente accurate (Tito Sella) e un rivoluzionario inventato ma inserito nell'episodio realmente accaduto dell'insurrezione popolare del 1920 nota come le Tre Giornate di Viareggio (Idargo). I due personaggi si somigliano nelle loro caratteristiche fondamentali: due giovani uomini idealisti, coraggiosi e capaci di guidare un gruppo di persone verso un'azione politica eroica e disperata, in quanto destinata a fallire.

Tito Sella e Idargo si assomigliano anche per il rapporto che, grazie alle loro qualità, instaurano di volta in volta con il protagonista e narratore del romanzo. Tanto Marcello Gori (*La ricreazione è finita*) quanto Igor Nieri (*L'idiota di famiglia*) sono dei protagonisti indolenti, che piuttosto che prendere delle decisioni preferiscono farsi trascinare dalla corrente degli eventi. A tenere a bada la potenziale entropia di queste formazioni tardive e sgangherate, che potrebbero non approdare da nessuna parte, è in entrambi i casi una «struttura a forme concentriche»[9], in cui il narratore autodiegetico lascia il passo a un secondo narratore, intradiegetico ed eterodiegetico, che racconta una storia separata dalla principale attraverso soluzioni grafiche riconoscibili (un capitolo isolato, *La fantasima*, in *La ricreazione è finita*, e un carattere tipografico diverso in *L'Idiota di famiglia*). La narrazione di secondo livello nella forma di un libro nel libro viene in entrambi i casi condotta in una maniera peculiare, che si discosta dalle tradizionali forme del racconto metadiegetico, come per esempio l'espediente del manoscritto ritrovato. Non tanto perché in entrambi i casi la cornice costituisce la vicenda principale e occupa la maggior parte del romanzo, ma soprattutto perché lo scopritore del dattiloscritto ne è anche – parzialmente o totalmente – l'autore. *La fantasima* rappresenta il risultato in forma di romanzo delle ricerche dottorali di Marcello, mentre *Indifeso fervore* viene composto da Igor a partire dalla trascrizione di una serie di carte prodotte dal padre prima di cedere alla demenza. Soltanto in questa attività di scrittura di secondo grado i protagonisti e narratori, insomma, riescono a trovare una qualche forma di agentività. L'incontro – indiretto e letterario – con Sella e con Idargo ha, in entrambi i casi, una doppia

[9] E. ZUCCHI, *Dario Ferrari. La ricreazione è finita*, in «Doppiozero», 26 ottobre 2023, https://www.doppiozero.com/dario-ferrari-la-ricreazione-e-finita (ultimo accesso: 25/7/2026).

funzione di disvelamento per il protagonista e narratore, che alla fine del romanzo vede in modo più chiaro la propria vita e il mondo che lo circonda, avendone appreso – sebbene non introiettato – le regole.

Non solo Igor sembra una versione più attempata (e non più matura) di Marcello, ma anche altri personaggi assumono ruoli e caratteristiche simili nei due libri, tanto da permettere di individuare alcune funzioni che tendono a ricorrere, delineando una struttura narrativa ripetibile e in grado di tollerare temi differenti. In entrambi i libri, infatti, il protagonista si incontra e si scontra con un uomo più anziano, reduce severo di una cultura novecentesca e di una sinistra ormai scomparsa, che lo sottostima: il prof. Sacrosanti e Franco Nieri (che in parte raccoglie anche il complesso rapporto tra Marcello e il padre). Ad aiutarlo vi è in entrambi i casi una provvidenziale figura femminile, una fidanzata storica piena di risorse, eppure non sufficientemente apprezzata dal protagonista, a riprova della sua fondamentale inettitudine.

Nel passaggio da *La ricreazione è finita* all'*Idiota di famiglia*, tali funzioni narrative tenderanno a precisarsi[10], acquisendo maggiore spazio in corrispondenza di un ampliamento dei temi, degli ambienti e dei fatti descritti: non più l'università, ma l'intera gamma delle professioni della cultura (insegnamento, editoria, scrittura, tradizioni), non più gli Anni di piombo ma la Storia del Novecento, vengono attraversate dalle vicende di Igor Nieri.

2. *L'IDIOTA DI FAMIGLIA*, TRADURRE IL MONDO

In *L'idiota di famiglia* il protagonista Igor, un traduttore dall'inglese (americano, come sottolinea con stizza il padre russofilo) sulla quarantina, «un po' rigidino»[11], abita a Roma con la compagna Marta, linguista militante di successo. La sua vita abitudinaria, fatta di libri scadenti e tempi impossibili, con la continua minaccia dell'intelligenza artificiale, viene interrotta da un messaggio della sorella Ester: Herr Professor – così i figli chiamano Franco Nieri, docente di filosofia in pensione ed ex assessore alla cultura – è ormai indiscutibilmente affetto da demenza senile, e Igor è costretto a ritornare a Viareggio, la sua città natale, con la prospettiva di rimanerci per un tempo indefinito.

[10] È soprattutto il caso di Marta, che nell'*Idiota di famiglia* acquisisce profondità che mancava alla Letizia della *Ricreazione è finita*, una specie di aiutante magica, ironicamente soprannominata «Goldilocks, come Riccioli d'oro, ovvero "perfetta così"» (D. FERRARI, *La ricreazione è finita*, cit., pp. 46-47).
[11] ID., *L'idiota di famiglia*, cit., p. 197.

Tra le pratiche ormai consolidate della scrittura di Dario Ferrari vi è un uso disinvolto dei generi letterari. In più occasioni, Ferrari ha dichiarato infatti di non approcciare la questione del genere in maniera programmatica[12]. *La ricreazione è finita*, per esempio, nasce come romanzo di formazione[13] che verte sul *campus novel*, per prendere poi la via del romanzo neostorico. Un procedimento analogo si verifica per il romanzo del 2026, che si presenta come un romanzo di famiglia[14] in senso ampio: la narrazione si concentra sul nucleo dei Nieri e sulla sua decadenza e si focalizza sul rapporto tra le generazioni, ma copre un periodo di tempo piuttosto limitato. Secondo una tendenza già osservata per i romanzi di famiglia a carattere autobiografico[15], anche qui, in un contesto dichiaratamente finzionale («il romanzo, si sa romanza», dice l'autore)[16] è lo sguardo individuale del protagonista e narratore, il primogenito Igor, a filtrare tutte le dinamiche famigliari. Sebbene la vicenda narrata (dall'insorgere della malattia alla morte di Herr professor) si risolva nel giro di alcuni mesi, i rapporti tra i membri della famiglia Nieri sono osservati dal protagonista con profondità diacronica, attraverso l'uso di analessi in grado di chiarire le dinamiche famigliari e di introdurre il grande personaggio assente: la madre, morta di cancro anni prima.

Al centro della rete di rapporti si trova ovviamente quello tra il protagonista e suo padre, Herr Professor o il Nieri, chiamato, anche dai figli, quasi sempre per cognome. A mutare il rapporto tra i due vi è il declino di una figura paterna prima inscalfibile e diventata improvvisamente fragile; *L'idiota di famiglia* del titolo sartriano, appunto. Come già esplorato da altri romanzi di famiglia (penso per esempio a *The Corrections* di Franzen), tale processo di

---

[12] «Quando penso un libro lo penso già articolato e non legato a un singolo tema o a un singolo genere». *Abbiamo intervistato Dario Ferrari e affrontato alcuni temi presenti nel suo ultimo romanzo "L'idiota di famiglia"*, in «Il passaparola dei libri», 16 aprile 2026, https://www.unlibrotiralaltroovveroilpassaparoladeilibri.it/abbiamo-intervistato-dario-ferrari-e-affrontato-alcuni-temi-presenti-nel-suo-ultimo-romanzo-lidiota-di-famiglia/ (ultimo accesso: 25/7/2026).

[13] *Ibidem*.

[14] Sul romanzo di famiglia e sulle sue varie tipologie, cfr. Y.-L. RU, *The Family Novel: Towards a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992; K. DELL, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium. A study in Genre*, Saarbrüken, Vdm Verlag Dr. Müller, 2007; *Il romanzo di famiglia oggi/Le roman de famille aujourd'hui*, in «Enthymema», 20, 2017; G. SCARFONE, *Introduzione*, in *«Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a c. di F. GOBBO, I. MUOIO, G. SCARFONE, Pisa, Pisa University Press, 2020, pp. 7-24.

[15] S. GAMBELLA, *Il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo: tra autofiction e Bildungsroman*, in «Enthymema», 37, 2025, pp. 19-34.

[16] FERRARI, *L'idiota di famiglia*, cit., p. 519.

disfacimento del nucleo comporta chiaramente la necessità impellente di trasmettere un'eredità, o almeno provarci.

Reso muto e privato delle proprie facoltà intellettive dalla malattia, Herr professor cerca di lasciare traccia di sé affidando a Igor il suo romanzo, *Indifeso fervore*. Igor fa ordine tra le carte, decifra la scrittura del Nieri e seleziona «gli appunti in modo da trarne un racconto il più coerente possibile»[17]: così come la sorella indossa la vestaglia che fu prima della madre e poi del padre, Igor «con quel gesto si [assume] la responsabilità simbolica di diventare i [suoi] genitori, di accettarne l'eredità»[18]. Allo stesso modo in cui «*La ricreazione è finita* funziona[va] su una logica manifesta di rispecchiamento fra Marcello e Tito Sella»[19], Igor interpreta il romanzo come un messaggio lasciatogli dal padre, in grado di rivelare la stima e l'affetto celati da un muro di severità. Secondo la propensione al colpo di scena già sperimentata da Ferrari, tuttavia, nel momento decisivo di questo processo di trasmissione, Igor si rende conto dell'equivoco: a dispetto dell'assonanza, il valoroso Idargo non era, agli occhi del padre, una proiezione del riflessivo figlio maschio, ma della minore Ester, impulsiva e coraggiosa. In un breve giro di battute, Igor si rende conto di non essere mai stato il destinatario del messaggio paterno, ma un mero veicolo per le sue parole: un traduttore, appunto.

La vicenda di Idargo suggella una connessione tra la Storia nazionale e la storia privata della famiglia Nieri che già si intravedeva nella biografia di Herr Professor, un vero e proprio reduce del Novecento, peraltro spinto dalla malattia a collocare sullo stesso piano temporale vicende vissute in prima persona e momenti della storia collettiva, come le Tre giornate di Viareggio e la Resistenza. Il salto tematico da *La ricreazione è finita* all'*Idiota di famiglia*, passa così per l'appropriazione di una pratica tipica del romanzo di famiglia: l'uso di un nucleo ristretto per raccontare il mondo. Se *La ricreazione è finita* dipingeva un bestiario accademico con varie ed esilaranti tipologie (il fedelissimo assegnista precario; la normalista iperperformante; l'ordinario barone), nell'*Idiota di famiglia* la voce narrante delinea con la stessa precisa ironia una costellazione molto più ampia, dove ogni personaggio si fa rappresentante di una modalità di esistenza e di un ambiente differente. Il nucleo dei Nieri diventa così il punto di osservazione da cui filtrare, con vocazione enciclopedica, l'intera contemporaneità – scuola, editoria, precariato nell'accademia e nell'industria culturale, gentrificazione, eredità del Novecento. È in questo scarto di scala, più che nella tenuta delle funzioni narrative già sperimentate

[17] Ivi, p. 475.
[18] Ivi, p. 497.
[19] L. MARCHESE, *Bombe inesplose:* La ricreazione è finita *di Dario Ferrari*, in «Snaporaz», 13 marzo 2023 https://www.snaporaz.online/bombe-inesplose-la-ricreazione-e-finita-di-dario-ferrari/ (ultimo accesso: 22/07/26).

nel romanzo precedente, che va cercata la reale posta in gioco del libro: il mondo, per Ferrari, si traduce da una casa di Viareggio.

DANIEL RAFFINI
(SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

LA BIBLIOTECA DI DON CHISCIOTTE, LETTA DA SANCHO. SU *LA VERSIONE DI SANCHO* DI CAGLIOSTRO

1. DUE SOGLIE

Per entrare in *La versione di Sancho* di Cagliostro (all'anagrafe Antonio Morichi) conviene partire da ciò che sta fuori dalle poesie, cioè dalla copertina e dal titolo, che indicano le due direttrici lungo cui si muove l'intera raccolta, il rapporto con l'immagine e il rapporto con la tradizione, e suggeriscono da subito da quale punto di vista il libro intende guardarle[1].

La copertina riproduce *I sogni di Don Chisciotte*, polimaterico su tela di Enrica Capone: una figura elmata, vista di spalle, con il braccio levato verso l'alto, sembra fondersi con un corpo equino in un impasto di grigi, rossi e blu su fondo terroso. È un centauro, o meglio un cavaliere e una cavalcatura che il pennello rifiuta di distinguere. L'immagine, a quanto risulta, nasce dalla lettura dei testi da parte dell'artista, ed è dunque già una prima interpretazione del libro. Il centauro è figura dell'ibrido e della doppia natura (si pensi alla *Quaestio de centauris* di Primo Levi, in *Storie naturali*[2]), e qui pare condensare in un solo corpo la coppia che il titolo divide: il cavaliere e la bestia, l'impulso e la zavorra, il sogno e ciò che lo porta in giro. Colpisce inoltre che il volto del protagonista resti invisibile: l'osservatore occupa la posizione di chi segue da dietro il gesto del braccio levato, e vede ciò che l'eroe non vede. È, se si vuole, già uno sguardo da Sancho.

Il titolo sposta il discorso sulla tradizione e sul punto di vista. *La versione di Sancho* promette il racconto di una storia nota, ma resa da un altro: dal secondo, da chi sta un passo dietro al protagonista; dall'umile, davanti al gentiluomo; dal più razionale dei due, che misura la distanza tra i sogni e le

---

[1] CAGLIOSTRO, *La versione di Sancho*, Roma, Editrice GDS (Gruppo Editoriale GPM), 2026. Tutte le citazioni dai componimenti sono tratte da questa edizione.

[2] Cfr. M. BELPOLITI, *Il centauro e la parodia*, in *Primo Levi. Tutti i racconti*, a cura di ID., Torino, Einaudi, 2015, pp. v-xiv.

cose. La parola *versione* ha poi un doppio fondo: richiama il compito scolastico di rendere un testo in un'altra lingua e, insieme, la deposizione di chi dà la propria ricostruzione dei fatti. Anche il nome d'autore appartiene a questo gioco di maschere: Cagliostro è, a sua volta, il nome di maschera di un celebre avventuriero settecentesco, e il poeta se ne serve anche dentro un testo, dove si cita come un personaggio («Ripete Cagliostro adesso», p. 43). Da queste soglie testuali possiamo ricavare gli assi della lettura che segue: l'immagine, la tradizione, il punto di vista di Sancho e, al fondo, l'io contemporaneo che tutto questo mette alla prova.

2. Poesia che nasce da immagini

Il rapporto con il visivo si articola non solo nell'immagine di copertina, ma anche nel modo stesso in cui la poesia si presenta. Il verso è scandito e spesso breve, e per questo fa emergere singole parole e singole immagini, che si impongono all'immaginazione e restano isolate, come simboli da decifrare, varchi verso l'interpretazione più che descrizioni compiute. Sul piano retorico si potrebbe parlare di ipotiposi, la figura che pone la cosa davanti agli occhi, purché si intenda che qui non si rappresenta una scena coerente: si accendono, a brevissima distanza l'una dall'altra, immagini che non compongono un quadro.

L'attacco di *A campo dei fiori* (p. 15) ne è un buon esempio: «Fiore pregiato / Amore scoperto / Svela chi taglia il gambo anzi il giusto / Giardiniere del demonio». In quattro versi non c'è una scena ma una sequenza di emblemi (il fiore, l'amore messo a nudo, il taglio, il giardiniere infernale) che il lettore deve legare da sé. Poco più avanti compaiono «I fregi di Telefo sull'Ara», cioè il fregio dell'altare di Pergamo che racconta le storie dell'eroe Telefo, e a pochi versi di distanza un «gigante che barcolla», che sembra uscito dalla gigantomachia dello stesso monumento. Non siamo, però, davanti a un'ekphrasis, a una descrizione poetica di un'opera d'arte: nulla dei fregi viene descritto. Il riferimento figurativo funziona da simbolo, da rinvio a un'altra storia che si lega al tema della poesia. Telefo è l'eroe ferito da Achille, la cui piaga può essere guarita soltanto dalla lancia che l'ha inferta; è difficile non leggervi un'immagine del «dolore bubbonico d'amore» che il testo nomina poco dopo, il male che viene dalla stessa persona da cui si attende la cura.

Anche il lessico della pittura entra nella mente del poeta. In *Acqua* (p. 17) la pioggia che deforma il mondo, e fa vedere agli occhi «realtà fioche», è quella che si deposita nei pensieri: «nella mente / piovono roche sinapsi / balbettanti gouache / di filamenti con stipsi». Le sinapsi sono «roche», le tinte «balbettanti»: gli aggettivi appartengono al suono, i nomi alla neurologia e alla pittura, e la sinestesia produce un'immagine che si lascia vedere a stento.

Il componimento in cui l'immagine diventa tema esplicito è *L'arte* (pp. 36-37), una poesia più distesa delle altre, quasi un'arte poetica per metafora scultorea: il «marmo incallito» e lo «scalpello forbito» sono l'uomo e la donna, l'artista e la materia, e la parola nasce da un incontro simile: «ecco, è così che forma ne vien: / ingegno la plasma, materia si crea. / Tal è la parola». Il testo si chiude con un verso che unisce i due ambiti che la raccolta tiene sempre in tensione, l'amore e la forma: «amore… si voleva dir arte» (p. 37).

3. La tradizione, riattivata

Anche sul versante della tradizione la raccolta è fitta di presenze: miti riscritti, figure storiche e letterarie fortemente evocative, già depositate nell'immaginario comune (Giordano Bruno, Tantalo, Don Chisciotte, Sancho, la voce di Dante). Ma il punto non è l'erudizione. La tradizione non viene esibita come citazione colta; viene riattivata nel presente, come materiale della memoria che affiora all'improvviso, per caso o per analogia, e si accosta a ciò che accade davanti al poeta.

La tecnica è quasi tematizzata in *A mente calda* (p. 16). Al «a mente fredda» dei ripensamenti il titolo oppone la possibilità di mettere sulla pagina ciò che passa per la testa nell'istante in cui gli eventi si svolgono, senza il filtro della rimodulazione. Ne risulta una sorta di flusso di coscienza, da cui però emergono immagini, ora semplici ora complesse, rese interessanti per il loro accostarsi spasmodico: la noia davanti all'«omino sul palco a colori», il ricordo del «codino dei rigori al Brasile» e della «polvere del metro undicesimo», un gesto volgare che regge il resto («un dito medio / in piedi / sorregge / lo sconforto della vita»). Un frammento di storia sportiva collettiva sta sullo stesso piano della storia antica, estratto da una memoria personale che si intreccia, per vie misteriose, agli stimoli esterni del momento.

Un esempio di questa commistione tra presente e storia è il componimento che apre la raccolta, *A campo dei fiori*, che rimanda alla piazza romana, ancora oggi sede di un noto mercato e luogo in cui fu bruciato Giordano Bruno, nel 1600. I due momenti, il mercato di oggi e il rogo del filosofo, sembrano interagire attorno alla forza evocativa dei fiori che stanno nel nome della piazza. Da un lato i «Contenti scatti ed immagini esotiche» di chi attraversa oggi quel luogo; dall'altro la sentenza («Muoia / Infetto di sangue / Maledetto nei geni / Di fuoco») eseguita «Ad occhi puntati / Senza saperlo gli altri». La chiusa, «E la polvere generi / Salve di ciechi», gioca forse su più sensi (la cenere del rogo e la polvere da sparo; le salve come scariche e come saluti) e lascia al lettore il compito di sceglierli, o di tenerli insieme. Questi elementi interagiscono fin dai primi versi e istituiscono una fitta rete di rimandi che funziona da patto di lettura: spinge il lettore verso la polisemia, verso l'interpretazione e verso il piacere di svelare livelli e riferimenti.

Anche quando esplicitamente citata, la tradizione viene comunque ribaltata. *All'inferno* (p. 18) si apre con il verso di Dante tra virgolette («Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate»), attribuito a un «ultraterreno vate» di «modesta etate», e subito lo traduce in condizione terrena: perduta «la speranza in sogno», «rimane solo questo vile, mondano agogno», quello di «riuscire a stare qui» finché qualcuno non venga a «sezionare il mondo» e a dare al buono, al ricco, al frate e al vagabondo ciò che spetta. Il cortocircuito comico sta nella gioia che «nel pensier si duole»: la beatitudine promessa e la miseria quotidiana si scambiano i predicati, e la domanda finale («sanz'oro né danaro né possesso, / si starà forse lo stesso?») toglie ogni solennità alla geografia dantesca.

Con *Il supplizio di Tantalo* (pp. 30-31) il mito è riscritto in chiave domestica e surreale: sul capo non pende più il frutto irraggiungibile ma «un albero di mestoli», e il tormento diventa un meccanismo («Ogni dito un colpo / Per ogni pensiero un mestolo / Agisce a pendolo»), un'ossessione che scandisce i mesi. La richiesta finale suona come una preghiera ai beni di consumo più che agli dèi: «Dammi una chiave elvetica / Per questa croce ermetica / Dammi del cioccolato». Il mito resta riconoscibile, ma degradato a nevrosi quotidiana.

Con la storia, in generale, il rapporto è ironico, quando non sarcastico. In *Senza titolo* (p. 49) l'io si rivolge a un «caro mio» con un'esortazione di segno opposto alla venerazione: «Inchinati dunque alla storia / Caro mio / Questo è il progresso, / Inutile il rimorso del fu». Il passato è qualcosa a cui ci si piega per rassegnazione e di cui ci si serve per reggersi: «Sorreggiti allo stantio ieri».

4. La versione di Sancho

La figura di Don Chisciotte compare in un solo componimento (*Don Chisciotte*, p. 22), ma con una chiara sterzata verso il presente. Il cavaliere appare tutt'altro che nobile: vive «in aurea mediocrità» (formula oraziana, qui adoperata come condanna), l'unica cosa «intera» che gli resta è la «viltà / di salire in groppa al tuo ronzinante / e volare sui tuoi sogni», e il finale lo lascia fermo: «e resti claudicante / sul tuo ronzinante / a vedere che di intero / c'è solo un grande muro». L'hidalgo è universalizzato a simbolo dell'uomo misero e mediocre, i cui sogni di gloria si risolvono in un passo zoppicante che si sconta contro un muro. La ripetizione di «intero», e del suo difetto, fa pensare al *Visconte dimezzato* di Calvino: anche qui l'eroe cavalleresco è un uomo spezzato, che non riesce più a coincidere con sé stesso. Il personaggio della tradizione è ripreso e ribaltato per evocare una condizione di povertà esistenziale che è contemporanea. Ed è qui, mi pare, che ritorna la versione di Sancho del

titolo: una versione disincantata della realtà, che il poeta declina fra spietata sincerità e caustica ironia.

In molte poesie la voce si rivolge a un «tu» che si rivela, più o meno apertamente, l'io stesso, e lo fa con l'accento di chi richiama alla realtà: «Rinvieni caro mio / Finché sei in tempo» (*Senza titolo*, p. 49); «Perché sei sciocco / Ragazzo mio / Perché sei illuso» (*Il silenzio*, p. 28). È la parola dello scudiero che scuote il padrone dal sogno, con la differenza che padrone e scudiero abitano la stessa persona. Don Chisciotte e Sancho non sono due personaggi ma due voci di un unico soggetto: il sognatore e il realista che lo rimprovera.

Il tono anti-eroico percorre tutto il libro. *Il coraggio* (p. 26) è un testo sulla mancanza di coraggio («Ma ciò che non ho / È il coraggio / Di andare avanti»); *Il giudizio* (p. 27), rivolto a Dio, riduce il dramma del peccato a una battuta amara («che io sia giudicato / solo per aver amato / sarà solo l'ultimo / problema che ho affrontato»); in *Fatina* (p. 24) il furore che pareva eroico è dichiarato finito con una formula da ninna nanna: «l'eroico furore / è morto, fatina». L'espressione rimanda a *De gli eroici furori* di Bruno, il filosofo che apre la raccolta nel segno del rogo, e suggerisce che l'eroismo sia, per questa voce, una cosa da archiviare.

5. Un reale instabile, un centro cercato

Quanto più la tradizione si fa presente, tanto più risulta chiaro, per contrasto, dove sta il vero centro problematico della raccolta: nell'io e nell'esperienza dell'essere umano contemporaneo. Nonostante il continuo richiamo a situazioni storiche e mitologiche, i testi si reggono su una dimensione personale e situata dell'io lirico. La tradizione è interiorizzata e integrata nel presente di chi scrive; si vede in controluce, ma al centro rimane l'uomo di oggi con il suo sguardo sul mondo. È forse l'aspetto più interessante del libro: la volontà di aprirsi alla dimensione storica e mitica senza lasciarsene fagocitare, mantenendo l'io lirico di ascendenza novecentesca come soggetto reale della poesia.

Il gesto poetico si concentra su elementi instabili del reale, che riflettono l'instabilità del soggetto o della realtà sociale: il mondo deformato dall'acqua (*Acqua*, p. 17, dove alla fine «rimani, piovendo / un sognatore»), la brace rimestata (*Brace*, p. 19: «Quanto mi piace / La brace in cui rimesto»), gli elettroni che ruotano attorno a un nucleo (*Elettrone*, p. 23). Quest'ultima immagine mostra una costante che a tratti emerge e a tratti scompare: la ricerca di un centro attorno al quale continuare a esprimere l'instabilità. «Non di un ampio loft in centro», dice il testo, contrapponendo il centro urbano e sociale, con il suo «vacuo comfort», al bisogno di «un nucleo / Attorno a cui orbitare», di un «Elettrone da ormeggiare / Nel flusso definito / Del pensare». È un'instabilità circoscritta e centripeta: libertà e vincolo insieme, l'illusione

di una zona di pericolo dentro uno spazio sicuro. Ma si tratta di una condizione ideale, desiderata e non raggiunta; la stessa parola «ormeggiare» ritorna, rovesciata, in *Stallo* (p. 51), dove «Questa nave non salpa» e tuttavia è già «tempo di togliere l'ancora / E levare gli ormeggi».

Questa tensione si riflette bene in un verso di *Gli occhi* (p. 25), «una guida al restauro del non-senso», che si presenta quasi come un ossimoro: l'idea di imparare, di restaurare il non-senso è in sé contraddittoria, e dice bene l'ambizione di una poesia che non risolve il non-senso ma prova a ordinarlo e a renderlo dicibile. Nella stessa poesia si legge: «Sono i miei occhi / Che scartano ogni ragione / E s'inventano / Una sensazione d'incerto / Ogni attimo che vivo». Il verbo *inventare* ha qui due accezioni possibili: quella corrente di figurarsi ciò che non c'è, e quella etimologica, più neutra, da *invenire*, 'trovare', 'riscoprire' qualcosa che c'è nella realtà ma è uscito dalla nostra percezione abituale. L'incerto è insieme finzione e scoperta.

Se l'acqua e l'elettrone sono le immagini dell'instabilità, il fuoco ne è forse l'emblema più ricorrente, e quasi sempre sul punto di spegnersi: la brace, la fiamma di *Cicca*, la figura «dell'essere candela / di un letto confinante / che brucia in un istante» in *Don Chisciotte*, fino alla chiusa di *Riflessioni* (p. 47), che affida al lettore una speranza fragile: «E spero che questa candela / Non muoia mai / I miei pensieri abisso / Di cera».

In questo rapporto serrato con sé stesso, le entità astratte (il silenzio, il coraggio) prendono corpo e si personificano, come nella poesia medievale, ma non più per esprimere rapporti morali: contribuiscono alla decostruzione di un'anima. «Il silenzio / Mi si avvicina e mi carezza il capo» (*Il silenzio*, p. 28), e nel seguito la voce, rivolgendosi a un «ragazzo mio» che è lei stessa, constata che solo «in parte / E solo in parte» è la sua «interezza», in un'eco caproniana che si sente anche nella sintassi franta. Torna qui la parola chiave già incontrata in *Don Chisciotte*: l'«intero» che manca al cavaliere manca anche al poeta. Poco oltre, la stessa poesia dà a questo difetto un corpo da dimezzato («Solo un occhio / Una guancia / Mezzo organo genitale»), e il rinvio al *Visconte dimezzato* di Calvino si fa più esplicito.

6. L'ALTRO E IL DESIDERIO

Accanto all'io c'è l'altro: un interlocutore che incarna la dimensione amorosa, ma in un senso molto ampio, perché il rapporto è continuamente rinegoziato, spesso al ribasso. Domina un dualismo a tratti irrisolvibile tra desiderio carnale e relazione vera, entrambi in attrito con il soggetto lirico, che spesso finisce per escludersi dal rapporto pur di non sciogliere l'impasse, oppure si tiene in situazioni instabili, pronte a mutare. In *Brace* (p. 19) la voce dichiara di volere «una semplice alleanza […] niente sentimento / né detrimento / del mio vantaggio», cioè piacere senza costo, e il testo si chiude, coerentemente,

su un'assenza: «Nessun fugace incontro / Nessun pugnace scontro / Questa sera.»

Cicca (p. 20) rende l'impasse con un doppio senso che regge tutta la poesia. Il gioco consiste nel non chiarire se «Lei» sia la sigaretta, che l'io dice di illudere e di rigettare («Un solo alito fumoso / A cerchi / A revolver»), o la donna che potrebbe chiedergli di rinunciarvi: «E se lei (LEI) / Me lo chiede / Io ti butto via, / anzi no, / ché quello già lo faccio». Il dilemma tra vizio e amore, tra fiamma e fiamma («per te una fiamma vale l'altra»), si chiude con una dichiarazione in cui i due oggetti del desiderio non si lasciano più distinguere: «ho bocca e sangue / solo per LEI».

Eppure qua e là appaiono alcune acquisizioni, anch'esse instabili. Il titolo di *Divagare in acquisizioni* (p. 21) promette appunto le «acquisizioni» e il testo le mette alla prova: il corso del tempo «ti foggia a modo suo» e tu «nulla decidi / guadagni il nulla», mentre l'augurio finale è che i «ricorsi temporali» bastino «a dissuadere / Il volere / Reincontri molesti!». La lucidità sul rapporto a due può farsi spietata: «Autopsia di noi due insieme», si legge in *Paura* (p. 45), dove la vita di coppia è una «Compresa e repressa scena».

Ma l'altro può anche assumere il volto della perdita, e allora cade ogni schermo ironico. In *Un brindisi a papà* (p. 53), uno dei pochi testi in cui la voce si fa apertamente elegiaca, il whiskey nei bicchieri diventa il gesto con cui si parla a chi non c'è più: «e brindo al mio papà, / mi hai lasciato solo qua / a cercare i miei sentieri».

7. Forme, registri, attriti

Sul piano formale la raccolta riabilita la rima e, in alcuni casi, le forme chiuse. *All'inferno* ha un impianto sonettistico, con rime a blocchi («entrate», «vate», «etate», «state»; «sole», «parole», «duole», «suole»), anche se i versi non sono tutti endecasillabi e il testo supera le quattordici righe: più che un sonetto vero e proprio, si tratta di un sonetto allargato e libero nella misura, in cui si può forse sentire il ricordo di Belli, con lo stesso ribaltamento ironico delle immagini della tradizione e lo stesso abbassamento della materia alta. Ma la rima è lavorata con evidente piacere anche altrove: le serie in «-ace» e «-esto» di *Brace* («piace», «pace», «mordace», «brace»; «rimesto», «pesto», «lesto»), le rime a catena di *Il toro* (p. 32: «mollo», «crollo», «scrollo», «satollo», «rampollo», fino al «bollo» che chiude il testo), le coppie paronomastiche di *La Z e la vita* (p. 35): «Debiti e meriti», «Calici e camici», «Rombi e rimbombi», «Amori e rumori».

Altrove prevale l'andamento della filastrocca (per esempio, in *Fatina* ed *Elettrone*), che stride con le immagini e i temi dei testi, spesso cupi: una ninna nanna per chiedere di «stacca[re] la spina», un ritmo cantilenante per

dire il vuoto di «Ciò che è spento in queste sale». Questo attrito fra forma leggera e materia pesante è un tratto peculiare della raccolta.

Il registro lessicale oscilla in modo altrettanto vistoso. Si passa da termini letterari e desueti, forse con intenzione comica (l'«etate» e l'«agogno» di *All'inferno*), a un lessico quotidiano e contemporaneo (*Cicca*, con il suo «joint»; *Il supplizio di Tantalo*, con il «t-bond»; *Ora e adesso*, con il «playback» e l'«On-line»), fino a punte gergali e triviali, come nella domanda di *A mente calda*, «Ma che cazzo dice / L'omino sul palco a colori». Il calembour è un'arma ricorrente: la «chiave elvetica» e la «croce ermetica» di *Il supplizio di Tantalo* (p. 31) ritornano in *L'undicesima volta* (p. 38) come «scossa elvetica» e «fuga ermetica», quasi una rima a distanza fra testi diversi; né mancano i neologismi, come il «neuralterapizzerei» di *Neuralterapia* (p. 40). Una poesia, *No sense* (p. 41), è tutta in inglese, con un andamento da canzone che rimanda semmai alla stagione della *beat generation* («A rain singing free words»).

Non va sottovalutata la dimensione di critica sociale, che passa sempre attraverso il soggetto ma finisce per fare da specchio a una condizione comune di disorientamento, alienazione e disaffezione verso la vita quotidiana, in poesie come *Il toro*, *Il supplizio di Tantalo* e *In sogno*. In *Luogo di pensiero* (p. 39) «Discorrere, interloquire, scambiare energie» è «un loculo», e poiché «si sproloquia sul mondo sociale» si costruiscono «castelli di indifferente verità»; in *Nostalgia* (p. 42) il cortile è «ingiallito e affollato di foglie / Simili ai telefoni / Senza più speranza di trillare / Dai loro fili bagnati», una delle immagini più riuscite del libro. La dimensione comico-satirica di carattere esistenziale è, a mio avviso, una delle cifre concettuali della raccolta: la si sente nella risata scritta («Ih ih ih.», p. 30) come nel «Sorrido / Per lavoro» di *Il solco* (p. 48).

8. La biblioteca di Don Chisciotte

Colpisce, infine, la presenza diffusa di echi letterari, diluiti nella poesia, frutto di ampie letture interiorizzate: se ne sentono atmosfere più che citazioni dirette. Si avvertono diverse voci del Novecento (Pascoli, Gozzano, Caproni, a tratti la linea montaliana), la tradizione comico-realista, la poesia moralizzante medievale delle personificazioni, quella amorosa, e anche la *beat generation*. Alcuni rimandi sono colti: il «piove il male» di *Acqua* (p. 17) può far pensare a Pascoli, i «pensieri lisi» a Gozzano. Ma anche questi riferimenti vanno accostati più a riemersioni di atmosfere che a veri rimandi intertestuali.

Nessuna di queste voci sostituisce quella personale: tutte sono al servizio di uno stile, di una reminiscenza e di un intento perfettamente personali, il proprio sentimento, la propria esperienza. In questo mostrarsi, diluirsi e

sparire dei modelli sta la cifra più interessante della poesia di Cagliostro, che supera l'epigonismo perché è epigono di troppi, e dunque in fondo di nessuno, nemmeno del proprio animo, dal quale è continuamente sconquassato.

Il libro si chiude con *Vecchi amici* (p. 54), in cui la voce si rivolge a un «caro amico» con una lapidaria dichiarazione d'indipendenza: «io non ho nulla / da perdere». È una chiusa da scudiero: non l'ardimento del cavaliere, ma la leggerezza di chi, non avendo nulla, non teme di perdere. Se Don Chisciotte è il lettore che la biblioteca ha reso folle, Sancho è colui che la biblioteca la guarda da fuori, senza crederci del tutto, e tuttavia la porta con sé. È ciò che resta alla fine della lettura: la biblioteca di Don Chisciotte, ma letta da Sancho. *La versione di Sancho* è una raccolta che parte dalla tradizione e dall'immagine, ma arriva al presente dell'io: Sancho diventa il nome di uno sguardo laterale, disincantato, capace di trasformare il patrimonio culturale, mitico, artistico, letterario, in una poesia dell'instabilità contemporanea.

