



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE,
FILOLOGICHE E LETTERARIE
CICLO XXX

IL DIALOGO DELLA TRADIZIONE

Ri-uso, intertestualità, storia

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Emanuele Zinato

Dottorando: Filippo Grendene

Il dialogo della tradizione

Ri-uso, intertestualità, storia

Indice

3 *Introduzione*

Prima sezione. Teoria: intertestualità e ri-uso

17 Verifica delle parole: Intertestualità

17 0. Introduzione

18 1. Una nuova parola

23 2. Intertestualità, linguaggio, antiumanesimo: fra strutturalismo e decostruzionismo

29 3. Intertestualità critica

29 3.1. Il secondo strutturalismo

32 3.2. La riflessione nordamericana

35 3.3. Linda Hutcheon e le poetiche del postmodernismo

39 Classico e tradizione

40 1. Classico

43 2. Definizioni del concetto fra Ottocento e Novecento

43 2.1. Sainte-Beuve e il tempio del gusto

45 2.2. Michail Bachtin e la riaccentuazione

46 2.3. T. S. Eliot e Frank Kermode: risposte e domande dei classici

48 2.4. Il marxismo critico: classico e forma

50 2.5. Franco Fortini: i classici sono vivi, nella misura in cui sono morti

52 2.6. Le contraddizioni del classico e della modernità

56 3. Tradizione

57 3.1 Autorità e tradizione: tre posizioni

58 Gadamer

60 Adorno

62 Fortini

62 4. Classico e tradizione: le contraddizioni al vaglio del presente

64 5. Il canone: ragioni di un'esclusione

67 Il ri-uso nei testi letterari

69 1. Il ri-uso

74 2. Ri-uso: precisazioni

77 3. La funzione di ri-uso

78 3.1. Ariosto e Calvino

80 3.2. Dante e Primo Levi

81 3.3. Funzioni di ri-uso

83 3.4. Come sa di sale / lo pane altrui

87	4. Precisazioni. La funzione di ri-uso.
88	4.1. L'ermeneutica
92	4.2. Intenzione, iniziativa, accentuazione
96	5. Tante temporalità. Leopardi e Meneghello
98	6. Orizzonti
106	7. OS < OI = I
108	8. OS < OI ≠ RS?

Seconda sezione. Quattro saggi e un problema

115	1. Forme e modi delle riprese
119	2. Mann e Goethe. La formalizzazione del classico
134	3. Grossman e Dostoevskij. Un pezzo di verità non è più verità
146	4. Citazioni ironiche e citazioni serie
152	5. Calvino e il romanzo frattale
161	6. Bolaño e Leopardi. La letteratura alla prova della vita
171	7. L'ironia postmodernista: una lettura orlandiana

Terza sezione. La fortuna di Manzoni

185	1. Introduzione
186	Il classico in questione: <i>I promessi sposi</i>
187	Il successo dei <i>Promessi sposi</i>
188	Manzoni e il popolo
190	Il secondo Ottocento
191	La questione della lingua
193	Lo stile semplice
195	2. La fortuna di Manzoni personaggio. Natalia Ginzburg e Mario Pomilio
201	3. <i>I promessi sposi</i> tra primo e secondo Novecento: tre casi di ri-uso
201	Carlo Emilio Gadda: fedeltà nel rovesciamento
207	Curzio Malaparte: la crudeltà dello sguardo
211	Primo Levi: Manzoni e la zona grigia
216	4. <i>Storia della Colonna infame</i> : l'archetipo del romanzo saggio
221	Dino Buzzati: una trasposizione
223	Leonardo Sciascia: <i>Il contesto</i> e la storia
228	Franco Fortini: politica e morale
232	Dal ri-uso all'intertestualità

234	5. Il romanzo neo-storico
236	«Cosa diciamo delle conseguenze? Raramente l'universo è così pigro»
239	<i>Il nome della rosa</i> : una pratica di teorizzazione
241	Intertestualità manzoniana nel romanzo neo-storico
247	6. Manzoni oltre il postmoderno: Nicola Lagioia
253	Appendice I. Fra storiografia e narrazione: l'opera di Carlo Ginzburg
259	Appendice II. <i>I Promessi sposi</i> : riletture fra cinema e storia
260	Il criterio della fedeltà
261	Il criterio dell'interpretazione
269	<i>Elogio della parzialità e della prospettiva come conclusione</i>
274	<i>Bibliografia</i>
292	Abstract

Il mondo è invero proprietà dei vivi, e i morti vi han parte solo allorché i vivi si rispecchiano in loro.

Mario Praz

Introduzione

Il dialogo della tradizione: l'ossimoro del titolo condensa le tensioni mai risolte che sostengono e orientano questo studio. Il dialogo si svolge *in praesentia*, necessita di due interlocutori che condividono un mezzo (ve ne sono diversi) e un tempo: in esso, si deve poter rispondere. La tradizione nega la sincronicità: la sua struttura è orientata dalla diacronia, disposta sulla successione, lungo la direttrice della verticalità storica. Gli interlocutori non stanno sullo stesso piano: l'uno enuncia, senza l'opportunità di osservare le eventuali reazioni; l'altro recepisce, impossibilitato a interferire. La comunicazione avviene in una sola direzione.

Lo stesso paradosso identifica il classico nel Novecento. «Come il sorriso dei defunti o delle maschere di cera, il classico educa alla contemplazione della morte di quanto sembra più vivente. I classici di una lingua o letteratura o civiltà hanno con il nostro presente un rapporto perturbante, di familiarità e di estraneità»¹. Familiare ed estraneo, il passato veicola sempre (ma a volte in negativo) una proposta per il futuro; il nesso che stringe 'ieri' e 'domani' non si limita al letterario, ha a che fare con le visioni del mondo e con il concetto di storia: con una prospettiva, che sulla letteratura proietta il proprio riverbero. Dal punto di vista concettuale, il centro di questo lavoro è occupato dal confronto con diverse idee del rapporto fra il classico e il presente, che pongono accenti differenti sull'ossimorico, paradossale, necessario dialogo della tradizione.

A un altro livello, le componenti del titolo rimandano a due versanti diversi dello studio letterario. Per un verso, il dialogo interroga sul *come*: attraverso che canali, quali forme, in che modo e perché. La tradizione, invece, pone dei problemi sul *che cosa*: quali sono i suoi oggetti, come se ne definisce la scelta, a che condizioni determinate opere entrano e rimangono nella tradizione. Da una parte, dunque, una questione teorica, dall'altra una critica. Una doppia convinzione fa da stella polare del lavoro: la teoria senza prassi e verifica testuale è zoppa, la critica senza teoria è monca.

* * *

La prima sezione, così, è sbilanciata su un versante teorico, e in particolare articola il proprio ragionamento attorno ai concetti di intertestualità e ri-uso; non evita però, di quando in quando,

¹ Franco Fortini, *Classico*, in *Enciclopedia*, vol. III, Einaudi, Torino 1978, a. v., anche in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 269.

il confronto con casi testuali. La seconda partecostituisce un terreno di incontro, dove una iniziale verifica critica della teoria su quattro grandi opere del Novecento dà luogo a un suo approfondimento e a una complicazione. Infine, non sarebbe possibile affrontare il problema posto dalla terza sezione, rispetto alla fortuna di Manzoni nel secondo Novecento, senza gli strumenti elaborati nella prima e perfezionati nella seconda. Nel suo insieme, così, *Il dialogo della tradizione* poggia così su questa tensione, non risolta, fra le grandi categorie che tutto vorrebbero spiegare, e gli esempi testuali che ne esorbitano costantemente; ma che alle prime risultano – con ambiguità e parzialità – interpretabili.

* * *

Chiunque abbia a che fare con l'impiego critico della strumentazione approntata dalla teoria della letteratura si trova davanti alla costante percezione di insufficienza rispetto a molti concetti, pur ampiamente utilizzati. Un diffuso senso comune² consente un impiego di nozioni come (si pesca quasi a caso) rimosso, serie, paradigma, episteme senza verificarne efficienza, tenuta e condizioni di impiego, sia per le nozioni in sé che per la loro applicazione rispetto alle diverse situazioni critiche. La proliferazione dello strumento della nota bibliografica, cui di necessità anche nel presente lavoro si fa ampio ricorso, collabora spesso a produrre una curiosa situazione: la precisazione, la dimostrazione concettuale non è affrontata ma demandata ad altri studi, in teoria specifici; che però molto spesso compiono la stessa mossa, rifacendosi a opere autorevoli; al termine della catena bibliografica, il richiamo a un'autorità (poniamo: Genette, Bachtin, Šklovskij; oppure: Derrida, Foucault, Lacan) mette un punto. Si sanziona così un impiego a volte superficiale non di strumenti complessi ma del loro simulacro, atto a molti usi, proposto dalla vulgata critica e dal suo senso comune. Si tratta di una situazione che, in una certa misura inevitabile, nasconde un'ulteriore problematicità: quella di estrapolare uno strumento teorico dal contesto in cui è stato prodotto, negandone così la storicità. Per le scienze umane, non potrebbe esservi anomalia peggiore.

È stata proprio una simile insoddisfazione rispetto all'impiego della nozione di intertestualità a fornire la prima spinta verso questo studio. Il concetto, nell'uso medio che se ne fa attualmente, tende ad espandersi all'infinito, inglobando molti campi diversi e tendendo a

² Gramsci, anche riprendendo Manzoni, definisce il senso comune in alcuni utili appunti dei *Quaderni* come la forma sedimentata di concezioni storiche. «Ogni strato sociale ha il suo “senso comune” che è in fondo la concezione della vita e la morale più diffusa. Ogni corrente filosofica lascia una sedimentazione di “senso comune”: è questo il documento della sua effettualità storica. Il senso comune non è qualcosa di irrigidito e immobile, ma si trasforma continuamente, arricchendosi di nozioni scientifiche e opinioni filosofiche entrate nel costume». Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino 2007, I (XVI), 57 bis-58, pp. 75-6.

coincidere, generalmente, con tutti i rapporti intercorrenti fra due opere letterarie più o meno distanti nel tempo. Le prime teorizzazioni dell'intertestualità, a partire dal saggio di Julia Kristeva (1967), non erano invece per nulla vaghe né generali, poggiando su una precisa concezione filosofica: quella che conduce una parte dello strutturalismo, in una manciata d'anni, ad attuare un superamento verso il decostruzionismo. Uno dei cardini di questo processo è proprio l'intertestualità. Solo una successiva attrazione all'interno del lessico critico-letterario, cui segue un'immediata normalizzazione, ci restituisce il concetto che conosciamo oggi.

Nella sua prima accezione, l'intertestualità non ha nulla di generico: è nettamente connotata, individua una precisa modalità di relazione fra i testi. In questa sua prima definizione non si ha un lemma appartenente al lessico specialistico della critica, utile a indicare una serie ampia di fenomeni (le relazioni fra due opere) ma un termine teorico-filosofico che prevede un preciso rapporto orizzontale, reticolare e sincronico, con il passato (dunque pure con il classico e la tradizione).

Una volta identificato il carattere storico del concetto, non resta che trarre le dovute conseguenze. Delle due l'una: se l'intertestualità è un caso particolare, con precise caratteristiche, e non una categoria generale, non potrà descrivere tutte le diverse modalità in cui è possibile immaginare il rapporto con la tradizione. Per quanto riguarda il Novecento, in particolare, il ri-uso si propone come interessante alternativa.

Il concetto è stato introdotto, più come spunto che attraverso uno studio articolato, da Lausberg, che nel suo manuale di retorica vi dedica una pagina; è stato però Franco Brioschi, seguito da Fortini, a sviluppare e a riflettere sulle conseguenze implicite nel ragionamento sul ri-uso. I discorsi di ri-uso si contrappongono ai discorsi di consumo; sono quelli che non si esauriscono nel momento della enunciazione, ma mantengono un valore (in una certa misura rituale, anche nel senso laico del termine) nel gestire determinate situazioni che si ripresentano; vengono dunque impiegati, nella stessa forma, più volte. Fra questi, assieme alle ritualità religiose e al discorso giuridico, trova spazio anche la letteratura; la quale «sembra collocarsi su una soglia cruciale di passaggio [...] da un ri-uso fortemente rituale a un ri-uso più mondano, più diffuso, più vicino, da ultimo, a una forma laica di vita»³

Il gesto di ri-uso non è quindi solo un nuovo (nel senso di novità, che implica una differenza) impiego di un testo, come potrebbe essere una citazione. È piuttosto legato all'atto di lettura, nel corso del quale si fanno risuonare nella propria mente le parole del classico, cercando di

³ Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, in Id., *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Saggiatore, Milano 2006, p. 203.

capire cosa dicano in generale e cosa rappresentino per noi: per gestire e dominare una determinata situazione. In questo studio si è invece provato a considerare il caso particolare di un lettore che, non accontentandosi del lavoro della propria interpretazione, si convinca del valore di un classico a tal punto da inserirlo, in qualche modo, fra altre parole sue proprie: al limite, il caso del lettore che è anche scrittore; caso che, in sostanza, si verifica inevitabilmente. La situazione di ri-uso, con tutto quel che comporta, viene così inserita in una nuova opera: alla lettura (e riflessione) corrisponde una scrittura (che porta con sé il segno di tale riflessione); spesso, resterà un riferimento di qualche tipo al classico che è stato ri-usato. Per questo si è scelto di impiegare il concetto di funzione di ri-uso: nel suo senso matematico, di corrispondenza fra due elementi.

Proporre due termini storicamente differenziati, invece di uno solo, non fa altro che aumentare l'insoddisfazione e il richiamo al senso comune, in assenza di validi strumenti di definizione e verifica. Oltre al confronto con le problematiche inerenti a classico e tradizione (termini che, a tutti gli effetti, si riferiscono agli stessi oggetti, le opere letterarie, osservati però da punti di vista differenti, l'uno più sincronico, l'altro orientato sulla diacronia), ci si è così rivolti al concetto di 'orizzonte', come elaborato dalle teorie ermeneutiche di Gadamer e di Koselleck (con l'aggiunta di alcune altre integrazioni che si vedranno in corso d'opera). L'idea fondamentale, nel gadameriano *Verità e metodo*, è quella della fusione degli orizzonti: «Un orizzonte del presente come qualcosa di separato [è] altrettanto astratto quanto gli orizzonti storici singoli che si tratterebbe di acquisire uscendo da esso. *La comprensione, invece, è sempre il processo di fusione di questi orizzonti che si ritengono indipendenti tra loro*»⁴. Secondo il filosofo, ogni oggetto artistico – fra cui, in primo piano, l'opera letteraria – contempla un proprio orizzonte, che non può essere del tutto abbracciato dall'interprete perché anch'esso ha una propria prospettiva: un incontro produttivo, da un punto di vista ermeneutico, si dà quando i due orizzonti si fondono fra loro, mediandosi. Il risultato sarebbe maggiore della somma delle parti, in quanto l'atto interpretativo per un verso aumenta la consapevolezza riflessa del lettore, contribuendo peraltro a quella *Wirkungsgeschichte*, storia degli effetti (ossia delle concrezioni che qualsiasi interpretazione lascia sulla superficie di un'opera), che costituisce l'essenza della vita di un'opera nella diacronia.

Prima della fusione, gli orizzonti però possono essere concepiti (anche se per Gadamer è una prospettiva solo teorica) come distinti: si può partire da qui per definire i due concetti di intertestualità e ri-uso. Se la fusione rappresenta l'opzione gadameriana, si possono logicamente indicare due alternative: il prevalere dell'orizzonte dell'opera d'arte, del classico; o di quello

⁴ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2004, p. 633.

dell'interprete. Proprio questo secondo caso riguarda l'intertestualità post-strutturalista, nella quale la dimensione storica è annullata a favore di una concezione sincronica e reticolare, tutta compresa all'interno dell'orizzonte del presente del lettore. La prevalenza dell'orizzonte dell'opera riguarda invece le poetiche classiciste, antiche e moderne; e tutti gli epigoni. Il ri-uso, che ha a che fare con una dimensione diacronica ma che, nella formulazione di Brioschi, non rinuncia a far sentire gli effetti del passato sul presente (con il classico inteso come modello, nei due sensi della parola), sembra riguardare più una fusione dei due orizzonti in una situazione che non nega il differenziale storico.

Dietro a queste opzioni, evidentemente, ci sono concezioni del passato e filosofie della storia molto distanti, legate a modi e possibilità di conoscenza (e azione) del passato per il presente. Anche la storiografia del Novecento pieno, d'altra parte, ha avuto a che fare con problemi non troppo diversi (per cui si rimanda a una delle appendici). Importa qui notare come, in relazione al campo della critica, alle opzioni per intertestualità e funzione di ri-uso sia possibile far corrispondere due diverse – opposte – ricadute del classico nel contemporaneo: da una parte, l'attualizzazione (come terzo elemento, dopo storicizzazione e interpretazione⁵); dall'altra, la presentificazione (attrazione dell'elemento storico nell'orizzonte del presente). Senza azzardare sovrapposizioni apodittiche, è comunque necessario notare come quest'ultimo elemento costituisca, nell'esaustiva interpretazione di Linda Hutcheon, uno dei cardini delle poetiche del *postmodernismo*⁶.

* * *

Per verificare pragmaticamente queste differenze sarebbe necessario prendere in considerazione l'esempio di un classico contemporaneo di ampia fortuna: sarà l'argomento della terza parte del lavoro, dedicata alle riprese di Manzoni nel secondo Novecento. Una serie di problemi rimasti aperti e la necessità di una verifica preliminare dell'impianto teorico hanno consigliato una prima applicazione, nel corso della seconda sezione, su casi puntuali – quattro capolavori del Novecento – e sulla concezione di classico che orienta le differenti forme di ripresa.

Nel momento in cui le problematiche teoriche che orbitano attorno a intertestualità, ri-uso e, più in generale, alle concezioni di tradizione e storia, si trovano a confronto con esempi concreti, la linearità del sistema proposto risulta contestata dalle opere, che non rappresentano mai

⁵ Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialista*, Laterza, Bari 1999.

⁶ Linda Hutcheon, *A poetic of postmodernism. History, theory, fiction*, Routledge, New York 1989, pp. 19-20.

grandezze uniformi, tendono ad evadere dalla gabbia concettuale, e contengono delle ambiguità per cui i riscontri forniti non potranno risultare immediatamente positivi in tutti i casi. Per questo, con l'intento di colmare la distanza fra le due dimensioni, teorica e testuale, è sembrato necessario il ricorso ad alcuni strumenti critici. In particolare, si è stabilita preliminarmente la differenza fra ripresa (che riguarda propriamente il dato testuale, all'interno del quale è possibile ritrovare un qualche riscontro) e influsso (che invece sembra utile poter collocare sul piano delle idee e delle poetiche, dando luogo a conseguenze testuali spesso indirette e mediate). Inoltre, si è delineato un panorama minimo dei modi in cui le riprese vengono attuate, attraverso alcune coppie contrapposte: ripresa manifesta o implicita, autore classico dichiarato o testo adespotato, grado di intenzionalità o eco involontario.

Il confronto di quattro capolavori del XX secolo con alcuni classici, quasi sempre del secolo precedente, occupa i capitoli centrali della sezione. Il modello critico alla base è quello stabilito da Auerbach, secondo cui uno studio condotto su «pochi passi dell'Amleto, della Fedra o del Faust dice molto di più e di essenziale su Shakespeare, Racine e Goethe e le loro epoche, che non corsi monografici che trattino in ordine sistematico la loro vita e le loro opere»⁷. Il lettore troverà così lunghi passi tratti da *La montagna incantata* e *Vita e destino*, quindi da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *2666*; la convinzione è quella per cui a partire da frammenti testuali di dimensione ridotta si possa proporre un discorso dal valore generale: sulle opere e sulle idee di storia che le attraversano e sostengono. Ogni opera è letta a confronto con un classico che sembra rivestire, a livello di strutturazione interna, un'importanza particolare: per Thomas Mann è il caso di Goethe, per Grossman di Dostoevskij; il *2666*, Bolaño fa recitare a un personaggio il *Canto notturno* di Leopardi, mentre il caso di Calvino è interessante e particolare, in quanto prevede la messa in scena della stessa figura critica dell'intertestualità. L'interesse di questa metodologia deduttiva, che spesso usa i dati oggettivi dell'analisi testuale senza assumere un orientamento quantitativo, si fonda sull'affermazione di due costanti: la possibilità di immaginare una dimensione unitaria dell'opera d'arte in relazione con ciascuna sua parte; la centralità, all'interno di questo panorama, di un elemento sfuggente come quello del rapporto col passato.