INTERVISTA A MARIA GRAZIA CALANDRONE

A CURA DI NUNZIO BELLASSAI[1]

Serie fossile *(Crocetti, 2015),* Il bene morale *(Crocetti, 2017) e* Giardino della gioia *(Mondadori, 2019) sono alcune delle sue raccolte poetiche di maggior successo. Conduttrice radiofonica per Rai Radio 3 e regista per Corriere Tv, con* Dove non mi hai portata *(Einaudi, 2022) è stata finalista al Premio Strega, oltre che vincitrice del Premio Vittorini. Recentemente è uscito* La luce del Sistema. Storia di Ivie e delle sue bambine *(Solferino, 2026). A che età ha cominciato a scrivere? Dagli esordi a oggi come sono cambiati i suoi modelli letterari di riferimento?*

Scrivo da quando ho quattordici anni. I modelli che sono rimasti invariati nel tempo sono i poeti russi: in particolare, mi riferisco ad Achmatova, Mandel'štam, Pasternak, e in parte anche Cvetaeva e Majakovskij. Poi, senza dubbio, la poesia di Antonella Anedda. Adesso i miei punti di riferimento letterari sono legati più alla prosa scientifica che alla poesia. Trovo che la prosa scientifica, come quella di Labatut ad esempio, sia non solo affascinante, ma anche misteriosa: c'è qualcosa che mi sfugge, che non riesco ad afferrare. Ecco, questo linguaggio misterioso mi ispira.

Già nel Giardino della gioia*, che è ad oggi la sua ultima raccolta di poesie, spiccano parti in prosa. Il romanzo* Splendi come vita *(Ponte alle Grazie, 2021) è contraddistinto dalla presenza di componimenti. In* Dimmi che sei stata felice *(Einaudi, 2025) modalità poetiche si mescolano alla prosa, se non sfociano in prosa lirica come avviene, ad esempio, per la descrizione marina di Ostia (pp. 174-175). Tornerà a una raccolta interamente poetica o è la forma della silloge a essere in crisi nella sua prospettiva?*

Per me poesia e prosa non sono distinte sotto la forma del suono, ma lo sono quando si pensa alla costruzione di un libro; tornerò certamente alla forma della silloge: ho due raccolte che stanno prendendo forma. A tal proposito,

[1] L'intervista ha avuto luogo a Roma il primo luglio 2026. Si ringrazia l'autrice per la disponibilità.

considero *Dimmi che sei stata felice* un anti-romanzo, un esperimento, un'opera che non ha una trama lineare. Sicuramente c'è un riscontro diverso nel pubblico tra prosa e poesia (e non solo a livello di vendite): nonostante io mi sia concessa tutta la libertà possibile per i miei romanzi, lo spazio della poesia è quello che coincide per me con la libertà totale.

Nella sua opera la poesia e la narrativa sembrano rispondere a esigenze diverse, ma perseguono la stessa ricerca di verità. In una nota in conclusione del Giardino della gioia*, Lei scrive: «Trasferire in prosa quello che si è detto in poesia non significa fare la parafrasi: poesia e prosa appartengono a due strati temporali diversi della sedimentazione di un individuo» (p. 196). C'è qualcosa che la narrativa le ha insegnato sulla poesia e qualcosa che la poesia continua a insegnare alla sua prosa?*

Credo che la mia esperienza in ambito poetico influisca sul fatto di aver superato la fase di sperimentazione sul linguaggio: so quale stile desidero usare per raccontare un certo episodio o sentimento. Infatti, per me *Giardino della gioia* è un'antologia di stili. E, in questo senso, considero terminata la fase della mia vita dedicata alla ricerca sulla lingua.

Dimmi che sei stata felice *si apre con una scena di bombardamenti nel quartiere San Lorenzo di Roma, con un cane che protegge Lidia Martorana. La donna si ritrova sola, con il marito disperso in guerra. Inoltre, il romanzo segue una scansione cronologica che si sofferma di anno in anno su importanti eventi collettivi come il Sessantotto, il referendum sul divorzio e la bomba di piazza della Loggia a Brescia. La presenza determinante dei fatti storici ricorre anche nel* Giardino della gioia *e in* Splendi come vita*. La Storia, nei suoi romanzi, sembra «uno scandalo» che, di generazione in generazione, continua a lasciare tracce spaventose e indelebili. Quanto ha influito, per* Dimmi che sei stata felice*, il modello della* Storia *di Elsa Morante?*

Certamente, è un modello che avevo presente, ma alla base c'è un'esperienza reale: la storia dei bombardamenti che ho raccontato è quella che mi è stata riferita dalla mia vicina di casa, resa attraverso la voce e la prospettiva di Lidia Martorana. Cerco sempre di far filtrare i grandi eventi storici attraverso lo sguardo delle persone comuni.

Dimmi che sei stata felice *è un romanzo matrilineare, che presenta una successione di antenate e discendenti, a metà tra* Beloved *di Toni Morrison (1987) e* La casa de los espíritus *di Isabel Allende (1982). Nel suo libro la genealogia non sembra servire soltanto a raccontare un'eredità familiare, ma*

anche a interrogare ciò che viene trasmesso: il linguaggio, il trauma, il cognome, l'amore, perfino il silenzio. Le interessava scrivere un romanzo che mettesse in discussione l'idea stessa di eredità materna?

Finora avevo scritto solo la storia di persone reali, per cui lavorare *a Dimmi che sei stata felice* mi ha fatto scoprire che i personaggi inventati suggeriscono le loro stesse trame, l'evoluzione delle loro vite. È un romanzo sulla trasmissione del trauma e sull'elaborazione di quest'ultimo nelle diverse società in cui vivono Lidia, Angelica e Aurora: Lidia Martorana non conosce la psicanalisi, Angelica eredita questo vuoto e cerca di "aggiustare" i corpi, Aurora vuole fare la neuropsichiatra, cioè riparare i corpi prima che si rompano. Nessuna di loro però si prende cura di sé e dei propri corpi. Oggi si parla tanto di individualità, ma non si tiene conto di una catena di relazioni e di eredità che ci condizionano.

Anche in questo romanzo torna a parlare della morte di Pasolini.

È un evento che mi ha segnato. Credo che Pasolini fosse un intellettuale irripetibile, come dice Moravia nel discorso al suo funerale, proprio per la sua capacità di cercare e poi individuare il morbo in un apparato apparentemente sano. Non esistono più figure così carismatiche e irriverenti verso il sistema come lui.

Alla fine del libro riporta le fonti bibliografiche che ha consultato e di cui si è servita per la ricostruzione dei diversi periodi raccontati. Un lavoro da storica.

Il lavoro da storica mi piace tantissimo, è stato divertente. Soprattutto mi è piaciuto parlare degli anni Settanta, mettere in fila tutti gli eventi legati al terrorismo e, nonostante io li abbia vissuti personalmente, rendermi conto dell'assurdità di quella fase storica.

In questo romanzo, i dialoghi tra i personaggi sono caratterizzati dalla presenza del dialetto romano come scelta di adesione al reale. Non mancano alcuni romanzi usciti negli scorsi anni in Italia in cui spicca il dialetto, come Malinverno *di Domenico Dara, ma resta comunque una soluzione scarsamente adottata rispetto al passato. Che valore ha il dialetto nella sua scrittura?*

Sono partita dal presupposto che Lidia Martorana, per il suo stesso contesto d'origine, non potesse parlare un italiano standard: ho dovuto creare una lingua che fosse adatta a una donna nata nel 1917 e che fosse formale al contempo. Certamente, all'evoluzione sociale delle donne di questa famiglia corrisponde una lingua diversa: Angelica già usa molto meno il romano; Aurora

per la sua volontà di essere perfetta non lo parla. Per contrasto alla sua perfezione, Viola utilizza il dialetto quando deve provocare Aurora. Pertanto, il dialetto risponde a due esigenze in questo romanzo: da un lato, la verosimiglianza e, dall'altro, la provocazione per sfidare la perfezione di Aurora.

Nelle sue opere ho notato una particolare attenzione ai nomi e ai cognomi. Penso, ad esempio, ad Aurora che attribuisce a Javier il soprannome di Sandro, a Viola che sceglie di farsi chiamare Maria, evocando Rilke, e poi al suo desiderio di essere chiamata con il cognome da nubile, Calamaro, invece che con quello del marito, Illuminati. Mi è venuto spontaneo collegare questa dinamica quasi pirandelliana alla sua vicenda personale, al passaggio da Greco a Calandrone. Che ruolo hanno, per Lei, i nomi nella costruzione dell'identità?

Viola prende un nome d'arte, Maria, che però non muta la sua identità fondamentalmente. Aurora, invece, ama cambiare i nomi delle persone: vuole trasfigurare il mondo a sua immagine. Sandro – un nome più dolce, un diminutivo in fondo, in linea con la sua mancanza di ambizioni – accetta questa scelta di Aurora, si lascia plasmare da lei in virtù di un'idea di amore alquanto passiva. Viola non può accettare questa coercizione, ha un'identità troppo forte. Sono convinta che la scelta dei nomi definisca le persone: come il nome di Rocco Illuminati descrive un blocco compatto, così Aurora cambia il suo cognome per rifiutare l'eredità materna, praticando una cesura forte rispetto al suo passato.

Torniamo ora alla poesia. Nelle prime due sezioni del Giardino della gioia *il corpo non appare mai separato dal mondo naturale: la carne si fa foglia; la bocca e l'orecchio diventano luoghi di ascolto della vita; gli occhi, il morso, il tiglio, gli uccelli, la rosa sembrano appartenere a un unico organismo. È una scelta estetica, un modo di pensare l'amore, oppure una visione etica dell'esistenza, in cui il corpo umano ritrova la propria appartenenza al vivente?*

È un modo sostanziale di vivere, non mi sento separata dal mondo della natura. Sono in continuo contatto con esso, come se fosse un flusso incessante, una tensione alla molecolarità. Non cerco di descrivere una metamorfosi in corso, ma un fatto già compiuto e sicuro, prima ancora di raccontarlo.

Nel Giardino della gioia *la compassione non è mai semplice commozione: è un gesto che espone, che chiede di assumersi una responsabilità verso l'altro. Quest'aspetto emerge sia nel richiamo alla vicenda di Emanuela Orlandi, che continua a interrogare la coscienza collettiva, sia nella figura di Giulia, la giovane volontaria impegnata nelle ONG, che sceglie di trasformare l'empatia in*

azione concreta. Secondo Lei, la poesia può ancora educare alla compassione come forma di impegno civile?

Lo credo fermamente. I poeti ci mettono in contatto con la parte più misteriosa di noi, ci fanno scoprire che i desideri che proviamo qualcuno li ha già provati prima di noi. Ci mettono in contatto con il mondo attraverso la loro parola e il loro esempio umano. Oltre a essere un'etichetta, che mi trovo cucita addosso sin da quando sono nata[2], la compassione – come quella che si instaura tra gli animali – esiste e va praticata.

Da molti anni conduce laboratori di poesia nelle scuole. Che cosa le restituiscono gli studenti quando li invita a scrivere poesia? E quale spazio dovrebbe avere oggi la poesia nell'insegnamento della letteratura, perché non venga percepita come un testo da spiegare ma come un'esperienza da vivere?

I laboratori di poesia nelle scuole sono sempre momenti speciali per me. Innanzitutto, perché pongono la necessità di rendere comprensibile la poesia, devo fornire loro gli strumenti per accedere a un testo senza banalizzarlo. Alla fine di ogni laboratorio faccio scrivere i ragazzi: ad esempio, in una quinta elementare, un alunno, nascosto dietro il suo quaderno, ha letto una lettera che ha scritto a sé stesso a nome del padre appena morto, in cui quest'ultimo gli assicurava che gli sarebbe stato accanto anche nell'assenza. Era la prima volta che quest'alunno parlava della sua perdita in classe: è stato molto toccante sia per me sia per gli insegnanti. Tengo laboratori spesso a ragazzini di quarta o quinta elementare: lì l'accesso al mondo della poesia è più diretto e spontaneo. Nel corso del tempo, mi rendo conto che tutti i ragazzini cominciano a scrivere poesie per qualche trauma di piccole o grandi dimensioni, da un amore non corrisposto a un lutto: è qualcosa che li agita dentro e spinge per prendere forma. Riguardo l'insegnamento della poesia a scuola, io comincerei la sua storia dalla contemporaneità: soprattutto alle elementari, conoscere gli strumenti retorici non serve a niente, la poesia non può essere trattata come un cadavere da sezionare. A me interessa che loro comprendano che i poeti esistono ancora oggi e soprattutto che la poesia li riguarda: come Leopardi guarda Silvia, così loro osservano in classe il ragazzino o la ragazzina che amano.

Lei nel 2017 ha partecipato all'antologia Poeti in classe *e ha curato nel 2025* Il canto delle donne. 60 poesie attraverso i secoli*, che si affianca, per tipologia,*

[2] Si fa riferimento alle parole usate in un messaggio scritto dalla madre Lucia Galante: «Non ho scelto altro che la strada di lasciare mia figlia alla compassione di tutti». La vicenda è affrontata nel romanzo *Dove non mi hai portata*.

a quella recentemente curata da Isabella Leardini Costellazione parallela. Poetesse italiane del Novecento *per Vallecchi. Cosa manca e cosa cambierebbe nei programmi scolastici di letteratura?*

Sicuramente darei maggiore spazio ai poeti contemporanei: i manuali scolastici alle medie e al liceo hanno fatto passi avanti negli ultimi anni, comprendono a volte autori viventi come Anedda o Magrelli, ma si può ampliare il canone. Inoltre, credo che aggiungerei ai programmi più scrittrici e non solo del Novecento.

Guardando all'intero percorso della sua produzione, quale domanda sente di stare ancora cercando di formulare attraverso i libri? C'è una ricerca che considera ancora aperta e che i lettori ritroveranno nelle sue opere future?

L'assenza di giudizio, e al contempo la battaglia sociale contro i pregiudizi. Mi piacerebbe continuare a raccontare la storia d'Italia, mantenendo viva la memoria e la nostra attenzione, in una fase in cui sembra che molti le abbiano perse. Anche per rinfrescare la memoria adoperando mezzi contemporanei, ho costruito *Dimmi che sei stata felice* come una simulazione del pensiero orizzontale al quale ci costringe l'infosfera nella quale viviamo.

Recensioni e ripescaggi

Michele Arena, *Dipende dalla classe. Manifesto per una scuola anticlassista*, Trento, Il Margine, 2025

Il mondo della scuola è in subbuglio: da una parte ci sono alcune riforme strutturali che stravolgono il senso di questa istituzione distruggendone la funzione democratica e sociale (e allora, coerentemente con le altre deformazioni della scuola nella società neoliberale, abbiamo la riforma degli istituti tecnici e in parallelo la filiera formativa tecnologico-professionale 4+2, entrambe legate a doppio filo al crescente strapotere degli ITS), dall'altra si consumano battaglie ideologiche e culturali nell'anno che precede le elezioni politiche (penso al Decreto scuola e ai suoi fantasmi: il limite di studenti stranieri nelle classi e le nuove e vuote denominazioni: gli istituti tecnici diventano "licei tecnologici", gli istituti professionali "licei professionali"). Insegnanti e studenti sono determinati e arrabbiati, come dimostrano le recentissime manifestazioni in tutta la Francia.

In mezzo a questo uragano viene spontaneo domandarsi: cosa rimane della scuola e qual è il suo senso oggi? Il secondo comma dell'articolo 3 della nostra Costituzione («È compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale…») è tradito una volta per tutte? Può essere ancora la scuola un ascensore sociale all'interno di una società estremamente ingiusta com'è quella capitalista, che dà sempre di più a chi già possiede e toglie a chi ha poco o a chi non ha mai avuto? Se la scuola e la società sono profondamente intrecciate, e quindi non è possibile cambiarne una senza modificare anche l'altra, cosa possiamo fare noi insegnanti in classe? Ammesso che non possiamo fare tutto, su cosa possiamo agire? Sui contenuti? Sui metodi? Su entrambi? Sulla nostra postura intellettuale, sul nostro posizionamento politico?

Il libro di Michele Arena prova a rispondere a queste domande e lo fa, qualche volta in modo più convincente, qualche volta meno (l'obiezione che muovo subito è quella di aver psicologizzato e didattizzato problemi e questioni che sono eminentemente materiali), attraverso i tre capitoli che lo compongono (*Il dovere di fare chiarezza*; *Stare nella crepa, o a Derry*; *Condividere potere*), ricchissimi di grafici esplicativi, di studi e teorie, anche di ispirazioni diverse. Non sarà un eccesso di meticolosità elencarli, a maggior ragione se pensiamo all'importanza che a questi viene riservata dall'autore (cfr. il paragrafo *Fare comunità*, pp. 148-151) e all'utilità che possono avere per chi insegna (sono altrettanti strumenti per leggere il mondo, una validissima cassetta degli attrezzi da riadattare e aggiornare costantemente): bell hooks e il dovere di insegnare a trasgredire; Pickett e

Wilkinson e il rapporto di causa ed effetto tra titolo di studio e aspettative di vita; Chiara Volpato e le profonde radici psicologiche della disuguaglianza sociale (l'appartenenza di classe condiziona ciò che s'impara, che si crede e che si desidera); Cynthia Cruz, la malinconia di classe e il «trauma collettivo della povertà», vero e proprio cavo invisibile, messo in scena, anche se con gli occhi e gli stereotipi romantici della classe media, dalla storia di Maeve nella serie tv Netflix *Sex Education*; Melvin Lerner e la teoria della «credenza in un mondo giusto», stabile, prevedibile, ordinato, dove le persone ricevono quanto meritano e meritano quanto ricevono; Pierre Bourdieu e le forme del capitale; Roberto Contessi e il classismo a scuola; Martin Rein e l'idea che la povertà si trovi nella gente e nelle famiglie piuttosto che nella società; John Rawls e la lotteria naturale nella sua teoria della giustizia; Gershen Kaufman, i marcatori di classe e la vergogna a scuola; Paulo Freire, la *Pedagogia degli oppressi* e «l'interiorizzazione dell'ombra dell'oppressore»; Donald Winnicott e la funzione di rispecchiamento (non solo quello individuale, ma anche quello collettivo, della società e delle sue forme, tra cui la scuola); Amartya Sen e il rapporto tra giustizia e merito; l'epoca delle passioni tristi di Miguel Benasayag e Gérard Schmit; Laura Smith e il classismo, inteso come privilegio e pregiudizio, che si trasforma in oppressione; Bob Mullaly e la ragnatela dell'oppressione; Kimberlé Crenshaw e l'urgenza dell'intersezionalità; Frank Keating e il circolo della paura (le persone già marginalizzate vedono certe istituzioni come replicatrici di esperienze di discriminazione presenti nella società e quindi le rifiutano); Peter Glick e Susan Fiske e gli atteggiamenti benevoli del sessismo ambivalente; Max Weber e la sua definizione di potere; Noam Chomsky, la dis-educazione e il pensiero critico; Wilfred Bion e la capacità di stare nell'incertezza («negative capability»); John Bowlby e la costruzione e rottura dei legami affettivi; Françoise Dolto e le riflessioni sull'adolescenza; Tim Ingold e l'educazione debole; Gert Biesta e la riscoperta dell'insegnamento come insieme di gesti educativi che comportano rischi e responsabilità; Daniela Lucangeli e la connessione tra errore e dolore; Giorgio Blandino e le risorse emotive nella scuola; Cristiano Corsini e la valutazione che educa; Philippe Meirieu e il rapporto tra democrazia e pedagogia; Jerome Bruner e le storie come forze costruttrici di identità; Thomas Piketty e il capitale nel XXI secolo; John Dewey e il rapporto tra esperienza ed educazione.

A tenere insieme queste diverse e numerosissime voci ci sono la scuola reale e la scuola ideale. La prima, nelle sue espressioni peggiori (quelle del capitalismo spinto, incapace di darsi un limite perché

ossessionato dalla smania della propria crescita, poco importa se incoraggiato dalle destre o dalle sinistre: «la responsabilità individuale attribuita al successo scolastico non è quasi mai messa in discussione, ed è trasversale a ogni parte politica», p. 37), è la scuola che, una volta distrutto l'ascensore sociale, «riflette le discriminazioni e le disuguaglianze della società» (p. 55), è quella che legittima lo stato delle cose e la stratificazione in classi perché, pienamente integrata nel meccanismo di riproduzione sociale, agisce sulla base del fatto che ognuno di noi è al posto che merita, senza comprendere gli stretti rapporti che ci sono tra le variabili politiche, economiche e sociali sistemiche e le storie che abitano le scuole stesse; i fautori di questa scuola, stabilito l'adattamento individuale come risposta alle difficoltà collettive, intendono il percorso scolastico come una gara o come una selezione naturale in cui vince chi arriva in cima – questa impostazione, evidentemente, mantiene intatti privilegi e classi sociali e per di più ignora «ciò che la ricerca pedagogica è riuscita a dimostrare» (p. 34).

Le parole utilizzate dalla scuola che seleziona ed esclude non sono neutre, non si limitano soltanto a descrivere la realtà, ma la producono. La scelta del nostro Ministero dell'istruzione di sottolineare la questione del merito cambiando il proprio nome (MIM) è stata una scelta culturale e politica ben precisa: «un messaggio a tutti gli studenti e le studentesse che la responsabilità del loro successo o insuccesso è unicamente nelle loro mani» (pp. 37-38, ma lo diceva già Obama nel 2009 agli studenti della Wakefield High School di Arlington, in Virginia). Arena riporta anche il caso dell'espressione «povertà di aspirazione», coniata dal New Labour per etichettare le famiglie delle classi più discriminate, poi usata dal governo inglese come alibi per riprodurre un'istruzione altrettanto povera.

Si pensi ancora agli istituti professionali italiani, che hanno la più alta percentuale di abbandono scolastico e che sono le scuole con più studenti con meno privilegio (gli adolescenti a rischio di discriminazione si concentrano principalmente lì: i dati mostrati da Arena sembrano indicare più una forma di segregazione non esplicitata che il risultato di un orientamento consapevole). Negli ultimi anni alcune scellerate scelte politiche hanno stabilito che l'obiettivo dichiarato di queste scuole è quello di immettere gli studenti il prima possibile nel mondo del lavoro con competenze che le aziende possono pagare il meno possibile (è la filiera 4+2, tanto cara, tra gli altri, guarda caso, alla Fondazione Agnelli); di una cosa sono sicuro: lo stesso destino toccherà prima o poi anche ai Licei – i Tecnici ci sono già dentro. Ed è bene ribadire, come fa Arena (e qui sì che è attento alle questioni

materiali), che «non è un lavoro pratico rispetto a un lavoro intellettuale ad essere più o meno importante o degno di essere scelto, ma è la socializzazione che di quel lavoro viene fatta» (p. 61): contano le condizioni retributive e lavorative associate, contano le condizioni di sicurezza e di salute correlate; in futuro i nostri studenti lavoreranno in un ufficio con l'aria condizionata o in un cantiere senza sicurezza?

La scuola ideale, invece, è quella a cui è necessario tendere ogni giorno con la fatica che tutte le grandi imprese richiedono: se non lo facciamo, «se mettiamo da parte tutte le finalità ideali e democratiche, la scuola oggi resta un luogo dove veniamo avviati a guadagnare di più o di meno» (p. 35). La scuola ideale recupera la sua funzione critica della società, considera l'insuccesso scolastico «sempre meno una colpa individuale e sempre più una responsabilità collettiva» (p. 63), apre spazi di crescita che non abbiano esiti prestabiliti, favorisce percorsi di autonomia e libertà, accoglie le disuguaglianze sociali, si mette in ascolto senza giudicare, si mostra vulnerabile, educa debolmente (pp. 123-128). Si tratta di non arrendersi allo stato delle cose, di considerare invece la scuola come un luogo privilegiato di democrazia e resistenza, e la classe come luogo e spazio di possibilità – e la marginalità di certi contesti educativi può diventare un luogo radicale di possibilità –, ad esempio trasformando in collettivi i problemi che abbiamo sempre pensato come individuali, l'opposto di quello che vorrebbe invece la società neoliberale individualista e atomizzata, quella della solitudine del cittadino globale, che, isolato nell'illusione dell'ipersocializzazione, non è più in grado di individuare le responsabilità collettive, quindi politiche.

La posizione dei docenti è però sempre scomoda e precaria per almeno tre motivi: 1) la società cambia incessantemente, scivola via dalle mani, sfugge sotto ai piedi, quindi gli insegnanti non devono mai smettere di apprendere e studiare, di fare ricerca, «di leggere il mondo, i cambiamenti della società, di cercare e studiare chi studia e scrive di scuola, società e educazione» (p. 107); 2) l'esperienza di vita degli adolescenti, in particolare di quelli in difficoltà, è diversa e incomprensibile per l'adulto che gli sta di fronte perché diverse sono le visioni della realtà che si sviluppano parallelamente, e nell'incontro «i due sono portati inevitabilmente a non capirsi e scontrarsi» (p. 68); 3) gli insegnanti lavorano in una crepa, una specie di spaccatura che vede «da una parte gli studenti che entrano a scuola con meno risorse e meno strumenti dei compagni e dall'altra la società che spinge per trasformarli il prima possibile in manodopera a basso costo e con pochi diritti» (p. 61).

Il pericolo che i docenti corrono, inoltre, è quello di essere oppressi

e oppressori a loro volta (p. 62), in particolare quando diventano creatori o certificatori di disuguaglianza: «i voti e le bocciature servono a trasformare nell'immaginario comune questo privilegio di classe in qualcosa di più accettabile e misurabile: l'impegno» (p. 39), che è «l'alibi del classismo» (p. 85). Si potrebbe anzi precisare che gli insegnanti sono, per loro stessa natura, «adulti a due facce» (p. 91) perché capaci, come scriveva Henry Giroux in un testo in ricordo di Freire, di incarnare, insieme all'istituzione che rappresentano, sia l'ideologia dominante («tutti possono avere pregiudizi, anzi, tutti abbiamo dei pregiudizi, ma solo chi è in una posizione di potere è in grado di opprimere», p. 69) sia la possibilità di resistenza e di lotta (il docente come «qualcuno con cui correre dei rischi», p. 128).

La sfida è enorme perché «l'educazione dovrebbe tenere insieme un principio di autorità con un principio di cura e di liberazione» (p. 90), in una continua ricerca di equilibrio tra libertà e autorità, in cui gli adulti non soltanto riconoscono il principio di autorità e lo sbilanciamento di potere che ne consegue (altrimenti è il tradimento della promessa di uguaglianza, diventa la rottura di un patto educativo e costituzionale), ma sono anche consapevoli che, nonostante il potere sia legato in modo del tutto naturale alla relazione educativa, «questo non vuol dire che abbia sempre lo stesso significato» (p. 94); il compito diventa ancora più difficile perché la soluzione non è lasciare una classe nel caos e nel libero arbitrio, né trasformarla in un luogo in cui tutto è facile o «dove non esiste possibilità di sofferenza» (p. 128), perché un docente non dovrebbe far finta di non avere autorità, ma dovrebbe utilizzarla «con lo scopo di dare autonomia e libertà a chi ha davanti» (p. 92). Come? Da questo punto di vista sono molto interessanti le riflessioni di Arena sul tempo di parola in classe (pp. 91-92) e sui risultati del «Bryn Mawr/Haverford Education Program» (pp. 130-132), che mi permettono di sottoscrivere una sua importante considerazione: «la classe è il luogo dove poter apprendere anche come discutere» (p. 121) «per cercare soluzioni insieme» (p. 129).

Il punto, quindi, è proprio questa «doppia anima della scuola» (p. 62): quale posizione decidiamo di prendere nella crepa che abitiamo con gli studenti e le studentesse? Incarniamo un'ideologia dominante (il mercato, il capitale ecc.) o una possibilità di resistenza e di lotta? «I docenti e le docenti che vogliono incarnare la possibilità di resistenza e di lotta anziché l'ideologia dominante devono essere veri e propri intellettuali e come tali appropriarsi di un linguaggio critico, denunciare l'ipocrisia del sistema scuola e le ingiustizie che in qualche modo riproduce. Non possono

e non devono accontentarsi di essere bravi insegnanti, devono avere come obiettivo cambiare la scuola, trasformarla, mettere in discussione i privilegi che, come classe adulta, media, bianca e con cittadinanza hanno. Non in modo astratto, ma a partire dai propri privilegi» (p. 64). Arena sa benissimo che per raggiungere questi traguardi bisogna intervenire su questioni strutturali: non bastano esperienze trasformative come campus, gite, doposcuola, anche perché queste «diventano ancora una volta "finestre temporali" che bambini e adolescenti in situazione di svantaggio economico devono riuscire a cogliere» (p. 44); addirittura possiamo dire che «cambiare la didattica, cercare strumenti innovativi, formarci su determinate strategie non può bastare» (p. 108).

Le premesse mi sembrano chiare e condivisibili: «Se noi docenti e educatori non possiamo rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, possiamo però portarli in classe e guardarli tutti insieme» (p. 63), possiamo almeno fare chiarezza insieme su concetti come "merito" e "impegno", sulla questione di classe, su tutte le dimensioni di privilegio e potere che viviamo, possiamo parlare con i nostri studenti di discriminazione e di classi sociali (solo dopo averne letto i segni anche su di noi), anche perché non possiamo rimanere indifferenti: «non siamo mai neutrali, in nessun ambiente, e sicuramente non in uno spazio come quello della classe» (p. 82); in altre parole, dobbiamo lavorare per rendere il tempo in classe «un tempo di lotta e resistenza» (p. 109). Se non lo facciamo, «il rischio è di riprodurre le dinamiche stesse che stiamo cercando di limitare in tante piccole micro azioni» (p. 86).

Se, come dicevo, le premesse sono chiare e condivisibili, rimangono però dubbi sulle possibili e concrete soluzioni: «L'accesso e la creazione di materiali didattici innovativi sono certamente un passo importante verso un insegnamento efficace ma la necessità oggi è radicalizzare gli insegnanti e gli educatori, accompagnare ogni momento in classe, ogni azione educativa, con una prospettiva di "chiarezza politica"» (p. 62). A me questa pare una soluzione a metà; intendo dire che portare in classe la ragnatela dell'oppressione di Mullaly per discuterne con i ragazzi e le ragazze – non è un esempio casuale: è un'esperienza didattica proposta da Arena a scuola e, mi pare, l'unica a essere descritta nel libro – è certamente utile, ma non capisco come possa aiutare a risolvere i problemi strutturali di cui si è parlato (aggiungo: è più che utile, è oggi necessaria, ma è di gran lunga lontana dall'essere sufficiente). Mi si conceda una *boutade*: non vorrei mai che, mentre il docente pentito del proprio privilegio sta facendo il *circle time* di autocoscienza sul privilegio di classe, il Collegio docenti votasse a favore della filiera forma-

tiva 4+2 (o, peggio ancora, che proprio quell'insegnante la votasse); superata la fase di sperimentazione, la riforma può diventare una volta per tutte ordinamentale, dunque strutturale: *les jeux sont faits*. Come dice giustamente Arena, siamo «dentro un lavoro che ci mette davanti a dei problemi sistemici che non possiamo risolvere» (p. 99 e poi ancora a p. 105); con amarezza dobbiamo accettare di non poter fare qualcosa di risolutivo nell'immediato: «i problemi veri non possono trovare soluzione in un'attività, per quanto bella sia, né in un progetto di due mesi, ma si possono abitare insieme» (p. 128). Il problema è che, lasciati da soli, noi insegnanti non riusciamo a defatalizzare i percorsi di vita dei ragazzi che incontriamo.

Sono d'accordo con Arena quando sostiene che è limitato il risultato di spingere verso esperienze e progetti che dovrebbero risolvere il problema della povertà educativa senza intervenire sul sistema che la produce (p. 110), condivido l'idea che se «riduciamo all'osso una relazione educativa togliendo di mezzo parole come accoglienza, affetto, cura, interesse, condivisione di un'idea di bene comune, attenzione per l'altro e ascolto, quello che rimane è la possibilità di una persona (l'adulto) di prendere decisioni anche contro la volontà dell'altro» (p. 89), capisco anche quando scrive che «diventare radicali non significa solo cambiare attività e strumenti ma anche essere il più possibile consapevoli della radice delle cose, della posizione da cui stiamo parlando» (p. 111), però vorrei aggiungere che mentre noi prendiamo doverosamente consapevolezza della radice delle cose, il sistema capitalista modifica irrimediabilmente e irreversibilmente il mondo di oggi e il futuro dei giovani. È vero che, come scriveva Freire, ogni atto educativo è un atto sul mondo, e che allora, come scrive Arena, «ogni atto sul mondo è un atto politico» (p. 108), ma in questo pianeta, purtroppo, il peso delle decisioni e delle scelte politiche non è equamente distribuito – nemmeno nelle democrazie. Non vedo come in questo sistema i docenti possano davvero cambiare le cose, come invece sostiene Arena: «I docenti che vogliono essere alleati degli studenti non possono fermarsi solo ad avere un ascolto empatico o a criticare il sistema scuola in classe, no, devono agire nella scuola o in senso più ampio nella società, per cambiarla e trasformarla. Lo devono fare però – e qui il punto complicato – non esercitando il loro potere in classe ma condividendo il loro privilegio di classe» (p. 136). Tuttavia poco dopo Arena corregge il tiro: «non possiamo cambiare da soli il funzionamento della società» (p. 140).

Gli interventi didattici più illuminati, un autentico desiderio di giustizia e una speranza sincera purtroppo non bastano perché si dis-

solvono di fronte alle enormi ed *extra ordinarie* trasformazioni strutturali che stiamo vivendo. Intendo proprio questo quando condanno i tentativi di psicologizzare e didattizzare problemi e questioni che sono eminentemente materiali, e a dire il vero Arena sembra esserne consapevole: «Così, se essere radicali significa andare alla radice delle cose, allora non basta cambiare la didattica: certo, è un passo importante, ma non può bastare perché la questione è più profonda» (p. 109). Certo che la questione è più profonda: la radicalità dovrebbe essere anche politica ed economica, oltre che didattica. Se la questione è soprattutto politica ed economica, allora a maggior ragione non esistono ricette facili, ma ancora una volta le premesse dell'autore, condivisibili, si scontrano con le proposte, parziali: «Il nostro ruolo non è quello di avere tutte le risposte, il nostro ruolo è quello di aver fatto un percorso di studio, di coscientizzazione e di elaborazione dei nostri privilegi prima di avventurarci in questo mestiere. E, nel farlo, aiutare i ragazzi e le ragazze a dare un nome alle cose che loro semplicemente percepiscono sulla propria pelle» (p. 118).

I e le docenti possono aver coscientizzato ed elaborato tutti i propri privilegi, possono aver fatto i conti con il proprio classismo interiorizzato (tutti gli adulti dovrebbero farlo), possono «lavorare con la classe alla comprensione delle identità personali e sociali», possono «decostruire il merito portando la questione del privilegio in classe», possono persino «creare in classe un laboratorio di democrazia permanente» (p. 147), ma le disuguaglianze sociali ed economiche restano, e con loro restano il dominio incontrastato del capitale, la stagnazione salariale, l'inflazione, il divario territoriale, il debito pubblico, il lavoro precario, la privatizzazione dei servizi, la crisi della sanità pubblica, l'inverno demografico, la mercificazione della vita e dei luoghi, il disastro ecologico, l'*escalation* militare ecc. Non si tratta di una scusa per non agire in classe (ci mancherebbe altro), ma di una dolorosa consapevolezza. Se una speranza c'è – pessimismo della ragione, ottimismo della volontà –, è che «la politica si fa insieme»: insegnare «è un mestiere che non si può fare da soli, che riesce meglio se condividiamo i nostri successi e i nostri fallimenti con chi sta facendo il nostro stesso sforzo» (p. 108). Non vedo altre possibilità che sentirsi parte di una comunità politica consapevole e muoversi in tal senso.