Dal confronto con le opere emerge un altro problema, che era rimasto in disparte nella prima sezione: quello dell'ironia. Una delle caratteristiche che, nella vulgata critica, vengono attribuite al postmodernismo, è quella di proporre una «intertestualità ironica». La definizione classica dell'ironia, intesa come l'affermare qualcosa intendendo qualcos'altro (alle volte il contrario), è pericolosamente estendibile a tutti i casi in cui, in un testo letterario, si adottino le

⁷ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Einaudi, Torino 2000, p. 331.

parole di un'opera precedente, come un classico: il loro significato sarà sempre differente nell'originale e nella citazione, in ragione della distanza storica e del diverso contesto (ossia, in termini bachtiniani, accentuazione). Le parole del *Canto notturno* avranno un significato differente nei *Canti* o in bocca a una curandera in *2666* di Roberto Bolaño; ma lo stesso varrà anche per i versi di Goethe in Mann, connotati e ri-accentuati dal contesto de *La montagna incantata*, e così via. Se intesa in questo senso, di riaccentuazione, l'ironia potrebbe tendere ad una applicazione illimitata, o quantomeno estesa a qualsiasi ripresa (e infatti, una linea degli studi sull'ironia arriva a identificare la figura con la citazione *tout court*).

È necessario spostare la prospettiva. Quando si parla di ironia postmodernista, l'oggetto della figura non sembrano esser tanto frammenti testuali di autori precedenti, classici o meno; quanto il rapporto stesso con il passato, con la tradizione, che da questi classici era postulato e che essi stessi testimoniano. Ad essere sottoposta a trattamento ironico sarebbe, in altri termini, l'idea moderna, o comunque precedente, di prospettiva, di nesso passato-futuro, volendo di fusione degli orizzonti; questa posizione riverbera poi sui caratteri del trattamento intertestuale.

L'ironia è oggetto di un lavoro di Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nel quale sono contenuti utili spunti per il nostro studio. L'ironia ha dei tratti in comune con la negazione freudiana: «non si sfugge alla soluzione che l'enunciare le ragioni dell'avversario soddisfa un residuo di convinzione accordato ad esse nell'atto stesso di annullarle, che l'evocare esplicitamente la sua immagine soddisfa un residuo di fedeltà al prestigio di essa nell'atto stesso di sopprimerlo»⁸. L'idea di classico e tradizione formalizzata nella funzione di ri-uso è negata, nel postmodernismo, attraverso l'ironia intertestuale; le sue ragioni, tuttavia, una volta enunciate continuano a convivere fianco a fianco di quelle dell'intertestualità, della presentificazione del passato, e a operare sotterraneamente, dando luogo a scarti e detriti. È ciò che si vedrà con l'esempio di Calvino.

Dalla fine degli anni Novanta, le poetiche del postmodernismo iniziano a dare i primi segni di cedimento, incrinando il gioco della finzione, aprendolo sui nessi storici, sul cosiddetto ritorno al reale. Anche il rapporto con la tradizione viene investito dallo spostamento dell'equilibrio fra referenzialità e finzione. Con l'inizio del nuovo secolo si intuisce il tentativo, da parte di differenti autori, di obliterare le poetiche dei precedenti decenni; tuttavia, non (solo) con un ritorno al passato, o appunto al reale, ma tentando con un superamento del postmodernismo attraverso i suoi stessi mezzi espressivi. L'ironia, in particolare, viene applicata alla postura ironica stessa, in un qualche modo mettendone in crisi le ragioni. Nei termini di Orlando, si tratterebbe di una frazione simbolica su tre livelli, in cui ciò che risulta

⁸ Francesco Orlando, *Illuminismo barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, p. 15.

messo in discussione, alla fine, è proprio la posizione intertestualista. Si vedrà un esempio, in questa sezione, con *2666* di Roberto Bolaño; e, nella successiva, con *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia. L'interpretazione orlandiana di tensioni attive nei primi anni del nuovo secolo, qui proposta a livello embrionale, resta in attesa di un ulteriore sviluppo, a partire dall'intersezione fra storia, classico, ironia.

* * *

L'ultima sezione dello studio è dedicata a un caso particolare: la fortuna dell'opera di Manzoni nel secondo Novecento. La scelta dell'autore da porre al centro di quest'ultima parte non è casuale: per un verso, il ruolo *in primis* scolastico dei *Promessi sposi* ne fa un modello riconoscibile, abitato però da molteplici tensioni che rispondono a sollecitazioni fra loro anche molto diverse; d'altra parte, la centralità all'interno dell'opera manzoniana del confronto con la storia, e delle relative condensazioni formali, rappresenta un'occasione particolarmente rilevante, a partire dalla quale affrontare permanenze e varianti del rapporto che molti autori contemporanei stringono coi classici.

Lo studio non ha avuto un carattere sistematico, se in tal senso si intende la completezza quantitativa: ha piuttosto comportato scelte, volta per volta giustificate dall'interesse o dalla particolarità della ripresa intertestuale o della funzione di ri-uso riscontrati. Oltre che a una difficoltà rispetto ai numeri, consistenti, dovuta all'enorme ascendente esercitato da un classico che è, assieme, autore del primo grande romanzo italiano, centro del canone scolastico e padre della lingua nazionale, il carattere qualitativo è dovuto a una scelta precisa. Si è infatti ritenuto prioritario l'approfondimento di esempi direttamente interessati dalla problematica teorica affrontata, sacrificando il tentativo di fornire una panoramica generale improntata alla completezza nella quale il quadro complessivo delle tensioni avrebbe potuto risultare opacizzato.

L'analisi di un caso sulla diacronia consente così di impostare una comparazione rispetto a un problema teorico, appunto quello del dialogo della tradizione. Un classico che, nel corso del secondo Novecento, è oggetto di una fortuna continuata (i casi affrontati vanno dalla *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda a *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia), anche se in forme decisamente diverse, è esattamente quel che serve per verificare l'ipotesi del primo capitolo. Le forme del dialogo con il classico possono essere anche molto differenti, passando dalla ripresa all'influenza, nel primo caso dalla citazione all'eco, nel secondo dal confronto sul genere letterario a quello sull'idea di storia; al di là del dato immediatamente

formale, tuttavia, è possibile ritrovare qui le linee di fondo teorizzate nel corso della prima sezione.

A influire sui modi di un dialogo, evidentemente, saranno sia le poetiche di ciascun autore, che le tensioni generali (in questo caso rispetto a storia e rapporto con la tradizione) che in ciascun tempo segnano il passo. Si tratta di far emergere proprio queste ultime – idee di storia, *Weltanschauungen* – grazie all’ottica manzoniana che in questo caso assume la funzione di agente rivelatore. Anche qui, è possibile rintracciare una linea di demarcazione situata fra anni Settanta e Ottanta, parallelamente all’emersione di caratteristiche intertestuali nel nuovo romanzo storico. L’equilibrio fra la linea di interpretazione teorica e la prassi critica e testuale è stato preservato mantenendo, quando utile, la scelta di metodo della seconda sezione, dedicando ai casi di maggior interesse delle analisi critiche per quanto possibile complete: sarà così per alcune opere di Gadda, Levi, Malaparte, Sciascia, Pomilio, Fortini, e per la fortuna del romanzo neo-storico, a partire dal *Nome della rosa*.

La terza sezione è chiusa dall’analisi di un caso di superamento del postmodernismo, quello di *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia; nonché da due appendici, interessanti anche se collaterali: il parallelo coi problemi della storiografia affrontati nell’opera di Carlo Ginzburg, densa di echi manzoniani; e una panoramica su alcune riscritture filmiche dei *Promessi sposi*, nelle quali il rapporto col classico è articolato anche sul cambiamento mediale.

* * *

All’interno di un’opera letteraria, il rapporto con il classico risulta formalizzato, rientra nella struttura stessa del testo. Questa forma, oltre ad essere dotata d’intenzionalità, reca traccia (in positivo, in negativo) di quell’insieme di tensioni, immagini, domande generalmente definito *temperie*: all’interno della quale il testo è prodotto, ma che da essa esorbita. Si comprendere così in che senso sia stato possibile definire la «forma come contenuto sedimentato»⁹: a partire dalle strutture generali delle opere, fino al minimo rilievo formale, nelle concrezioni figurali resta traccia di una prospettiva, di un rapporto fra passato e futuro che non è proprio unicamente del singolo autore, ma che appartiene a un tempo. «Lo spazio dell’esperienza e l’orizzonte di aspettativa non hanno dunque tra loro un rapporto statico. Instaurano una distinzione temporale nell’oggi, nello stesso presente, in quanto intrecciano l’uno nell’altro il passato e il futuro in

⁹ Theodor Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002, pp. 49-50.

modo diseguale»¹⁰. È proprio questo intreccio, che può esser detto in altri termini *prospettiva*, il contenuto sedimentato di molti rilievi formali condotti sulle opere che saranno affrontate.

Uno fra i dati che il critico deve rilevare è il cambiamento di tali forme, sensibile nella misura in cui è rilevante il mutamento delle temperie, delle prospettive all'interno delle quali l'opera è prodotta e fruita. Il rapporto con la storia del romanzo postmodernista non potrà che risentire (al limite reagendo) delle filosofie della storia egemoni fra anni Ottanta e Novanta, che alla base mantengono un tendenziale ripiegamento della prospettiva storica (ossia, nei termini di Koselleck, del rapporto fra esperienza e aspettativa) sul sempre uguale, schierandosi con Nietzsche contro cambiamento da una parte, utopia dall'altra. La malinconia di fondo che pervade molte di queste opere (ne parlano, fra gli autori considerati, almeno Calvino, Eco, Vassalli) ha una componente nostalgica, da riferirsi anche alla perduta possibilità, per il classico, di parlare col presente senza divenire presente (immesso quindi nel sempre-uguale). Questa *chance* era attiva in una stagione precedente: le opere di Mann, Grossmann, e poi fra gli altri di Gadda, Malaparte, Levi, Sciascia ce ne forniranno un esempio. La negazione dell'idea di storia quale ripetizione, che si è tentato di individuare in due opere di Bolano e Lagioia, rappresenta invece un tentativo di superamento dell'idea postmoderna di temporalità, condotto però con le stesse armi (innanzitutto formali) del postmodernismo, che vengono quindi messe in discussione e risemantizzate; senza cadere in un ritorno al passato.

«Se nei testi letterari c'è sempre un residuo, un'eccedenza, un di più che non si lascia comprendere e categorizzare, è proprio da questa mancanza profonda dei nostri sistemi di pensiero che dobbiamo rilanciare nuove domande di senso»¹¹. Per condurre questo studio si è tentato di mantenere un equilibrio fra ragioni della teoria, che tendono alla generalizzazione, e verità della critica, che guarda al particolare. Le due tensioni non possono, ma soprattutto non devono, coincidere: se così fosse, l'opera letteraria perderebbe la propria iridescente ambiguità, diverrebbe oggetto di dimostrazione, fuori dal campo dell'argomentazione. Il trionfo dell'una porta al manicheismo, il prevalere dell'altra conduce alla cattiva infinità, quindi al nichilismo. Guardare all'opera prestando orecchio alle ragioni di entrambe, però, consente di verificare quel particolare tipo di conoscenza, indiretta, che la letteratura fornisce rispetto al passato: non tanto in relazione agli avvenimenti, personali o generali; quanto ai rapporti fra passato e futuro attivi in un dato presente, dunque alla prospettive di chi, anche di poco, ci precede¹². Che, detto per inciso, pur nella poca distanza temporale rivelano una sorprendente differenza qualitativa dalle

¹⁰ Reinhart Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Clueb, Bologna 2007, pp. 308-9.

¹¹ Federico Bertoni, *Letteratura. Testi, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, p. 286.

¹² Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015.

nostre: così interrogandoci. Le forme nelle quali si concepisce il dialogo della tradizione, allora, ci permetteranno di riconoscere le prospettive e le tensioni vive agenti in un'epoca passata, e per contrasto nella nostra. Una volta riconosciute le differenze, potremmo anche noi prendere quel che ci serve e discutere l'apparente carattere assoluto che ogni presente porta con sé: entrando così, a pieno titolo, nel dialogo.

Prima sezione

Teoria

Intertestualità e ri-uso

Verifica delle parole: Intertestualità

mai come in questo caso due persone che dicono
la stessa cosa non dicono la stessa cosa

Franco Fortini, *Verifica dei poteri*

Introduzione

Per *intertestualità* si intende oggi quella rete di legami, riprese, attualizzazioni, echi, parodie che rende possibile intendere, all'interno di un'opera d'arte, un qualsiasi tipo di richiamo ad un altro testo. La parola non esiste fino alla seconda metà degli anni Sessanta; fino a quel momento, mancando un termine in grado di raggruppare diversi fenomeni, dal punto di vista critico letterario si faceva ricorso – a seconda delle scuole e degli 'indirizzi' – a vari termini: quello più fortunato, in ambito stilistico e storico-letterario (italiano), era *critica delle fonti*, che tuttavia conviveva al fianco di molti altri studi su allusione, emulazione, traduzione. Il dibattito¹ si apre con il passaggio fra Ottocento e Novecento, sulla scia della polemica sui plagi dannunziani e della pubblicazione dello studio di Rajna sulle fonti del *Furioso*; a fasi alterne, coinvolgendo alcuni fra i maggiori critici e teorici della letteratura, giunge attraverso numerosi mutamenti delle varie posizioni a confronto, fino ad oggi.

La possibilità di impiegare un'etichetta sotto la quale riunire una serie di fenomeni fra loro legati da un tratto comune (il rapporto di un'opera con un'altra, precedente o al massimo coeva) costituisce un indubbio vantaggio pratico; in effetti, la fortuna che il termine *intertestualità* in mezzo secolo ha acquistato, non solo nell'ambito della contemporaneistica ma della critica e addirittura della filologia *tout court* (si pensi agli studi sull'*intertestualità* negli autori classici), sembrerebbe confermare una ipotesi pragmatica rispetto alla nascita del termine. Questo, infatti, è entrato nell'uso in un'accezione neutra, ampia e descrittiva: «Il confronto fra le varie stesure di una stessa opera letteraria (*t. interna*) o nell'ambito di riferimenti ad altri autori (*t. esterna*)» [Devoto-Oli 2010, *Ad vocem*]. Un primo rilievo: con il termine si tende a eliminare o

¹ Per un inquadramento generale, cfr. Cesare Pasini, *Dossier sulla critica delle fonti*, Pàtron, Bologna 1988; Andrea Bernardelli, *Intertestualità* (La nuova Italia, Scandicci 2000) e Id., *Che cos'è l'intertestualità* (Carocci, Roma 2013); il testo di Pio Rajna è *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze 1975 (ristampa accresciuta dell'ed. del 1900); contemporaneamente alla polemica sui plagi dannunziani (si vedano in Pasini gli articoli di Enrico Thovez) Benedetto Croce si schiera contro la critica delle fonti, percepita come contraddizione in termini nei *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1966, cfr. part. *Il plagio e la letteratura, La ricerca delle fonti* («Quando l'opera c'è, non si risolve nelle fonti; e, quando si risolve, vuol dire che non c'è», p. 487).

quantomeno a ridurre il principio gerarchico che, contenuto nel nesso che intreccia fonte e *auctoritas* nella tradizione (almeno in una concezione classica), avanza un'identificazione fra passato e autorità. Tale principio, chiaramente, decade anche per il fatto che i rapporti con la tradizione nel corso del XX secolo mutano radicalmente. Il termine intertestualità (inter-testi, fra i testi – o fra le testualità) ha il pregio di evocare una dimensione orizzontale, condivisa, nella quale i nessi storici e causali, gerarchizzati, slittano in secondo piano.

Se da una parte una simile definizione piana è funzionale ad un uso agile, strumentale e – almeno in apparenza – neutro della parola, dall'altra sconta il difetto di rimuoverne dall'orizzonte etimologico i primi quindici o vent'anni di vita, che l'hanno vista in prima linea all'interno di una questione filosofica centrale per la postmodernità, quella su metafisica e linguaggio. Julia Kristeva infatti, proprio coniando il termine nel 1967, si inserisce a pieno titolo nella *querelle* sulla fine della metafisica occidentale che, aperta dalla «morte di Dio» nietzscheana, vive uno dei suoi momenti più vivaci nel passaggio fra strutturalismo e poststrutturalismo.

I numerosi interrogativi aperti da questa situazione ruotano attorno a due questioni, una teorica ed una pratica. La prima: sembra necessario chiedersi quali siano i nessi che permettono ad un termine, inizialmente appartenente ai campi della filosofia e della semiotica, di essere attratto nell'orbita della riflessione critico-letteraria destinata, per quanto ad essi prossima, a polarizzarne irrimediabilmente lo spettro semantico. La seconda: ci si deve domandare se lo slittamento del concetto da una connotazione ideologica piena ad uno stato di neutralità sia possibile, o porti con sé dei residui, conservando una sorta di abbrivio teorico, ideologico.

1. Una nuova parola

In vista di una verifica, il primo passaggio obbligato da affrontare si incontra all'altezza della comparsa del termine, usato da Julia Kristeva nel saggio *Bachtin. La parola, il dialogo e il romanzo* (numero di aprile 1967 di *Critique*). In quel momento Bachtin è fondamentalmente sconosciuto in Europa occidentale, le prime traduzioni compariranno negli anni immediatamente seguenti: la semiologa e psicanalista ne fornisce un'interpretazione parziale che, ponendo all'ordine del giorno la diffusione del pensiero bachtiniano in Europa occidentale, tenta al contempo di sussumerlo all'interno del *milieu* dello strutturalismo francese. Che cos'è dunque l'intertestualità per Julia Kristeva?

Il saggio² ripercorre alcune delle principali direttrici della ricerca di Bachtin, proponendosi al contempo di presentare l'autore al pubblico innanzitutto francese, e di ventilare alcune applicazioni del suo pensiero a questioni sia critico letterarie che filosofiche. L'autrice nelle prime pagine enuncia diversi postulati, centrali per capire lo svolgimento del ragionamento: Bachtin farebbe parte della scuola formalista; di conseguenza, nella sua riflessione il *primum* risulterebbe tendenzialmente assegnato alla dimensione del linguaggio; la 'parola' di Bachtin è sovrapponibile alla nozione di 'testo' strutturalista. Da questi assunti Julia Kristeva sviluppa il discorso sul pensiero bachtiniano, ancorandolo ad alcune questioni centrali per lo strutturalismo francese degli anni Sessanta.

«Bachtin è uno dei primi a sostituire l'analisi statica dei testi con un modello dove la struttura letteraria non è, ma *si elabora* in rapporto a un'altra struttura» [119]. La struttura del testo si delinea quindi come un modello dinamico che non è presente nel testo stesso, ma che si costruisce attraverso modalità dialogiche: non più un «punto», nel quale un senso è in una certa misura stabilizzato, bensì un «*incrocio di superfici testuali*, un dialogo fra più scritture». Quali sarebbero quindi tali scritture? Il testo è inserito per un verso in una dinamica 'orizzontale', che si produce fra i due soggetti coinvolti nel fatto letterario, l'autore e il lettore; ma è anche collocato all'interno dell'istituzione letteraria, quindi in rapporto 'verticale' con la tradizione passata e coeva. Per Bachtin le due dinamiche, dette 'dialogo' e 'ambivalenza', non sarebbero mai chiaramente distinte: certo non per sciattezza, piuttosto per l'intima consapevolezza dell'impossibilità di distinguere fra i due piani, che continuamente scavallano, si intersecano e si mischiano. Dunque, ecco che per Kristeva «la parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo)» [121].