Jacopo Zoppelli

Jonathan Haidt, *La generazione ansiosa. Come i social hanno rovinato i nostri figli*, Milano, Rizzoli, 2024

Pochi saggi, negli ultimi anni, hanno acceso il dibattito educativo quanto *La generazione ansiosa* di Jonathan Haidt. Psicologo sociale e docente alla New York University, già noto per i suoi studi sulla psicologia morale, Haidt affronta una questione che interpella direttamente famiglie, scuole e istituzioni, investigando come il benessere psicologico degli adolescenti sia cambiato da quando smartphone e social media sono diventati parte stabile della loro vita quotidiana.

La tesi del *great rewiring of childhood* è dichiarata fin dalle prime pagine. Con la diffusione capillare degli smartphone e delle piattaforme social, le condizioni di crescita degli adolescenti sarebbero cambiate in modo radicale. Haidt descrive questo mutamento come il passaggio da una *play-based childhood*, un'infanzia fondata sul gioco, sull'esplorazione e sulle relazioni in presenza, a una *phone-based childhood*, centrata sugli schermi e mediata dagli algoritmi: «Tra il 2010 e il 2015, la vita sociale dei teenager americani si è trasferita in gran parte sugli smartphone con accesso continuo a social media, videogame e altre attività online. Sostengo che questa grande riconfigurazione dell'infanzia sia l'unica e sostanziale ragione alla base dell'ondata di malattie mentali tra gli adolescenti iniziata nei primi anni Dieci del Duemila» (p. 59). Sulla base di un'ampia mole di dati tratti dalla psicologia, dalla sociologia e dalle neuroscienze, l'autore collega questa trasformazione all'aumento di ansia, depressione, autolesionismo e fragilità emotiva, in particolare tra le ragazze. Secondo Haidt, la vulnerabilità di questa generazione è cresciuta proprio negli anni in cui il mondo digitale occupava ogni spazio della sua esperienza quotidiana.

I meccanismi individuati sono quattro: la riduzione delle relazioni reali, la privazione del sonno, la frammentazione dell'attenzione e la dipendenza indotta da dispositivi progettati per trattenere l'utente. Uno dei meriti principali del volume è collocare la discussione oltre la sterile contrapposizione tra entusiasmo tecnologico e tecnofobia. Haidt non condanna la tecnologia *tout court*, ma l'uso precoce e intensivo di ambienti digitali costruiti per catturare l'attenzione: i social media – secondo l'autore – sono veri e propri ambienti, capaci di modellare comportamenti, emozioni e relazioni. Il nucleo teorico più originale del libro è però un paradosso educativo che riguarda da vicino gli adulti: negli ultimi decenni abbiamo ristretto gli spazi di autonomia dei ragazzi nel mondo reale, lasciandoli al tempo stesso quasi soli in quello virtuale. Le nuove generazioni sono state così iperprotette nel mondo reale e

sotto-protette nel mondo virtuale: «il cervello umano contiene due sottosistemi che lo mettono in due modalità: la modalità di scoperta (per approcciare le opportunità) e la modalità di difesa (per difendersi dalle minacce). I giovani nati dopo il 1995 hanno maggiori probabilità di attenersi alla modalità di difesa, rispetto a quelli nati negli anni precedenti. Sono costantemente in allerta in previsione di pericoli, invece che in cerca di nuove esperienze» (pp. 115-16). Da qui il richiamo al valore formativo del rischio controllato, del gioco libero e dell'autonomia progressiva. Per Haidt, tutti i bambini sono per natura antifragili: si rafforzano attraverso le sfide, gli errori, il confronto spontaneo con i pari. Un'esperienza eccessivamente mediata dagli schermi rischia di impoverire proprio quelle occasioni concrete da cui nasce la resilienza emotiva e sociale.

Nella parte finale, Haidt propone quattro norme collettive: niente smartphone prima delle scuole superiori, niente social media prima dei sedici anni, scuole libere dai telefoni, più gioco libero e indipendenza nel mondo reale. Il carattere collettivo delle proposte è decisivo: nessuna famiglia può sottrarsi da sola a una pressione sociale che coinvolge l'intero gruppo dei pari e per questo il ruolo della scuola diventa centrale. È una prospettiva che dialoga direttamente con il dibattito italiano sull'uso del cellulare in classe e che offre ai docenti argomenti per andare oltre la semplice logica del divieto. Il volume presenta, tuttavia, aspetti che meritano una valutazione critica. Le difficoltà degli adolescenti di oggi dipendono da una pluralità di fattori: trasformazioni familiari, incertezze economiche, conseguenze della pandemia, eco-ansia e timore per un futuro segnato da fenomeni climatici estremi e da un immaginario sempre più apocalittico. A questi si aggiungono i venti di guerra e le crisi geopolitiche che attraversano il presente, percepiti dai ragazzi con un'immediatezza inedita, e la preoccupazione per le scelte che ne derivano. Sono segnali che restituiscono l'immagine di una generazione certo inquieta, eppure capace di partecipazione e di impegno civile. Attribuendo alla tecnologia un ruolo predominante, Haidt rischia talvolta di semplificare una realtà multidimensionale. Va, infine, ricordato che gran parte dei dati riguarda il contesto anglosassone e che la loro trasposizione alla realtà italiana richiede cautela. Questi limiti non riducono, però, l'importanza del libro per il mondo dell'istruzione. La questione di fondo è quale esperienza umana desideriamo preservare nell'età della connessione permanente. Il successo del volume (oltre due milioni di copie vendute al livello globale) testimonia quanto il tema sia avvertito come urgente da educatori, genitori e studenti, e la scuola, chiamata ogni giorno a educare ragazzi immersi in ecosistemi digitali

sempre più invasivi, non può eludere questa riflessione. Le pagine di Haidt riportano l'educazione al suo compito più profondo, formare persone capaci di abitare il mondo reale e invitano a riflettere su ciò che accade quando l'infanzia fondata sul gioco cede il passo ad una generazione fondata sul telefono: «Ho iniziato questo libro con la storia fantastica di un imprenditore tecnologico che porta via i bambini dalla Terra per farli crescere su Marte, senza il consenso dei loro genitori. È impensabile che lasceremmo mai accadere una cosa del genere. Ma, per certi versi, lo abbiamo fatto. I nostri figli potranno anche non essere su Marte ma neanche sono del tutto presenti qui con noi [...] La grande riconfigurazione dell'infanzia, da basata sul gioco a basata sul telefono, è stata un fallimento di proporzioni catastrofiche. È tempo di mettere fine all'esperimento. Riportiamo a casa i nostri figli» (p. 350).

Stefania Segatori

Giuseppe Passalacqua, *Rap up! Esercizi di stile dalla poesia alla trap*, Novara, Interlinea, 2025

Uno dei problemi in cui i docenti si sentono maggiormente avviluppati è la sottrazione del tempo ad opera della burocrazia. La burocrazia è un male necessario. Non si può smantellare, ma snellire sì, soprattutto per permettere agli insegnanti di dedicarsi con maggiore profondità alla didattica (quando si parla di innovazione, di solito lo si fa omettendo che servono ore, minuti, giorni, mesi per inventarsi qualcosa di nuovo in classe; nessuno – o pochi eletti – hanno cilindri da cui estrarre conigli). Ma negli ultimi anni, la percezione di molti è che la burocrazia sia aumentata, non diminuita. E per una legge non scritta – tanto poco matematica quanto sentita –, accade che all'aumentare di essa, il tempo della didattica e della ricerca personale diminuiscano. Altro che *primum vivere deinde philosophare*; la realtà è un'altra: *primum burocratiare deinde vivere minime philosophari* (una frase degna dell'Azzeccagarbugli, ma che rende l'idea). Il tempo inoltre mentre diminuisce, diventa anche più veloce e fugge via. Per porre rimedio a questa continua sensazione di essere con l'acqua alla gola e con le scadenze alle calcagna, si escogitano le più varie soluzioni, che poi, nei casi migliori (non sono poche le cose belle della scuola) vengono condivise con gli altri colleghi. Ed ecco che, per esempio, dalle più remote sezioni dei siti internet delle scuole e tra le più obliate pieghe dei gruppi dipartimentali, spuntano delle Uda interdisciplinari (Unità di Apprendimento, *n.d.a.* – da leggere con ironia) già pronte e compilate; ed ecco che diventa incredibilmente possibile seguire con un orecchio il corso di formazione obbligatorio e con l'altro capire come votare alla proposta della collega di inglese di accompagnare le seconde al cinema. Il tempo risparmiato in burocrazia è un guadagno per l'intera comunità scolastica; in questo l'AI può dare un supporto notevole. *Rap Up! Esercizi di stile dalla poesia alla trap* di Giuseppe Passalacqua (docente liceale a Novara) è uno di quei libri che ci dimostra l'importanza, tanto per la didattica, quanto per l'apprendimento, del tempo di qualità – che non è quello ritagliato un po' dal Cdc (Consiglio di Classe, *n.d.a.*) e un po' dal Glo (Gruppo lavoro operativo, *n.d.a.*); e oltre a questo, può dare una carica di entusiasmo a coloro che sentono la fatica della ripetitività della programmazione, e a tutti quelli che sono inamovibili nel credere di trovarsi di fronte non a delle nuove generazioni, con i loro riferimenti, bisogni, sottoculture, mode, eccetera eccetera, ma a dei barbari geneticamente impossibilitati a partecipare alla loro – nostra? – stessa civiltà (si legga la nota di don Claudio Burgio, di cui può essere utile riportare qui

un passaggio, che è una doppia domanda cruciale: «Come entrare nella vita dei ragazzi con l'autorevolezza adulta di chi sa ascoltare davvero e per questo viene ascoltato? Come ritessere un dialogo con la nuova generazione che sia efficace e permetta all'adolescente di esprimere serenamente le proprie fragilità senza cadere nella paura continua del fallimento e del giudizio?», p. 205). *Rap Up!* ci ricorda – e in ambiti come la didattica non nuoce mai ripeterlo – che per dirozzare i cavernicoli occorre cambiare atteggiamento e iniziare a pensare che forse il problema non è la loro natura ma il nostro modo di insegnare. Passalacqua – come spiega bene nel primo capitolo in cui racconta l'origine e l'evoluzione del progetto che ha messo in piedi a Novara e che solo dopo qualche anno di rodaggio e sperimentazione ha trasformato in un libro: e quindi in un progetto replicabile – non ha abbassato il livello per infilare qualche pillola di retorica zuccherina in più nella testa dei suoi studenti (si veda, in proposito, il terzo, utilissimo capitolo: *Lette(rap)ura. La trap come nuova letteratura*); egli ha tenuto fermi gli obiettivi (imparare le figure retoriche, la dialettica di Hegel, l'esistenzialismo di Sartre) e poi ha pensato a un modo alternativo per comunicarli. Per dirla male: se lo scopo della lezione è spiegare la metafora, perché oltre che con *La sera del dì di festa* di Giacomo Leopardi e *X agosto* di Giovanni Pascoli, non citare anche una barra di Guè Pequeno o Claver dog (pp. 87-88)? «Noi di *Rap Up!* pensiamo che la trap (come il rap) non sia un problema, anzi crei un ponte fra le generazioni, consenta di entrare nell'immaginario dei giovani e giovanissimi […], permetta di avere un linguaggio condiviso e parlarci da pari, cioè da adulti» (p. 39). Per fare ciò non occorre essere vicini generazionalmente agli utenti (orribile parola del gergo ministeriale 2.0 – si vorrebbe mettere un segno negativo prima di quel numero cibernetico), bensì essere totalmente ed esclusivamente interessati alla loro formazione – anche perché l'autore è del 1986, è uscito quindi dalla giovinezza – ed essere laici (una delle più ottuse deformazioni degli umanisti, per esempio, è maneggiare i testi del canone come fossero cristalli sacri e inorridirsi se un giovane gli dice di stare nel chill) e curiosi («Un insegnante che non si fa insegnare non è un insegnante», p. 101). Sono una buona sintesi del laicismo e curiosità di Passalacqua queste parole: «Per me parlare di artisti come Baby Gang è sicuramente più importante che demonizzarli. […] Ciò che mi preoccupa è la sensazione che manchi un accompagnamento dei più giovani all'ascolto» (p. 40). Il libro è anche un ottimo strumento di aggiornamento, e nel dire ottimo, si intende che si distingue dai tanti che vengono sfornati dalle università per i

docenti delle secondarie e che mediamente sembrano fuoriuscire ancora dal Novecento, un secolo sempre più lungo, altro che breve; lo è perché ricostruisce a beneficio di tutti la storia recente, anche formale, del rap e della trap: dallo *street rap* al *flex style*, e nel farlo ci istruisce anche sugli stili più o meno sperimentali e su quelli più o meno parodici, tra i rappresentanti più famosi dei quali troviamo Rancore, Nitro, Sfera Ebbasta, Dargen D'Amico, Salmo. Insieme al progetto, soffermiamoci anche sull'atteggiamento. Passalacqua non commette, come ci si potrebbe aspettare, l'errore dei passatisti: sdoganando metodicamente il tossico rap e l'impresentabile trap, non esclude i classici, ma li accosta agli aedi di oggi, ottenendo un risultato doppio: da una parte, far capire meglio le figure retoriche o i concetti filosofici agli studenti attraverso linguaggi e forme con cui sono più in confidenza; dall'altra, metterli a conoscenza di poeti imprescindibili come Leopardi e Pascoli. È un approccio che non perde tempo a teorizzare quanto sia decisivo impregnare di erotismo le proprie performance didattiche (una posizione, quella di Recalcati, che, tra l'altro, non si disprezza, per quanto, a conti fatti, non la si vede come così risolutiva dei problemi formativo, educativo, sistemico generali); Passalacqua va al sodo, con un senso pratico che dovrebbe essere preso a modello («Non so dire se la "adolescentizzazione" o "adultoscenza" dei genitori sia un bene o un male; so che è un fatto, e che, ogni tanto, emerge qualcosa come la trap, che sembra finalmente tracciare una linea», p. 41). Non manca il quadro teorico (anche se non proprio freschissimo): da Antonio Gramsci (il passaggio sulle scuole professionali è ancora attuale, soprattutto in questo vento di licealizzazione di qualsiasi istituto; si veda p. 15) al Max Fischer di *Realismo capitalista*; ma è il fare quello che più gli interessa. Ne sono una prova meritoria le schede didattiche, un vero e proprio strumento, affinato negli anni, che l'autore mette a disposizione di tutti: «Che siate educatori, docenti, animatori o semplicemente appassionati, queste schede sono pensate per essere adattabili, inclusive e coinvolgenti» (p. 127). Si prenda, come esempio, la scheda 2, *Il rap e l'educazione civica*: «Queste schede propongono un viaggio tra parole e significati, intrecciando il pensiero di grandi figure storiche come Martin Luther King e Malcom X con la voce di artisti contemporanei come Ghali e Chandia. L'obiettivo è stimolare la riflessione, il dialogo e la consapevolezza su temi cruciali della cittadinanza attiva, attraverso un linguaggio vicino agli studenti (p. 129)». C'è poi un fine molto sottile e rincuorante per chi ama e ritiene ancora salvifica la critica: studiare (noi) e rendere consapevoli (loro) aiuta entrambi i soggetti (i

docenti adulti e gli studenti giovani) a capire le differenze tra una canzone di qualità e un mediocre riciclo: «c'è e ci sarà una trap bella e una trap brutta» (p. 41).
Come succede spesso nella letteratura e saggistica scolastica, anche Passalacqua si è concesso un capitolo più narrativo (il quarto), attinto dalla propria esperienza sul campo. La voce narrante è la sua, i personaggi protagonisti sono gli studenti: David, Roby, Roland-Ellie, Ariel, Bic, Aziz, Amhed, Omar, Elay, Momo, Ares. Ma non c'è romanzesco, sembra più un reportage di Sandro Onofri; non è la finzione, ma la verità quel che conta. È la verità dei ragazzi delle nostre scuole: chi psichiatrico, chi povero, chi balbuziente, chi colpito da una malattia, chi rabbioso, chi oppositivo, chi intrappolato in un corpo che non sente suo, chi colpevolizzato per il colore della sua pelle. Attraverso metodi e testi nuovi, e attraverso la contaminazione delle arti e lo spazio dato alla corporeità sul palco (l'esibizione è un eccellente 'compito di realtà', per usare un'altra delle tante parole d'ordine della pedagogia contemporanea, abilissima a inventare termini per definire cose che a scuola si sono sempre fatte) Passalacqua con *Rap Up!* è riuscito a intercettarli e, chissà, forse a farli sentire meno soli, meno anormali, meno sbagliati. Un risultato che vale molto di più di una media alta a fine anno.

Riccardo Deiana

Alberto Cadioli, *La Storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, Ledizioni, 2025

La ristampa anastatica del volume *La Storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento* di Alberto Cadioli da parte di Ledizioni, a circa venticinque anni dalla prima edizione (Il Saggiatore, 2001) si inscrive perfettamente nell'attuale tendenza alla "riscoperta" della prima metà dell'Ottocento. Basti pensare agli studi recenti sugli orientamenti del nostro Romanticismo consegnate al volume Romanticismi (Carocci, Roma, 2025) ricordato anche da Stefania Baragetti nella *Prefazione*, alla crescente attenzione per la pubblicista ottocentesca in rapporto ai dibattiti letterari o, tra le altre questioni, all'interazione tra la critica letteraria e gli studi sul mondo editoriale dell'epoca.

La riproposizione del volume di Cadioli ha il merito di intercettare gli aspetti in questione, a partire dal genere che, forse più di ogni altro, ha risentito delle profonde mutazioni che interessarono la cultura letteraria in Italia tra il declino della società di Antico Regime e la fase matura della Restaurazione. Nello specifico, Cadioli si propone di analizzare la faticosa legittimazione del romanzo in Italia e la parallela emersione di un suo statuto interno, a partire dall'imporsi del pubblico nella riflessione di autori ed editori. Cadioli intende dunque comprendere la responsabilità dei lettori nei dibattiti sul romanzo che animarono il primo terzo (ma non solo) del nostro Ottocento.

La *Storia finta* si misura quindi con questioni cruciali per lo studio dell'Ottocento letterario. Tra queste, spicca già dal titolo la dialettica tra verità storica e finzione, mutuata dal dibattito tragico e presto centrale nelle discussioni sul romanzo. Spesso analizzata come questione meramente teorica, Cadioli ne evidenzia il rapporto con la messa a fuoco del ruolo dei lettori nel processo di definizione delle strategie narrative. Infatti, il coinvolgimento del pubblico costringeva autori e critici ad interrogarsi sulla postura dei lettori e sul potenziale educativo del genere emergente; nel primo Ottocento si palesa così l'esigenza di definire le dinamiche interne alla narrazione: i possibili rapporti con la grande storia, l'esigenza di realismo, la qualità e i limiti della finzione.

Al fine di valorizzare tali interrogativi, Cadioli risale agli albori dell'esistenza del romanzo. Dopo un primo affondo settecentesco, la trattazione si struttura su quattro capitoli, di cui il primo e l'ultimo dedicati rispettivamente a Foscolo e a Manzoni.

La sezione introduttiva, focalizzata sull'entroterra settecentesco dei dibattiti sul romanzo che animeranno poi il secolo successivo, mette a fuoco il contrasto tra l'ascesa del romanzo nel contesto

europeo e gli impacci del panorama italiano. Se il resto d'Europa valorizza con efficacia le evoluzioni che caratterizzano il Settecento – ridefinizione del ruolo dell'editore, affinarsi dell'economia editoriale, modernizzazione scientifica della produzione, emersione di un pubblico "di massa"– in Italia, le resistenza classicistiche (ma non solo) impongono un netto ritardo nel riconoscimento della modernità. In tal senso, sul fronte della legittimazione della letteratura "di consumo", risulta emblematico lo scontro che oppone Chiari e Goldoni alle resistenze di Gozzi; e altrettanto eloquente, riguardo il mandato educativo del romanzo nei suoi rapporti con la storia, è il dibattito sorto tra Giuseppe Antonio Costanti e lo stesso Pietro Chiari.

Al netto di tali polarizzazioni, alla fine del Settecento tutti i nodi del dibattito risultano ormai ben definiti. Non a caso, contraddittoria risulta anche la riflessione sul romanzo di Ugo Foscolo, a cui è interamente dedicato il capitolo primo, aperto proprio nel segno delle oscillazioni tipiche della riflessione foscoliana sul genere. Il capitolo, scandito da un andamento cronologico, ripercorre i punti focali della riflessione foscoliana sul romanzo, al fine di cogliere e valorizzare queste contraddizioni strutturali. Il percorso prende le mosse dal *Piano di studi* per giungere alla *querelle* con l'editore Marsili nata dalla pubblicazione dell'*Ortis*, che spinge l'autore ad abbandonare il progetto "sterniano" del *Sesto tomo dell'Io* per riprendere in mano il romanzo epistolare. Se, con gli interventi sull'Ortis per l'edizione del 1802 «Foscolo sembra continuare a privilegiare […] l'intento di "notomizzare" sé stesso» (p. 98), alcune dichiarazioni dell'autore in sede teorica lasciano intravedere una crescente attenzione alle esigenze del pubblico. A tal proposito, Cadioli analizza la recensione di Foscolo al *Saggio di Novelle di Luigi Sanvitale* (collocabile al 1803), dove l'autore attraversa i punti nodali della questione: dalla distinzione tra lo storico e il romanziere, alle potenzialità educative del genere sino alla conformazione del pubblico. A riguardo, pur nell'assenza di un'analisi sociologica del suddetto pubblico, Foscolo individua nel romanzo lo strumento con cui rivolgersi a quella classe posta a metà tra «i letterati e gl'idioti», espressione che richiama direttamente l'*Orazione inaugurale*. In generale, questo reticolo di testi – dal *Saggio di Novelle* a quelli del Foscolo pavese – suggerisce l'impossibilità di «liquidare la riflessione foscoliana sul romanzo dicendo che lo scrittore pensa comunque a un "genere minore» (p. 97); infatti, esaltando la modernità delle intuizioni foscoliane, Cadioli conclude che, per Foscolo, «il soddisfacimento di esigenze diverse da quelle dei letterati non significava necessariamente un allentamento della

tensione conoscitiva e del ruolo civile della letteratura, quanto l'assunzione di una scrittura non immobilizzata sui modelli del passato, di un'ambientazione non estranea al proprio tempo» (p. 97).

I fili tracciati da Cadioli si riannodano nella *Notizia bibliografica*, pubblicata contestualmente all'edizione del 1816 dell'Ortis. Nel testo in questione, l'attenzione al lettore è posta «come componente fondamentale della rilettura dell'Ortis e del genere romanzo» (p. 127), soprattutto nella disamina sugli effetti operati dalla lettura e, più nello specifico, del pericolo legato al rispecchiamento del lettore con le passioni ritratte dalle narrazione. A quest'altezza, nota Cadioli, le argomentazioni di Foscolo si caricano di suggestioni polemiche, suggerite dalle discussioni che in quei momenti infuocavano il panorama letterario italiano. A riguardo, rievocando l'attacco di Foscolo alla *Corinna* di Madama De Staël consegnato al *Gazzettino del Bel mondo*, la disamina di Cadioli si affaccia sulla Milano del secondo decennio dell'Ottocento.

Nel secondo capitolo, la trattazione riparte infatti dal gruppo del «Conciliatore». Tra le pagine del "foglio azzurro", il romanticismo milanese rivela il proprio entroterra illuminista: nelle riflessioni di Berchet, di Pellico, di Borsieri, si intravede *in primis* la volontà di definire «una nuova letteratura, capace di accondiscendere le trasformazioni necessarie, perché l'Italia diventi una nazione indipendente, sul piano politico, e una società dalla fisionomia moderna, sul piano economico, sociale, culturale» (p. 179). In questo quadro, in nuovo pubblico non rappresenta più un auspicio, bensì una forza sociale imprescindibile di cui appurare «l'esistenza e la consistenza» (p. 174); ed è questo presupposto, secondo Cadioli, a marcare il solco, al di là dei contenuti, tra il movimento romantico e le resistenza classiciste.

Sebbene, al fine di combattere la battaglia della modernità sullo stesso campo del classicismo, le discussioni teoriche dei romantici si soffermino sui generi canonici (tragedia *in primis*), in questo processo di democratizzazione del sistema letterario il romanzo non può non rappresentare un elemento dalle notevoli potenzialità. A tal proposito, l'autore si sofferma sulle *Avventure letterarie di un giorno* (1816) di Pietro Borsieri – testo splendido, troppo spesso dimenticato – dove il romanzo è chiamato ad incarnare lo spirito dei tempi ed è quindi riconosciuto «come genere antagonista, in nome del lettore di una poesia vuota e autoreferenziale» (p. 195).

Nonostante la precoce dispersione del gruppo del «Conciliatore», il merito principale del romanticismo milanese fu di legittimare pienamente il romanzo e, così facendo, di favorire la maturazione del dibattito a riguardo: con l'approdo agli anni Venti non è più in discussione la cittadinanza artistica del genere,

ma a essere dibattuto è lo statuto interno del romanzo, osservato sulla base del pubblico e del mercato a cui il esso si rivolgeva in maniera sempre più esplicita. A tal proposito, la prima sezione del capitolo terzo mette a fuoco l'iniziativa editoriale avviata da Giovanni Pirotta, poi passata a Stella, relativa ad una collezione di romanzi stranieri tradotti in italiano. A partire dagli scritti che accompagnano i volumi pubblicati, a testimonianza di una consapevolezza moderna da cui muove l'iniziativa, è possibile rintracciare la compresenza «dei due ruoli del publisher e dell'editor: c'è l'editore che si rivolge a coloro che rappresentano un potenziale mercato, e l'editore che si rivolge a una specifica comunità di lettori» (p. 228). La seconda sezione di questo terzo capitolo propone una ricostruzione del dibattito sorto negli anni Venti sulla dialettica tra storia ed invenzione. Rievocando una serie di scritti critici, Cadioli sussume le principali posizioni teoriche tramite il botta e risposta a distanza tra Paride Zajotti, voce principale della «Biblioteca Italiana», e Sansone Uzielli, attivo sull'«Antologia». Dal canto proprio, Zajotti si propone di «indicare i "colori propri" del romanzo, mettendo in guardia dalla confusione dei generi e condannando il romanzo storico» (p. 239); riguardo quest'ultimo punto, è proprio in nome dei lettori comuni, dei lettori di romanzi, che il critico tridentino avanza «riserve sulla possibilità di intrecciare la finzione alla Storia» (p. 243). D'altro canto invece, Uzielli, portavoce di una posizione destinata ad una significativa diffusione, vedendo nel romanzo un supplemento alla storia, teorizza una complementarità in cui il genere non è letto in chiave riduttiva, bensì positivamente integrativa.

Con l'analisi del dibattito in questione e la sosta di fine capitolo sulle considerazioni estetiche di Ermes Visconti, Cadioli si riconnette al capitolo successivo, interamente dedicato a Manzoni. Nella riflessione di Don Lisander, nei primi anni venti – si pensi agli scritti di questo decennio, soprattutto al *Fermo* e ai due scritti epistolari, la *Lettre* allo Chauvet e quella al D'Azeglio – l'ufficio della letteratura è gradualmente «precisato nel senso della "scienza morale"» (p. 273): la letteratura assume il compito di responsabilizzare il lettore, rendendolo giudice dei contrasti morali che il testo letterario si propone di veicolare. Di conseguenza, mezzi e contenuti necessari «sono quelli che permettono di impressionare, non perché si immedesimi in ciò che legge […] ma perché sia tratto [il lettore] a interrogarsi su se stesso e sulla realtà» (pp. 288). Sulla scorta di ciò, come emerge in definitiva dallo scritto *Sul Romanticismo* indirizzato al D'Azeglio, Manzoni sostiene l'impossibilità di un piacere fondato su una letteratura non tratta dal vero.

Date queste premesse, la riflessione manzoniana transita gradualmente dalla tragedia al romanzo (a conferma di un movimento che pertiene alla cultura letteraria europea nel complesso): Manzoni si propone così di allontanare il genere dalle modalità di lettura che sino a quel momento lo avevo dominato, legate principalmente all'intrattenimento e ad una funzione vagamente didattica. A riguardo, secondo la suggestiva tesi di Cadioli, proprio l'estensione del mercato favorito dalla pubblicazione dei *Promessi Sposi*, ossia «lo slittamento della lettura in direzioni non previste e secondo modalità non apprezzate dallo scrittore» (p. 307), avrebbe acuito i dubbi estetici di Manzoni circa la dialettica storia-invenzione, ispirando dunque uno degli scritti manzoniani più fraintesi e discussi: il discorso Del romanzo storico. Ciò che è indubbio, è che proprio il «pregiudizio di lettura» (p. 314) di due ipotetici destinatari, portavoci di due pareri opposti e ben diffusi presso la critica dell'epoca (basti pensare alla posizione di Goethe sui *Promessi sposi*) rappresenta il motore della complessa trattazione di Manzoni. Lo scritto *Del romanzo storico*, dichiarando che la storia e l'arte suscitano due piaceri diversi, e che «la confusione dell'una con l'altro ha il solo risultato di eliminare e l'uno e l'altro piacere» (p. 315), non può far altro che dichiarare l'impossibilità di un genere, in nome del lettore, fondato proprio sulla mescolanza tra queste due dimensioni.

Paolo Stabile

Laura Cannavacciuolo, Margherita De Blasi (a c. di), *Letteratura mediterranea: «Mondoscritto» tra classici e contemporaneità*, Collana Mondoscritto, Napoli, Roberto Nicolucci Editore, 2022-2026

Mondoscritto, Roberto Nicolucci Editore, è una collana diretta da Laura Cannavacciuolo, che intende, in linea coi progetti portati avanti dal Centro studi ALMA (Università di Napoli L'Orientale), riproporre il dibattito su autori e opere della tradizione mediterranea.

La collana accoglie finora quattro volumi di saggi/studi, ricerche e (ri)letture (2022-2026).

Dante classico contemporaneo, il primo volume della collana (2022), a cura di Laura Cannavacciuolo e Margherita De Blasi, presenta come sottotitolo *Ricerche, letture, studi*, e chiarisce sin dall'introduzione (R. Caputo) l'importanza dell'approccio adottato.

Ancora prima la chiarisce dal titolo, che al nome di Dante accompagna i due aggettivi *classico* e *contemporaneo*. L'indagine sull'opera dantesca, infatti, in occasione del settimo centenario dalla morte del Poeta iniziatore del classico, intende mettere in luce la sua capacità di persistere in un certo modo nella contemporaneità. Cioè Dante *classico nel contemporaneo*.

Il volume conta nove saggi: dalla rilettura di Inferno I e II per un Dante *salvato da Beatrice* (J. Varda-Portas de Orduña), alle *Note su Poesia e navigazione nella Commedia* a partire da Giasone personaggio dantesco (R. Morosini), ad un'indagine sulla *fenomenologia del peccato* in Dante attraverso Pier della Vigna (M. De Blasi), un'altra sui *paratesti alla Commedia* (R. D'Urso), saggi che attenzionano l'opera in se, agli ultimi che invece la proiettano in avanti, nella riflessione sulla *Monarchia* di Dante in relazione alla politica moderna (G. De Vita), nel rapporto intrecciato tra Dante e Leonardo *lettori della Natura* (L. Battistini), e poi Dante nel Novecento, nelle sue riscritture spagnole (R. Mondola), in Primo Levi a partire dall'Inferno dantesco trasfigurazione dell'orrore di Auschwitz (L. Cannavacciuolo), e in Pier Paolo Pasolini figlio di *due Dante*, poeta della realtà e della crisi (A. Viola).

Il secondo volume della collana (2023), a cura di Margherita De Blasi, si intitola *Manzonisti. Riletture manzoniane tra romanzo e processo agli untori*. Ancora, a partire dal titolo, se ne intuisce l'approccio: il volume indaga sulle opere dei *manzonisti* o sulle opere *manzoniste* sulla base della considerazione della *Storia della Colonna Infame* come parte integrante dei *Promessi Sposi*. E come *corpus* manzoniano su cui si è lavorato e si continua a lavorare. L' analisi parte dalle opere

scritte *all' ombra di Manzoni*. Il *focus* è sul romanzo storico di Achille Mauri, *Caterina Medici di Brono* (1831): lo si considera in riferimento all'opera manzoniana non solo per questioni formali, ma anche nell'analisi del personaggio di Caterina, in un interessante parallelismo con Gertrude, con uno sguardo alle illustrazioni che fanno dei due romanzi storici (i *Promessi Sposi* e *Caterina Medici di Brono*) dei racconti per immagini.

Successivamente, le riletture dell'*a parte Storia della Colonna Infame*, quella della Caterina di Mauri (in certo modo personificazione degli untori), e la pubblicazione de *I famosi untori della peste* di Antonio Balbiani (1865). Si tratta di un'opera per così dire divulgativa, in cui si è reso necessario un riassunto della *Storia della Colonna Infame* per raccontare degli untori della peste.

È un esempio di riutilizzo dell'opera manzoniana con contestuale allargamento di pubblico. In ultimo, una lettura di una riscrittura del capolavoro manzoniano in versi, i *Promessi Sposi in terza rima* di Lorenzo Del Nobolo (1838), romanzo in dodici canti "danteschi".

La musica che mi porto nel sangue, terzo volume della collana (2024) a cura di Laura Cannavacciuolo e Alberto Scialò, è una raccolta di contributi di studiosi dell'opera di Domenico Rea. A cent'anni dalla nascita dell'autore napoletano, il volume si propone di divulgarne l'opera soprattutto in relazione ai suoi rapporti col Mediterraneo, con Napoli e il Mezzogiorno fucina di culture, lingue, vite.

I saggi in questione sono otto: una 'ricostruzione' del Rea uomo-scrittore a partire dalla sua stessa concezione del *racconto* (del sé) fatto di *musica* e *memoria* (L. Cannavacciuolo); segue *un ricordo* sullo scrittore-uomo-padre a partire dalla domanda "Perché scrivo?" per arrivare ad una presentazione del "come" (L. Rea); una ricostruzione d'archivio del legame tra Rea e Paolo Ricci, e dei suoi riflessi sul percorso artistico dello scrittore napoletano – il Ricci pittore pugliese ne aveva afferrato *della natura plebea il travestimento borghese*, antitesi che in certo senso prelude alla frattura tra i due (V. Caputo); un'occhiata anche al *don Mimì* giornalista, sempre attento a Napoli e ai napoletani senza pregiudizi (A. Carbone); uno studio delle edizioni, 1953-1967-1968, di *Ritratto di maggio* e delle relative *varianti d'autore* (M. De Blasi); un Rea sociologo napoletano timoroso della modernità come usurpatrice sia delle consuetudini sia dell'ambiente (Napoli//Natura), nel *sogno di una società eticamente sostenibile* evidente dall'analisi di *Mesi* (P. Frassica); una lettura incrociata della Napoli di Boccaccio e quella

di Rea intorno all'elemento marino, *città sommersa* (R. Morosini); alcune considerazioni sulle *ragioni narrative* dello scrittore napoletano – rivista – e della sua opera – racconti e romanzi – (A. Saccone).

Il quarto volume della collana (2026), *Napoli e il Mediterraneo oggi*, a cura di Laura Cannavacciuolo e Daniela Vitagliano, raccoglie contributi intorno al Mediterraneo *simbolico*, cioè quello rappresentato dagli artisti, dagli scrittori, dai filosofi da Napoli in epoca contemporanea. L'indagine riguarda proprio il rapporto tra la città e il suo mare. Mettendo in discussione le rappresentazioni stereotipiche di lungo corso, il volume prende il via da alcune considerazioni degli scrittori che più hanno riflettuto e i cui testi più si sono identificati nel rapporto tra Napoli e il Mediterraneo – da Rea a Serao a Ortese, La Capria, De Luca – per arrivare a spiegare l'approccio e insieme le intenzioni del volume: non indagare sulla presenza o assenza del mare a Napoli e nella sua rappresentazione artistica, ma di osservarne il carattere simbolico.