Gli elementi storici degli attori e della tradizione divengono, in questa lettura, relazioni semiotiche, in definitiva segni solo interni al linguaggio, in un procedimento che implica una diffusa testualizzazione della realtà; i soggetti intesi storicamente tendono a scomparire, divenendo rapporti semantici – «l'autore si struttura come *significante*» [129] – lasciando il campo ai testi e al linguaggio. Il senso si costruisce nella relazione ambivalente che si viene a creare fra questi testi, la cui storicità diviene anch'essa rapporto semiotico: «Il termine "ambivalenza" implica l'inserimento della storia (della società) nel testo, e del testo nella storia; per lo scrittore essi sono una cosa sola» [123]. In definitiva, «ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della

² I numeri fra quadre nelle prossime pagine fanno riferimento a Julia Kristeva, *La parola, il dialogo, il romanzo*, in *Critique*, aprile 1967, poi, in traduzione italiana, in Id., *Semeiotiké*, Feltrinelli, Milano 1978.

nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come “*doppio*”» [121].

Per Kristeva quindi l'*intertestualità*: 1) è l'incontro dei 'testi' provenienti da letteratura, storia, tradizione e dai soggetti più disparati; 2) è un concetto dinamico che permette di condurre un'analisi strutturale, ma al di fuori di una struttura ontologica intesa come data e preesistente all'osservatore; 3) prevede l'eliminazione della dimensione storica dei testi in favore della compresenza sincronica; 4) permette, intendendo l'opera letteraria come *superficie testuale e incrocio di altri testi*, di costruire un senso di tipo relazionale, interno alla dimensione del linguaggio. Julia Kristeva rimanda inoltre, in chiusura del saggio, a possibilità d'impiego del concetto di intertestualità dialogica non limitate allo spettro del letterario: «Il percorso che si delinea tra i due poli che il dialogo postula sopprime radicalmente dal nostro campo filosofico i problemi di causalità, finalità ecc. [...] più che il binarismo, sarà forse il dialogismo la base della struttura intellettuale della nostra epoca» [143].

Il concetto di intertestualità, dopo la prima comparsa nel saggio di Kristeva, si sviluppa in sostanziale autonomia dal pensiero bachtiniano; in una certa misura, questa convergenza fulminea sembra scaturire da un brillante fraintendimento; o quantomeno da un'interpretazione parziale³. La parola per Bachtin infatti non è mai salda nel proprio isolamento e non assume tratti adamitici: è sempre calata in un contesto, all'interno di un dialogo inteso nell'accezione più ampia, ma soprattutto dotato di una chiara definizione storica e temporale. Nel momento in cui la parola viene pronunciata, non può mai prescindere dagli usi che ne sono stati fatti, dei quali conserva una traccia. La *polifonia* del romanzo, centrale nella riflessione del russo, prevede una parola pronunciata dall'autore che entri in risonanza con quella pronunciata dal personaggio, dotato di una propria esistenza autonoma; come all'interno di un dialogo in senso stretto, nel quale ogni singola battuta considera le precedenti, volta per volta assumendo, modificando, travisando affermazioni e concetti dell'interlocutore: «nella vita corrente della nostra coscienza la parola interamente convincente è semiproprio, semialtrui»⁴. Un ulteriore

³ Fra gli altri elementi, nel ragionamento di Kristeva vi è la coincidenza con una questione centrale di Bachtin, il valore immediatamente politico del carnevale (part. in rif. a Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979): «tra la contestazione del codice linguistico ufficiale e la contestazione della legge ufficiale [in questo caso] non c'è solo equivalenza, bensì piena identità» [Julia Kristeva, *Bachtin*, in Id., *Semeiotike*, cit., p. 120]. La contraddizione insita nel carnevale, per cui un rovesciamento momentaneo diventa esperienza di liberazione reale (e non, ad es., conferma dei rapporti di potere esistenti) resta problematica e non risolta nel pensiero del russo. Cfr. Stefano Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, in «Between», III, 5, maggio 2013. Per una posizione critica sul concetto di verità dialogica, cfr. Francesco Orlando, *Prefazione* a Emanuele Zinato, *Il vero in maschera: dialogismi galileiani*, Liguori, Napoli, 2003, p. 3.

⁴ Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1975, p. 154.

concetto interessante è quello della possibile *bivocità* (o plurivocità) della parola, ad esempio nella parodia: «L'autore ... parla con una parola altrui ... egli introduce in questa parola un'intenzione che è direttamente opposta all'intenzione altrui»⁵. Nonostante la parola del parodiato sia asservita e rovesciata, la prima intenzione continua – debolmente – ad abitare la parodia, dando luogo a una sorta di compresenza.

Le ragioni del contrasto con la lettura di Kristeva emergono considerando un terzo carattere della parola, quello della *riaccentuazione*. Con il trascorrere del tempo, la fruizione di un'opera letteraria mostra costantemente nuovi tratti, prima non percepiti o non rilevanti, che emergono solo grazie al nuovo contatto con la realtà pragmatica e dialogica; di conseguenza, «la vita storica delle opere classiche è, in sostanza, il processo ininterrotto della loro riaccentuazione ideologico-sociale»⁶. Non è eliminabile, per quel che riguarda accenti, voci e dialogo, la dimensione storico-pragmatica: le opere provengono da un'epoca, le voci da una figura precisa – un soggetto, un individuo – calata in una situazione sociale definita; il sistema non si risolve in un'intertestualità (termine non utilizzato da Bachtin) quanto in un dialogo concepito a partire da soggetti e posizioni concrete, che si scontrano e si accavallano ma non perdono mai la propria tangibile identità storica.

La parola non è una cosa, ma il medium eternamente mobile, eternamente mutevole della relazione dialogica. Essa non appartiene mai a una sola coscienza, a una sola voce. La vita della parola sta nel passare di bocca in bocca, da un contesto a un altro contesto, da un collettivo sociale a un altro, da una generazione a un'altra generazione. Ciò facendo la parola non dimentica il cammino percorso e non può del tutto liberarsi dal potere di quei concreti contesti dei quali è entrata in precedenza a fare parte.

Ogni membro del collettivo parlante si trova dinnanzi la parola non già come parola neutrale della lingua, libera da intenzioni, non abitata da voci altrui. No, egli riceve la parola da una voce altrui e riempita di una voce altrui. Nel suo contesto la parola giunge da un altro contesto, penetrata di altrui intenzioni. La sua propria intenzione trova la parola già abitata. È per questo che l'orientamento della parola tra le altre parole, il diverso modo di sentire la parola altrui e i diversi modi di reagire ad essa sono forse i problemi più essenziali dello studio metalinguistico di ogni parola, ivi compresa la parola artistica.⁷

Fatto salvo il doppio merito di Julia Kristeva – introduce, con un sol gesto, sia il concetto di intertestualità che la conoscenza del pensiero di Michail Bachtin – è importante chiedersi le motivazioni della forzatura che si è brevemente illustrata e che, con l'affermarsi degli studi bachtiniani in occidente, è via via emersa.

Alla metà degli anni Sessanta per lo strutturalismo francese risulta centrale la necessità di fare i conti con una contraddizione interna: se per un verso è operante l'idea che le strutture

⁵ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 251.

⁶ Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit. p. 228.

⁷ Bachtin, *Dostoevskij*, cit., pp. 262-3. Per un'interpretazione generale di Bachtin in questo senso cfr. Stefania Sini, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Carocci, Roma 2011.

siano date, presenti all'interno dei testi, e che debbano essere solamente scoperte e poste in evidenza, d'altra parte si rafforza la consapevolezza del fatto che l'osservatore-interprete non sia e non possa essere neutro, e che il rinvenire una determinata struttura all'interno di un testo non possa che costituire, almeno in parte, un riflesso parziale della sua soggettività. Il dubbio insomma è se le 'strutture' esistano, se cioè siano *in rebus*; oppure se sia l'interprete a vederle, e quindi – nello stesso momento – a crearle.

Lévi-Strauss, padre dello strutturalismo francese, in quanto antropologo si trovò davanti a fenomeni la cui spiegazione risulta particolarmente complessa: come giustificare le omologie nella struttura di rituali, decorazioni ecc. riscontrati fra popoli residenti a migliaia di chilometri di distanza fra loro? Lo studioso propone una spiegazione che rimane sulla prima posizione, spiccatamente ontologica, riconducendo le strutture interne delle cose alla presenza dello *spirito* (in un senso che non può che essere idealistico, oltre che junghiano⁸):

Di conseguenza in etnologia, come in linguistica, non è la comparazione a fondare la generalizzazione, ma il contrario. Se, come crediamo, *l'attività inconscia dello spirito* consiste nell'imporre forme a un contenuto, e se queste forme sono fundamentalmente le stesse per tutti gli individui, antichi e moderni, primitivi e civili – come dimostra, in modo folgorante, lo studio della funzione simbolica, così come si esprime nel linguaggio – è necessario e sufficiente raggiungere la struttura inconscia, soggiacente a ogni istituzione o ad ogni usanza per ottenere un principio d'interpretazione valido per altre istituzioni e altre usanze, purché, beninteso, si spinga l'analisi abbastanza lontano. [corsivo mio]⁹

La metodologia dello studio della funzione simbolica in antropologia, come tratteggiata nella citazione, concepisce questo «imporre forme a un contenuto» quale attività dello spirito; al di fuori di questa specificazione, tutta la metodologia cadrebbe, mancando il principio garante delle omologie strutturali soggiacenti. Il punto è che lo strutturalismo, nel suo sviluppo, tenta di eliminare qualsiasi lettura di stampo ontologico, sentita – soprattutto in seguito alle riletture 'da sinistra' di Nietzsche¹⁰ – come residuo di un pensiero sorpassato e falsificante. L'inconsistenza di un principio trascendentale, capace di garantire un ordine e un'ontologia attraverso cui affrontare e interpretare il mondo, costringe dunque a impostare nuove strategie per aggirare le contraddizioni concettuali che via via si presentano.

Come è possibile quindi mantenere la struttura come concetto, eliminando però al contempo il principio idealistico grazie al quale, almeno per Lévi-Strauss, la struttura stessa come strumento conoscitivo e interpretativo può esistere? In due mosse: elevando il linguaggio a *primum*, dunque concependo la struttura stessa come intersezione di testi differenti, ossia come

⁸ Giuseppe Iurato, *On Jung and Lévi-Strauss unconscious: A brief comparison*, «Anthropology of Consciousness», 2015, 26, 1, pp. 60-107.