Si tratta del volume più fitto della collana, composto da 12 contributi: una panoramica su Napoli antica e contemporanea *fotografata in bianco e nero* dal Settecento ad oggi (F. Basile); una lettura della Napoli restituita dal Rea giornalista-narratore come una *metropoli cupa e melmosa* attraverso la storia della protagonista di *Mistero napoletano* (M. Borrelli); un *ritratto sociale* di Napoli dal particolare *osservatorio nisidiano* nella letteratura degli anni zero (L. Cannavacciuolo); degli appunti sulla *Napoli in scena* a teatro dagli anni Ottanta ai Venti del Duemila, dove il mare *sta nelle ossa* (V. Caputo); inquadrature di una Napoli *transatlantica* e transmediale (S. Fusco); il *récit urbain* come strumento per scrivere una Napoli dallo spirito ibrido e pluridimensionale (P. Laudati); un percorso nella Napoli *museale* attraversata da *Stazioni dell'Arte* (C. Paolillo, F. Santamaria); una Napoli co*-protagonista* nella scrittura al femminile di Valeria Parrella (F. Petrone); il *paesaggio napoletano* della poesia performativa (G. Policastro); una *cartografia sonora* del rap spazio ai margini e insieme armonizzatore di conflitti e promotore dell'identità urbana (G. Scala, C. Catalanotti); un campione sugli anni Duemila da Lanzetta a Saviano per una lettura/*letteratura napoletana del pozzo*/Mediterraneo (A. Scialò); un'ultima *immersione* nello spazio marino napoletano in De Luca, Ferrante e Saviano (D. Vitagliano).

In definitiva, la collana *Mondoscritto*, nei quattro volumi pubblicati tra il 2022 e il 2026, approda dal classico al contempora-

neo e poi al Mediterraneo, fornendo nuovi punti di vista e spunti di riflessione su alcuni degli autori più importanti del panorama letterario italiano fino ai giorni nostri.

Giulia De Lange

Valter Boggione, Gioele Cristofari, Luciano Curreri, Cecilia Gibellini, Fabio Pusterla, Antonio Zollino, *Cento anni e sembra ieri. Ossi di seppia (1925-2025)*, Macerata, Quodlibet, 2026

«Volarono anni corti come giorni» recita un celebre verso di *Fine dell'infanzia*, a ratificare l'uscita coatta dell'io lirico montaliano dallo spazio elisiaco della fanciullezza; e nel constatare che ben cento anni sono trascorsi dalla pubblicazione di *Ossi di seppia* sono proprio queste le parole che per prime affiorano alla mente: è cagione di non poca sorpresa la consapevolezza che da quel 1925 sia passato addirittura un secolo poiché, come scrive Pusterla, «era e continua a essere fortissima la presenza degli *Ossi* nella mia, e credo di poter dire nella nostra, riflessione sulla poesia moderna e contemporanea».

Il 26 novembre dello scorso anno, Boggione, Cristofari, Curreri, Gibellini, Pusterla e Zollino si sono incontrati a Vercelli, presso l'Università del Piemonte Orientale, per celebrare con un pomeriggio di studi l'anniversario della raccolta: *Cento anni e sembra ieri*. *Ossi di seppia (1925-2025)*, pubblicato per i tipi di Quodlibet nella collana Elements, raccoglie e riordina gli interventi che hanno animato il convegno vercellese.

Ad aprire il volume è il contributo appassionato di Pusterla che, deponendo la postura accademica, ricostruisce con toni a tratti nostalgici il valore di *Ossi di seppia* nel suo percorso umano e professionale. La sua riflessione traccia un bilancio sulla persistenza delle immagini montaliane nella cultura contemporanea, individuandone due ragioni: da un lato, il fatto che i lettori riescano ancora oggi a entrare in sintonia con l'io lirico – e in trasparenza col giovane Montale – di *Ossi di seppia*, giacché egli ci si mostra come un giovane sperso e in cerca di sé; dall'altro, il fatto che la pratica scolastica ricopra in tal senso un ruolo non gregario: molte immagini della raccolta si sono sedimentate e stratificate nella memoria collettiva poiché tra i primi testi poetici del Novecento incontrati sui banchi di scuola figurano soprattutto le liriche più note della sezione eponima dell'opera.

Un altro bilancio, affidato a Curreri, chiude il volume, un *excursus* sulla storia della critica che nel fitto ginepraio della bibliografia su Montale sceglie di percorrere strade poco battute, recuperando tre articoli firmati da Rella, Lonardi e Ferraris rimasti a suo giudizio in ombra troppo a lungo. Il saggio di Curreri è anche l'occasione per porsi delle domande su una certa idea di critica – richiamandosi alla *vexata quaestio* della cultura del commento, già affrontata anni addietro da Testa – e sui suoi stessi presupposti, nello specifico sulla possibilità che questi possano derivare non esclusivamente da esigenze

scientifiche, ma anche da questioni personali o addirittura esistenziali: i toni dell'intervento di Pusterla, in una sorta di *Ringkomposition*, riecheggiano sin qui e ci sembrano rispondere in maniera affermativa agli interrogativi di Curreri.

Se ai bilanci, seppur di diversa natura, sono affidati l'incipit e la clausola del volume, i contributi nel mezzo compiono, invece, affondi e incursioni in territori diversi della critica e dell'opera montaliana. Cristofari ricostruisce il legame di Montale col milieu della Torino primonovecentesca, a partire dall'esordio con *Riviere* e la suite *Accordi* sulla rivista «Primo Tempo» di Debenedetti, passando per l'incontro decisivo con Gobetti, primo editore di *Ossi di seppia*, fino ad arrivare nel '39 al suo ingresso in casa Einaudi con *Le occasioni*.

Alla ben nota questione dell'attraversamento di D'Annunzio è dedicato l'intervento di Zollino: un'analisi lucida e acuta sulla rilevanza del *Poema paradisiaco* come fonte non trascurabile per *I limoni* e la meno nota *Là fuoresce il tritone*. In relazione al primo dei due componimenti, sagace appare la lettura dell'incipit elaborata da Zollino, volta non solo a sottolineare la chiara consonanza con l'*Hortulus animae*, ma anche a mostrare che l'attribuzione di una polemica antidannunziana ai primi versi dei *Limoni* si sia radicata quasi come prova autoevidente, più che come argomentazione sorretta da riscontri testuali, che in effetti, se analizzati, rivelano la precarietà della tradizionale interpretazione dei versi d'apertura del componimento e il radicamento della lezione dannunziana nella produzione del primo Montale. Il contributo di Zollino consente, pertanto, di ritrattare con esiti proficui alcuni snodi dei commenti classici ai *Limoni* (e lo stesso vale per *Là fuoresce il tritone*, con suggerimenti preziosi che mettono in luce, tra le fonti rilevanti per il componimento, *Portovenere* di Linati e *Frammento classico* di Roccatagliata Ceccardi).

Boggione e Gibellini riprendono due temi cari al dibattito sull'esordio di Montale: da una parte, il rapporto con l'opera di Gozzano, indagato con precise evidenze testuali e con particolare riguardo per le questioni metriche; dall'altra, la rassegna del bestiario montaliano, presentato come tratto costitutivo di una poetica avvezza ad affidare messaggi cifrati al mondo animale, di cui si analizzano i rimandi agli *auctores* della tradizione, Pascoli e D'Annunzio in primis.

L'agile volumetto della Quodlibet consente, infine, di trarre qualche conclusione relativamente a un certo andamento e impostazione della critica: da un lavoro che nasce con l'intento di celebrare il centenario della raccolta – momento in cui più si è adusi a tirare le somme e fare rendiconti –, ci si potrebbe aspettare soprattutto una riflessione su quel che resta nella lette-

ratura contemporanea e auspicabilmente nella letteratura ipercontemporanea delle modalità montaliane di fare e intendere la poesia – quantunque chi scrive riconosca che la natura miscellanea e le dimensioni contenute del volume non consentano una disamina organica dell'argomento –; eppure proprio il fatto che i saggi in analisi abbiano preso un'altra direzione, eccezion fatta per il contributo di Pusterla, ci sembra dimostrare che sia ancora dominante l'interesse per i rapporti di Montale con i suoi modelli, un rapporto articolato, spesso contraddittorio, ancor meglio prismatico, un «disfatto prisma babelico di forme e di colori», le cui facce, pare, non sono state ancora del tutto e sufficientemente messe in luce.

Cento anni e sembra ieri testimonia e conferma che la poesia montaliana, drammaticamente tesa nella ricerca costante di epifanie e miracoli, è assurta essa stessa a miracolo della nostra tradizione letteraria più recente, a tal punto che, richiamando un'evocativa immagine di Testa, nel chiudersi alle spalle per l'ultima volta la porta di casa Montale ha chiuso «la porta di un secolo intero».

Marco Romano

Valter Boggione, Edoardo Borra (a c. di), *Una parte per il tutto. Per il centenario di Beppe Fenoglio 1922-1963*, Alba-Savigliano, L'Artistica Editrice, 2025

La strada più lunga, per citare il titolo del saggio di Gabriele Pedullà, Beppe Fenoglio la percorre da sessantatré anni, ossia da quando nell'ospedale di Molinette scrisse le ultime parole agli amici, ai parenti, alla moglie, alla figlia Margherita. Proprio il biglietto a quest'ultima è ciò che più annoda la gola: «Cresci buona e bella». Una civiltà, un modello di vita, una cultura su cui si fonda lo stesso concetto di "dopo", Fenoglio lo lascia alla propria figlia: καλὸς καὶ ἀγαθός, un lascito immortale.

Dopo sessantatré anni dalla morte, leggiamo ancora di lui, «il più solitario di tutti», come lo descrive Italo Calvino nella *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno*, e il volume degli atti del convegno per il centenario della nascita, *Una parte per il tutto*, giunge a ricordarci la durata e i luoghi, grazie ai contributi di studiose e studiosi di diverse generazioni. Tutte e tutti hanno dedicato forza e mente alla ricerca di uno scrittore ormai canonizzato. Le tracce di Fenoglio, però, si incrociano, ripercorrono il medesimo sentiero, segnano nuovi percorsi. Le indicazioni sono già state poste da tempo, fin dalle *Opere* per le cure di Maria Corti e Maria Antonietta Grignani. Però, lungo questi passaggi orientati, dove e a cosa volgiamo lo sguardo?

Nel suo *Fenoglio allora e ancora*, Maria Antonietta Grignani traccia un limite e le direzioni verso cui volgersi. Dopo aver ripercorso la storia editoriale della critica e la ricezione delle opere di Fenoglio, la studiosa consta le modernità e la diffusione delle edizioni dell'autore, dall'iniziale operazione filologica di Lorenzo Mondo fino al più recente *Libro di Johnny* curato da Gabriele Pedullà, passando per l'edizione delle *Opere* e per quella di Dante Isella. Il saggio si conclude sulla necessità di far leggere «ancora» Beppe Fenoglio, perché «le generazioni più recenti si sono trovate più lontane dai temi di allora» (p. 101), senza una bussola storica che possa guidarle.

I critici sono i cartografi con in mano il sestante, che non solo ci conducono attraverso il mare della produzione di Beppe Fenoglio, ma indicano le rotte navigate, quelle a vista e altre ancora poco tentate. *Una parte per il tutto* è, perciò, un tentativo di dare ordine alla materia magmatica da cui lo scrittore ha estratto diamanti, le sue opere, il lascito a noi che siamo arrivati dopo.

La struttura del volume ripercorre l'organizzazione del convegno: le tre sezioni (*Ego scriptor*, *Il fuoco della controversia* e *Il romanzo che tutti abbiamo sognato*) raccolgono i viaggi della critica e la ricezione dell'opera fenogliana. I saggi delle studiose e degli studiosi riportano il percorso, catabasi e anabasi,

nell'opera-mondo di Beppe Fenoglio. Il discorso meta critico non è da meno: le riflessioni su dove e come siamo arrivati a oggi si affiancano a cosa oggi resta dello scrittore, nelle librerie, nelle case editrici, nelle scuole, nei manuali, oltre che sui tavoli da lavoro dei critici.

Insomma, se i convegni sono un modo di tirare le somme e porre una linea d'arrivo, *Una parte per il tutto* è il libro da cui bisogna (ri-)partire per iniziare a studiare Beppe Fenoglio, tanto per i contributi quanto per la ricca bibliografia presente. Infatti, soprattutto l'accentramento dei saggi e delle edizioni, anche se solo in nota, in un unico volume giova indubbiamente a coloro che inizieranno ad approcciarsi come specialisti alle carte laviche dello scrittore. Nelle quattrocentocinquantatré pagine del collettaneo vi è tutto, e anche di più considerando lo scritto finale di Andrea Zanzotto, *Il partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, di cui è stata concessa la pubblicazione dagli eredi.

Come Zanzotto, appartiene alla stessa generazione di Fenoglio anche Luigi Meneghello. In questa direzione di confronto si pongono gli interventi di Sonia Trovato e Anna Baldini, che esplorano la dimensione di consonanza ideale e materica dei due scrittori, entrambi elettori di una patria ideale lontana: l'Inghilterra e l'inglese. Oltre l'idioma come patria non solo materiale, tanti furono i parallelismi biografici ed editoriali di Meneghello e Fenoglio. Le due studiose ripercorrono gli aspetti affini, attraverso soprattutto le testimonianze e il riconoscimento dello scrittore vicentino al compagno ideale langarolo.

Non solo i coetanei, bensì anche le generazioni successive di scrittrici e scrittori hanno trovato in Fenoglio stile, simboli e miti ancora fervidi e rigogliosi nella nostra contemporaneità. Fabio Pierangeli rintraccia alcuni luoghi, archetipi fenogliani, che ritornano in romanzi contemporanei. Uno fra quelli rintracciati dallo studioso, si trova in *Il colibrì*, dove la memoria o il riferimento del gorgo riemerge proprio dal racconto fenogliano *Il gorgo*, con una variazione: non è più il figlio a fermare il padre, ma il fratello la sorella.

La convivenza di tante voci all'interno del volume, però, non rende difficile la lettura o la comprensione. Anzi, soprattutto nella seconda parte *Il fuoco della controversia*, più consistente delle altre due, viene restituita proprio il tema della sezione: la molteplicità di voci che nel tempo si sono confrontate e scontrate sui temi e sugli aspetti della scrittura di Fenoglio. Forse proprio questa resa rende la vera utilità agli studenti neofiti: non un rigido discorso giunto fino a un punto su una mappa, bensì un fiume in piena in cui tuffarsi coscientemente.

Corso d'acqua la cui fonte si perde nella storia, la letteratura in Fenoglio trova la realizzazione moderna di stili e visioni perdute nella memoria dell'umanità, la cui comprensione oggi appare impossibile. Il riferimento è all'epica. I poemi omerici sono uno dei modelli inesauribili della scrittura fenogliana, come Gian Franco Gianotti mette in evidenza, soprattutto ridimensionando il valore mnemonico-letterario dell'*Eneide* rispetto a *Iliade* e *Odissea*. Però, la grecità non è solo un modello letterario. La morale dell'antichità per Fenoglio diviene un modello etico-esistenziale da eleggere a esemplarità per i contemporanei. Ciò passa anche dai modelli degli eroi antichi fino a Johnny e Milton. Il lavoro di Rosalba Biasini conferma con precisione chirurgica gli aspetti memoriali e le riscritture, più o meno coscienti, dell'origine della letteratura occidentale. Un mondo, un insieme di morale ed etica, che la studiosa comprova in tutta l'opera fenogliana.

Un tema che, però, aleggia in tutti i contributi sono due domande assillanti e germinali: al di là delle edizioni, oltre le sale conferenze, al di là delle innumerevoli pagine, cosa ci ha lasciato Beppe Fenoglio? Cosa siamo riusciti a conservare? Ovviamente, non sono quesiti materiali e materialisti, e sono estensibili a tutte le scrittrici e tutti gli scrittori nati dall'esperienza bellica, resistenziale e concentrazionaria. La risposta rimane in una scelta: oblio o eredità.

Lo stesso *Una parte per il tutto* dimostra in alcuni suoi interventi (come quello di Pierangeli, o di Jacopo Tomatis sull'eredità musicale e culturale nell'*indie* italiano degli anni Novanta, o di Veronica Pesce sulle trasposizioni cinematografiche di *Una questione privata*) che molte e molti hanno riconosciuto in Fenoglio un maestro e una fonte non solo di scrittura, anche ideale. Ma se ci concentrassimo al di fuori dei campi specialistici degli atenei, noteremmo che Fenoglio è conosciuto molto di rado dai nostri giovani studenti superiori, i quali difficilmente inciamperanno su uno dei suoi capolavori al di fuori delle mura scolastiche e delle file di banchi. Se addirittura cambiassimo ancora la nostra prospettiva, potremmo vedere che l'eredità degli alti ideali di uno scrittore come Fenoglio non sono solo abbandonati, ma stracciati.

Alla fine, Fenoglio sarà dove è stato in tutti questi anni di strada: su un ramo, solitario un passero «che sovra li altri com'aquila vola», a scrutarci e porre immemore lascito a ciò che è stato lasciato indietro.

Matteo Di Procolo

Silvia Contarini, Giulia Perosa (a c. di), Menzogna e sortilegio *di Elsa Morante*, Napoli, Guida Editori, 2025

Nel panorama degli studi dedicati all'opera di Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio* è tra i testi della scrittrice romana che hanno suscitato una costante attenzione da parte della critica e che, ancora oggi, si rivelano capaci di sollecitare nuove prospettive interpretative. La ricchezza e la varietà degli studi più recenti testimoniano l'inesauribile vitalità e la straordinaria densità del romanzo pubblicato da Einaudi nel 1948. *Menzogna e sortilegio* si presenta, infatti, come un'opera profondamente stratificata, costruita su una fitta trama di elementi antinomici e attraversata da zone d'ombra, enigmi, malie e incantamenti: una narrazione sospesa tra eterodiegesi e omodiegesi; il «realismo stregato», la parodia e il melodramma; una prosa che accoglie inserti in versi; la tradizione del *feuilleton* e l'apporto della psicanalisi; un'ambientazione storica al tempo stesso latente e visibile; il rapporto non solo con Ariosto e Cervantes, ma anche con Proust, Dostoevskij e Kafka. A questa complessa stratificazione si aggiunge la singolare posizione del romanzo nel contesto letterario del secondo dopoguerra: accolto dalla critica degli anni Quaranta come opera "inattuale", *Menzogna e sortilegio* manifesta una marcata attitudine metaletteraria e citazionista, che sembra anticipare, per alcuni aspetti, sensibilità e procedimenti destinati a trovare piena affermazione nella stagione postmoderna.

Tra i contributi critici più recenti dedicati al capolavoro morantiano si colloca Menzogna e sortilegio *di Elsa Morante* (Guida Editori, Napoli, 2025), a cura di Silvia Contarini e Giulia Perosa, raccolta di saggi che torna a interrogare alcuni nodi centrali del romanzo, offrendo nuovi elementi di riflessione e aprendo ulteriori prospettive di indagine sulla sua complessa fisionomia. Il volume si inserisce all'interno della collana *Personaggi e autori della letteratura italiana*, nella quale vengono riletti i capolavori del Novecento secondo prospettive plurime: «Gli strumenti metodologici messi in campo», scrive Silvia Contarini nella *Presentazione* della raccolta, «[…] hanno tutti il pregio di essere richiamati in maniera puntuale, prospettando, anche quando già noti, declinazioni interpretative inedite» (p. 6). I nove saggi che compongono il volume, pur essendo espressione di approcci critici diversi (da Freud a Baudrillard e Girard), intrattengono un dialogo fitto e proficuo tra loro, tanto da formare un insieme compatto e da restituire un quadro articolato e coerente del romanzo. Nella capacità di far convergere prospettive metodologicamente differenti entro un disegno critico

unitario risiede uno dei pregi di tale lavoro.

All'interno della raccolta, infatti, sono molteplici gli aspetti che vengono trattati. Pensiamo all'analisi di Tommaso Pomilio dedicata agli «enigmi» incastonati nel tessuto narrativo, intesi come varchi di accesso alla struttura spiraliforme dell'opera; alla rilettura socio-politica delle relazioni attanziali proposta da Giulia Pellegrino o, ancora, alle «archeologie leggendarie» tra Capri e Palermo portate alla luce da Lucia Dell'Aia, che a Morante ha già dedicato diversi contributi.

Pur nella loro autonomia, i saggi convergono nell'individuazione di alcuni nuclei interpretativi fondamentali, quali le polarità "realtà/menzogna" e "razionale/irrazionale", inscritte nell'orditura romanzesca. Ad esempio, particolarmente significativo è il dialogo che si instaura tra i contributi di Giovannuzzi, Pietrantonio e D'Andrea.

Giovannuzzi parte dalla premessa secondo cui il nucleo profondo dell'opera risiede nel mancato riconoscimento da parte dei personaggi del proprio stato sociale a favore di un'appartenenza di classe puramente supposta. L'autore evidenzia come in particolare per Anna e Francesco esista una tensione irrisolta tra la propria immagine identitaria (l'origine aristocratica) e la reale condizione economica, ed utilizza la categoria di «simulacro» desunta da Baudrillard per identificare l'universo in cui essi agiscono. A differenza della semplice «menzogna», che presuppone la capacità di distinguere il vero dal falso, il «simulacro» rende i due piani indistinguibili e corrisponde a un'astrazione immaginaria che ai personaggi appare, però, solidamente reale. La «seduzione» – altro concetto baudrillardiano – del privilegio signorile li mette al riparo dalla minacciosa consapevolezza della loro effettiva marginalità. Inoltre, proprio nel loro ancorarsi a un modello di privilegio che non esiste più, Giovannuzzi ravvisa «i segni di una storia che sta passando sullo sfondo» (p. 98), il tramonto di un sistema di valori. Per lo studioso anche la forma scelta da Morante ha a che fare con questa concezione: l'impianto ottocentesco dell'opera è in fondo un altro «simulacro», non uno strumento per comprendere la realtà, ma la rappresentazione di un'«ideologia del romanzo» (p.108) ormai anacronistica e irreale.

Anche Pietrantonio sottolinea come al centro del testo ci siano le esperienze immaginarie dei personaggi, in particolare della *persona loquens* che (ri)costruisce il suo romanzo familiare in un processo di costante transizione tra sogno/immaginazione e memoria. Se, come afferma Pontalis, l'attività onirica corrisponde al tentativo impossibile di recuperare l'unione con la madre nello spazio prenatale, è proprio attraverso la "lingua materna" del sogno che Elisa si pro-

duce nel tentativo di evocare la madre morta, il cui sembiante la ossessiona e le impedisce di riconoscere se stessa davanti allo specchio. La scrittura diventa, così, per Elisa-Elsa uno «spazio timico», espressione che Pietrantonio prende a prestito dagli scritti dello psichiatra Ludwig Binswanger: una dimensione «attorno a cui ogni personaggio dispiega "la tonalità affettiva dell'esserci" costruendo la propria favola psichica» (p.78). Questo porta all'emersione di una «coscienza arcaica», che si sostanzia nell'adesione alle forme simboliche del pensiero mitico. Sotto questo aspetto l'*imago* materna ha un ruolo centrale: Elisa ha un «rapporto osmotico» (p. 83) con Anna, è «toccata dal suo contagio», come afferma la narratrice stessa, e si identifica con il suo sguardo gorgoneo.

All'interno di questa cornice archetipica, Pietrantonio mette in evidenza la natura ferina e dionisiaca delle passioni dei personaggi, tutti dominati da un «desiderio barbarico»: pensiamo alle figure di Concetta e Anna, inserite in una vera e propria genealogia di «donne barbare», nonché alla relazione amorosa fra la stessa Anna ed Edoardo, caratterizzata dall'intreccio di idolatria erotica e sadismo, ingenuità e crudeltà.

Il rapporto tra Anna e Edoardo, in particolare, viene approfondito nel contributo di D'Andrea, la quale ne mette in evidenza la configurazione perversa: masochistica da un lato – come avviene anche in altri amori morantiani – e narcisistica dall'altro, fino alla sovrapposizione androgina. Questa aspirazione alla con-fusione dei generi tradisce, secondo l'autrice, «il desiderio di rifiutare il ruolo di subalternità riservato al genere femminile e di acquisire i privilegi di libertà dei soggetti maschili» (p. 157). D'Andrea affronta il tema del desiderio, tra censura, perversione e regressione, oltre che nello spazio intratestuale, anche sull'asse intertestuale, in particolare su quello del rapporto con le fonti ottocentesche e con la teoria psicanalitica freudiana.

Per quanto concerne gli aspetti formali, invece, i saggi di Perosa e di Cerneaz si soffermano su alcuni elementi dello stile, del paratesto e della struttura, individuandovi snodi essenziali per comprendere la complessità dell'impianto compositivo del romanzo.

Perosa, ricorrendo anche agli strumenti della narratologia funzionale, indaga i procedimenti stilistici e strutturali attraverso cui la voce narrante articola il meccanismo testuale, analizzando non solo l'apparato paratestuale ma anche gli *explicit* di alcuni capitoli, commenti e interventi metanarrativi, comparazioni e parentetiche. Il sistema dei titoli, che già a Natalia Ginzburg era sembrato «ottocentesco», insieme a quello dei sommari mostra, oltre al tono ironico, la marca di ambiguità che contrassegna la *persona loquens*, dimidiata tra razionalità demiurgica e irrazionale regressione in un'emotività infantile. Tale

ambivalenza emerge anche negli interventi metanarrativi compiuti da Elisa, che nei suoi commenti oscilla tra uno sguardo disincantato e un'interpretazione calata nel «cerchio della suggestione materna» (p. 173). Altro segnale di una razionalità demiurgica è l'uso sapiente delle comparazioni, che nel testo sono presenti in maniera pervasiva, come già aveva notato Mengaldo, e del *cliffhanger*, procedimento tipico del *feuilleton* – ma rintracciabile anche nell'*Orlando furioso* –, in cui la voce narrante interviene per creare un effetto di suspense e per alimentare la curiosità nel lettore.

Questa "doppia voce" di Elisa si riverbera nella struttura dell'opera, più precisamente nell'intersezione tra prosa e poesia, elementi che nel romanzo sono in profondo dialogo tra loro, come mette in evidenza Cerneaz nel suo contributo. L'autrice parte dall'analisi dei rapporti genetici tra *Alibi* e *Menzogna e sortilegio*, testimoniati dal quaderno autografo *Narciso* (1943-1945), al quale la critica morantiana ha già dedicato diversi studi. Facendo riferimento alla premessa di *Alibi*, in cui Morante definisce le sue poesie un «coro» dei suoi stessi romanzi, la studiosa dimostra che il *Canto del gatto Alvaro* può essere letto, «secondo la suggestione della stessa Morante, come un "coro", nella sua accezione e funzione melodrammatica e più estesamente musicale» (p. 188). A proposito della poesia intesa come «coro», Cerneaz ipotizza che Morante potesse avere in mente un riferimento preciso: il *Coro dei morti* del *Dialogo di Federico Ruysch con le sue mummie* contenuto nelle *Operette morali* leopardiane.

Infine, posto a chiusura del volume, il saggio di Cosentino ricostruisce la complessa ricezione critica del romanzo, evidenziando il divario tra l'iniziale incomprensione della critica militante italiana e la successiva, clamorosa rivalutazione internazionale.

L'opera uscì nel clima culturale dell'Italia post-bellica, dominato dall'impegno civile e dalle poetiche neorealiste. In un'epoca che prediligeva narrazioni di denuncia sociale, di militanze esemplari o testimoniali, la mole di *Menzogna e sortilegio* e la sua ambientazione apparentemente "astorica" apparvero a molti recensori dei reperti di un altro tempo. Se Calvino e Ginzburg furono tra quelli che diedero un giudizio complessivamente positivo, alcuni critici illustri reagirono con perplessità, a volte con ostilità, cercando di "normalizzare" il testo e di ricondurlo a matrici letterarie note. Emilio Cecchi, ad esempio, scrisse che dal romanzo «si sarebbero potute tagliare utilmente cento pagine» e lo definì un «fantasioso esercizio» (p. 209). Per invertire tale tendenza fu fondamentale il giudizio di Lukács, il quale, pur avendo letto il testo in una «(cattiva) versione tedesca» del 1952, lo definì «il più grande romanzo mo-

derno» (p. 196) e una «monumentale parabola sull'etica dell'uomo oggi» (p. 195).
In maniera particolarmente suggestiva, le ultime parole del saggio di Cosentino e dell'intero volume sono affidate a Morante e corrispondono a quelle che la scrittrice consegnò nel 1959 a «Nuovi Argomenti»: «Un vero romanzo è sempre realista: anche il più favoloso!» (p. 215) affermò l'autrice, ribaltando la condanna di chi non aveva saputo riconoscere la verità profonda contenuta nel suo "sortilegio" narrativo. In questa prospettiva, le parole di Morante sembrano trovare nel volume una significativa conferma. Dalla pluralità dei contributi emerge, nella sua pienezza, la straordinaria ricchezza di *Menzogna e sortilegio*, un'opera che, quanto più viene interrogata, tanto più rivela un nucleo di irriducibile complessità: il suo mistero di fondo.

Davide Di Poce

Paolo Giovannetti, *Gioventù spettrale. Il dibattito sulla "giovane poesia" nell'Italia degli anni Cinquanta*, Palermo, Palumbo Editore, 2026

Il saggio di Paolo Giovannetti *Gioventù spettrale. Il dibattito sulla "giovane poesia" nell'Italia degli anni Cinquanta* si propone di mappare il discorso sulla poesia della «lunga decade 1948-1961» (p. 3), delimitata da un lato dalla percezione di una nuova tendenza e dall'altro dal trionfo letterario dei *Novissimi*. Il maggior pregio dell'opera risiede nel suo approccio metodologico: innanzitutto, al netto di declinazioni apocalittiche come quella del titolo, il volume recupera un momento letterario comunemente soffocato dalle stagioni dell'ermetismo e della neoavanguardia, restituendogli la propria autonomia; in secondo luogo, Giovannetti sceglie di affrancare la sua analisi dalla critica preesistente, che, anche se tenuta in debita considerazione sotto forma di «*idées reçues*» (p.11), non è però mai assunta a parametro epistemologico assoluto. La combinazione di novità del tema e distanza dalla critica permette all'autore di muoversi liberamente nella sua materia, immergendosene nel fitto e interloquendo coi suoi protagonisti. Ciò non significa però che la "giovane poesia" venga estratta dal *continuum* storico e risolta in sé stessa: se ne riconosce infatti la centralità anche in virtù del fatto che «certe [sue] dinamiche *hanno* fatto il gioco, da un lato, di quanto ancora oggi chiamiamo post-ermetismo e, dall'altro, della neoavanguardia» (p. 8).

La libertà metodologica di Giovannetti si riflette già nel primo capitolo del volume, dedicato interamente al *sentire delle riviste*. Nella sua scelta di rapportarsi al dibattito degli anni Cinquanta, il critico si rivolge direttamente alle riviste letterarie del periodo, categorizzabili proprio in virtù del loro posizionamento in merito alla "giovane poesia". Giovannetti individua il primo grande nucleo di discussione nel tema della persistenza ermetica, che trova in Carlo Bo e in Luciano Anceschi i suoi massimi rappresentanti. È Bo, in particolare, a essere il campione di questa prospettiva, quasi «anti-adorniana» (p. 19) nella sua ostinazione a negare l'impatto della Storia sulla letteratura. E anche Fortini, pur considerando irricevibile tale prospettiva, ammette l'inefficacia della nuova corrente poetica (generalmente detta "neorealista"), incapace di assumere su di sé le sfide del mondo nuovo. Dal canto suo Anceschi, con l'antologia della *Linea lombarda*, dimostra ancora uno strenuo atteggiamento «"continuista"» (p. 8), criticato aspramente dalle combattive «L'esperienza poetica» e «Officina». Il dibattito insiste per tutto il decennio su queste posizioni opposte, declinate variamente a seconda dei protagonisti, ma caratterizzate

da un senso di irriducibilità destinato a scomparire solo negli anni Sessanta. Così, Giovannetti perviene a tracciare la prima linea del suo ragionamento: data la solidità dell'eredità ermetica, non ne è ipotizzabile un superamento radicale; ciononostante la "giovane poesia" gode sempre di una propria identità particolare, da rintracciarsi nel vasto mare di esperienze differenti. Lo dimostra ad esempio, oltre a una comune matrice civile, anche una generale «transizione alla metrica accentuale» (p. 51) e al verso lungo, destinati a fiorire in maniera diffusa. Eventualmente, però, Giovannetti sembra suggerire che l'avvento della neoavanguardia abbia risolto l'incertezza imponendo un modello unitario: il movimento inaugurato dai *Novissimi* avrebbe infatti ereditato le spinte innovatrici della generazione precedente, assorbendole con maggior efficacia e radicalità; con ciò, però, tale generazione sarebbe stata condannata all'oblio, delegata al semplice ruolo di prefigurazione di un'esplosione successiva.

L'altro epicentro del dibattito poetico degli anni Cinquanta sono le antologie in volume, cui è dedicata la seconda parte del volume. Giovannetti propone innanzitutto un'interpretazione peculiare della natura *anche* antologica di alcune riviste: i testi selezionati rappresentano per il critico una sorta di manifestazione pre-elaborativa del loro posizionamento, ben precedente la sua teorizzazione critica, come dimostrano alcuni casi esemplari (su tutti quelli di «Officina», «Contemporaneo» e «Letteratura»). Rivolgendosi poi ai veri e propri volumi antologici, l'autore si sofferma dapprima su alcune opere fondamentali, tra cui spicca *Poesia italiana del dopoguerra* di Salvatore Quasimodo (1958), «capace di restituire l'immagine di un dopoguerra vivace, policentrico, impegnato in una ricerca poetica *in progress*, "plurale"» (p. 70), e inconciliabile con qualsiasi forma di epigonismo ermetico. Infine, il fulcro dell'attività antologica è la *Quarta generazione* di Luciano Anceschi, che raccoglie in maniera molto moderata poeti unitisi «per fini essenzialmente pratici, facendo gruppo ma senza vincoli di poetica, senza ambizioni di rottura con il contesto letterario e – a maggior ragione – politico» (p. 76). In ogni caso, tutte le antologie riconoscono una certa novità formale e semantica nella poesia contemporanea, ricercata anche dalle antologie di case editrici maggiori come Vallecchi, e variamente declinata ora in senso dialettale (Pasolini – dell'Arco, *Poesia dialettale del Novecento*, 1952), ora privilegiandone il valore civile sulla scia della Resistenza. In questa vasta panoramica, Giovannetti dedica uno spazio particolare alle «antologie potenziali» (p. 94): opere mai nate, ricostruibili da appunti e carteggi tra le personalità più disparate (ad esempio Pasolini e Anceschi), e simbolo di

un'estrema vitalità del dibattito, attivo quasi sin dentro la sfera privata degli intellettuali.

Nella stessa direzione "potenziale" si muove l'ultima parte del lavoro, che ne rappresenta forse l'esito più tangibile. Giovannetti tenta infatti la costruzione di «una specie di *ucronia* poetica, […] un canone che *avrebbe potuto* inverarsi» (p. 109), in un gioco di *what if* ancora una volta distante dalla comune pratica accademica, e perciò nuovo e apprezzabile. Il primo gruppo di poeti individuati, i "neorealisti", comprende (con riserve) il nome eccellente di Sibilla Aleramo, affiancata da Tommaso Giglio, Giovanni Arpino e Giorgio Piovano, tutti diversamente tendenti alla narrazione socio-civile. Sul versante della poesia dialettale, i due nomi sono quelli di Mario dall'Arco e Novella Cantarutti, agli antipodi nello spettro della genuinità dialettale; a loro si affiancano gli "sperimentali" Marta Vio e Alessandro Peregalli, insieme ai casi unici di Antonio Manfredi e Fiore Torrisi, esempi – anche in negativo – dell'eterogeneità del panorama poetico e dell'equilibrio fra tradizione e innovazione, tra qualità e mediocrità. Infine, *Ultimo viene Bassani*, identificato come «una possibile correzione al troppo di informale e di viscerale che la vulgata *engagée* aveva diffuso» (p. 161), ma ancora troppo sublime per essere il faro della nuova poesia narrativa. Questo canone ucronico è perciò consapevole dei suoi limiti, proponendo poeti e poetesse (non manca la prospettiva di genere) dichiaratamente privi di un «"giusto mezzo"» (p. 165), inconciliabili, frammentati, e per questo destinati (come corpo unico) all'oblio della storia.