⁹ Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 33.

¹⁰ Cfr. su questo punto Jan Rehmann, *I nietzscheani d i sinistra: Deleuze, Foucault e il postmoderno: una decostruzione*, Odradek, Roma 2009.

intertestualità. In questo modo, fondandosi sul linguaggio, cade il principio idealista, sostituito da un'ottica 'relazionale', in continua mutazione, mai definitiva, e comunque non data a priori; la presenza dell'osservatore e delle sue osservazioni/creazioni sulla struttura non costituisce più un problema, poiché il suo influsso si inserisce a pieno titolo in quel dialogo intertestuale che va così a costituire una delle basi fondamentali del post-strutturalismo.

2. Intertestualità, linguaggio, antiumanesimo: fra strutturalismo e decostruzionismo

Per comprendere le tensioni culturali che confluiscono nel concetto elaborato da Kristeva è necessario allargare lo sguardo al *milieu* strutturalista nel suo momento di crisi: nello stesso breve giro d'anni vengono pubblicati *Les mots et les choses* di Foucault (1966) e *De la grammatologie* di Derrida (1967); in inglese, *La morte dell'autore* di Barthes; il 1966 è inoltre l'anno del convegno di Yale, *The Structuralist Controversy*¹¹, dal quale ha inizio la fortuna americana del decostruzionismo e, nello specifico, del pensiero di Derrida. Julia Kristeva si inserisce all'interno di questo ricco panorama intercettandone e distillandone – attraverso la parola intertestualità – alcune tendenze comuni.

Lo strutturalismo più avvertito in questi anni affronta il nodo gordiano della matrice idealistica del metodo, quella che in Lévi-Strauss continua ad agire («lo spirito») in modi diversi. Ad esempio Foucault, ne *Le parole e le cose*, appronta il concetto di *episteme*, dispiegandolo nella prima delle numerosissime metafore spazializzanti che sostengono l'opera. Esso si collocherebbe nella «regione mediana» posta fra la conoscenza 'innata', quella legata allo sguardo soggettivo che ciascuno getta sul mondo, e la conoscenza riflessiva, quella legata alle interpretazioni – critiche o confermatorie – della scienza e della filosofia. In tale regione si offre «l'ordine nel suo essere stesso»¹², ridotto insomma all'osso: la struttura conoscitiva fondamentale di un'epoca, dalla quale partire per affrontare le espressioni dei vari campi del sapere. Tali *epistemi* si succedono, trascinando con loro i grandi sistemi conoscitivi ideati dall'uomo, che sono da indagare nelle loro più differenti espressioni testuali. Derrida si spinge oltre: criticando il concetto di Foucault («tutte le archeologie ... sono complici di questa riduzione della strutturalità della struttura e cercano sempre di concepire la struttura in base a un presenza che è fuori gioco»), affronta il problema della conoscenza dell'uomo, da sempre basata su un centro (Dio, *telos*, essenza, soggetto ecc.) in grado di orientare le strutture del reale, ed entrata in crisi con la consapevolezza moderna dell'assenza del centro, o del centro vuoto. Questa assenza per Derrida è anche, al contempo, desiderio di presenza (l'uomo, quanto

¹¹ Gli atti sono pubblicati in Italia un decennio dopo in Richard Macksey, Eugenio Donato (a cura di), *La controversia sullo strutturalismo: i linguaggi della critica e le scienze dell'uomo*, Liguori, Napoli 1975. Per una valutazione sulla centralità del convegno cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, part. pp. 54-62; Andrea Mirabile, *Le strutture e la storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, LED, Milano 2006, pp. 94-107 e la relativa, ricchissima bibliografia.

¹² Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2009, p. 11.

vorrebbe, desidererebbe un *telos* extraindividuale!); si è iniziato ad immaginare il centro non come un luogo, un punto – anche nel senso fisico del termine – ma come funzione, «specie di non-luogo in cui entravano in gioco un numero infinito di sostituzioni di segno». Cosa può restare in grado di gestire la caduta del senso, lo spaesamento?

Questo momento è quello in cui il linguaggio ha invaso la problematica universale: in assenza di un centro o origine, tutto è diventato discorso ... cioè tutto è diventato un sistema in cui il significato centrale, il significato originario o trascendentale non è mai assolutamente presente, al di fuori di un sistema di differenze. L'assenza del significato trascendentale estende *ad infinitum* il dominio del gioco e della significazione.¹³

Le posizioni dei due filosofi non sono sovrapponibili; inoltre, qui Foucault con il metodo archeologico guarda al passato, mentre Derrida guarda a qualcosa che sta giungendo, ancora incomprensibile ma di una «muta e terribile mostruosità». Al fondo del pensiero di entrambi, tuttavia, si ritrova da una parte un violento antiumanesimo¹⁴, dall'altra la radicalizzazione delle tensioni strutturaliste attorno al linguaggio, nonché la possibilità, variamente interpretata, se non di rinvenire un nuovo principio ontologico almeno di scoprirne una qualche traccia nei testi, nel dispiegarsi e sovrapporsi del linguaggio.

L'approccio di Foucault, all'altezza de *Le parole e le cose*, è legato all'idea che tutto il sapere dell'uomo, in una stessa epoca, sia governato da un ordine che, se ridotto ai minimi termini, alla propria essenza, rivela un'episteme – una struttura conoscitiva – unica. L'avvicinarsi delle diverse epoche (Rinascimento, epoca Classica – fra metà '600 e fine '700 – età Moderna) è segnato, o meglio determinato, dal succedersi dei diversi epistemi; la causa del passaggio dall'uno all'altro non è esplicitata da Foucault, e non è comunque pensabile in termini di nessi causali, logici, o storici. La tesi di fondo, in effetti, mette in discussione le nozioni di *uomo* e di *storia*: questi concetti, centrali nelle scienze umane, sarebbero transitori, frutto dell'episteme moderna nella quale siamo (così Foucault nel '66) ancora immersi. Per comprendere le epoche passate tali nozioni non possono essere utilizzate; il rischio è quello di ignorare le fratture epistemologiche e ricondurre l'altro, il diverso, al simile, sostanzialmente travisandolo. È così necessario ripensare alla cultura e alla scienza come determinate dal prevalere di paradigmi basati su somiglianza (Rinascimento), identità e differenze (epoca classica), analogie e successioni (epoca moderna). Il nostro concetto di storia, sorto con quest'ultima, non è quindi

¹³ Questa come le precedenti citazioni di Derrida fanno riferimento a Jacques Derrida, *Struttura, segno e gioco nel discorso delle scienze umane*, in Richard Macksey, Eugenio Donato (a cura di), *La controversia sullo strutturalismo*, cit., p. 356.

¹⁴ «Conforta tuttavia, e tranquillizza profondamente, pensare che l'uomo non è che un'invenzione recente, una figura che non ha nemmeno due secoli, una semplice piega del nostro sapere, e che sparirà non appena questo avrà trovato una nuova forma» Foucault, *Le parole e le cose*, cit., 13.

impiegabile in assoluto, così come quello di una centralità antropologica. Foucault conseguentemente svolge un'archeologia, nella quale domina il taglio sincronico, e mette al bando implicitamente le categorie 'evenemenziali' su cui l'indagine storiografica si basa per fornire un'interpretazione del passato (ad esempio, evitando qualsiasi riferimento a Guerra dei trent'anni, Rivoluzione francese ecc.).

Nonostante lo sguardo dell'archeologo sia rivolto al passato, il filosofo si spinge a fare qualche considerazione sul presente: si starebbe infatti preparando una svolta epistemologica, che dovrebbe chiudere la modernità e dare vita a un'epoca nuova, basata su fondamenti cari allo strutturalismo, psicanalisi ed etnologia cui verrebbe a sommarsi la linguistica. Foucault le definisce contro-scienze, nel senso che andrebbero contro (e oltre) l'episteme moderno: «la linguistica non parla infatti dell'uomo in sé come appunto non ne parlano la psicanalisi e l'etnologia»¹⁵. La linguistica inoltre consentirebbe di far riapparire il problema centrale dell'«essere del linguaggio», scomparso dall'orizzonte con la crisi dell'episteme rinascimentale. I segnali di tale ricomparsa avrebbero iniziato a mostrarsi già nel XIX secolo, in alcune opere letterarie, definite contro-discorsi:

Possiamo in un certo senso dire che la "letteratura", nei modi in cui si è costituita e designata come tale sul limitare dell'età moderna, svela la riapparizione ... dell'essere vivo del linguaggio. ... Lungo l'intero arco del secolo XIX e fino a noi ancora – da Hölderlin a Mallarmé a Antonin Artaud – la letteratura è esistita nella sua autonomia, si è staccata da ogni altro linguaggio attraverso un taglio profondo soltanto costruendo una specie di "controdiscorso" ... Attraverso la letteratura l'essere del linguaggio brilla di nuovo ai limiti e al centro della cultura occidentale ... A partire dal XIX secolo la letteratura riporta alla luce il linguaggio nel suo essere: non quale tuttavia appariva ancora alla fine del Rinascimento. Non vi è più ora infatti quella parola prima, interamente iniziale, la quale fondava e circoscriveva il movimento infinito del discorso; il linguaggio è ormai destinato a proliferare senza origine né termine né promessa. È il percorso di tale spazio vano e fondamentale a tracciare di giorno in giorno il testo della letteratura.¹⁶

Due rilievi: per un verso, in assenza di una parola prima cui tendere, l'essere è nel linguaggio – qui letterario – inteso come riflessione formale autonoma; la seconda, è che la nozione d'autore tende a scomparire, in favore dello spazio letterario – ancora una metafora spaziale – «vano e fondamentale» che tende a coincidere con la letteratura¹⁷.

Partendo da riflessioni in parte simili, sarà Barthes a formalizzare per primo *La morte dell'autore* (1967), sconvolgente affermazione che ha il pregio di portare alle estreme conseguenze una concezione di letteratura intesa quale luogo della traccia dell'essere

¹⁵ *Ivi*, p. 407.