Epilogo forse inevitabile al suo tempo, la scomparsa di una generazione è però precisamente quello che il volume di Giovannetti vuole evitare. Nel ripercorrere il panorama culturale della poesia degli anni Cinquanta, nell'identificarne i nodi concettuali e le modalità di espressione più rilevanti, e infine nel proporne una lettura potenziale, il critico restituisce allo "spettro" della gioventù di quegli anni una storia e un significato, aprendo le porte alla riabilitazione critica e valoriale di un'intera stagione della poesia italiana.

Francesco Finotti

Fabio Moliterni, *Il possibile contro il necessario. Poesia e dialettica nel Novecento (e oltre)*, Milano-Udine, Mimesis, 2025

I dieci saggi raccolti nel *Possibile contro il necessario* – divisi in due sezioni: *Tradizioni e (nuovi) regimi di storicità* e *Partizioni del sensibile* – partono dall'idea che il più importante legame tra il Novecento e la tradizione poetica risieda nella costruzione e nella difesa di un'autonomia conoscitiva. Moliterni isola in particolare una genealogia fondata sulla presenza, nella pratica poetica, di un'escursione antagonistica capace di rinnovare nel mondo contemporaneo «l'allusione a un futuro inadempiuto», indicando «nelle rovine dei tempi presenti le tracce di un "che fare": il possibile contro il necessario» (p. 36). A partire da queste premesse, tracciate nel saggio d'apertura *Poesia e dialettica delle forme*, i nove capitoli successivi dimostrano in che modo e in relazione a quali officine autoriali il linguaggio poetico abbia accolto in forme progressivamente più contraddittorie, ibride e solo apparentemente avulse dal piano storico della realtà il mandato sociale della poesia, ossia la facoltà di rinnovare e costruire «lo sguardo con cui "l'oppresso risponde allo sguardo dell'oppressore"» (p. 35).

Il secondo capitolo, *Padri, fantasmi, simulacri vocali:* Il vetrone *di Giorgio Caproni*, declina il nesso tra esperienza novecentesca e tradizione poetica classica all'insegna della categoria di neo-modernismo, che coglie il «modo anfibio o strabico di guardare da contemporanei al passato» (p. 41) connesso al tentativo di salvaguardare «lo spazio rituale di un'enunciazione che si vuole» ancora «piena, totalizzante e memorabile» (p. 41). Lo scarto tra l'io lirico e il mondo presente consegue a un «sentimento di postumità» (p. 42) che nella poesia di Caproni passa attraverso la figura del padre scomparso e rielabora il motivo classico della visione e dell'epifania. Nel dialogo intertestuale con la tradizione e negli inciampi di un confronto impossibile col padre, la poesia si spinge «oltre i "limiti giurisdizionali" delle proprie competenze e delle percezioni sensibili» (p. 53). Moliterni nota come l'ulteriorità, nella dimensione post-lirica, sia quindi recuperata per scarti e avvicinamenti fallibili, che tuttavia riescono a imbastire, anche nell'errore, «finalità profondamente etiche» che esondano la «mera funzionalità pragmatica del linguaggio» (p. 53).

Un discorso simile riguarda anche la poesia di Sereni – al centro del capitolo successivo, *«Discorsi di siepi». Dantismi nell'ultimo Sereni* – in cui la presenza vegetale, calibrata sul modello del *Purgatorio* dantesco, denota la potenzialità del margine, ovvero di una zona esistenziale e periferica che prende «i connotati del movimento, del fu-

turo, emblemi di un'urgenza dell'altrove» (p. 67) e intreccia insieme visibile e invisibile, «minaccia della fine e ritorno di vitalità» (p. 68).
Nell'attenzione riservata alla compresenza degli opposti, emerge l'incidenza del principio di contraddizione che Moliterni elegge a dispositivo primario di senso, necessario a cogliere il cuore e il motore etico della dialettica (perlopiù irrisolta) che agita la ricerca espressiva e stilistica della poesia contemporanea, in un'epoca in cui «ogni poeta deve ormai inventarsi il proprio ritmo» (p. 22). È ancora all'insegna di un'inedita commistione di forze opposte che il capitolo successivo, *Roversi*, *un libro aperto*, indaga l'esperienza poetica di Roversi a partire anzitutto dalla ricostruzione del suo apprendistato biografico e letterario; Moliterni sottolinea in particolare come la scrittura recuperi la tensione tragica, epica dei classici – intrisa di un «nichilismo attivo» di matrice leopardiana e montaliana –, per rappresentare «la violenza in serie e le reiterate "offese" del Potere». Emerge così una postura ideologica alternativa sia al «neoclassicismo degli ermetici» sia al «lirismo oratorio dei neorealisti» (p. 76), che nelle profondità intertestuali della scrittura propone «una immagine del passato che si fa proposta di avvenire» (p. 90).
Con l'avvio della seconda sezione, il discorso procede per affondi circoscritti (la prima sezione, al netto dell'autonomia di ciascun capitolo, risponde in modo più compatto al motivo del rapporto con la tradizione). In *Lune e congedi: Bufalino poeta*, Moliterni connette l'esperienza del poeta siciliano con l'orizzonte della lirica coeva, studiando la raccolta *Amaro miele* come libro di poesia; vengono dunque isolate isotopie che pertengono al piano formale ed espressivo (la «costellazione di fenomeni stilistici che rimanda a una *souffrance* di stampo montaliano o leopardiano», p. 98, «l'accensione dei contrasti» e l'espressionismo «latente»), al livello tematico-raffigurativo della raccolta (la connotazione lugubre degli elementi naturali), nonché alle dorsali enunciative del discorso (la dizione monologica dell'io, sulla quale s'innestano – col progressivo formularsi dello stile tardo – «tracce di polifonia e plurivocità», p. 103).
Il capitolo successivo, "*Inarrivabile il bene".* La vita in versi *di Giudici tra Fortini e de Martino*, connette la «ricombinazione della grammatica poetica tradizionale» (p. 111) della raccolta del '65 col concetto demartiniano di «crisi della presenza», individuando perciò nell'auto-interrogazione identitaria del soggetto poetico il tentativo di recuperare un sistema rituale di respiro comunitario: il testo diventa contenitore cerimoniale – insieme «spaesante (estraniante) oltre che appaesante» (p. 116) – atto a ri-significare le forme e a ricostruire l'orizzonte sociale in cui l'individuo può infine riconoscersi.

Un respiro "etnografico" (che muove da Forgacs) attraversa anche il capitolo dedicato a *La poesia di Scotellaro e le «persone vive» del mezzogiorno*, che riconosce in Levi e Scotellaro due moduli conoscitivi, due fiati stilistici e «tipi di focalizzazione» distinti: nel caso di Levi il «cronotopo dell'immobilità» desunto dall'esperienza lucana «è funzionale alla pervasiva presenza dell'io autoriale» (p. 122), quindi al racconto della sua rinascita (sfiorando il populismo); Scotellaro riesce invece a coniugare «distacco e partecipazione, empatia e straniamento» (p. 127) impostando un movimento conoscitivo che conduce alla discussione del proprio metodo di ricerca (aspetto da cui deriva l'interesse di de Martino per l'autore, evidenzia Moliterni) e alla definizione, in termini stilistici, di una «strategia formale polifonica» capace di produrre un «regime discorsivo (uno stile etnografico) di tipo etico e relazionale» (p. 130).

Il linguaggio, in particolare nella forma apparentemente irrigidita, criptica e sclerotizzata di un «manierismo spettrale», dispone una dimensione di attrito e resistenza politica nella produzione dell'ultimo Fortini, al centro dell'ottavo capitolo, *Oltre il niente. Fortini, Leopardi, Timpanaro*. La sconfitta storica, accolta e attraversata dall'impianto lirico, modella uno scenario stilistico (e culturale, in accordo con la lettura di Timpanaro) che cessa di apparire distruttivo nel momento in cui vi si riconosce l'insorgere di un principio oppositivo (opposto anzitutto al capitale), sul quale s'innesta lo slancio verso nuove «cornici materiali per una vita a venire» (p. 150).

Con gli ultimi due capitoli, Moliterni ragiona sulla sopravvivenza, quindi sull'evoluzione, nell'esperienza iper-contemporanea di una poesia che rinnova «le componenti di origine magica del fatto letterario» (p. 116) e impiega la lingua come strumento di resistenza. Così, a partire dalla raccolta *Pietra sangue* di Fabio Pusterla, il nono capitolo isola la tendenza a configurare l'io lirico come «campo visivo o ricettore», agendo in particolare da correlativo prospettico della «marginalità della lirica nel sistema culturale mercificato» (p. 156). All'insegna, ancora una volta, della contraddizione, è proprio l'isolamento liminare – valido in termini culturali, esistenziali e stilistici – ad attivare l'autonomia, ovvero la possibilità d'interrogare in chiave etica, conoscitiva e, pertanto, costruttiva l'esistenza che sopravvive sotto le maglie reificate di un «presente inospitale». Nel decimo e ultimo capitolo, Moliterni ricostruisce infine l'eredità di Cattafi (poeta che agisce peraltro dal margine di un'eccentricità storico-letteraria) nella poesia di alcuni poeti e poete contemporanei (Carnaroli, Ferrari, Inglese, Mesa); s'intuisce perciò l'estensione di una costellazione poetica che coniuga la vocazione materica della poesia di Cattafi col tentativo

di rianimare e far parlare il rimosso dell'esistente.
Nel complesso, e in accordo con le parole di Gianni Scalia riportate in esergo al volume – «Non è letteratura rivoluzionaria se non quella che è in relazione al sapere rimosso del proprio tempo» –, Moliterni propone «un'idea "forte" di poesia», da intendersi «non (solo) come pratica estetica, ma come modo per comprendere il mondo» (p. 11). Attraverso un repertorio analitico stratificato – che coniuga pensiero critico, anche filosofico, svolgimento socio-culturale e attenzione al dato formale (un'attenzione di cui non è stato possibile restituire, in questa sede, l'acutezza) – e un discorso denso e originale, *Il possibile contro il necessario* indaga e presenta a lettrici e lettori lo spazio di "autonomia implicata" in cui agisce la poesia contemporanea, rivendicando il valore della scrittura in versi a partire dalla «paradossalità specifica» del suo statuto di genere. In questa direzione prende forma l'idea che il «primato della lingua» inveri il «passaggio dalla soggettività all'oggettività» (p. 19); ed è in particolare attraverso l'intrinseca inutilità dell'oggetto lirico che il linguaggio può infine sganciarsi dal contesto – a maggior ragione se il contesto è dominato dalle regole della mercificazione – e farvi ritorno col «suo valore di verità» (etica e politica) universale.

Michela Rossi Sebastiano

Franco Fortini e Andrea Zanzotto, *«Una minima ordalia». Carteggio 1952-1994*, Macerata, Quodlibet, 2025

«Anch'io, in certi momenti, mal sopportai il magistero di Fortini, e non perché venisse da una insicurezza di sapere, ma perché quel tipo di pre-sicurezza insonne che lo travagliava costituiva una stretta, una tenaglia, un invito ad un'ordalia non evitabile» (p. 30). Con queste parole Andrea Zanzotto, in un ricordo di Franco Fortini del 1995, tratteggia la figura del poeta e amico e, allo stesso tempo, delinea una direttrice sulla quale possiamo muoverci nella comprensione del rapporto tra i due. Un rapporto alla luce (o all'ombra?) di un Fortini intellettuale davvero impegnato, critico spietato di nemici e amici, rigido scrutatore e giudice della cultura che lo circonda, di «un possibile maestro» (p. 16) dunque, a cui guardare nello scrivere versi, così come nello stare in società. Fortini, certo, è una presenza scomoda, ma anche «vitale» (p. 170), in quanto obbliga l'altro a mettersi in gioco, a infilarsi in uno scontro armato sapendo che la posta in gioco è alta e le possibilità di vittoria minime. Fortini, pertanto, impone l'ordalia: e Zanzotto accetta la sfida.

Il termine «ordalia» significa propriamente «giudizio di Dio richiesto in vertenze giuridiche che non si potevano o non si volevano regolare con mezzi umani»; rimanda pertanto a una pratica medioevale che prevedeva prove estremamente dolorose e di solito mortali o duelli che avrebbero dovuto lasciare che trasparisse il giudizio divino in merito all'innocenza o colpevolezza dell'imputato. Nel lessico zanzottiano, l'ordalia rappresenta un momento ludico, un gioco poetico e formale in cui ci si misura con la tradizione e con l'«eletto destinatario» (p. 178), che è dunque anche il rivale sul campo di battaglia. L'arma scelta dai due poeti è il sonetto: alla corrispondenza in prosa, infatti, gli interlocutori affiancano una seconda linea, quella della corrispondenza in versi, specificamente con l'utilizzo dell'espediente formale del sonetto.

Il primo componimento del colloquio poetico è *Da Praga (Ad Andrea Z.)*, scritto da Fortini nel 1960, in occasione di un viaggio in Unione Sovietica, e dedicato istintivamente all'amico («una volta scritto, m'è parso che a nessuno meglio si dedicasse, che a te», p. 66); la risposta di Zanzotto arriverà solo cinque anni più tardi e, visto l'intervallo di tempo trascorso, potremmo pensarla assolutamente scollegata dalla precedente, se non fosse per una serie di rimandi tematici e lessicali e per le righe di accompagnamento, che la inseriscono in un continuum con quella dell'amico. Solo nel 1975 però, dunque dieci anni più tardi, inizia la vera e propria corrispondenza in versi, ovvero, per riprendere il lessico zanzottiano, l'ordalia dei sonetti: di questi,

a noi sono giunti poco più di una decina (alcuni dei quali verranno poi pubblicati, mentre altri rimarranno all'interno dello scambio privato tra i due autori), ma dobbiamo immaginare, a causa di una serie di spie interne, che in realtà il numero fosse maggiore e che diversi siano andati perduti. Proprio a partire dagli anni Settanta, nel leggere le lettere e i sonetti che i due si scambiano, riscontriamo un cambiamento nel rapporto tra le parti in dialogo: a partire dalla verticalità iniziale, va sempre di più ad equilibrarsi e a stabilirsi su una sostanziale parità. Questa maturazione avviene probabilmente grazie alla crescente stima di Fortini nei confronti di Zanzotto come poeta e interlocutore, nonché grazie alla capacità di quest'ultimo di «tradurre il sistema di valori dell'amico» (p. 33) per avvicinarlo a sé, come ha lucidamente notato Matilde Manara nell'introduzione: Zanzotto, infatti, è estremamente abile nel comprendere la natura conflittuale e ostica del collega e, col tempo, nel gestirla andandogli incontro senza per questo perdere di vista la propria angolazione.

La prova del sonetto, inoltre, serve a rafforzare il contatto tra i due autori, in quanto avvia un dialogo che, per il suo peculiare statuto, permette loro di conoscersi più a fondo come poeti e conseguentemente come uomini e amici.

Questo epistolario, dunque, che presenta un materiale databile tra il 1952 e il 1994, può essere letto come la storia evolutiva di una relazione che, se sul principio è assolutamente impari, va a livellarsi con il tempo fino a portare il magister e l'allievo sullo stesso piano di compagni e insieme antagonisti nel duello poetico. Efficace per inquadrare meglio questa traiettoria è la già citata introduzione di Manara, curatrice del carteggio insieme a Pietro Orlandi e Jacopo Maria Romano, che ripercorre le varie tappe del rapporto tra i due poeti usufruendo sia di passi tratti dall'epistolario stesso, sia di altri saggi, contributi e interviste non solo di Fortini e Zanzotto, ma anche di altri intellettuali. Particolarmente prezioso è il *Ricordo di Franco Fortini* di Zanzotto, in cui l'autore richiama alla memoria il carattere e la persona sociale e poetica dell'amico, fornendo una prima fonte di informazioni sul loro legame e sulla visione che avevano l'uno dell'altro. Di grande efficacia sono le note poste in calce alle lettere, che, seguendo il modus operandi degli altri carteggi Quodlibet dedicati a Fortini, rifuggono la sovrainterpretazione e sono estremamente ricche a livello documentario: forniscono quindi dati contestuali su circostanze, autori e testi a cui i due fanno riferimento, facilitando la comprensione del testo anche ad un lettore meno pratico. La nota al testo inoltre sottolinea che molto probabilmente diverse lettere sono andate perdute e in particolare le risposte di Fortini a Zanzotto, elemento che amplifica ulteriormente

quella sensazione che, soprattutto all'inizio, ci fa percepire uno scarto così grande tra i due.
A questa percezione contribuisce analogamente la quantità di giudizi reciproci sull'operato poetico che emerge dalle lettere: se Fortini molto spesso recensisce le opere dell'amico e arriva anche a rimproverarlo duramente («Z. apparente ritardatario, lo difenderò sempre; Z. vestito di nuovo, che fa l'avanguardista con infinitamente più sottile bravura di tutti coloro ma di necessità, senza il loro cinismo, no, non lo difendo», p. 108), Zanzotto sembra invece non osare mai addentrarsi in pareri troppo approfonditi, men che meno negativi («avrei voluto scriverti prima d'ora per parlarti un po' meglio delle tue recenti poesie […] Ma vedo che non riesco a farlo nemmeno ora, che il discorso sarebbe più teso di quanto lo consentano le mie forze», p. 82).
D'altra parte, sarebbe profondamente errato pensare che il giudizio fortiniano sia sempre negativo, anzi è proprio dall'immensa stima che nascono determinate rimostranze su frequentazioni e amicizie, su alcune soluzioni poetiche, sulla (mancata o insufficiente) presa di posizione dal punto di vista ideologico-politico nel testo. Sono invece numerosi i passi in cui Fortini elogia Zanzotto, ammettendo finanche la propria inferiorità poetica: «Non ho davvero aspettato Contini per sapere che tu sei il maggior poeta della nostra generazione […] Quale che sia la considerazione che puoi avere dei miei versi, io so quella che ho per i tuoi: so cioè che sei al di là della mia invidia» (pp. 150-151).
Un esito in definitiva anomalo: un ago della bilancia che pende sempre a favore di uno per quanto riguarda lo statuto di intellettuale e sempre di più a favore dell'altro per quanto riguarda quello di poeta, fino a raggiungere una stasi, un equilibrio. Il carteggio, dunque, si risolve nella cronaca di un'ordalia che si è consumata, di un duello che infine si è concluso con un inevitabile pareggio.

Francesca Di Grazia

Vittorio Sereni, Fernando Bandini, *Sentire già passato il nostro presente. Carteggio (1970-1981)*, a c. di Maria Dalla Costa e Laura Piccina, Milano-Udine, Mimesis, 2025

Ventinove lettere e una cartolina, distribuite in un arco temporale che va dal 1970 al 1981, con una particolare concentrazione nell'anno 1975, in concomitanza cioè con la traduzione sereniana del poemetto latino *Sacrum hiemale*, sono quanto resta a testimonianza di uno scambio intellettuale, quello tra il poeta luinese e il vicentino Fernando Bandini, che fu ben più ricco e intenso di quanto la relativa brevità del carteggio intercorso tra i due potrebbe lasciar immaginare. Alle lacune materiali che futuri studi sul materiale archivistico e bibliotecario di Bandini, oggi depositato presso l'Accademia Olimpica di Vicenza, potranno forse almeno in parte colmare, si assomma infatti l'evidenza – comune in carteggi situati a queste latitudini temporali – di come molte delle lettere e delle questioni in esse discusse siano scaturite da precedenti scambi telefonici, quando non direttamente da incontri di persona.

Alla puntuale ricostruzione di tale rapporto mira l'introduzione del volume (*Un «contenitore di persistente amicizia»*, pp. IX-XXXV). Dopo gli esordi di *In modo lampante* (1962) e *Per partito preso* (1965), patrocinati da Neri Pozza, con la mediazione di Andrea Zanzotto Bandini entra presto in contatto con gli ambienti mondadoriani: dapprima con Marco Forti, responsabile dello «Specchio», e quindi con il suo stretto collaboratore Sereni, dal 1958 in forza alla Mondadori come direttore della sezione letteraria. L'interesse dei due per l'attività poetica del giovane (Bandini era nato nel 1931) è subito evidente, ed entrambi si premurano di seguire l'evoluzione del percorso bandiniano «verso una pluralità linguistica […], lessicale […] e metrica» (p. XII) che sfocerà nel 1969 nella *Memoria del futuro*, il primo volume con cui Bandini si affaccia davvero oltre i confini di una dimensione ancora provinciale, accolto naturalmente nello «Specchio» di Mondadori.

Fatta questa dovuta premessa, sarebbe tuttavia un errore immaginare la dinamica discorsiva tra i due interlocutori incanalata in una rigida dicotomia maestro-allievo. Come le lettere lasciano efficacemente trasparire, il rapporto tra Sereni e Bandini – al netto di qualche comprensibile deferenza in occasione di inviti a celebrazioni accademiche da parte del giovane allievo di Gianfranco Folena – si presenta tutt'altro che improntato a rigidità e formalismi. Con Sereni il giovane poeta instaura un confronto aperto, in cui le riflessioni sulla poesia si affiancano a quelle sulla situazione politica e culturale italiana (Bandini, d'altronde, oltre che poeta e accademico fu sempre

partecipe della vita politica della sua Vicenza), ma soprattutto un confronto in cui trovano spazio le comuni amicizie, la condivisione dei piccoli eventi quotidiani e, naturalmente, il comune amore per Bocca di Magra, che vedrà i due impegnati dapprima nelle attività della Società degli Amici di Bocca di Magra e quindi implicati nella strutturazione dell'antologia *Tra fiume e mare* (1976), dedicata alla località marittima e diretta da Sereni, nella quale sebbene non figurino poesie di Bandini sono da imputare a quest'ultimo i testi in lingua latina selezionati (Persio, Marziale).

Proprio la lingua latina costituisce – come si accennava – il principale polo di attrazione nel rapporto tra i due poeti, e non sarà un caso che proprio nella lettera di apertura, indirizzata a Bandini il 17 settembre 1970, Sereni lamenti «una nostalgia per il latino e il greco, notando con raccapriccio che si tratta […] di un piccolo patrimonio gettato stupidamente via» (p. 3). L'occasione per un nuovo corpo a corpo con la lingua latina la offrirà cinque anni più tardi Bandini – poeta, in questa lingua come in italiano, raffinatissimo – con il suo *Sacrum hiemale*, già premiato nel 1965 allo stesso *Certamen poeticum Hoeufftianum* che in altri tempi aveva visto più volte incoronato vincitore Giovanni Pascoli. La traduzione non solo impegna appassionatamente Sereni, ma per i temi del testo diviene «un momento consustanziale alla sua produzione creativa» (p. XVI).

Il poemetto latino e la traduzione sereniana, *Festa d'inverno*, appaiono insieme nel 1976 su «Strumenti critici», accompagnati da una nota di Pier Vincenzo Mengaldo, e le lettere in cui i due discutono e riflettono sulla traduzione sono forse le più dense dell'intero carteggio, completato nella *Miscellanea* – insieme alla riedizione della *Divagazione intorno a* La malattia dell'olmo (pp. 71-84), pronunciata da Bandini in occasione di un convegno del 2003 – dalle edizioni critiche dei due testi, poemetto (pp. 87-99) e traduzione (pp. 103-112), così nuovamente affiancati.

Il pregevole lavoro di Maria Della Costa e di Laura Piccina ha non solo il merito di aver riportato l'attenzione su un interessante capitolo dell'esperienza poetica tanto di Sereni quanto di Bandini, ma quello soprattutto di aver portato avanti il cantiere delle ricerche sui carteggi sereniani, che negli ultimi anni ha già visto pubblicati – tra gli altri – gli scambi con Banfi, Fortini, Giudici e Betocchi, quest'ultimo uscito nel 2018 nella stessa collana dei «Testi italiani commentati» di Mimesis che ora accoglie anche *Sentire già passato il nostro presente*.

Giuseppe Marrone

Giuseppe Carrara, Laura Neri (a c. di), *Giovanni Giudici: la poesia, l'archivio*, Milano, Ledizioni, 2026

«E gli astanti s'affacciano/ al limbo delle intermedie balaustre:/ applaudono, compiangono entrambi i sensi/ del sublime – l'infame, l'illustre». I versi con cui Carlo Ossola delinea il suo ritratto d'autore (p. 17) descrivono con accuratezza la postura di Giovanni Giudici: una scena, un pubblico, una parte, un attore. Nato dal convegno milanese del maggio 2024 –iniziativa inserita all'interno di un vasto programma di celebrazioni per il centenario dalla nascita– il volume raccoglie tredici interventi, coprendo l'intero arco della produzione giudiciana, dalla *Vita in versi* (1965) alle soglie di *Eresia della sera* (1999). L'archivio fa da retroscena: agende, carteggi, dattiloscritti e altri inediti del fondo Giovanni Giudici e di quello privato di Rodolfo Zucco accompagnano gli studi raccolti. Ciascun critico affronta temi nodali della poetica autoriale a partire da metodologie differenti: dalla ricognizione di testi mai pubblicati (Chiara Portesine, p. 121) alla statistica rimica (Zucco, p. 163), dall'indagine topografica dello spazio narrativo (Tortora, p. 65) agli studi musico-letterari (Colangelo, p. 189), dal confronto con il modello montaliano (Scaffai, p. 25) alla tensione tra attesa rivoluzionaria e mondo senza redenzione (Cappello, p. 79). A dispetto di tale eterogeneità, il progetto rivela un vocabolario comune: ogni volta che gli autori tentano di definire le modalità con cui le «riflessioni multiple» (Neri, p. 9) di Giudici si traducono in versi ricorrono puntualmente alla metafora teatrale. La convergenza non è concordata e, in quest'ottica, risulta maggiormente significativa.

L'eco deriva dalla stessa poesia giudiciana: basti pensare all'autoantologia *Prove del teatro* (1953-1988); alla sesta sezione di *Autobiologia* intitolata *Pantomime di Praga*; al poemetto *Intermezzo teatrale*; alle liriche *Basta, spettatori* e *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente* o al caso inedito di *Teatrino* (poesia scartata dal *Ristorante dei morti*). Il collettaneo va oltre il riconoscimento della potenza scenica e adopera il repertorio drammatico come strumento critico per definire la scrittura autoriale.

Il filone prende avvio da Ossola, che nel saggio introduttivo al Meridiano riconosce «il delinearsi di *dramatis personae*», formula poi ripresa da Gambaro (p. 61) e da Giovannetti (p. 138). Il termine latino *persona* tiene insieme tre aspetti che in Giudici s'intersecano: la maschera teatrale, la persona grammaticale (ossia il continuo slittamento pronominale su cui si regge tutto il canzoniere) e l'identità anagrafica. Le figure giudiciane, con la loro «apparizione e sparizione fulminea sulla pagina», oscillano tra

l'affioramento memoriale dell'io (*L'educazione cattolica*, 1963) e il distacco della materia dal soggetto (*Lume dei tuoi misteri*, 1984). Il punto d'arrivo è individuato da Riccardo Donati: in *Frate Tommaso*, sezione di *Fortezza* (1990), la persona vanta finalmente un nome storico e una biografia. Grazie ai rilievi dell'agenda del 1989 è possibile ricostruire l'iter di un «micro-romanzo biografico» (p. 182): a quest'altezza la maschera di Campanella non è più un travestimento ma, utilizzando un'etichetta di Marco Forti, un'«istanza autoidentificativa» (p. 180).

Il poeta è il primo a «mimetizzarsi» (Ossola, p. 15) e a interpretare un ruolo nel proprio corpus lirico. Massimiliano Tortora, a partire dall'analisi di Giovanni Raboni, individua in teatralità, spazialità e narratività (p. 66) i nuclei fondanti della *Vita in versi* (1965). La messa in scena è, in questo caso, una tecnica di costruzione del personaggio: *Quindici stanze per un setter*, quarta sezione della raccolta, viene interpretata (sulla scia di Morando) come una «situation commedy» (p. 68) in cui l'«io» impiegatizio acquisisce graduale spessore, misurandosi con l'alterità e l'ambiente storico-sociale che lo circonda. La teatralizzazione «sempre centrale in Giudici» (p. 67) ingrana solo verso «la metà del suo cammino», mostrando gli attriti di una struttura romanzesca rimandata sino al poemetto. Stefano Ghidinelli conferma tale impianto, ma ne capovolge l'aura di conquista: nel *Male dei creditori* (1977) lo spettacolo si sovrappone alla condanna e a un senso di colpa totalizzante, da cui scaturisce una «fatale vocazione alla recita di sé» (p. 100). Sotto lo sguardo degli «astanti» – custodi dell'ipocrisia borghese – l'io «si costringe a interpretare una sfibrante recita della compiacenza, un tortuoso teatro del blandimento» (p. 103). La finzione così si sdoppia: se da un lato il personaggio assume un ruolo sociale prestabilito, dall'altro la voce lirica ne ridiscute la simulazione e la posa.

A questo punto l'infinito «atemporale e aspaziale» di *Sperimentale* (proemio della *Vita in versi*) si estingue del tutto (Tortora, pp. 71-72). Elisa Gambaro, sulla scorta di Enrico Testa, evidenzia come la coralità dei discorsi diretti inneschi un «sovvertimento e distacco dalla tradizione monologica del genere lirico» (p. 55). Già nel giugno 1963, con l'uscita della plaquette *L'educazione cattolica* (poi confluita in *La vita in versi*), l'io si muove fra «una varietà di quinte ambientali» (p. 58) e subisce uno «slittamento nel retroscena» (p. 56). Il tentativo infruttuoso di sfuggire a colpe mai commesse e agli sguardi che le imputano accentua il «teatro dell'incomunicabilità» (p. 56), relegando il protagonista ai margini di discorsi intercettati nell'infanzia. Questa stessa estraneità troverà conferma pochi anni più tardi nella saggistica (da *La gestione ironica*

del 1964 a *L'ottica della morte* del 1965), offrendo le coordinate teoriche per superare le strutture metriche ereditate dal passato, in favore di una poesia «bricolage»: ironica, sociale e messa in scena «per frammenti, fotogrammi o dettagli visivi» (Moliterni, p. 45).

La dimensione teatrale, infine, deborda nel reale. Chiara Portesine ricava dalla pubblicistica degli anni Settanta la formula delle «tre T» – terrorismo, televisione e teatro (p. 124). Il lessico che ne emerge è quello dello spettacolo: la piazza si trasforma in «un palcoscenico insanguinato e praticabile», infrangendo «la quarta parete dell'incolumità dello spettatore-cittadino» e inducendo il pubblico a percepire la violenza «con lo sguardo e stato d'animo di attore» (p. 124). Ne consegue lo scarto narrativo misurato da Simona Morando: se della Storia rimangono solo i «nomi», ovvero le *personae* che il testo tragico conserva come realmente esistite (p. 155), allora *Accordi* «inscena la disperazione» di non poter più documentare gli eventi (p. 158), sepolti in strutture a cornice e racconti d'altri.

Il volume, dunque, offre l'occasione di esaminare l'intero percorso giudiciano ben oltre i confini della manualistica. Senza dubbio i contributi si rivelano preziosi anche in ambito didattico: per distinguere il soggetto dell'enunciazione dall'autore empirico, o per rilevare l'architettura e la drammaturgia sottese alle liriche. Allo stesso modo, simili a prove generali, i materiali d'archivio mostrano la natura laboratoriale della composizione di un'opera stratificata. Riprendendo le parole di Ghidinelli, il «copione ormai trito» di Giovanni Giudici viene recitato tanto dall'*io personaggio* davanti al suo «trascurabile astante» quanto dall'*io voce* posto «di fronte a noi – e a sé» (p. 104).

Mariapia Di Pinto

Elisa Donzelli, *Inventare la memoria: giovinezza e antifascismo. Lalla Romano, Mario Soldati, Carlo Levi*, Venezia, Marsilio, 2026

Sul solco dei recenti studi sulla letteratura del ventennio fascista, *Inventare la memoria* ricostruisce efficacemente, da un punto di vista biografico oltre che letterario, la formazione antifascista di tre autori che ruotano attorno a Torino, accomunati dall'appartenenza alla cosiddetta "generazione degli anni difficili": infatti, se Soldati e Romano sono entrambi del 1906, Carlo Levi è nato nel 1902. La loro giovinezza si configura come uno spazio di tensione tra adesione al clima del tempo – l'avvento e poi il consolidarsi del fascismo – e precoce maturazione di una coscienza critica, destinata a orientarne le future scelte civili e letterarie. In questo caso, Elisa Donzelli propone un'indagine che si colloca all'incrocio tra storia culturale e critica letteraria, arricchita dalla notevole presenza di materiale archivistico inedito. Attraverso il confronto fra tre percorsi biografici e intellettuali, il volume ricostruisce il ruolo della memoria nella formazione di una coscienza antifascista, mostrando come il racconto della giovinezza si trasformi in uno strumento privilegiato per interpretare il rapporto tra esperienza individuale e vicende del Novecento italiano.

I primi due capitoli sono dedicati alla produzione giovanile di Lalla Romano e alle sue frequentazioni torinesi che si rivelano decisive nell'influenza esercitata sulle sue prime opere. Inizialmente, attraverso il romanzo del 1979 *Una giovinezza inventata*, si ricostruisce la fitta rete intellettuale intessuta da Romano quando è ancora studentessa universitaria, prima ancora che scrittrice e pittrice. In questo caso, è posto in risalto il ruolo cruciale che hanno ricoperto nella sua crescita intellettuali come il coetaneo Mario Soldati e il professore Lionello Venturi, che la spinge ad abbandonare lo studio pittorico di Guarlotti in favore della scuola di Casorati, ma anche alcune presenze femminili come Andrée Arnoux e Maria Marchesini. In riferimento al sentimento della giovinezza espresso nel romanzo, Donzelli sottolinea che Romano vive con la paura – comune a molti esponenti della sua generazione – di essere emarginata o di subire ritorsioni per la sua «diversità» (p. 34), evidenziando che è necessario emancipare l'immagine della protagonista di *Una giovinezza inventata* dall'«ombra dei suoi amori» (p. 35) per valorizzare la funzione storica dell'opera. Di particolare interesse è l'analisi delle modalità di influenza reciproca tra l'esperienza pittorica e quella poetica nel caso di Romano, a partire dalla raccolta d'esordio *Fiore* (1941), con l'ausilio di carteggi inediti: non è un caso, infatti, che questa silloge sia com-

posta per lo più da ritratti, soprattutto femminili, e da nature morte, con prevalenza di fiori, e risenta della frequentazione della scuola e delle idee di Casorati.
Il volume prosegue l'indagine dedicata al rapporto tra scrittura, politica e giovinezza a Torino sotto il fascismo, spostando l'attenzione all'opera narrativa di Mario Soldati. Se per Romano, secondo Donzelli, sono le donne a condurre a un «percorso sororale d'iniziazione alla vita», nel caso di Soldati è «il genere maschile» (p. 85) a condizionare la sua crescita e a innestare il seme della politica nella scrittura. Sul tema del corpo si concentra Donzelli in riferimento al personaggio di Salmace, protagonista di un racconto della raccolta omonima (1929), che individua nel sonno il processo in grado di spingerlo a «sdoppiarsi in un essere che agisce e in uno che sente» (p. 94). Guardando al romanzo *La verità sul caso Motta* (1937 su «Omnibus» e poi 1941 in volume) e ai racconti confluiti nella raccolta *L'amico gesuita* (1943), il corpo – come forma che cambia o che, nel racconto *Il gabbiano*, si libera – testimonia in Soldati la presenza di un'identità umana «non conforme» (p. 97) al modello culturale dominante in quegli anni, cioè il superomismo dannunziano e i miti della forza e della virilità: la rappresentazione fisica dei personaggi nelle sue prime opere incarna, quindi, per l'autore una forma di «silente opposizione al fascismo» (p. 102).
Il capitolo successivo mette in luce gli elementi che Soldati recupera dalla sceneggiatura mai pubblicata *Ricordo d'infanzia*, scritta a quattro mani con Carlo Levi nel 1931, nella sua produzione successiva: oltre alla ripresa di nomi come quello di Emilio in *Le due città* (1964), sono già presenti in *Ricordo d'infanzia*, ad esempio, la dialettica tra eros e colpa, l'interrogazione sull'identità maschile e sulla responsabilità morale. Donzelli sottolinea altresì l'importanza di questa sceneggiatura come simbolo dello «spaesamento» (p. 154) di una generazione che scopre la dittatura in una fase di rapidi cambiamenti e di incertezze fisiche ed emotive, come la giovinezza.
Il volume si conclude con una riflessione sull'idea di confine nella produzione letteraria di Carlo Levi: il primo confine è quello delle montagne ed è legato alla fuga dai fascisti. In generale, Donzelli individua «un'esigenza di confine» (p. 167) nella scrittura leviana legata alla ricorrente rappresentazione di paesaggi nettamente demarcati da contorni all'interno dello spazio: non a caso, Levi instaura un'iniziale frontiera tra la popolazione locale di *Cristo si è fermato a Eboli* e il personaggio dell'autore, più volte infranta a partire dai contatti amorosi. A proposito della giovinezza antifascista di Levi è altresì rilevante il carteggio inedito tra lo scrittore e Carlo Ludovico Ragghianti, riportato da Donzelli, che fornisce informazioni preziose

circa la composizione di *Paura della libertà* nel 1939.

Oltre a ricostruire una stagione cruciale della cultura italiana e, in particolare, la Torino degli anni Venti e Trenta, il volume mostra come la memoria autobiografica possa divenire un dispositivo critico capace di interrogare il rapporto fra esperienza individuale e storia collettiva. Grazie a un rigoroso lavoro d'archivio e a un dialogo costante e proficuo tra letteratura, arti e storia, l'autrice offre un contributo originale agli studi sulla "generazione degli anni difficili", valorizzando le specificità della formazione femminile nel caso di Romano e, quindi, della prospettiva di genere. Nella presentazione dei tre autori, Donzelli propone uno sguardo lontano da ogni visione manicheistica e semplicistica di fascismo e antifascismo, orientato piuttosto a un approfondimento della rete intellettuale torinese e delle ragioni che spinsero molti giovani verso l'opposizione al regime, per di più in una fase di generale consenso. Al contempo, *Inventare la memoria* ha il merito di arricchire significativamente il quadro critico su tre scrittori fondamentali, seppur spesso trascurati dalla critica, come Romano, Soldati e Carlo Levi, restituendo la complessità della formazione antifascista e delle narrazioni che essa ha condizionato profondamente.

Nunzio Bellassai

Jody Gambino, *Secondo Moravia: letteratura, politica, impegno*, pref. di R. Manica, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2026

I dati anagrafici di Alberto Moravia (1907-1990), insieme alla sua attiva partecipazione ai dibattiti del tempo, coprono quasi interamente il Novecento e garantiscono dunque un'alta rappresentatività del suo ruolo di scrittore-intellettuale all'interno della nostra storia letteraria. In questo senso, la monografia di Jody Gambino, dal titolo *Secondo Moravia: letteratura, politica, impegno*, vincitore della VII edizione del Premio per la giovane critica Dino Garrone, possiede l'atipica capacità di ripercorrere con attenzione l'insieme delle dinamiche storiche e socio-culturali più significative del secolo scorso, pur mantenendo sempre il *focus* su Moravia. Lo studio si pone come obiettivo la ricostruzione sistematica e coerente del profilo politico e del pensiero moraviani attraverso una radiografia di un'ampia produzione saggistica su quotidiani e riviste; in questo compito, Gambino si serve dell'opera letteraria di Moravia e dei suoi rapporti con numerosi intellettuali come supporto critico, nonché delle interviste come forma privilegiata di testimonianza. La struttura diacronica del libro scandisce con efficacia e linearità le quattro fasi storiche principali attraversate dallo scrittore: il regime fascista, il Secondo dopoguerra, il Boom economico congiuntamente al neocapitalismo e, infine, gli anni Ottanta, segnati dalla minaccia della bomba nucleare.

Dopo le immersioni giovanili di Moravia nella letteratura, durante il fascismo si assiste a una prima presa di coscienza politica, innestata da fattori biografici (come l'origine ebraica del padre e gli stretti rapporti con i fondatori di Giustizia e Libertà), e alimentata da numerosi eventi di soppressione da parte del regime: la condanna degli *Indifferenti*, la proibizione delle *Ambizioni sbagliate*, il divieto di continuare la collaborazione con la «Gazzetta del popolo» e la censura di *Agostino*. Negli anni Quaranta si acuisce così il suo sentimento antifascista, che lo induce a pubblicare per il «Popolo di Roma» i suoi primi saggi di argomento politico, a cui segue una costretta fuga in Italia, insieme a Elsa Mortante. Questi testi, ripercorsi da Gambino e incentrati su una concezione "religiosa" del fascismo e sull'irrazionalismo delle masse, sono accompagnati da alcune riflessioni sul comunismo in *La Speranza*. Si tratta del primo saggio uscito in volume (1942), nel quale Moravia stabilisce una corrispondenza, in senso dogmatico e messianico, tra comunismo e cristianesimo, dove l'uomo perde la sua funzione di *fine*.

A partire dal dopoguerra (capitolo secondo), invaso da un'onda di entusiasmo ottimistico, mitizzato e partitico verso il futuro, volto al

rinnovamento della società post-fascista, Moravia, pur dichiarandosi di sinistra e marxista, non prenderà mai la tessera del Pci, rivendicando una marcata autonomia, intellettuale ma anche e soprattutto artistica. L'arte *engagée* porta con sé, infatti, il «rischio di trasformare la letteratura in propaganda» (p. 98) e di snaturarne così il carattere gnoseologico. Simili riflessioni sono contenute in particolare nel saggio-manifesto del pensiero moraviano, *L'uomo come fine* (che darà il titolo, a distanza di dieci anni, al volume di scritti letterari del 1964), apologia dell'umanesimo e della civiltà, nonché analisi dei rapporti tra romanzo, opera d'arte e comunismo. Questa mancata adesione pubblica al partito di Togliatti, che trova ragione anche nell'avversione verso lo stalinismo e verso il dogmatismo marxista, contribuisce alla fondazione, insieme a Alberto Carocci, di «Nuovi argomenti» nel 1953, rivista apartitica e svincolata da temi esclusivamente politici. Significative sono in particolare l'inchiesta sullo stalinismo e sulle conseguenze delle rivelazioni di Chruščëv (maggio-giugno 1956), che riflettono sulla sacralizzazione del capo sovietico, e *Le 8 domande sullo Stato guida*, successive all'invasione sovietica dell'Ungheria, fatto epocale che suscita un'indignazione senza precedenti anche da parte di numerosi intellettuali di sinistra.

Successivamente, dopo aver ripercorso con puntualità le considerazioni moraviane contenute nel saggio introduttivo all'edizione einaudiana dei *Promessi sposi* (1960), che istaurano polemicamente una corrispondenza tra "realismo cattolico" e realismo socialista, Gambino procede nel terzo capitolo a concentrarsi sull'attività dello scrittore durante gli anni di intensa crescita economica. Per Moravia, il neocapitalismo, motore di alienazione, spersonalizzazione e omologazione del singolo, nonché annientatore del pensiero, costituisce un nuovo pericolo centrale a cui opporsi. Lo scrittore, con un approccio di stampo illuminista, non auspica una regressione tecnologica o un freno all'innovazione, ma un utilizzo della macchina a vantaggio dell'uomo, come mezzo di supporto e non di asservimento. In particolare, in *Eternità naturale e eternità industriale*, intravede nel ciclo produzione-consumo una contiguità tra natura e civiltà industriale, con la differenza fondamentale che la prima è vitalistica, mentre la seconda, che trasforma il superfluo in necessario, mortuaria.

Con il Sessantotto, poi, Moravia si inserisce nuovamente nel fervido dibattito del tempo, ricercando un difficile dialogo con gli studenti, che guardano con sospetto lo scrittore in quanto autore borghese di romanzi borghesi, nonché collaboratore del «Corriere della Sera». Moravia, pur criticando la loro idea di

arte politicizzata e il solito dogmatismo, si mostra ammirato nei loro confronti per aver «demitizzato», su scala globale, «la società dei consumi […], di aver posto le basi per la liberazione sessuale e l'emancipazione femminile» (p. 154). Proprio le questioni femministe, non a caso, cominciano a coinvolgere con fortissimo interesse Moravia, grazie sia a una sua particolare predisposizione intellettuale a simili temi, sia all'influenza di Dacia Maraini, con cui intraprende una relazione che dura sino al 1978. Come conseguenza a questa vicinanza agli ambienti femministi, lo scrittore interviene sul referendum abrogativo contro il divorzio del 1974 e si schiera a favore della legislazione dell'aborto, mostrandosi attento anche alle rivendicazioni della realtà omosessuale. Non dissimile è l'interesse verso le gravose vicende degli anni di piombo: lo scrittore infatti muove aspre critiche sia verso le Brigate Rosse, per il loro terrorismo di eco stalinista e totalitario, sia verso la classe dirigente italiana, di cui viene condannato l'intero operato degli ultimi decenni.

Infine, il saggio di Gambino si conclude con l'ossessione moraviana della bomba atomica, «il grande tema dell'ultimo Moravia» (p. 193) degli anni Ottanta, periodo in cui lo scrittore viene eletto al Parlamento europeo, indipendente nelle liste del Pci. L'assunzione inedita di questo ruolo (più etico che politico) è giustificata da Moravia da una questione, quella dell'estinzione nucleare di massa, che secondo lo scrittore deve porsi urgentemente come priorità assoluta tra i problemi da contrastare. Tutti questi impegni metodici, razionali, aperti al dubbio, congiunti al pensiero libertario e allo sforzo costante di comprendere la realtà sono «ciò che ci ha lasciato Moravia. Ciò che lo ha reso immortale» (p. 201).

Alessandro Pasini

Pietro De Marchi, Luciano Zampese (a c. di), *Luigi Meneghello. Libri in Inghilterra. Scritti per «Comunità» (1952-1961)*, Roma, Edizioni di Comunità, 2025

Nel quadro delle celebrazioni per il centenario della nascita di Luigi Meneghello, le Edizioni di Comunità riportano alla luce un capitolo a lungo sommerso della sua biografia intellettuale: gli oltre cento articoli e recensioni pubblicati sulla rivista «Comunità» tra il dicembre 1952 e il dicembre 1961, negli anni che precedono *Libera nos a malo* (1963) e *I piccoli maestri* (1964). Quasi sempre firmati sotto pseudonimo, soprattutto Ugo Varnai, questi scritti presentano al lettore italiano libri pubblicati o diffusi in Inghilterra, non soltanto inglesi ma anche americani o tradotti da altre lingue. È, come scrive Pietro De Marchi riprendendo una formula di Renzo Zorzi, il ritratto di «un Meneghello prima di Meneghello» (p. 15), colto negli anni in cui elabora, nell'esercizio della recensione, gli strumenti e il metodo di una voce che si rivelerà decisiva per l'opera a venire. A orientare la lettura del corpus sono i due ampi studi introduttivi, *Luigi Meneghello e i Libri in Inghilterra* di De Marchi e *Le carte di «Comunità»* di Luciano Zampese. Il primo ricostruisce il retroterra culturale della collaborazione con la rivista muovendo dai *Vittoriani* (1996), una conversazione nella quale Meneghello ripercorre alcune delle letture formative dei suoi anni inglesi, considerata dal curatore «una sorta di prefazione anticipata» (p. 16) alla raccolta dei *Libri inglesi* progettata e mai realizzata. Da Newman e Lytton Strachey a Beatrice Webb, al cui *My Apprenticeship* allude il titolo dell'ultimo intervento pubblico dello scrittore nel 2007, si delinea un apprendistato di cui De Marchi segue anche i successivi "travasi" testuali. Emblematico è il caso di *The Human Condition* di Hannah Arendt: la recensione *Il lavoro, le opere e le azioni*, uscita nel marzo-aprile 1960, contiene un passo ripreso quasi alla lettera nel capitolo 14 di *Libera nos a malo*. Già in queste pagine si può riconoscere la cura degli *incipit* e degli *explicit*, fino a chiuse costruite come «una sorta di dissolvenza cinematografica» (p. 32). Il secondo saggio affronta invece la collaborazione dal versante genetico e redazionale, attraverso il carteggio con Zorzi e i materiali d'archivio tra i quali quelli conservati presso l'Archivio Storico Olivetti e il Centro Manoscritti di Pavia. Zampese segue così, dall'esordio nel dicembre 1952 con i *Ritratti di Fabiani*, il progressivo assestarsi della collaborazione fino alla nascita, nel gennaio 1956, della rassegna *Libri in Inghilterra*, poi *Libri inglesi*. Le lettere ne mostrano dall'interno la genesi, dalla scelta del titolo alla definizione del formato e della funzione: Meneghello insiste sulla necessità di non limitarsi al giudizio, ma di esporre il contenuto dei libri

e restituirne il tono. Particolarmente significativa è la documentazione che il curatore riporta sul progetto di raccolta del 2004: l'autore torna sugli articoli conservati in fotocopia, li rilegge e interviene su lessico, sintassi, interpunzione e scansione dei capoversi. La revisione tarda conferma così la persistenza di quel principio di scrittura che Zampese, commentando il carteggio del 1952, riconduce a «scrupolo e chiarezza» (p. 48). Seguono l'*Indice bibliografico degli scritti su «Comunità»* e la *Nota ai testi*, che illustra i criteri editoriali, prevalentemente conservativi, e dà conto della scelta di non riproporre, per ragioni di spazio e di diritti, fotografie e illustrazioni dell'impaginato originario. Il corpo principale del volume raccoglie quindi, in ordine cronologico, gli scritti del 1952-1961, con la sola eccezione dei tre contributi sullo sterminio degli ebrei d'Europa già riuniti dall'autore in *Promemoria* (1994). La successione mostra l'ampiezza della rassegna – storia politica e sociale, biografie e memorie, questioni internazionali, scienze, narrativa e critica contemporanee, da Huxley e Golding a Nabokov e Greene – e comprende anche interventi di maggiore respiro come *La nuova Cina* e *Campagna anti-nucleare in Inghilterra*. Nella varietà degli argomenti si riconosce una pratica costante: Meneghello espone, contestualizza, restituisce il tono dell'opera e spesso ne ricava una riflessione più ampia. Il volume è prezioso anche sul piano didattico, perché consente di avvicinare la scrittura meneghelliana al di fuori del perimetro dei testi canonici e di ripercorrere quella «personale formazione-rieducazione culturale» (p. 24) che, dopo l'educazione fascista e la scelta antifascista, passa attraverso il confronto con la cultura moderna inglese. Le *Appendici*, entrambe di Luciano Zampese, allargano la ricostruzione oltre la collaborazione a «Comunità» e chiudono il volume. *Che cosa vale veramente la pena di fare?* ricostruisce, attraverso materiali d'archivio in larga parte inediti, due tentativi di Meneghello di rientrare in Italia: negli anni Cinquanta, il progetto incompiuto di un libro su George Eliot, concepito anche per concorrere a un incarico universitario; nella seconda metà degli anni Sessanta, quello, mediato da Renzo Zorzi e Licisco Magagnato, di lasciare l'insegnamento a Reading per ideare e dirigere una nuova rivista culturale finanziata dalla Olivetti. *Tra articolo e recensione: un esempio di permanenza* recupera invece *Alcune idee chiare sull'Irlanda del Nord*, contributo del 1973 pubblicato su «Il Mondo», mostrando la lunga durata del modello di alta divulgazione storico-politica maturato negli anni Cinquanta. Il merito maggiore dell'edizione sta nell'aver ricomposto una produzione dispersa, rivelandone la coerenza di una pratica critica e di scrittura. *Libri in Inghilterra* rende visibili insieme la genesi di

uno stile, la costruzione di un'identità intellettuale e la continuità di un impegno: proseguire «con altri mezzi e da lontano, dal suo dispatrio inglese» quel lavoro culturale, civile e pedagogico maturato nella Resistenza e nell'esperienza del Partito d'Azione (*ibidem*).

Beatrice Lorenzotti

Emanuele Zinato, *Primo Levi controtempo. Una lettura politica*, Macerata, Quodlibet, 2026

C'è un paradosso vistoso, e per certi versi insidioso, nella fortuna contemporanea di Primo Levi: quanto più la sua opera è entrata stabilmente nel canone della letteratura mondiale, tanto più rischia di essere sottratta alla sua originaria carica di inquietudine e di conflitto.
Levi è ormai un classico, ma proprio la trasformazione in classico può produrre un effetto di anestesia: la sua voce viene talvolta convertita in quella di un rassicurante «oracolo laico» (p. 11), imprigionata nella «liturgia della memoria» (*Ibid.*), ridotta a un'immagine stereotipata della vittima inerme, oppure ricondotta a una rappresentazione consolatoria della Shoah, nella quale il passato diventa una lezione morale già acquisita e dunque incapace di interrogare davvero il presente. Ma l'opera di Levi, se letta nella sua interezza, resiste a questa pacificazione. È una scrittura attraversata dalla scienza, dal lavoro, dalla tecnica, dalla violenza, dalla solidarietà, dalla guerra, dalla responsabilità individuale e collettiva; una scrittura che non smette di interrogare i meccanismi attraverso i quali gli esseri umani vengono trasformati in strumenti di altri esseri umani.
È da questa tensione che prende avvio il saggio di Emanuele Zinato, *Primo Levi controtempo. Una lettura politica*. La formula scelta per il titolo è già una dichiarazione di metodo. Leggere Levi «controtempo» significa sottrarlo alle letture che lo hanno progressivamente fissato in una figura pacificata e riportarlo dentro il movimento delle contraddizioni da cui la sua opera è stata generata.
Fin dall'inizio vediamo come la scommessa di Zinato è eminentemente critica: restituire alla scrittura leviana il suo «contenuto di verità» (p. 13). Non si tratta, naturalmente, di politicizzare artificialmente Levi, né di sovrapporgli categorie estranee, tutt'al più di riconoscere la dimensione politica già presente nella sua opera e di seguirne le implicazioni. Il risultato è un libro che, attraverso una fitta rete di *close reading*, analisi retoriche, confronti intertestuali e riferimenti al pensiero politico e filosofico, ricostruisce l'unità profonda di un corpus spesso diviso in compartimenti disciplinari: il Levi testimone, il Levi narratore fantastico, il Levi chimico, il Levi poeta, il Levi intellettuale civile.
Il termine «controtempo», d'altra parte, conserva una duplice suggestione. Levi è controtempo perché la sua scrittura non coincide mai del tutto con il senso comune del proprio tempo e perché, attraverso la conoscenza, l'ironia e lo straniamento, può ancora contrastare le forme di assuefazione ideologica del presente.

Il primo grande nucleo del volume riguarda il lavoro. La vicenda di Levi ad Auschwitz-Monowitz è inseparabile dalla dimensione produttiva del Lager, e la comprensione di quel sistema concentrazionario passa anche attraverso la sua natura industriale. Zinato insiste sulla necessità di sottrarre Monowitz alla rappresentazione di un inferno esclusivamente metafisico, governato da una violenza senza razionalità. Il campo era anche un luogo di sfruttamento economico, inserito nel sistema produttivo della I.G. Farben. Da una parte il dominio delle SS, con la sua logica di annientamento; dall'altra l'organizzazione industriale della forza-lavoro, calcolata secondo criteri di rendimento, consumo e sostituzione.

Già nella riflessione leviana sulla scritta *Arbeit macht frei*, analizzata a partire dal saggio del 1959, Zinato individua la chiave per comprendere questa perversione (p. 21). Il lavoro non è più uno strumento di emancipazione o di realizzazione umana: è diventato un dispositivo di sfruttamento e di annientamento. Da questa condizione nasce una prima polarità fondamentale: quella tra la regressione servile e le forme di competenza, cooperazione e autonomia che permettono all'individuo di conservare, almeno parzialmente, la propria umanità. La vita del Lager tende infatti a trasformare gli individui in monadi isolate, costrette a competere per risorse insufficienti e sottoposte a una pressione continua che favorisce l'emergere dei privilegiati e dei collaboratori. Zinato legge queste dinamiche anche alla luce della tradizione del pensiero politico, da Machiavelli a La Boétie (p. 33), mostrando come il potere cerchi di ottenere la collaborazione, l'intelligenza operativa e persino l'iniziativa dei subordinati.

A questa regressione si oppone il mestiere. La manualità, la competenza tecnica, la capacità di intervenire sulla materia diventano in Levi strumenti di difesa dell'individuo. È significativo, in questo senso, il ruolo attribuito alle pratiche clandestine del furto, del contrabbando e della trasformazione della materia. Le tre notti nelle quali Primo e Alberto ricavano pietrine per accendini dai cilindri di cerio sottratti alla Buna rappresentano qualcosa di più di un episodio di sopravvivenza. Il lavoro imposto dal padrone viene sottratto, per un breve intervallo, alla sua funzione originaria e trasformato in un'attività autonoma, finalizzata alla conservazione di sé.

Ancora più importante è la figura di Lorenzo Perrone (p. 39). Il muratore che aiuta Levi procurandogli quotidianamente una zuppa incarna una logica opposta a quella dello scambio mercantile e della competizione. Il dono, il rapporto di reciprocità e la solidarietà assumono così un valore antropologico e politico: là dove il Lager tenta di spezzare ogni legame tra gli individui, la relazione gratuita costruisce

una piccola ma concreta alternativa. Zinato può pertanto leggere il gesto di Lorenzo anche nella prospettiva dell'antropologia del dono di Marcel Mauss «grazie alle sue matrici socialiste» (p. 45): il segno della possibilità di un'altra organizzazione dei rapporti umani.

Questa attenzione alla materia attraversa anche *Il sistema periodico* e la narrativa fantastica. Nei racconti minerari come *Nichel*, *Piombo* e *Mercurio*, la materia non è un semplice sfondo, ma diventa il luogo di una contesa tra l'uomo e il mondo. E in *Carbonio*, racconto conclusivo dell'opera, la storia dell'atomo si trasforma in una sorta di grande parabola materialistica nella quale chimica, biologia e scrittura vengono ricondotte a un medesimo movimento della materia.

Particolarmente interessante è poi la rilettura de *La chiave a stella*. La nota celebrazione del «lavoro ben fatto» (p. 63), considerato da Levi la «migliore approssimazione concreta alla felicità sulla terra» (p. 67), potrebbe sembrare a prima vista incompatibile con una lettura politica del lavoro. Zinato, invece, complica questa immagine, mettendola a confronto con la critica operaia e antindustrialista degli anni Settanta. Dietro l'elogio della professionalità di Faussone emergono infatti le contraddizioni del lavoro salariato e della produzione industriale. La memoria del padre stagnino e le distopie delle *Storie naturali* impediscono di trasformare il lavoro leviano in una semplice celebrazione dell'etica professionale.

Il secondo movimento del libro affronta una questione ancora più delicata: il rapporto tra inerzia e insurrezione, tra vittima e ribelle, tra responsabilità e violenza. L'«inerme» (p. 73) non è, secondo Zinato, una categoria ontologica che definisce per sempre la vittima; indica piuttosto una condizione storicamente prodotta dalla violenza, dalla privazione dei mezzi di difesa e dalla distruzione dell'autonomia. In questo senso, l'esperienza partigiana di Levi assume un'importanza decisiva. I racconti autobiografici, da *Potassio* a *Ferro* e *Oro*, non autorizzano una rappresentazione monumentale della Resistenza. Al contrario, vi prevalgono il dubbio, l'inesperienza, la consapevolezza degli errori e il peso della responsabilità. In *Oro*, in particolare, l'ingresso nella lotta armata viene raccontato senza alcuna retorica celebrativa, fino alla dolorosa allusione al «segreto brutto» (p. 92) legato all'esecuzione di due compagni.

Tuttavia questa memoria antieroica rende più complessa la questione della violenza. Levi non può essere ricondotto né al culto della violenza rivoluzionaria né a un pacifismo astratto. Anzi, la violenza appare preferibilmente come una questione tragica, che si presenta quando gli individui si trovano di fronte a forme di dominio che negano loro ogni possibilità di scelta.

La finzione permette allora a Levi di spingersi là dove la testimonianza autobiografica tende a frenarsi.
La stessa dialettica attraversa la poesia. In *Huayna Capac*, la storia dell'oro dell'Inca diventa metafora di una forza distruttiva che si ritorce contro i conquistatori; in *Partigia*, invece, la guerra di liberazione si trasferisce nella coscienza del reduce, trasformandosi in una lacerazione che non può essere risolta dalla retorica ufficiale della memoria.
Significativa, in questa prospettiva, è anche la lettera a Sante Notarnicola (pp. 106-107). Levi distingue con attenzione il sistema carcerario e l'universo concentrazionario nazista, rifiutando facili analogie; anzi è proprio questa distinzione che gli permette di riconoscere la dignità della parola poetica del detenuto.
La rilettura più originale di questa seconda parte riguarda tuttavia *Se non ora, quando?*. Zinato si oppone all'interpretazione che tende a leggere il romanzo principalmente come un intervento contingente sulla questione israeliana degli anni Ottanta. Il suo interesse è rivolto piuttosto alla riemersione della memoria del Bund, la Lega generale dei lavoratori ebrei di Russia, Polonia e Lituania (p. 110): è una scelta interpretativa di notevole rilievo perché permette di riconoscere nel romanzo la presenza di una tradizione ebraica socialista, internazionalista e diasporica spesso oscurata dalle letture esclusivamente nazionali dell'identità ebraica.
La terza parte del saggio è dedicata a *La tregua*, interpretata come un grande romanzo picaresco, «per il ritorno dell'epica e del destino» (p. 116). Dopo l'universo rigidamente organizzato del Lager, il viaggio attraverso l'Europa orientale liberata introduce Levi in uno spazio radicalmente diverso: non un mondo armonico, ma un mondo caotico, provvisorio, imprevedibile e soprattutto nuovamente umano. È la contrapposizione tra ordine e caos a costituire la chiave di lettura proposta da Zinato. L'ordine del Terzo Reich era un ordine geometrico, classificatorio, tecnico, nel quale ogni individuo doveva occupare un posto prestabilito. La sua perfezione amministrativa coincideva con la distruzione della vita. Il caos che segue l'avanzata sovietica, al contrario, appare come una forma di disordine vitale: confuso, spesso violento e certamente lontano da qualsiasi rappresentazione idealizzata, ma capace di riaprire lo spazio della relazione.
La rappresentazione dell'Armata Rossa è, in questa prospettiva, particolarmente significativa. Levi non la consegna né alla propaganda stalinista né alla svalutazione retrospettiva della Guerra fredda. Ne registra piuttosto la dimensione popolare, collettiva, spesso sgangherata, insieme al peso enorme del sacrificio sostenuto dall'Unione So-

vietica nella guerra contro il nazismo. La liberazione appare così come un movimento storico concreto, non come l'incarnazione di un sistema politico privo di contraddizioni.

Il viaggio di Levi è quindi anche un viaggio attraverso forme alternative di socialità. I mercati improvvisati, le stazioni, gli incontri casuali, le truffe, le contrattazioni e gli scambi ricostruiscono progressivamente uno spazio nel quale l'essere umano torna a essere un animale sociale. Mordo Nahum, Cesare e gli altri personaggi incontrati lungo il percorso sono figure di una vitalità che il Lager aveva cercato di cancellare.

Particolarmente emblematica è la Casa Rossa di Staryje Doroghi, luogo babelico e carnevalesco nel quale lingue, culture e destini diversi vengono temporaneamente a contatto (p. 166). Zinato vi riconosce l'emersione di bisogni primari: non soltanto il bisogno di mangiare e sopravvivere, ma quello di parlare, ridere, giocare, raccontare, scambiare, guardarsi e riconoscersi reciprocamente. La vita ritorna innanzitutto come possibilità di relazione.

E tuttavia *La tregua* non è il racconto di una liberazione definitiva. Il titolo stesso suggerisce la provvisorietà della parentesi. Il ritorno è continuamente minacciato dalla memoria del Lager e dal presentimento che le forme di dominio non siano scomparse insieme al nazismo.

Il merito principale di *Primo Levi controtempo* sta dunque nella capacità di ricomporre ciò che la tradizione critica ha spesso separato. Zinato non propone un Levi «politico» accanto a un Levi «testimone», né sostituisce un'immagine ideologica a un'altra. Mostra invece come testimonianza, invenzione, scienza, lavoro e riflessione civile appartengano a un unico sistema conoscitivo.

La finzione, in particolare, non è un territorio secondario rispetto alla testimonianza. Descritta come «utensile cognitivo» (p. 14), consente a Levi di esplorare possibilità, contraddizioni e scenari che la scrittura testimoniale deve necessariamente affrontare secondo altre regole. Il fantastico non allontana dunque dalla realtà; al contrario, può renderla più leggibile attraverso lo straniamento.

Da qui deriva anche la forza della prospettiva materialista adottata da Zinato. Il corpo, la materia, il lavoro, la tecnica, gli oggetti e i rapporti di produzione sono le condizioni concrete nelle quali si costruisce l'esperienza umana. La conoscenza dell'uomo passa attraverso la conoscenza della materia e dei sistemi che organizzano la sua trasformazione.

Il secondo grande merito del libro consiste nella sua capacità di smontare alcune immagini consolatorie. La cosiddetta «zona grigia» non può essere trasformata in una teoria dell'equidistanza morale; la condizione della vittima non può

essere interpretata come un destino metafisico; la Resistenza non può essere ridotta a un racconto celebrativo; il lavoro non può essere separato dalle condizioni materiali nelle quali viene svolto.

La forza della lettura di Zinato risiede nel non fermarsi alla denuncia. La sua proposta è soprattutto quella di recuperare alcune forme di resistenza alla rassegnazione: la competenza del lavoro ben fatto, quando sottratta all'alienazione; il mutualismo e il dono incarnati da Lorenzo; la possibilità dell'insurrezione contro il dominio; la solidarietà internazionalista del Bund; la capacità di costruire comunità dentro il caos; il rifiuto di ogni identità chiusa in un'etnia o in una nazione. In questo senso, il «controtempo» è anche un modo di leggere il presente attraverso Levi. Significa cercare, dentro il ritmo dominante della contemporaneità, gli accenti dissonanti capaci di interromperlo. *Primo Levi controtempo* è, così, un libro polemico nel senso migliore del termine. Non perché imponga una lettura unica dell'autore, ma perché rifiuta di considerarlo già interpretato una volta per tutte.

Levi può ancora essere letto come testimone, naturalmente; ma è necessario ricordare che la testimonianza non coincide con la commemorazione. Può essere letto come scrittore della scienza, ma senza separare la scienza dalle sue responsabilità storiche. Può essere letto come autore della memoria, purché la memoria non venga trasformata in una liturgia che neutralizzi il conflitto. E può essere letto come autore politico, purché «politico» non significhi semplicemente ricondurlo a una formula ideologica, ma riconoscere nella sua opera la domanda permanente su come gli esseri umani organizzino la propria convivenza, su quali condizioni producano la sopraffazione e su quali pratiche possano invece contrastarla. In un'epoca nella quale il passato viene continuamente mobilitato per giustificare il presente, leggere Levi «controtempo» vuol dire impedire che la sua voce venga addomesticata.

Il risultato è un saggio denso e combattivo, che può talvolta apparire volutamente assertivo nelle sue prese di posizione, ma che attraverso questa energia interpretativa riesce a riaprire il corpus leviano. Il Levi che Zinato restituisce è indubbiamente meno rassicurante, ma per questo più veritiero: un autore che conosce la fragilità dell'essere umano senza trasformarla in destino, che riconosce la violenza senza celebrarla, che diffida delle utopie consolatorie senza rinunciare alla possibilità di un mondo diverso.

La lezione ultima del libro è allora anche una lezione di metodo. *Controtempo* significa leggere ciò che nel testo resiste alla sua interpretazione più facile; cercare l'attrito anziché la pacificazione; ascoltare la dissonanza invece della sola armonia: è forse proprio questa la ma-

niera più fedele di continuare a leggere Primo Levi. Un classico, in fondo, è un autore che continua a mettere in discussione il modo in cui comprendiamo il mondo. *Primo Levi controtempo* ha il merito di ricordarcelo.

Ester Perini

Dario Boemia, *Cronache letterarie negli anni del Boom. Recensioni sui quotidiani italiani*, Bruxelles-Berlin-Chennai-Lausanne-New York-Oxford, Peter Lang, 2025

Il genere della recensione è in grado di sollevare quesiti di grande interesse che si collocano all'incrocio tra le responsabilità dell'informazione, il ruolo della critica letteraria, le strategie di comunicazione e la militanza di riviste e case editrici. È proprio attorno a questi argomenti che si concentra il saggio di Dario Boemia, *Cronache letterarie negli anni del Boom. Recensioni sui quotidiani italiani*, frutto della sua ricerca dottorale e pubblicato nel 2025 da Peter Lang. Nei cinque capitoli che compongono il volume, l'autore analizza il ruolo svolto dalla recensione nel corso di quel decennio di grandi trasformazioni passato alla storia con il nome di "miracolo economico", prima di inoltrarsi con alcuni sondaggi anche nel periodo successivo. Boemia individua infatti nel ventennio che va dalla nascita del «Giorno» (1956), il primo giornale nazionale a fare a meno della "terza pagina", all'ideazione del supplemento "Tuttolibri" (1975) una stagione di mutamenti e innovazioni, che se, da un lato, consente a una fetta più ampia della popolazione di affacciarsi al mondo della letteratura, dall'altro impone un riassestamento degli istituti intellettuali. Non è dunque un caso che l'autore si concentri sul campo dei quotidiani, forse quello maggiormente in grado di intercettare i lettori generalisti. A partire dalla nascita delle loro pagine letterarie, l'indagine di Boemia è perciò in grado di ricostruire con precisione e vivacità il dialogo tra la critica letteraria e il pubblico allargato dei fogli ad ampia diffusione, illuminandone le strategie di aggiornamento.

Il volume si apre con un'introduzione teorica utile a inquadrare e definire l'oggetto della ricerca. «Oggetto semiotico complesso» o «epitesto non autoriale» (pp. 6-7), la recensione sarebbe caratterizzata da una doppia natura, che ne influenza il destino e, in un certo senso, l'ambiguità: da un lato, essa non è che la «reazione giornalistica alla comparsa sul mercato di un prodotto editoriale» (p. 7), il riflesso cioè delle scelte delle case editrici e la registrazione delle novità; dall'altro, non va dimenticato come essa sia finalizzata all'interpretazione e alla valutazione dell'opera presa in esame, allo scopo di collocarla all'interno della tradizione letteraria. «Genere ibrido» per definizione (p. 8), la recensione si inserisce, per di più, non solo all'incrocio di queste modalità, ma anche nella più ampia proposta culturale dei periodici. Portatori di una vera e propria identità, gli articoli, i collaboratori e addirittura il nome stesso della testata rientrano in una complessa «costruzione corale», dove ben al di là delle singole voci si delinea un

unico discorso, incaricato di sviluppare «una produzione culturale autonoma, di cui la riflessione critica è parte integrante e fondamentale» (p. 10). Si capisce allora perché Boemia apra il capitolo introduttivo con il sottotitolo *Il peccato originale*, valido a indicare quella «tendenza della recensione a essere influenzata da alleanze e consorterie, più o meno pubblicamente riconosciute e note» (p. 4). Proprio per questa ragione questa forma di interevento appare un oggetto affascinante, capace di collocarsi all'interno di un sistema o, meglio, di un campo dove si delineano non solamente interessi letterari, ma anche politici, economici e sociali. Quella che una volta poteva essere definita la "politica culturale" di un periodico viene allora precisata e ricondotta a una tessitura di legami all'interno delle categorie elaborate da Pierre Bourdieu. È un sistema, quello del sociologo, che accoglie le strategie di valorizzazione o di stroncatura, l'autorità e il prestigio dell'autore, la collocazione grafica della scheda, le modalità di analisi e di giudizio come elementi utili per cogliere le dinamiche, le strategie e le «forze interne al campo letterario stesso», che rendono «l'atto del recensire non solo un commento sul testo, ma anche un riflesso delle tensioni e dei poteri che lo attraversano» (p. 22).