¹⁶ *Ivi*, pp. 59-60.

¹⁷ Tali tensioni confluiranno in *Che cos'è un autore?* (1969), ora in Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1-23.

scomparso dal linguaggio. Fra questo saggio e *S/Z* (1970) emerge chiaramente il tentativo di circoscrivere e descrivere un certo fenomeno – l'emersione di un'idea dell'essere – all'interno del confronto e dell'incrocio di differenti testi: fenomeno che Kristeva aveva identificato con il suo fortunato termine.

Per Barthes – conseguenza della scomparsa dell'autore – il luogo in cui il testo si dà, in cui esiste nella sua forma, è il lettore. Il testo¹⁸ letterario non è qualcosa di compatto e definito quanto una sorta di punto di passaggio o di intersezione, all'interno della quale testi dalle provenienze più disparate si incontrano, intrattenendo rapporti di tipo dialogico, conflittuale, rispecchiandosi, agendo come ulteriori richiami. Il punto di partenza consiste in un attacco, condotto in profondità, alle posizioni 'biografiche' ancora attive nella critica, quale residuo di una prospettiva ottocentesca e positivista: non si dovrà dunque immaginare un autore con la propria inventiva e le proprie tensioni quanto una «mano, staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di iscrizione (e non di espressione), [che] traccia un campo senza origine – o che, per lo meno, non ha altra origine che il linguaggio stesso». Il fatto poi che il linguaggio rimetta, all'interno di questa prospettiva, «costantemente in discussione qualsiasi origine»¹⁹, contribuisce ad approfondire quel senso di vertigine che lo straniamento, la negazione dell'ovvio (l'esistenza dell'autore) stabiliscono. Il significato unico o 'teleologico' è del tutto assente, mancando la figura di «Autore-Dio» [54] a farsene garante.

D'altra parte, se l'autore ha qualcosa di sciamanico – la figura è evocata da Barthes – il lettore è, in un certo senso, un lettore ideale e totale, in grado di cogliere *tutti* gli echi di tutte le parole pronunciate e vergate: l'essenza del linguaggio rifulgerà in qualsiasi punto del suo reticolo, della sua struttura. Tale punto è volgarmente detto testo, ma in realtà fa parte di quel gioco di rimandi (che, se la parola fosse stata coniata, sarebbe detto 'reticolo intertestuale') che solo è in grado di mostrare l'essere:

Si disvela così l'essere totale della scrittura: un testo è fatto di scritture molteplici ... esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo [è] ... il lettore: lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura ... [ma] il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia. ... prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore. [56]

In *S/Z* (1970) Barthes riprende molte delle questioni affrontate, fra cui il riferimento di apertura a *Sarrazine* di Balzac (che costituisce l'oggetto del saggio). L'opera è completamente

¹⁸ L'oscillazione terminologica da 'opera' a 'testo' è uno dei tratti dell'approccio strutturalista, e prevede un'idea di letteratura come pluralità e intersezione. Cfr. Roland Barthes, *Dall'opera al testo*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

¹⁹ Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 54.

significante, senza 'natura' al proprio interno; è plurale; non dà luogo a totalità («niente costruzione del testo: tutto significa incessantemente e più volte, ma senza rimando a un grande insieme finale, a una struttura ultima»²⁰); soprattutto, affronta il concetto di *differenza*: l'opera, se strappata alla sua vita di merce (attraverso la rilettura, la 'riscrittura' nel lettore) dà luogo a un'esperienza della differenza, tematizzata già metaforicamente nell'incipit. Il termine, inteso nel significato heideggeriano, attraverso la radicalizzazione della *Grammatologia* di Derrida nel '70 è già patrimonio comune del decostruzionismo.

Derrida affronta il nodo fondamentale della «morte di Dio» nietzschiana, la questione della scomparsa di un centro trascendentale, attraverso il riferimento alla dimensione testuale del linguaggio. Nel testo scritto, nell'*écriture*, esisterebbe un costante scarto fra significanti e significati, e fra i significanti stessi, determinato storicamente dal mutare dei sistemi di scrittura. In una concezione adamitica del linguaggio infatti le parole sarebbero state leggibili nelle cose stesse, che avrebbero dato origine alle prime forme di scrittura simbolica (nelle quali la parola è la cosa). Il rarefarsi del simbolo allontana sempre più la lingua da questa essenza primigenia, dalla sovrapposizione senza scarti fra lo scritto e l'esistente. Di questo rapporto tuttavia resiste una *traccia*, altro termine chiave per Derrida: si tratta di un elemento fondamentale, di una leva in grado di mettere in crisi le costruzioni testuali, di rovesciarle e rivolgerne il senso. La traccia è tutto quel che si conserva di un'origine perduta, di una pienezza di significato della quale, in modo contraddittorio, si conosce l'impossibilità; essa identifica una *differenza*, uno scarto che allude a quel che era integro, all'unità, e allo stesso tempo ne dichiara l'impossibilità del recupero. Compito del filosofo è allora quello di giocare i testi – di qualsiasi tipo: di qui il concetto di *testualità generale* – contro sé stessi, ritrovando nei punti vuoti, negli angoli marginali, nei lapsus e nelle contraddizioni altrettante chiavi per operarne un rovesciamento, per ritrovare la traccia della primigenia essenza, di cui l'*écriture* costituisce un costante riferimento. Una nuova scienza, la *grammatologia*, si dovrebbe occupare di identificare queste tracce disseminate sia all'interno dei testi che negli interstizi che li separano.

Vi sono delle cose, delle acque e delle immagini, un rinvio infinito dalle une alle altre, ma non vi è più sorgente. Non vi è più origine semplice. Perché ciò che si riflette si sdoppia *in se stesso* e non soltanto come addizione a sé della sua immagine. Il riflesso, l'immagine, il doppio sdoppia ciò che raddoppia. L'origine della speculazione diventa una differenza. Ciò che può guardare se stesso non è uno, e la legge dell'addizione dell'origine alla sua rappresentazione, della cosa alla sua immagine, è che uno più uno fa almeno tre.²¹

²⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 17.

²¹ Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1967, p. 60.

Oralità e scrittura, significante e significato, oggetto e segno si rispecchiano in se stessi senza mai dar luogo a una coincidenza, originando piuttosto uno scarto, una differenza che allude al senso – ma senza poterlo o potervi attingere. Lo stesso meccanismo si moltiplica esponenzialmente, se considerato in dimensione intertestuale (termine tuttavia non adottato da Derrida):

Nella misura in cui quello che si chiama «senso» (da «esprimere») è già interamente costituito da un tessuto di differenze, nella misura cioè in cui vi è già un testo, un reticolo di rinvii testuali al *altri* testi, una trasformazione testuale in cui ogni «termine» che si pretende semplice è marcato dalla traccia di un altro termine, la presunta interiorità del senso è già elaborata al suo aldifuori. Esso si porta già sempre fuori di sé. È già differente (da sé) prima di ogni atto d'espressione.²²

La parola intertestualità nasce quindi all'interno di un campo, quello del tardo strutturalismo francese che, se volentieri assume a proprio oggetto la letteratura, è decisamente connotato in una direzione di ricerca filosofica²³. Julia Kristeva con il termine nomina, nel 1967, un concetto in vario modo centrale, quello di un senso che abita l'interstizio, lo scarto linguistico, che gioca sulla non aderenza delle testualità del mondo, e che fino ad allora non aveva trovato una propria definizione se non perifrastica. Il concetto ha successo perché marca una tappa fondamentale nel processo di superamento delle posizioni ontologiche del primo strutturalismo.

Vent'anni dopo invece il termine appare, in una sua versione estremamente edulcorata, di uso comune nella critica letteraria; dell'accezione filosofica e 'tecnica', specialistica, non sembrano rimanere grandi tracce. Cosa è successo in quel ventennio?

Fra tardi anni Sessanta e primi Novanta il termine acquista una propria stabilità semantica, entrando a far parte del lessico critico-letterario, attraverso la rielaborazione di numerosi teorici in Europa e negli Stati Uniti. Prestando attenzione alle mediazioni attraverso cui la parola viene poco per volta assorbita, emerge come in Europa la riflessione sui fenomeni intertestuali venga condotta da esponenti del secondo strutturalismo, attenti alla dimensione storica (soprattutto per l'Italia) e comunque orientati a una prospettiva d'uso pragmatica. Negli Stati Uniti e, più in generale, in ambito anglofono, il destino del termine è invece diverso e rimane, almeno parzialmente, agganciato alla dimensione filosofica all'interno della quale ha origine: la fortuna del pensiero di Jacques Derrida²⁴, a partire dalla metà degli anni Settanta, si riflette sulla

²² Jacques Derrida, *Posizioni*, Ombre Corte, Verona 1999, p. 43.

²³ Il romanzo costituisce dunque solo uno degli oggetti di questa riflessione nella misura in cui lo strutturalismo tende a considerare l'intera cultura dal punto di vista, semiotico, di una dimensione 'testuale'. «La nozione di testualità della cultura ... presuppone che il testo non sia solo una realtà organizzata attraverso segni verbali, scritti o orali (un libro, una conferenza), ma ogni realtà culturale costruita e organizzata con l'utilizzo di un altro sistema di segni: un affresco, un quadro, un film, persino una recensione che sia ritualizzata». Maria Corti, *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1997.

²⁴ François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America*, il Saggiatore, Milano 2012; part. cfr. cap. 5, *I cantieri della decostruzione*, pp. 135-159.

ricezione del concetto e influenza più o meno esplicitamente l'opera di critici quali Harold Bloom e Paul de Man; attraverso complesse torsioni, giunge così a identificare uno dei principali caratteri della letteratura postmodernista *in primis* nordamericana.