Vengono quindi individuati alcuni casi emblematici per cogliere le resistenze e le innovazioni dell'informazione libraria attraverso la lente dei giornali nazionali. Boemia coglie, in particolare, nella nascita del «Giorno» l'avvio di una nuova stagione per la stampa periodica, che rinunciando alla "terza pagina" riorienta la sezione culturale in una sezione di attualità come tutte le altre. Tra i primi sintomi di una critica «più attenta alle esigenze editoriali e informative che alla letteratura pura» (p. 31) si può risalire alla diversa ricezione che «Il Giorno» manifesta nei confronti dei racconti di Niccolò Tucci. Tocca a Giorgio Zampa commentare sul quotidiano milanese l'opera dello scrittore, differenziandosi con decisione dalle strategie utilizzate da Eugenio Montale e Carlo Bo: per Zampa si tratta di valutare sì l'opera letteraria, «ma senza l'obbligo sistematizzante tipico della recensione da terza pagina» o, meglio, puntando ad «aprire lo scacchiere all'opera e non a chiudere lo scacchiere sull'opera» (p. 39). Il «modello completamente nuovo di giornalismo culturale» proposto dalla pubblicazione milanese appare così in grado di interpretare con migliore plasticità il rinnovamento di quegli anni, trasformando «la pagina d'informazione letteraria in uno spazio dinamico e accessibile» (p. 45).

Seguono quindi le analisi della ricezione di tre raccolte di racconti, comparse tra gli anni Sessanta e Settanta: *Marcovaldo* (1963) di Italo Calvino, *Il colombre* (1966) di Dino Buzzati e *Sillabario n. 1*

(1972) di Goffredo Parise. Di particolare interesse è l'osservazione di Boemia attorno alla ricezione di *Marcovaldo*, presentato in diverse occasioni tramite la diretta riproposizione dei comunicati stampa della casa editrice. Solo in alcuni casi si fa strada un commento, come quello pubblicata da Piero Dallamano su «Paese Sera», che associa sintomaticamente i racconti di Calvino al cinema di Jacques Tati. Si capisce allora come ci si trovi allo snodo di una stagione: «Il dispositivo critico», spiega Boemia, «non si prefigge più di valutare il nuovo in termini di valore, ma di utilizzarlo come strumento per creare un'immagine più vivida e ricca dell'opera stessa» (p. 83). Si rinuncia insomma a valutare il nuovo e si respinge perciò il giudizio a uno stadio precedente, quello cioè della pubblicazione, selezionando solamente ciò che merita e lasciando passare sotto silenzio quello che non viene ritenuto valido. L'appiattamento al livello dell'editore è però solo il riflesso di una modalità, che consente di inserire l'opera in un sistema mediale più ampio, dove il dialogo con il cinema, la televisione, il fumetto diventa sempre più consueto. Dopo aver tratteggiato la sensibilità di Giuliano Gramigna nel presentare la raccolta di Buzzati, il quarto capitolo è dedicato al "caso Parise" e al vasto dibattito sul rapporto tra politica e letteratura, tra sentimenti privati e impegno sociale sollecitato dall'uscita del primo *Sillabario*. Spiccano qui le «recensioni limite» (p. 125) di Natalia Ginzburg e Mario Spinella: mentre quest'ultimo punta il dito contro l'apparente disimpegno – la "vacanza" – del *Sillabario*, Ginzburg adotta un approccio inedito, tipico della nuova epoca, «dedicandosi a un'analisi approfondita e articolata dell'esperienza di lettura» (p. 129).

Quando all'uscita del secondo *Sillabario* (1982) Vittorio Spinazzola rivede in profondità il suo giudizio sulla narrativa breve dello scrittore, i tempi sono radicalmente cambiati e la critica ha completato un intero percorso di trasformazioni, presentandosi all'appuntamento degli anni Ottanta radicalmente rinnovata. Sono numerosi in quegli anni i bilanci sulle pagine-libri: a un generale senso di insoddisfazione per la loro qualità corrisponde la diagnosi di una netta incapacità a rivolgersi a un pubblico generalista. L'uscita infrasettimanale degli inserti, lo spazio circoscritto e il numero limitato delle recensioni danno l'impressione che, «nonostante i tentativi di attrarre i lettori, il servizio giornalistico abbia fallito nel fornire un'offerta culturale significativa, risultando spesso poco incisivo e incapace di orientare efficacemente il pubblico verso una lettura più consapevole» (p. 156). Come «due utopie differenti e (forse) inconciliabili» (p. 170), i tentativi di sintesi tra informazione e commento, tra comunicazione e analisi non si sono però arrestati; anzi sono proseguiti nella

tendenza attuale degli inserti e dei supplementi letterari riproposti nei quotidiani. «Raramente, nella pratica», conclude però Boemia, «le pagine culturali hanno trovato equilibrio tra le rispettive esigenze. La recensione, che è la forma di critica letteraria più compromessa con il contesto di pubblicazione, più segnata dalle condizioni pragmatiche dell'atto di comunicazione, procede per il suo percorso in mezzo a queste spinte e a questi smottamenti. Di tali lacerazioni porta i segni visibili nella sua struttura, nelle sue letture e valutazioni» (p. 163).

Marco M. Fort

Maria Pia De Paulis e Ada Tosatti (a c. di), *Goliarda Sapienza fra le arti*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2026

Goliarda Sapienza è stata un'artista eclettica, capace di trascendere l'appartenenza a una sola vocazione e il volume curato da Maria Pia De Paulis e Ada Tosatti riporta l'attenzione critica proprio sulla sua posizione interstiziale rispetto ai diversi linguaggi artistici (dalle arti performative a quelle letterarie).

Goliarda Sapienza fra le arti sviluppa così il discorso inaugurato al convegno internazionale, organizzato dall'Università Sorbonne Nouvelle in occasione del centenario della nascita della scrittrice (nell'ottobre 2024), ed è articolato in tre capitoli che permettono di attraversare la produzione sapienzana («un'opera totale» p. 28, come la definisce l'editore francese Frédéric Martin) mediante diverse lenti focali e dispositivi mediali.

Dopo la testimonianza di Angelo Pellegrino, il primo capitolo, *Scrivere per rinascere: metamorfosi e palingenesi in Goliarda Sapienza*, permette un affondo sulla natura liquida della scrittura dell'autrice che mette costantemente in scena la tensione tra vita e morte e la loro perpetua rigenerazione, riflessa anche in un'anarchia delle forme.

A questo proposito, Laura Fortini, in *Goliarda Sapienza oltre i generi*, riconosce nei testi sapienzani una capacità strutturale di eccedenza rispetto alla norma romanzesca, soffermandosi sull'evoluzione del «corpo […] dei generi espressivi» (p. 34). Con una prospettiva comparatistica, applicata alla letteratura delle scrittrici italiane, Fortini individua una costellazione intertestuale di opere accomunate dalla medesima eccentricità rispetto al canone: da *Una donna* di Sibilla Aleramo a *La figlia prodiga* di Alice Ceresa, passando per Lucia del *Rosso di sera* di Alba de Céspedes, con le quali Modesta condivide non soltanto «il congedo dalla famiglia patriarcale» (p. 34), ma anche la deviazione di ogni norma sociale reputata inaccettabile per sé.

Maria Rizzarelli insegue, invece, il percorso delineato dalla gioia nel macrotesto sapienzano, partendo dal modello della *Carte du Pays de Tendre* (posta in appendice a *Clélie*, romanzo seicentesco di Madeleine de Scudéry)
che diviene qui «Pays de la joie» (p. 44), ovvero «quel territorio semantico a più alta densità di senso e di ricorsività» (*ibidem*) nell'opera sapienzana, dalle poesie di *Ancestrale* fino alla narrativa che assume la gioia a paradigma e forma artistica primaria.

In *«Separare congiungere spargere all'aria». Figure della percezione: analogie, anamorfosi e metamorfosi in Goliarda Sapienza*, Ada Tosatti rintraccia, invece, il duplice movimento sotteso al funzionamento dei testi sapienzani,

«la duplice spinta, disgiuntiva e congiuntiva, solo apparentemente contraddittoria» (p. 60). Seguendo l'approccio filosofico di Merleau-Ponty, l'autrice individua nella scrittura di Sapienza «"un esercizio fenomenologico in atto"» (p. 62) che riguarda il rapporto tra la soggettività e la fusione col mondo, di cui un esempio ricorrente e pervasivo può essere individuato nel *trait d'union*, quella tendenza a legare due concetti, creando un'immagine ibrida che problematizzi la «relazione analogico-metonimica tra due realtà oggettuali discoste» (p. 63). Passando attraverso il trauma dischiuso nell'opera di Sapienza da figure maschili, si giunge all'ultimo movimento della scrittura legato al concetto di «anamorfosi» (p. 73), funzionale soprattutto all'analisi dell'impianto narratologico dell'*opera omnia.*

Tornando al sostrato traumatico della scrittura, Maria Pia De Paulis ricostruisce l'«autobiografia-palinsesto» (p. 83) di *Lettera aperta*, *Il filo di mezzogiorno* e *Io, Jean Gabin*, mediante la lente psicanalitico-freudiana in grado di cogliere la modalità con cui «il biografico si sublima in linguaggio letterario e […] l'inconscio […] si manifesta nella forma del "ritorno del represso"» (p. 95). Da Freud a Didier Anzieu, il corpo si impone come vettore dell'attività psichica. Per questa ragione, la narrativa sapienzana, come sostiene De Paulis, può essere concepita come «scrittura della corporeità» (p. 103) in grado di performare insieme il trauma e la sua rielaborazione attraverso funzioni corporali.

Sapienza artista totale: la scena, l'immagine, la parola, secondo capitolo del volume, si incentra sulle arti performative ed è inaugurato dalle biografe Giovanna Providenti e Nathalie Castagné. Nei loro interventi – *L'itinerario biografico e artistico di Goliarda Sapienza* e *L'ascolto, lo sguardo, l'incorporazione: diventare l'altro? L'arte dell'interpretazione in Goliarda Sapienza* – viene ripercorso lo sviluppo dell'«arte dell'incarnazione» (p. 140), attraversando il mosaico teatrale e cinematografico, dall'infanzia accanto al puparo Insanguine – la cui importanza è restituita anche dall'intervento di Béatrice Istria fondato sull'«eredità spettatoriale» (p. 154) – fino agli ultimi anni della sua vita, dedicati all'insegnamento presso il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma.

In *Le risonanze vocali e intermediali di Goliarda Sapienza. Dalla poesia ai copioni radiofonici*, Alessandra Trevisan indaga un orizzonte ancora poco esplorato dell'attività artistica di Sapienza, che non solo prestò la sua voce alla radio, ma scrisse anche testi radiofonici. Seguendo le tracce di documenti archivistici, Trevisan recupera la scrittura intermediale di Sapienza, che, insieme ad Adele Cambria, – soprattutto nell'ambito

dei soggetti radiofonici per Rai Esteri – realizzò una forma nuova di espressione artistica: una sorta di «autobiografia radiofonica», oltre che di «sorellanza vocale» (p. 171).

Nel secondo capitolo, Emma Gobbato, in *Tracce di Sapienza*, chiarisce l'attività di collaborazione registica dell'autrice – passata in gran parte nell'anonimato – al fianco di Citto Maselli attraverso materiali inediti d'archivio. A documentarlo, infatti, è il cosiddetto «carteggio delfiniano» (p. 179), otto lettere del 1959 sulla sceneggiatura dei *Delfini*, in cui Sapienza appare vicina alla figura dello *script consultant*, attenta alla costruzione di personaggi «"veri", fuori dagli stereotipi» (p. 184), soprattutto per quanto riguarda le figure femminili.

Il cinema come matrice della scrittura di sé è la prospettiva adottata di Lucia Cardone e Chiara Tognolotti in *Memorie di una cinematografara. L'esperienza dei film nelle scritture autobiografiche di Goliarda Sapienza*. Il saggio assume a categoria critica il concetto di "cinematografara", in cui, per Sapienza, convivevano l'idea di «un cinema ancora artigianale» (p. 191) e la sua collocazione di scorcio, fatta di ruoli minori e dell'apprendimento di tutti i mestieri svolti sul set. Quell'osservazione dal margine orienta l'analisi delle scritture autobiografiche, dove il farsi soggetto passa sempre per la mediazione di un'immagine altra da sé (così dall'io narrante di *Io, Jean Gabin*, «composizione a più strati» (p. 194) di dati biografici e mitologia dello schermo, all'Anna della *Grande bugia*, autobiografia per interposta diva e insieme «saggio sull'attorialità» (p. 201) di Anna Magnani). A ben vedere, è proprio la posizione obliqua di cinematografara a garantire, per l'autrice, la possibilità di ibridazione dei codici.

Proiettando ancora più a fondo il volume verso la dimensione performativa, il capitolo III restituisce, infine, una *Sapienza transmediale*, vale a dire la creazione di progetti artistici di ampio raggio che sono scaturiti dall'opera dell'autrice. Al racconto del podcast realizzato dal gruppo di *Mis(S)conosciute – Scrittrici tra parentesi*, *Gagliarda Potenza. Vita e opere straordinarie di Goliarda Sapienza*, segue l'analisi che Alberica Bazzoni dedica – in *Drammaturgia dello spettacolo* Autobiographie des Contraditions: *racconto di una collaborazione artistica ispirata all'opera di Goliarda Sapienza* – allo spettacolo andato in scena il 17 ottobre 2024 a Parigi al teatro Le Colombier, diretto e interpretato da Alma Palacios e Manon Parent. Secondo la studiosa, che ha collaborato attivamente alla drammaturgia, il progetto non ha perseguito la trasposizione dell'opera sapienzana, ma piuttosto «una traduzione creativa in "metafore

sceniche" di alcuni temi e caratteristiche della scrittura di Sapienza», esito di «una lunga rielaborazione personale da parte delle artiste» (p. 231).
Costanza Jori esamina, in ultimo, l'adattamento teatrale del *Filo di mezzogiorno*, scritto da Ippolita di Majo (e tradotto in francese con il titolo di *Goliarda, vous êtes très forte*), costruito sulla rappresentazione del rapporto terapeutico tra l'autrice e il dottor Majore. Il testo scenico, per Jori, conserva i «cortocircuiti o precipitati di senso» (p. 250), e conferisce assoluta centralità alla dimensione del corpo e al «dispositivo allocutorio» (p. 252) tipici dell'opera sapienzana.
Nel suo insieme, dunque, il volume documenta lo spostamento di baricentro degli studi su Goliarda Sapienza, dalla centralità dell'asse autobiografico a una prospettiva intermediale, più adeguata a un'opera che si distribuisce tra scrittura e scena, tra schermo e voce, senza per questo rinunciare all'indagine stilistica e filologica, che resta il fondamento del lavoro critico.

Giulia Muraglia

Dario Biagi (a c. di), *Anna Maria Ortese. Novelle ritrovate*, Macerata, Argolibri, 2025

Lo scorso ottobre 2025, Argolibri ha dato alle stampe un libriccino rosso che raccoglie, per la prima volta insieme, cinque novelle ripescate dalla grande mole di testi brevi editi su rivista nel corso della carriera letteraria di Anna Maria Ortese. Il curatore del volumetto, Dario Biagi, ha operato questa selezione vagliando le novelle ortesiane pubblicate sul settimanale «Grazia» nell'anno che va dal 1942 al 1943.

Si tratta di un'operazione di recupero cominciata almeno nel maggio del 2024 con la pubblicazione, per i tipi di De Piante, delle lettere alla poeta siciliana Helle Busacca con *Ama ciò che ti tortura. Lettere a Helle Busacca (1938-1974)*. Mentre ricostruiva l'epistolario, infatti, Biagi aveva potuto leggere di alcuni riferimenti che l'autrice faceva a dei suoi racconti pubblicati sulla rivista. Così, dopo le dovute indagini, il curatore ha potuto ritrovare e raccogliere, secondo il loro ordine di pubblicazione, le novelle *Finestra illuminata*, *Medina e il mare*, *Notte di maggio*, *Una piccola viola* e *Abita qui?*.

I testi che compongono la raccolta sono segnati, quasi sempre, da uno sfondamento della realtà primaria all'insegna della trasfigurazione di senzazioni, sentimenti, oggetti e persone: è la linea metafisica inaugurata con i racconti di *Angelici dolori* (1937), la prima prova letteraria dell'autrice, che compiva all'epoca appena ventitré anni ed esordiva dietro la promozione di Massimo Bontempelli.

Il primo dei racconti, *Finestra illuminata*, tratta uno dei temi che domina tutta la produzione letteraria ortesiana, vale a dire la richiesta d'amore da parte di un'umile creatura. Qui, la protagonista rimane per mesi in attesa davanti alla finestra illuminata dell'uomo che aveva già amato in passato e che, alla fine del racconto, la invita ad accomodarsi in casa e decide di rinnovare il loro legame sentimentale.

Medina e il mare, invece, sembra trarre direttamente ispirazione dallo stato di povertà nel quale Ortese si è ritrovata a versare fin da bambina, condizione che nel racconto viene superata tramite l'intervento di un Uomo del mare, uno straniero, che le offre una via di fuga dallo squallore a cui era costretta, aprendole le porte di un mondo marino felice.

Notte di maggio e *Una piccola viola*, con l'uso della prosopopea, raccontano, tramite lo sguardo di elementi naturali vicini, la sofferenza degli esseri umani nel segno di una pietà cosmica nei riguardi del creato; elemento filosofico-politico che, prendendo piede almeno fin da qui, trova sviluppo nelle pagine più felici dell'opera letteraria e saggistica di Ortese.

La raccolta viene completata da *Abita qui?*, dove il protagonista, in una mattina di nebbia, torna a cercare invano, nella via in cui aveva abitato un tempo, la ragazza di cui era innamorato.
Nel complesso, come si legge nel prezioso saggio critico di Donatella La Monaca che chiude il volume, in questa serie di testi brevi si legge chiaramente l'alternarsi «di prostrazioni e innalzamenti, di spasimo e beatitudine» (ivi, 77), che caratterizza la maggior parte dei protagonisti che animano la produzione di Ortese.
A scuola, la lettura di queste novelle ritrovate, può dimostrarsi utile a introdurre anche i più giovani dei lettori e delle lettrici ad alcuni dei temi e dei procedimenti narrativi fondamentali dell'opera di una delle maggiori scrittrici del secolo scorso.

Walter Di Chiara

Giorgio Nisini (a c. di), *Vito Laterza–Anna Maria Ortese. Carteggio 1956-1994*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2026

La biblioteca delle opere ortesiane si è recentemente arricchita di un nuovo volume: è l'epistolario, pubblicato lo scorso marzo a cura di Giorgio Nisini, che rende conto dei rapporti intercorsi tra Anna Maria Ortese e la casa editrice Laterza, nella figura di Vito in particolare, dal 1956 al 1994.

Il periodo più intenso di questo legame di lunga durata riguarda i primi due anni, quelli in cui Ortese e Laterza si sono occupati della gestazione e della pubblicazione di *Silenzio a Milano* (1958), raccolta di prose che testimonia il periodo in cui l'autrice ha vissuto la città e che fa idealmente il paio, per contrasto, con *Il mare non bagna Napoli* (1953), il libro con cui si era conclusa biograficamente, ma mai artisticamente, la sua esperienza partenopea.

Negli anni in cui allacciava il suo rapporto con Ortese, Laterza stava preparando la collana «Libri del tempo», orientata verso una narrativa di forte fondamento documentario. L'autrice aveva così elaborato una serie di prose sulla città, fondate sull'osservazione della realtà contemporanea, quella dell'Italia del Dopoguerra che galoppava verso il Boom.

Dopo la pubblicazione di *Silenzio a Milano*, i rapporti tra autrice ed editore si sono diradati, fino a spegnersi del tutto con una lettera del 1994 di Laterza che, dopo il grande successo riscosso con l'uscita per Adelphi del *Cardillo addolorato* un anno prima, proponeva a Ortese la ripubblicazione di *Silenzio a Milano* nella nuova collana economica.

Il carteggio non si rivela utile solo a ricostruire alcune tappe della gestazione della raccolta, ma anche allo studio dell'interazione tra due idee diverse di "reale": quella documentaria come la intendeva Laterza e quella visionaria di Ortese.

Oltre a quelle relative alle questioni poetico-editoriali, le lettere contenute nel volume che impressionano di più sono quelle in cui la voce dell'autrice si leva per manifestare le sue richieste di aiuto a causa dell'eterna crisi economica in cui ha versato per decenni, almeno fino al conferimento, nel 1986, del vitalizio previsto dalla legge Bacchelli per artisti in stato di necessità. Per un esempio delle condizioni in cui si ritrovava Ortese a quel tempo, basta leggere questo stralcio da una lettera datata all'11 settembre del 1957: «Io non voglio ancora morire. Non so il modo, ma voglio resistere. Ho pensato di cederLe tutti i diritti del mio libro, in cambio di centomilalire che mi permettano di resistere due mesi, il tempo di trovare una via d'uscita» (ivi, 47). È soprattutto per via dello stato in cui ha versato per la maggior parte della sua vita che l'autrice ha spesso teso a intrattenere rapporti con più editori, anche per la pubblicazione

dello stesso libro, nel tentativo di selezionare l'offerta per lei più vantaggiosa.

Nel complesso, l'epistolario ha il merito di ricostruire con dovizia filologica alcune delle ancora poco indagate tappe fondamentali che hanno portato alla pubblicazione di *Silenzio a Milano*, nonché di restituire la voce umana di Ortese mentre denunciava disperatamente le gravi problematiche che ha dovuto affrontare nel corso della sua esperienza artistica e biografica.

A scuola, la lettura di alcuni passi delle lettere più significative può rendereconto delle sofferenze che, per tutto il corso di una carriera, ha dovuto affrontare una delle più grandi autrici del Novecento, prima di cominciare a essere finalmente considerata sotto la giusta luce.

Walter Di Chiara

Gianni Silei, *Apocalissi Postmoderne. Cultura di massa e immaginario degli anni Ottanta*, Milano, FrancoAngeli, 2026

Gli anni Ottanta, nell'immaginario collettivo, rappresentano un decennio di spensieratezza e di ottimismo, caratterizzato da un individualismo edonistico e materialistico, in opposizione con la politicizzazione – a tratti anche estrema – degli anni Settanta. Gianni Silei, nel suo volume *Apocalissi Postmoderne*, si ripropone di mostrare come dietro questa «patina scintillante» si celi in realtà «più di un'ombra» (p. 10). Il termine «apocalisse», apertamente chiamato in causa dal titolo del libro, è in tal senso emblematico, ma non deve trarre in inganno: l'autore precisa infatti, nell'*Introduzione*, che questo debba essere inteso, prima ancora che nel significato di «catastrofe» o «fine del mondo», nel suo valore etimologico di «*rivelazione*» (p. 11). Infatti, l'idea che sorregge il lavoro di Silei è che il decennio in questione non rappresentò tanto la fine di un'epoca, quanto «lo svelarsi di un mondo nuovo, di una nuova socialità, quella che avrebbe contraddistinto l'inizio del Terzo millennio» (*ibidem*). In tal senso gli anni Ottanta segnano il momento di passaggio tra la modernità e la postmodernità, in un secolo – il Novecento – in cui si sono susseguiti numerosi momenti di svolta e di transizione. *Apocalissi Postmoderne* intende nello specifico indagare come la cultura di massa occidentale abbia rappresentato e dato forma all'avvento di questa postmodernità. Per fare ciò, alcuni tra gli eventi più significativi del decennio vengono ripercorsi e posti in relazione con il contesto culturale di allora, al fine di mettere in luce la fisionomia delle trasformazioni che questi produssero sul piano dell'immaginario collettivo, in particolare in alcuni paesi europei (su tutti, Italia e Gran Bretagna) e negli Stati Uniti.

Prima ancora di affrontare i nodi del decennio, l'autore propone una periodizzazione, specificando il momento in cui, a suo avviso, «"iniziano" gli anni Ottanta» (p. 14), individuando proprio nel 1980 il momento da cui il decennio prenderebbe le mosse, alla luce di alcuni avvenimenti che hanno avuto luogo quell'anno, e che sembrano segnare la fine di un'epoca e «preannunciare l'avvio di una nuova stagione che, a ben vedere, è ancora in atto» (p. 15). Questi eventi sono: la morte del maresciallo Tito, avvenuta il 4 maggio 1980; la nascita del sindacato indipendente polacco Solidarność nel settembre dello stesso anno; l'elezione di Ronald Reagan a presidente degli Stati Uniti e, infine, l'assassinio di John Lennon. La scelta di quattro episodi così diversi tra loro è sintomatica di uno dei pregi maggiori del libro, ovvero la sua capacità di far dialogare proficuamente le diverse facce del decennio: da quella politica, a quella

sociale, passando per quella artistica e culturale.

Le «Apocalissi» evocate dal titolo rappresentano il filo conduttore dell'intero volume. Infatti, come precisa l'autore, nel testo biblico si manifestano quattro cavalieri di quattro colori diversi: «l'espediente narrativo» a cui ricorre l'autore è quello «di utilizzare queste figure per riflettere attorno a ciò che esse metaforicamente rappresentano» (p. 12). Il primo cavaliere, che cavalca un animale bianco, viene associato alla conquista, e più nello specifico alle conquiste tecnologiche e alle loro ricadute, tanto positive quanto catastrofiche. A queste sono dedicati tre capitoli del lavoro: il primo, *La terza ondata*, in cui si ripercorrono le novità in ambito informatico e il grande impatto che queste hanno avuto sull'immaginario di massa; il terzo, *Il segno dello scorpione*, che rievoca la strage di Bhopal, avvenuta in India nel dicembre del 1984 e l'esplosione della navicella spaziale Challenger nel gennaio dell'1986; e il quinto, *Erba nera*, incentrato sul disastro di Černobil'.

Il secondo cavaliere avanza invece in groppa ad un cavallo rosso, ed è associato alle guerre e alle stragi. Sotto questo segno si colloca il secondo capitolo, *Guerra e terrore*, in cui trova spazio tanto il riemergere della minaccia terroristica (con, in Italia, la strage di Bologna, e in Gran Bretagna le azioni dell'IRA) quanto l'accrescersi della tensione tra USA e URSS, con il conseguente ritorno dell'incubo nucleare. Ai rapporti tra le due superpotenze è dedicato inoltre il quarto capitolo del volume, *A un passo dall'oblio*, in cui si ripercorrono le vicende del 1983, «anno nerissimo» (p. 81) per le relazioni tra le due, per arrivare ai segnali di distensione, di cui si occupa il capitolo *Venti di cambiamento*.

Il terzo cavaliere, caratterizzato dal colore nero, è emblema della fame e per estensione delle ingiustizie sociali: Silei lo associa alle politiche economiche che, in nome del ritorno al mercato, si tradussero in misure che portarono alla fine del *welfare state*. A questi aspetti sono dedicati i capitoli *«La società non esiste»* e *«Arricchitevi!»*, in cui vengono approfondite le implicazioni sociali delle decisioni prese dai governi di Thatcher e Reagan; nonché la questione migratoria, e gli episodi di violenza e intolleranza a questa connessi.

Infine l'ultimo cavaliere, in sella a un cavallo verde, rappresenta la malattia e la pestilenza, a cui, nel capitolo *La peste del duemila*, è ricondotto il virus dell'HIV, iniziato a diffondersi negli Stati Uniti proprio nei primi anni Ottanta. In queste pagine Silei ripercorre la storia del virus e – soprattutto – dello stigma sociale ad esso connesso.

Il capitolo conclusivo del libro, intitolato *TEOTWAWKI* (acronimo per «La fine del mondo per come lo conosciamo», espressione idiomatica usata per indicare scenari post-apocalittici), è infine dedicato al

crollo del muro di Berlino e alla dissoluzione dell'URSS, eventi con cui, stando alla lettura dell'autore, si chiude il decennio, e si dà definitivo avvio alla postmodernità.

Il volume di Silei offre insomma una ricognizione ad ampio raggio sugli anni Ottanta nel mondo occidentale, tenendo insieme aspetti anche molto diversi tra loro in un quadro organico, in grado di restituire un'immagine del decennio a luci e ombre, e rendendo così evidente come dietro l'ottimismo e la spensieratezza normalmente associati a questo periodo si celino in realtà angosce e paure profondamente radicate. In questo senso uno dei meriti più apprezzabili del libro è la costante capacità di mettere in relazione gli eventi storici con i prodotti culturali (film, canzoni, libri) che hanno interpretato lo spirito del tempo, mostrando come l'immaginario collettivo sia un punto di osservazione privilegiato per comprendere e interpretare un'epoca. Più in generale si può osservare che quella compiuta dall'autore è anche un'operazione politica, attraverso la quale propone una riabilitazione degli anni Ottanta (che coincidono di fatto con la fine del comunismo, su cui infatti si chiude il volume) contro il decennio precedente, caratterizzato da scontri sociali e speranze rivoluzionarie destinate a infrangersi di fronte all'avvento della postmodernità.

Agnese Macori

Claudia Crocco, Bernardo De Luca, Giacomo Morbiato, Marco Villa (a c. di), *Voci della poesia italiana contemporanea (2005-2025)*, Bari-Roma, Carocci, 2025

Dal recente e ricco volume a cura di Claudia Crocco, Bernardo De Luca, Giacomo Morbiato e Marco Villa, *Voci della poesia italiana contemporanea (2005-2025)*, emerge una generazione eterogenea di poeti e poetesse che accoglie la sfida della società tardocapitalistica occidentale. Ciascuno di loro – con modalità formali e contenutistiche differenti – rilancia la lirica come strumento ancora in grado di fare opposizione, inaugurando una nuova stagione poetica, in continuità e in rottura con l'ingombrante – per valore e peso culturale – eredità novecentesca.

Nella *Premessa*, si legge che quest'antologia è, per sua natura, «un'ipotesi, e un tentativo di individuare una costellazione che […] si sottragga contemporaneamente all'esplosione di voci e alla selezione ristretta» (p. 21), sulla base dell'imprescindibile, quanto complesso, valore estetico, ma anche della capacità di dialogare in maniera determinante con l'epoca presente. Per questa ragione, sono state selezionate trenta voci come compromesso tra i due poli antitetici (pluralità incontrollata da un lato, e cerchia ristretta dall'altro). I curatori tracciano così un quadro ampio ma ben definito, in cui ogni voce poetica ha il proprio spazio: dopo la nota biobibliografica, un intermezzo isola una lirica significativa, subito analizzata, e infine un florilegio, tratto da libri diversi, restituisce l'evoluzione artistica del singolo percorso.

Dopo aver esposto i criteri selettivi e metodologici, i curatori costruiscono un'*Introduzione* che mira a fornire un ampio mosaico delle tendenze non soltanto tematiche ma anche strutturali e metriche delle voci antologizzate, inserendo nel quadro costanti riferimenti alla tradizione novecentesca – imprescindibile ai fini della comprensione dei fenomeni attuali – e al mondo ipercontemporaneo, e muovendo da quattro punti cardinali: la forma libro, i temi, la metrica e la prosa.

L'osservazione analitica della poesia dei nostri tempi comporta il riconoscimento del fatto che l'idea della presunta morte della poesia contemporanea – basata sull'incapacità di parlare del presente e di creare nuove forme più adatte all'oggi – sia, nei fatti, ampiamente smentita. Al contrario i poeti e le poetesse si inscrivono proprio nel nostro presente e traspongono in

versi le crisi dell'odierna società liquida.

Sul piano dei contenuti, il sintomo più conclamato è l'estremizzazione della crisi dell'amore romantico – inaugurata già dalla lirica novecentesca –, in cui «personaggi poetici […] non eccezionali, persino mediocri» (p. 37) si muovono all'interno di relazioni ordinarie o irregolari. Si porta così a compimento l'abbandono di una tradizione lirica (da Dante e Petrarca fino a Saba e Caproni) che si reggeva, strutturalmente e logicamente, sul rapporto tra io lirico e tu femminile. Il processo di angelizzazione della donna, come oggetto della lirica maschile, risulta ormai demodé e anacronistico: il modello delle *visiting angels* montaliane appare oggi del tutto impensabile.

Rispetto al Novecento, il mutamento decisivo della lirica amorosa riguarda il ribaltamento del concetto di «esclusività» (*ibidem*) come ideale strutturale, dato che la poesia vuol farsi ora espressione disincantata, e quasi cinica, della precarietà assoluta dei rapporti. Da qui l'ampio margine concesso alla sfera erotica, e dunque a un lessico che accolga, più di quanto sia mai avvenuto nella tradizione, termini espliciti e crudi.

Inoltre, se sul piano metrico si assiste, seppure nella variegata possibilità di soluzioni, a una tendenza generale di recupero della sperimentazione metrica novecentesca – in particolar modo, l'«uso strategico dell'endecasillabo», coscientemente presente o dissimulato, la «funzione compattante del ritmo», nonché il «ricorso libero alla rima oltre che a varie forme di iterazione fonica e lessicale» (pp. 53-54) –, la grande novità della poesia 'duemillesca' è il sempre più ampio spazio conquistato dalla «prosa in poesia» (*ibidem*). A differenza del Novecento (dalla *Bufera* di Montale fino a Fortini, Giudici e Raboni), nel giro d'anni compreso tra il 1998 e il 2001, la prosa dilaga nelle opere poetiche a tal punto da essere equiparata, in termini quantitativi, ai versi, e da rappresentare, in alcuni casi, addirittura la «scelta esclusiva, maggioritaria o almeno significativa» (p. 57). Questo fenomeno, tra i più rappresentativi e trasversali degli anni Duemila, trova origine in una crescente intolleranza verso forme poetiche riconoscibili come tali e, parallelamente, nella consapevolezza che la prosa possiede un «suo valore potenzialmente contrastivo» (p. 58).

Sul fronte strutturale, invece, si assiste a una rivoluzione della «"forma" libro» – ma non del «libro

come "formato"» (p. 24) –, perché sempre più il libro sembra essere concepito per «mostrare la sua labilità di fronte alle forze che lo trascendono o che dall'interno lo minacciano» (*ibidem*), prima fra tutte la crisi dell'io lirico, con tentativi di scompaginamento o di una sua ricostituzione su nuovi presupposti; e questo vale sia per poeti e poetesse che si inscrivono nel «classicismo moderno» (p. 25), sia per voci controcorrente.

Riguardo al formato cartaceo, però, una variazione decisamente sintomatica dei nostri tempi è riscontrabile nell'introduzione frequente di iconotesti poetici. Si tratta di libri che presentano «un'articolazione iconotestuale» (p. 31), in cui il testo si accompagna a immagini, che lo arricchiscono di significato, e sicuramente – data la centralità che l'impatto visivo riveste oggi – riproiettano la poesia nell'attualità.

Dunque, è vero che «mappare il contemporaneo comporta […] uno sguardo miope» per «la difficoltà di intravedere […] gli sviluppi» futuri (*ibidem*); e tuttavia questa antologia ha il merito di ricomporre coordinate che lasciano intuire – seppure nella costellazione limitata dalla selezione antologica – tendenze innovative e possibili traiettorie del domani, affermando giustamente che quanto più la poesia si lascerà permeare «da altri generi e discorsi», da formati e strumenti artistici, incorporandoli nel suo «campo magnetico» (p. 64), tanto più riuscirà a resistere alle sfuriate della società degli iperconsumi e a imporre ancora la sua necessità di essere.

Giulia Muraglia

Giuseppe Lupo, *Mediоccidente. Un'alternativa geografica, politica, culturale*, Venezia, Marsilio, 2026

Esistono luoghi che le carte geografiche ignorano e che pure orientano il nostro modo di stare al mondo. Il Mediоccidente di Giuseppe Lupo appartiene a questa categoria: una geografia dell'anima, una soglia sospesa tra un Oriente rimasto incompiuto e un Occidente ancora da cominciare. Lo stesso nome, scritto volutamente come parola unica, segnala la distanza dal Medio Oriente della cronaca e della geopolitica: il Mediоccidente è un continente morale, uno spazio simbolico in cui immaginare un nuovo patto tra gli uomini; un luogo che sfugge alle cartine e abita le coscienze, un correttivo dialogante all'Occidente dell'io, fondato su un principio del noi che trae linfa anche da un'origine orientale.

Il punto di partenza è una constatazione condivisa da molti: chiuso il Novecento e consumate le attese del nuovo millennio, l'Occidente appare ripiegato su sé stesso, ridotto sempre più spesso alla sua dimensione finanziaria e alla logica dei rapporti di forza. Lupo assume questo disincanto senza arrendersi alla diagnosi del declino: «Da qualche anno vado pensando all'esistenza del Mediоccidente, qualcosa che sa di geografico ma che non si limita strettamente alla definizione di luoghi, altrimenti si sarebbe chiamato Medio Occidente, secondo un'impostazione più tradizionale. Un Mediоccidente che piuttosto accarezzi l'ipotesi di un continente sommerso, un insieme di esperienze dislocate su qualche mappa (immaginaria più che reale) e travestite da ragioni morali. Finito il Novecento e bruciate le aspettative del passaggio al nuovo millennio, sentiamo il bisogno di cercare un'altra maniera di essere occidentali, consapevoli che qualcosa è andato storto, che l'Occidente stesso ha smarrito la sua identità e commesso errori fino al punto da essere messo sotto accusa e considerato un continente non più vivibile. Non sarebbe la prima volta. Ciò però non significa rinunciare a tutto quel che è stato nella millenaria vicenda dell'uomo, né sostituirne il modello con altri assai più improbabili e impercorribili. Significa semplicemente ristabilire le priorità, rettificare i malintesi, rimuovere i guasti. Da questa insoddisfazione, dall'urgenza di correggere gli errori nasce la ricerca del Mediоccidente» (p. 9).

Intrecciando letteratura e storia, antropologia e teologia, urbanistica ed economia, l'autore propone uno spazio di sintesi tra visioni contrapposte, fondato sul passaggio dall'io al noi: se l'Occidente si è fatto progressivamente luogo dell'individuo, il Mediоccidente rivendica il principio della comunità, un principio che porta in sé una radice orientale. Le figure che l'autore richiama,

da Adriano Olivetti a Don Zeno Saltini, fino a Giuseppe Dossetti, sono testimoni di questa possibilità: uomini che hanno provato a dare forma concreta a modelli di vita fondati sulla solidarietà. «Per quanto sia difficile distinguere tra la critica a una maniera d'essere occidentali e l'individuazione di un'alternativa a essa, – afferma Lupo – è probabile che nel magistero di don Lorenzo Milani o nell'evangelismo comunitario di don Zeno Saltini siano rintracciabili elementi di questa presunta medioccidentalità, primi fra tutti il senso di solidarietà come principio intrinseco di qualsiasi vicenda umana, l'attenzione agli ultimi e in particolare ai poveri, il valore comunitario quale unica via d'uscita all'insorgere di derive individualiste. La scuola di Barbiana o il villaggio di Nomadelfia sono vicende esemplari di un cristianesimo che si propone strumento di rettifica dell'Occidente, esercizio di riscrittura del destino umano in vista di una epistemologia del riscatto. Entrambe le esperienze sono espressione di un'Italia minore, una sulle cime del Mugello, l'altra in provincia di Grosseto, e hanno carattere paradigmatico, forse si dovrebbe dire progettuale, dal momento che propongono il Vangelo rispettivamente in chiave pedagogica e in chiave politico-economica, insistendo sui temi dell'istruzione come motore di redenzione e della comunità come attuazione di una società egualitaria» (pp. 52-53). Lupo, richiamando le parole del teologo tedesco Bonhoeffer, sostiene che è lo «sguardo dal basso» (p. 59) a tenere insieme molte forme di comunitarismo perché, «una comunità non è mai per sé stessa», ma «appartiene a qualcosa che la supera» e ciò che la supera spesso nasce dall'urgenza di varcare i limiti dell'Occidente che è una «civiltà competitiva» (p. 53).

Il volume approda, in conclusione, a un decalogo: persona, comunità, responsabilità, solidarietà, epica, sacralità, memoria, dialogo, contaminazione e terzavia, parole pensate come strumenti per ricostruire un senso comune (pp. 167-173). Merita attenzione una scelta ortografica che è già una dichiarazione di poetica: *Medioccidente* e *terzavia*, i due neologismi che aprono e chiudono la riflessione di Lupo, sono scritti in una sola parola. Saldando ciò che l'uso comune tiene distinto, la grafia unita restituisce già sul piano della lingua il senso profondo del progetto: unione e continuità tra mondi che la storia ha separato.

Tra le pagine più interessanti del libro figurano quelle dedicate al concetto di verticalità, riferito sia al mare verticale, ovvero l'Adriatico (p. 123) che alle comunità verticali (p. 162). È un'intuizione che trova riscontro nella tradizione letteraria del versante adriatico. Nelle scritture di viaggio di Claudio Magris, Paolo Rumiz e Raffaele Nigro, ad esempio, l'Adriatico assume i tratti di uno spazio da attraversare più

che di un luogo da descrivere: un mare percorso lungo la costa, segnato da frontiere, migrazioni, ritorni e da identità plurali. La verticalità di questo cronotopo è insieme spaziale e temporale: la linea che congiunge Trieste e Otranto, l'Istria e l'Albania, è anche una stratificazione di epoche, di memorie e di lingue che affiorano a ogni approdo: «Dev'essere una caratteristica delle terre di mezzo questa capacità di allinearsi ai moti del cuore, di risplendere pur avendo una natura opaca o sfocata che non deriverebbe da altro se non da una ribellione al desiderio di esattezza e disciplina […] si respira un'aria da frontiera appassita e introversa, una facilità all'esercizio delle sovrapposizioni. È un destino che si scorge nei volti della gente, nella lingua dei passanti, nell'incrocio di cognomi che dicono di tante culture e tanti dialetti. Qui si comprende l'esistenza di un Occidente che ha nostalgia dell'Oriente. Da questa direttrice passa l'invisibile linea di confine di un Occidente che non si è del tutto dimenticato di essere Oriente, anzi ne prova quasi rimpianto, vorrebbe tornare sui propri passi, annullare qualsiasi elemento possa decretare la fine dell'uno e l'inizio dell'altro, ma qualcosa trattiene entrambi e li confonde. E come se l'acqua del Wörthersee coltivasse questo augurio nel segreto del suo colore, come se contenesse tracce di entrambi e ne indicasse a chi guarda la natura frettolosa, un paradigma che andrebbe cercato come si cerca un continente sommerso, una terra apparentemente sotto gli occhi di tutti ma che nessuno ha mai scoperto. In questa cerniera, che ricorda molto da vicino la condizione tipica delle terre smemorate, credo ci si possa illudere di non appartenere ad alcuna identità, ma sentirsi dentro una mescolanza, una stratificazione che non è confusione ma ricchezza» (pp. 131-32). In questa prospettiva, l'Adriatico diventa una figura concreta del Medioccidente: un mare stretto e abitato, dove Oriente e Occidente si guardano da vicino e si riconoscono come parti di una stessa storia.

Viene allora alla mente la visione di Giorgio La Pira, che negli anni della Guerra Fredda immaginava il Mediterraneo, e con esso l'Adriatico, come un mare della pace, un ponte tra le sponde capace di ricomporre ciò che la politica dei blocchi aveva separato. In quella tensione verso il dialogo si può leggere un'anticipazione del Medioccidente: la stessa fiducia nella possibilità di un incontro, la stessa idea di una civiltà che si costruisce attraversando i confini. Il saggio di Lupo raccoglie questa eredità e la consegna al nostro presente inquieto, con una proposta che è insieme politica e poetica: tornare a pensare l'Occidente a partire dalle sue soglie.

Stefania Segatori

Carlo Baghetti, *Una Repubblica fondata sul lavoro. Quattro casi letterari*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025

«E raccogliendo un coacervo di microstorie, flussi di coscienza, dialoghi, istruzioni, narrazioni, soliloqui, slogan, messaggi di segreterie telefoniche preregistrate, ci sciorina davanti quello che oggi è il presente di molti, quello che forse sarà il futuro di tutti». Così Giulio Mozzi presentava *Pausa caffè* di Giorgio Falco, volume edito nel 2004 e inserito fra i quattro "testi-paradigma" scelti da Carlo Baghetti per il suo *Una Repubblica fondata sul lavoro. Quattro casi letterari* (Cesati, 2025). Guardando ai pur numerosi studi sul lavoro esistenti, realizzati soprattutto dalle scienze sociali, Baghetti evidenzia quanto il «dato propriamente discorsivo e culturale» (p. 12) sia rimasto a lungo marginale. L'obiettivo della sua indagine è perciò quello di partire dalla prospettiva umanistica, sostenuta da un approccio interdisciplinare, per «leggere i "discorsi" sul lavoro che si producono e circolano nella semiosfera» con «gli strumenti forgiatisi nella critica» (p. 10), non solo letteraria. Un tentativo, questo, che dialoga strettamente con le sue linee di ricerca (in particolare, si menziona *Labour narratives. Primi appunti per una teoria transmediale*, 2024) e con l'attività d'équipe dell'OBERT (Observatoire Européen des Récits du Travail). Per orientarsi all'interno di un complesso di narrazioni caratterizzato da «eterogeneità e pervasività» (p. 12), Baghetti introduce due parametri teorici: l'intensità, intesa come tasso di presenza di elementi del campo semantico del lavoro, e l'impatto, cioè il grado di influenza culturale del testo nella semiosfera. Le opere selezionate per l'analisi – *Il dipendente* di Sebastiano Nata (1995), *La dismissione* di Ermanno Rea (2002), *Pausa caffè* di Giorgio Falco (2004) e *Works* di Vitaliano Trevisan (2016) – sono *labour narratives* ad alta intensità e offrono un «ventaglio di configurazioni stilistiche ricorrenti» (p. 13). L'intervallo temporale ristretto consente di verificare gli effetti prodotti dalla metamorfosi del panorama socio-economico, dall'avvento del neoliberismo fino alla crisi del 2008, sulla scena letteraria e sulle modalità compositive impiegate dagli autori per raccontare il nuovo rapporto tra gli individui e il lavoro.

Il cardine dei testi è il «reale incandescente» (p. 37) della galassia del lavoro precario, delocalizzato, fragile della nostra società dagli anni Novanta in poi; in queste pagine, infatti, si delinea un ritratto problematico, a tratti amaro, di «un Paese che su detta biblica maledizione pretende di fondarsi» (V. Trevisan, *Works*, Torino, Einaudi, 2016, p. 14): la crisi professionale ed esistenziale di un *top manager* ne *Il di-*

pendente, la chiusura degli impianti dell'Ilva di Bagnoli, definitivo tramonto «dell'identità operaia» (p. 64) e di un'era politica e ideologica ne *La dismissione*, il caleidoscopico universo lavorativo (e linguistico) in *Pausa caffè*, la «biografia lavorativa» (p. 31) di un uomo nato negli anni Sessanta in Veneto, in un distretto simbolo dell'economia flessibile globale, in Works.

Nel verificare il rapporto tra le quattro *labour narratives* e i generi letterari tradizionali, Baghetti rintraccia nelle prime la condivisione di paradigmi formali codificati i quali, selezionati dagli autori in funzione di «veicoli di un messaggio» (p. 29) o cornici in cui disporre il materiale narrativo, subiscono un processo di deformazione o sovvertimento. Ad esempio, *La dismissione*, anche se cronologicamente prossima a *Il dipendente*, rimane refrattaria alla tendenza stilistica dei testi cannibali, e si avvale invece della struttura del romanzo epistolare: fin da subito Rea gioca sulla flessibilità del genere con innesti di interviste, documenti archivistici, dati tecnici raccolti da Vincenzo Buonocore, oppure modulando la soggettività e la voce narrante attraverso una triplice istanza (autore, narratore, raccontatore) che gli permette di esibire al lettore la natura finzionale dell'opera e di scardinare il tradizionale patto di sospensione dell'incredulità. Il tentativo di classificare *Pausa caffè* e *Works* risulta ancora più arduo: l'opera di Falco si avvicina più a un «tavolo anatomico» (definizione di G. Mozzi, vd. p. 36) che a un romanzo, tanto che nell'analisi delle macrostrutture lo stesso Baghetti parla di unità testuali, non di capitoli o racconti; l'operazione di «campionatura linguistica» condotta sulla «lingua-lavoro» (p. 38) italiana e la frammentarietà stilistica e contenutistica legittimano il ricorso al modello "polifonico" bachtiniano e a quello "liquido" di Bauman, saldando così nella lettura delle *labour narratives* l'analisi letteraria allo studio sociologico. *Works*, annoverabile tra quelle che Donnarumma definisce «scritture dell'io», si ispira a modelli di scrittura privata senza però aderirvi del tutto: nonostante il motore della narrazione sia l'aspetto lavorativo della vita di Trevisan, «lo scopo della rappresentazione non è il particolare, ma il generale» (p. 33), cioè la storia dell'Italia contemporanea.

Una sezione consistente del saggio è dedicata alla riflessione sulla metamorfosi dell'istanza autoriale e della soggettività: partendo dalle teorizzazioni di Barthes e Genette, nonché dalle riflessioni storiografiche di Donnarumma, Baghetti nota come nei testi più vicini al postmodernismo (*Il dipendente*, *Pausa caffè*) la figura dell'autore sia programmaticamente opacizzata. Nell'opera di Sebastiano Nata (pseudonimo di Gaetano Carboni) la distanza dall'opera è notevole, e ogni accadimento è filtrato da una

focalizzazione interna fissa «rigorosissima» (Genette) e dal flusso di coscienza; in Falco l'autore si dissolve nella plurivocità dei testi e si manifesta solo nel finale, sintomaticamente intitolato *Info*, dove fa luce sugli ingranaggi genetici ed editoriali di Pausa caffè e si firma con il proprio indirizzo e-mail. Ne *La dismissione*, al contrario, all'autore – già ben noto al pubblico per il suo impegno civile e giornalistico – è concesso un notevole spazio simbolico, diegetico e grafico: Baghetti sostiene che qui l'oscillazione tra la prima e la seconda persona singolare, tra il raccontatore e il narratore, «funzioni da vettore di sviluppo della trama» (p. 48) e sia ideale espressione di un colloquio collettivo, generazionale. In *Works* la continua sovrapposizione tra autore e narratore è tale che «è facile smarrire la percezione di rappresentazione letteraria» (p. 97); come Rea, anche lo scrittore vicentino sceglie una «focalizzazione polimodale», ma ne sfrutta il potenziale di straniamento, insistendo sullo scarto ideologico tra il protagonista che vive gli eventi, fiducioso di poter «venire a patti» con la «cruda realtà» (V. Trevisan, *Works*, cit., p. 14) del lavoro, e il narratore, portatore di uno «sguardo disilluso» (p. 67). *La dismissione*, pur muovendosi lungo traiettorie tradizionali, inaugura quel processo sperimentale nelle *labour narratives* che centralizza progressivamente l'istanza autoriale, fino ad arrivare a quella «sorta di eclissi del narratore» (p. 55) presente al massimo grado in *Works*, ma già in atto, ad esempio, in Prunetti, Ferracuti, Pascale, Valenti.

Nel quinto capitolo si svolge una serrata analisi linguistica e sintattica dei testi-paradigma che confronta la lettura compiuta da Daniele Giglioli (D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011) su alcuni romanzi contemporanei definiti "scritture dell'estremo", tra cui compare anche *Works*, e la tesi di Baghetti. Il romanzo di Trevisan fornisce il miglior campione di «lingua plurima» (p. 112) e di uno stile che, via Bachtin, è «l'unione degli stili» (*ibid.*): la «ricchezza discorsiva e sintattica […] sconfessa il modello proposto da Giglioli e rende inefficace il concetto di genere letterario per indicare le *labour narratives*, che sono invece un gruppo eterogeneo di narrazioni unite semmai da un tema e dei motivi comuni a sfondo lavorativo» (p. 113). L'impianto più sperimentale appartiene a *Pausa caffè*, il cui fulcro – anche polemico – è quella lingua o, meglio, quel plurilinguismo, che riproduce il mondo capitalistico dell'impresa e quello degli uffici, composto di «sigle, acronimi, *slogan* pubblicitari», privo di specificità (p. 123).

L'ultima parte del saggio riflette sulla gestione dello spazio e del tempo diegetici e delle macrostrut-

ture narrative, elementi che inglobano e restituiscono la frammentarietà del mondo lavorativo odierno. Interessante è la lettura che Baghetti offre delle massicce note a piè di pagina in *Works*, le quali «significano […] tutta la difficoltà del lavoratore contemporaneo a trovare coerenza nella propria vita lavorativa» (p. 157); illuminante, a tal proposito, è il richiamo a *L'uomo flessibile*. *Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale* di Richard Sennett, attraverso cui si evidenzia come sia ormai utopica la linearità della career, la tradizionale 'strada per carri', sostituita da percorsi – professionali ed esistenziali a un tempo – arzigogolati e spesso privi di coerenza e coesione. Le note assolvono, dunque, a un compito di connessione, di *link* o *web*, come suggerisce Baghetti, e restituiscono unità a un agglomerato altrimenti disarticolato o impossibile da narrare.

Alla linearità delle coordinate spazio-temporali ne *Il dipendente* – ambientato in una geografia di *open space* e automobili aziendali – si oppongono la struttura a spirale de *La dismissione* e quella circolare dissimulata di *Works*. Per Buonocore lo spazio circoscritto del quartiere di Bagnoli custodisce l'anima di un'intera società, al di fuori della quale si agitano la corruzione, il tradimento dell'identità operaia, la tragedia storica; per Trevisan la mobilità e la delocalizzazione assurgono a presupposto inevitabile dell'esperienza lavorativa. Sono diverse modalità, colte da Baghetti nel suo libro, che la letteratura ha elaborato per rappresentare l'influenza del lavoro nella vita delle comunità e degli individui.

Arianna Saggio

Annamaria Elia, *Letteratura e Antropocene. Forma, etica, estetica,* Firenze, Editpress, 2026

Letteratura e Antropocene. Forma, etica, estetica di Annamaria Elia (Firenze, Editpress, 2026), pubblicato nella collana «Environmental Humanities», raccoglie i frutti di una ricerca dottorale condotta presso Sapienza Università di Roma sotto la supervisione di Franca Sinopoli e Florian Mussgnug. Il volume prende le mosse da una questione centrale nel dibattito recente sui rapporti tra letteratura e crisi ambientale, ovvero come coniugare l'attenzione alle implicazioni culturali, politiche ed epistemologiche dell'emergenza climatica con l'analisi letteraria dei testi. L'obiettivo dichiarato è quello di superare la divaricazione tra l'ecocritica di matrice prevalentemente culturale, di tradizione statunitense, e l'approccio storicistico-ermeneutico o "formalista" prevalente in Europa, più attento alle specificità della letteratura (p. 15).

Assunto non tanto come denominazione geologica, dato che il suo riconoscimento formale è stato respinto nel 2024 dall'International Union of Geological Sciences, ma piuttosto come «dominante culturale» della contemporaneità (p. 16), l'Antropocene costituisce al tempo stesso una chiave di lettura della letteratura contemporanea e un paradigma che la letteratura contribuisce a interrogare e rappresentare. È in questo senso che acquista rilievo l'affermazione di Jean-Baptiste Fressoz, ripresa da Elia, secondo cui la maggiore forza dell'Antropocene «non è scientifica: è principalmente estetica» (p. 10).

La nozione di Antropocene consente così a Elia di rimettere in discussione alcune delle opposizioni su cui si è costruito il pensiero occidentale moderno: anzitutto quella tra natura e cultura, ma anche quelle tra umano e non umano, materia e discorso e, più in generale, il paradigma antropocentrico che le sottende. È in questa prospettiva che l'autrice si rivolge ai nuovi materialismi come quadro teorico privilegiato e, in particolare, al realismo agenziale di Karen Barad, cui è dedicato il primo capitolo. L'inscindibilità di etica, ontologia ed epistemologia propria del realismo agenziale ispira l'articolazione del volume attorno a tre dimensioni strettamente connesse: forma, estetica ed etica, affrontate rispettivamente nel secondo, terzo e quarto capitolo.

La distinzione tra questi tre assi è tuttavia soltanto operativa. Nel modello baradiano, il concetto di «intra-azione» permette di pensare soggetti e oggetti non come entità autonome che entrano successivamente in relazione, ma come entità che si costituiscono reciprocamente nella relazione stessa. Ne de-

riva il rifiuto di una concezione rappresentazionista che separi la realtà materiale dalle pratiche discorsive chiamate a rappresentarla: materia e significato si costituiscono invece reciprocamente, secondo il processo cui rinvia il *mattering* baradiano.

Questa riconfigurazione conduce a un'«eco-logica» non dualistica, cui si associa una concezione della temporalità che incrina la successione lineare tra passato, presente e futuro. Le strutture dell'Antropocene si rivelano così «sfocate, inquietanti, spettrali», configurando quest'ultimo come «lo spettro che infesta il nostro presente» (p. 40).

Trasposti sul piano letterario, tali presupposti conducono Elia a concepire l'opera non come semplice rappresentazione di un mondo già dato, ma come pratica relazionale e performativa.

La compresenza, nell'Antropocene, di effetti già in atto e di conseguenze ancora a venire, la spinge inoltre a ripensare il rapporto tra reale, irreale e possibile, ponendo le premesse per la nozione di «realismo climatico» sviluppata nel quarto capitolo. Sul piano etico, infine, il concetto harawayano di «responso-abilità» si traduce in una «responsabilità di scala», estesa alle conseguenze spazialmente e temporalmente dislocate dell'agire, e in un'«etica della prossimità» fondata sulle relazioni multispecie (p. 53). A questi presupposti si lega anche il criterio di selezione del *corpus*. Sulla scorta della tesi formulata da Mark Bould in *The Anthropocene Unconscious*, Elia considera infatti l'Antropocene come «pervasivo e manifesto in ogni produzione culturale ed estetica della contemporaneità» (p. 17), anche quelle non riconducibili a un tema o a un genere esplicitamente ecologici. Il *corpus*, composto da opere italiane, francesi e anglofone, riflette sia il «posizionamento incarnato» (p. 17) dell'autrice e le lingue e tradizioni accademiche entro cui conduce la ricerca, sia la scelta di concentrarsi sulla cultura occidentale, entro la quale si sono storicamente affermati molti dei paradigmi moderni che l'Antropocene contribuisce a mettere in discussione.

Nel secondo capitolo, dedicato alla forma, la crisi del modello apocalittico tradizionale si traduce, ne *Gli increati* (2015) di Antonio Moresco e in *Terminus Radioso* (2014, tr. it. 2016) di Antoine Volodine, nella disarticolazione delle strutture spaziotemporali e nella concezione della fine non più come evento, ma come processo. Particolarmente significativa è l'analisi narratologica della voce e della metalessi: la prima mostra la dissoluzione dell'*io* in istanze vocaliche plurali e corali, capaci di accogliere prospettive più-che-umane; la seconda, attraverso la trasgressione dei livelli narrativi, diviene un procedimento capace di dare forma al «deragliamento scalare-cognitivo antropocenico» (p. 108).

Nel terzo capitolo, dedicato all'estetica, risulta particolarmente produttiva l'analisi dell'ibrido, articolata nelle categorie del montaggio, della contaminazione e dell'antropofagia, attraverso le quali Elia mostra in *Sirene* (2007) di Laura Pugno e in *Annientamento* (2014, tr. it. 2018) di Jeff VanderMeer la destabilizzazione dei confini tra umano e non umano. È soprattutto nella lettura di VanderMeer che l'apparato neo-materialista dispiega efficacemente le proprie possibilità interpretative: la progressiva ibridazione della biologa con l'Area X permette di leggere la trasformazione del soggetto non come semplice perdita dell'umano, ma come accesso ad altri parametri percettivi e valutativi. Ugualmente convincente è la ridefinizione dell'ecosublime: alla distanza contemplativa presupposta dal sublime tradizionale si sostituisce l'immersione del soggetto in un ecosistema agente, generando un terrore e un'inquietudine che non si risolvono in un *delight* consolatorio.

Il quarto capitolo costituisce il momento più esplicitamente propositivo del volume. Muovendo dalla crisi delle tradizionali categorie di realismo, inadeguate di fronte alle scale spaziali e temporali del cambiamento climatico, Elia introduce la categoria di «realismo climatico», fondata non tanto sull'aderenza mimetica all'"attuale" quanto sul regime del "possibile": sulla capacità, cioè, di costruire, a partire da dati e processi presenti, scenari futuribili, probabili o plausibili. Questa ridefinizione del realismo diventa per Elia un parametro di lettura, secondo una tripartizione in gradi, articolata secondo la prossimità al presente e l'apertura speculativa. La proposta viene messa alla prova attraverso *Dopo l'onda* (2018, tr. it. 2019) di Sandrine Collette, *Qualcosa di nuovo sotto il sole* (2021, tr. it. 2022) di Alexandra Kleeman ed *Erosione* (2022) di Lorenza Pieri; segue l'analisi di *Gli dèi di pietra* (2007, tr. it. 2008) di Jeanette Winterson come esempio di realismo speculativo.

L'idea che il futuribile, costituendosi a partire da processi e conoscenze già operanti nel presente, possa entrare nel campo del realismo, appare particolarmente feconda, così come l'attribuzione alla speculazione di una funzione di apertura verso possibilità alternative di sopravvivenza e «r-esistenza» (p. 196). La tripartizione in gradi risulta invece meno persuasiva nella misura in cui i criteri che la sorreggono – prossimità al presente, plausibilità e grado di speculazione – restano infatti mobili e non sempre nettamente distinguibili.

Se nell'opera può essere segnalata una criticità, essa riguarda le ricadute etiche delle analisi formale ed estetica. Spesso questo nesso appare infatti più enunciato che analiticamente mostrato: nel terzo capitolo, ad esempio, la ridefinizione

dell'ecosublime in senso post-antropocentrico associa la percezione dell'interdipendenza tra umano e non umano all'emergere di una responsabilità morale verso il mondo naturale; nel quarto, le forme che meglio rendono percepibili l'agentività del non umano e l'apertura speculativa al possibile sono anche quelle cui Elia attribuisce una maggiore capacità di produrre impegno. Le proprietà formali ed estetiche individuate tendono cioè a valere quasi di per sé come indice della loro efficacia etico-politica, conferendo all'analisi un lieve effetto di circolarità. Ciò non riduce, tuttavia, l'interesse di un volume ambizioso, che ha il merito di riportare al centro dell'ecocritica la specificità delle forme letterarie e di mettere in dialogo strumenti narratologici, estetici e filosofici entro un progetto teorico unitario. Nella rilettura delle forme apocalittiche, nell'analisi dell'ibridazione come nel tentativo di ripensare il realismo a partire dal futuribile e dallo speculativo, il volume mostra con particolare efficacia come l'Antropocene possa diventare non soltanto un tema della letteratura contemporanea, ma una prospettiva capace di rinnovare le categorie attraverso cui la leggiamo.

Lucia della Fontana

Jacopo Leoni, *Leggere Céline*, Roma, Carocci, 2026

Ancora oggi, leggere Céline non è affatto un'esperienza facile. La difficoltà risiede soprattutto nella difficoltà a separare il suo contributo all'innovazione letteraria dalla critica delle sue controverse posizioni politiche. L'apprezzamento estetico per la sua scrittura e il disagio etico che essa suscita coesistono quasi sempre, e ancor più nella nostra epoca, segnata da più intense richieste etiche alla letteratura e ai letterati. Come osserva Leoni, questa condizione di «fascinazione e ripulsa» (p. 7) è uno degli aspetti più ineludibili nella lettura delle sue opere. La guida critica composta da Leoni svolge, come indica il nome della collana nella quale è pubblicata, una funzione di bussola: il suo obiettivo non è quello di appiattire la complessità della scrittura di Céline, né di giustificare il disagio del lettore, bensì di riconoscere la presenza di entrambi senza rimuovere tale ambivalenza, e di accompagnare il lettore verso un confronto autentico con i suoi testi.

Il volume ripercorre in ordine cronologico il percorso letterario di Céline, a partire dalla sua tesi in medicina su Semmelweis, passando per il *Voyage au bout de la nuit* e *Mort à credit*, fino alla produzione del dopoguerra, alla trilogia tedesca e alle opere riscoperte in tempi più recenti. Nel corso di tale ricerca, Leoni ritorna costantemente su alcune questioni centrali, quali il corpo, il male, la trasfigurazione letteraria e il rapporto tra stile e ideologia. Attraverso questa serie di parole chiave, Leoni restituisce al lettore un ritratto dell'autore complesso, pieno di contraddizioni interne, e non un'immagine univoca.

Seguendo il percorso proposto da Leoni, che inizia con una ricostruzione biografica già aperta a spunti interpretativi interessanti, il lettore scopre che Céline non smise mai di cercare un modo per confrontarsi con la sofferenza dell'esistenza. Dopo aver vissuto in prima persona la brutalità della Prima guerra mondiale, lo scrittore intraprese gli studi di medicina. L'esperienza bellica e quella medica contribuirono entrambe a formare la sua visione profondamente pessimistica del mondo. Come osserva Leoni, nella scrittura di Céline il corpo si configura progressivamente come una sorta di modello per comprendere il reale. Da una prospettiva medico-biologica, Céline insiste sulla malattia, sulla putrefazione e sulla decomposizione, trasferendo grazie alla letteratura questa esperienza dall'individuo alla società al sistema valoriale di quest'ultima. Nel suo sguardo, corpo umano e mondo appaiono entrambi minacciati da un costante processo di decadimento e disgregazione. All'inizio della sua carriera letteraria, la concezione céliniana della sofferenza e del male rimane ancora diffusa e

priva di un oggetto precisamente definito. Nelle sue prime opere, la rabbia si rivolge piuttosto contro un mondo umano che sembra fondamentalmente malato nel suo insieme. Anche i suoi personaggi, spinti dalla delusione nei confronti del mondo, continuano a mettersi in viaggio per cercare una forma di sollievo o pace che non raggiungeranno. A differenza di quanto avviene nel tradizionale romanzo di viaggio, una volta concluso il percorso non si trova il senso che i personaggi avevano sperato di ottenere prima della partenza. Così, più viaggiano, più sembrano condannati allo sradicamento. Anche in luoghi diversi, si trovano sempre a fare i conti con la stessa realtà crudele, e ovunque provano la medesima delusione e il medesimo vuoto. È ciò che Leoni definisce «una coazione alla fuga» (p. 32): Céline si configura come uno scrittore che sembra avvicinarsi continuamente al nichilismo senza riuscire mai a conciliarsi con esso. La grande narrazione e i valori intellettuali che tradizionalmente porta con sé – appunto la promessa di senso, la conquista di una nuova e duratura stabilità – perdono ogni efficacia in Céline. Nemmeno il viaggio può offrire una via di salvezza, e i personaggi finiscono per scoprire che non esiste affatto un vero altrove.

Tuttavia, sottolinea Leoni, Céline non è un nichilista che accetta volentieri il non-senso in modo distaccato e senza nessuna risonanza emotiva. Al contrario, egli è estremamente sensibile alla sofferenza umana e reagisce ad essa con un'intensità fuori dal comune, che si riflette proprio nel flusso di emozioni che attraversa i suoi romanzi. Ciò che viene rifiutato sono i grandi significati consolatori che finiscono per nascondere o abbellire la sofferenza concreta degli individui. Céline si dispera per il dolore universale dell'umanità, ma allo stesso tempo apprezza certi istanti di benevolenza e di virtù, i quali, purtroppo, agli occhi di un Céline profondamente pessimista, appaiono troppo fragili per poter costruire un sistema di salvezza stabile. Quindi, più che un nichilista in senso assoluto, Céline si presenta come colui che spinge all'estremo il rifiuto di ogni narrazione consolatoria, senza tuttavia riuscire mai a rinunciare al bisogno del valore. Perciò le sue prime opere si caratterizzano per un senso di perdita non accolto con esaltata *cupio dissolvi*, ma pietoso e doloroso. Egli non è più in grado di credere alle consolazioni, ma continua a soffrire per la loro assenza: «Forse è lo stesso per tutti, del resto, non appena si insiste un po', c'è il vuoto» (p. 43; ma è una citazione tratta da *Voyage au bout de la nuit*).

Eppure, a partire dagli anni Trenta, questa sensibilità di Céline nei confronti della guerra, della povertà e della bassezza umana non lo condusse verso una maggiore simpatia e compassione. Al contrario, una

parte della sua sensibilità si trasformò in rabbia, ostilità e in una crescente tendenza alla ricerca di un capro espiatorio. Così, un uomo che un tempo aveva auspicato che gli uomini sapessero amarsi finì per scrivere pagine intrise di odio. Se nella fase iniziale la prospettiva biologica gli permetteva di interpretare la società attraverso le immagini della decomposizione, verso la fine degli anni Trenta, tale stessa visione si intrecciò con una lettura sempre più paranoide del mondo, orientata a cercare e individuare le cause della putrefazione sociale. Infine, nei *Pamphlets*, gli ebrei furono trasformati in capri espiatori della guerra e della crisi sociale. All'inizio Céline rifiuta l'idea che qualsiasi grande narrazione finisca per nascondere il fatto concreto della sofferenza individuale, ma nella fase successiva trasforma gli individui in un gruppo omogeneo, passando dal particolare al generale, attraverso un odio altrettanto totalizzante. L'analisi di Leoni mostra che questa svolta non nasce dal nulla. Il trauma della guerra, un pessimismo radicato e una persistente percezione di sé come vittima contribuiscono tutti a tale processo. Tuttavia, comprendere la formazione di tale deriva paranoide non significa giustificarla. Allo stesso tempo, Leoni non interpreta tale svolta come una frattura del tutto estranea alla precedente produzione letteraria, rifiutando anche di ridurre l'intera opera romanzesca di Céline a una semplice espressione della sua ideologia antisemita. Ed è proprio per questo, secondo Leoni, che la cosiddetta distinzione tra stile e idee, sempre più marcata nel Céline dagli anni Quaranta, appare particolarmente sospetta. La riflessione di Céline sullo stile costituisce senza dubbio un'innovazione della letteratura nel dopoguerra, ma, osserva Leoni, non si può neppure ignorare la possibilità che essa rappresenti una strategia volta a ricostruire retrospettivamente la propria immagine. Già nell'analisi del *Voyage*, Leoni sottolinea che il come e il cosa non possono essere separati, considerando che lo stile non è un contenitore neutro e fin dall'inizio la scrittura céliniana incorpora un suo determinato modo di comprendere e rappresentare il mondo. Allo stesso modo, il linguaggio (emotivo e aggressivo) non si esaurisce sul livello puramente formale, ma incide effettivamente sul modo in cui il lettore percepisce e interpreta la realtà. Per questo, Leoni ritiene che nonostante il tentativo del Céline del dopoguerra di presentarsi come uno scrittore «puro» e interessato soltanto allo stile, tale pretesa risulti poco sostenibile.

Alla luce di questo percorso, *Leggere Céline* di Jacopo Leoni rivela pienamente la sua funzione di «bussola». Invece di spingere il lettore ad accettare o a rifiutare Céline, Leoni mantiene contemporaneamente visibili la sofferenza individuale, l'innovazione letteraria, le

contraddizioni ideologiche e la responsabilità etica. È anche per questo che Céline merita ancora oggi di essere letto. Le sue opere non ci mostrano soltanto le sofferenze e l'impotenza dell'essere umano con particolare intensità, ma ci costringono anche a chiederci: la memoria della propria sofferenza può finire per oscurare quella dell'altro?

Zhiyi Liu