3. Intertestualità critica

3.1. Il secondo strutturalismo

La critica letteraria in Italia e (parzialmente) Francia rispetto al termine intertestualità mette in atto un doppio movimento: da una parte, lo impiega come cappello sotto al quale raggruppare le varie tradizioni di studio dei legami diacronici fra i testi; facendo questo però slega l'intertestualità da una serie di riferimenti e, costringendola al giogo di uno storicismo tradizionale, sostanzialmente la disinnesca. La parola acquista quindi una neutralità semantica duratura che ne consente un impiego 'tecnico' ad ampio raggio, al di fuori del campo (in senso tecnico, à la Bourdieu) nel quale viene concepita: entra a far parte di un lessico specialistico²⁵. Questo movimento di stabilizzazione ha luogo fra fine anni Settanta e inizio Ottanta, e passa da alcuni contributi di strutturalisti italiani, fra cui il saggio di Segre *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti* (1982) e le riflessioni di Maria Corti; dalle opere di Michael Riffaterre (*Semiotica della poesia*, 1978; *La produzione del testo*, 1979; il critico è importante sia per le interpretazioni anglosassoni che per quelle continentali); soprattutto, dalla tassonomia articolata proposta da Genette (*Palinsesti*, ed. francese 1982).

Gli autori che, dal punto di vista teorico, si pongono il problema di sistematizzare la nozione di intertestualità in vista di un impiego critico si trovano davanti a una serie di questioni; dalla loro elaborazione dipende il tono cromatico che oggi caratterizza il termine, almeno dal nostro punto di vista. È possibile individuare quattro linee di riflessione:

- a) quanto si può estendere il perimetro che delimita lo spazio dell'intertestualità? O, in altre parole: cosa intendere per 'testo'?
- b) si può considerare la prospettiva storica o diacronica nell'intento di 'correggere' la sincronia strutturalista?
- c) come interagisce il concetto di intertestualità con il quadro dei generi letterari? E con le forme?
- d) il concetto di intertestualità è sufficiente o sono necessarie ulteriori specificazioni?

²⁵ Kristeva in un cenno polemico si discosterà da quello che giudicherà un appiattimento: «Il termine *intertestualità* designa questa trasposizione da un sistema di segni all'altro; ma poiché questo termine è stato spesso inteso nel senso banale di "critica delle fonti" di un testo, ad esso preferiamo il termine di *trasposizione*». Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979, p. 64.

Le risposte non sono fra loro omogenee; tuttavia, contribuiscono a definire il raggio di impiego critico-letterario del termine. Per quanto le interpretazioni siano differenziate, non ci si allontana mai dall'ambito del secondo strutturalismo più accorto, al cui *milieu* l'intertestualità continua ancora oggi, alle nostre longitudini, a rimandare.

Per gli autori considerati, l'oggetto dell'intertestualità è la letteratura: il testo letterario, non i testi intesi in senso generale; indirettamente (magari in quanto 'serie': cfr. Corti) ne viene ribadita la sostanziale autonomia. I testi entrano in una rete che comprende altre opere, le quali contribuiscono a definirne tratti specifici. Per Genette, ad esempio, l'*ipertestualità* è un fattore fondamentale per affrontare il concetto di genere letterario, che va costruendosi e definendosi proprio attraverso successive trasformazioni o imitazioni²⁶; fra i cinque diversi tipi di relazioni – *transtestuali* – che si possono istituire fra un testo e qualcos'altro, essa è la più importante, poiché identifica tutte le influenze di un'opera precedente (*ipotesto*) su una successiva, fatta eccezione per le citazioni dirette (propriamente dette, secondo l'autore, *intertestuali*). Le relazioni ipertestuali assumono un ruolo fondamentale poiché, collocate all'interno del complesso schema genettiano, giungono a definire i caratteri delle riprese proprie di ciascun genere, secondo coppie oppostive quali trasformazione/imitazione, satirico/non satirico, ludico/serio. Segre invece, nel suo lucido saggio su *Intertestuale-interdiscorsivo*, identifica con i due termini una concezione più ristretta all'ambito del letterario – dei testi – e una più allargata, appunto, ai 'discorsi'²⁷. La proposta è quella di applicare il binomio, al quale va aggiungendosi il concetto bachtiniano di plurivocità, allo studio delle differenze fra romanzo e poesia: «Romanzo e poesia ... si contrappongono in base al quoziente di plurivocità... L'intertestualità del romanzo è prevalentemente diegetica, quella della poesia prevalentemente metaforica e verbale; l'interdiscorsività del romanzo esplora quasi tutto il sistema linguistico, quella della poesia coltiva ... (od ha quasi sempre coltivato) il sottosistema della lingua letteraria»²⁸

La differenza capitale dell'approccio di Riffaterre è costituita dalla focalizzazione sul *lettore* invece che sul *testo*. Da questo punto di vista, egli intende costruire una *semiotica della poesia*

²⁶ «Chiamo quindi ipertesto qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice (d'ora in poi diremo solo *trasformazione*), o tramite una trasformazione indiretta, che diremo *imitazione*». Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi 1997, p. 10.

²⁷ «La mia opinione ormai evidente è che sia bene distinguere, per motivi metodologici oltre che operativi, tra le interrelazioni constatabili fra i testi e i movimenti linguistici o tematici e gli archetipi (provengano da enunciati d'uso o da enunciati testuali, orali o scritti) dalla cui combinazione i testi, ad opera degli autori, risultano. Poiché la parola *intertestualità* contiene *testo*, penso essa sia usata più opportunamente per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa, per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di *interdiscorsività* (con neologismo affine alla *pluridiscorsività* di cui parla Bachtin)». Cesare Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo*, in Costanzo Di Girolamo, Ivano Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Sellerio, Palermo 1982, pp. 23-4.

²⁸ *Ivi*, p. 28.

basata su due livelli: il primo «costituisce il luogo della prima interpretazione ... nel corso di questa lettura viene appreso il *significato*» dal punto di vista linguistico e referenziale; cui succede «il momento per la seconda interpretazione, per la vera e propria lettura *ermeneutica*». Dopo un primo stadio in cui il lettore coglierà il significato letterale di ogni sintagma, si passerà quindi a una osservazione della poesia nella sua globalità, affrontandone la *significanza*²⁹; è a questo livello che, per la comprensione del testo, è necessario considerarne l'inserimento in una rete intertestuale, che avverrà ad opera dell'interprete.

Lo spazio dell'intertestualità quindi, pur osservato secondo prospettive e intenti differenti, non esorbita da quello del letterario, tendendo casomai a coincidervi. Rispetto alla riflessione precedente (Kristeva, Genette, Derrida ecc.) anche la dimensione sincronica e orizzontale, l'idea di un testo-punto di incrocio, strutturato da altri testi, viene complicata: è proposta una più o meno esplicita rivalutazione della dimensione storica e dei suoi influssi, all'interno della dinamizzazione dell'orizzonte strutturalista. Maria Corti, ad esempio, parla esplicitamente di un'ottoca diacronica «assai fruttuosa» per osservare il testo nella sua complessità; una simile tensione è sottesa al lavoro di Segre, di cui è stato sottolineato lo «sforzo di coniugare l'attenzione alle *strutture* linguistiche e formali con la centralità della *storia*»³⁰; Genette, concludendo l'accurata riflessione di *Palinsesti* con alcune riflessioni, riflette sul taglio sincronico della propria opera, problematizzandolo:

Il criterio di distribuzione più pertinente è forse non tanto generico quanto storico. Lo schema qui costruito presenta i dati in modo sincronico e transtorico, ma è possibile osservare alcuni tratti evolutivi, mutazioni, apparizioni e scomparse, e applicazioni diacronicamente privilegiate: qua e là, secondo le epoche e i paesi, si accendono e si spengono delle luci, e altre lampeggiano in maniera talvolta significativa: è la Storia che si mostra quando meno la si aspetta³¹.

Non si intendono approfondire le differenze, e le relative contraddizioni, fra le riflessioni; ciò che interessa qui è la definizione di uno spazio di questa seconda intertestualità alquanto diverso dalle teorizzazioni iniziali: alla possibilità di una testualizzazione del mondo viene opposta un'interpretazione, operativamente utile, ristretta all'ambito del letterario (o, al massimo, dell'artistico); alla compresenza sincronica di tutti i testi e i discorsi si contrappone una rivalutazione della dimensione storica, utile nel momento in cui si ragiona di opere, con relativi archetipi, fonti, influenze. Si tratta dello spazio tridimensionale relativamente semplice che oggi consideriamo, quando parliamo di intertestualità: come si diceva in apertura di

²⁹ «Se le unità del significato sono costituite, volta a volta, da parole locuzioni frasi, *l'unità della significanza è il testo*». Michael Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 29-31.

³⁰ Emanuele Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria dal 1900 ai giorni nostri*, Carocci, Roma 2010, p. 84.

³¹ Gérard Genette, *Palinsesti*, cit., p. 466.

capitolo, «il confronto fra le varie stesure di una stessa opera letteraria (*t. interna*) o nell'ambito di riferimenti ad altri autori (*t. esterna*)» [Devoto-Oli 2010].

La definizione spaziale rimane ampia e, almeno in parte, sfumata; se il gruppo di autori che stiamo considerando è omogeneo da questo punto di vista – costituisce parziale eccezione di Riffaterre, con il suo orientamento sul lettore – il passo successivo, ossia l'applicazione del concetto a un testo, dà luogo a notevoli disomogeneità. Come si è visto, viene affrontata l'importanza dei rapporti transtestuali per la definizione dei generi letterari, nonché dell'intertestualità per una semiotica della poesia basata sul lettore, o per ripensare le differenze fra romanzo e poesia. Tutto ciò determina una proliferazione tassonomica che, se trova l'apice in Genette, non risparmia altri teorici. Per essere impiegato in maniera efficace, infatti, un concetto ampio e sfumato come quello di intertestualità deve essere definito attraverso successive specificazioni, e quindi avremo: transtestualità, intertestualità, paratestualità, ipotesto, ipertesto ecc. ecc. in Genette; intertestualità sincronica, diacronica, 'a caso limite', interna, regressiva in Corti; monovocità/plurivocità, intertestualità, interdiscorsività in Segre; significato, significanza e iperdeterminazione in Riffaterre. Il tentativo di circoscrivere il fenomeno attraverso ulteriori definizioni sostanzialmente fallisce, nonostante l'interesse di alcune di queste teorizzazioni; se ne ha prova indiretta, fra l'altro, nell'impiego spesso scorretto dei pochi elementi entrati nell'uso³².

3.2. La riflessione nordamericana

La fortuna del concetto di intertestualità negli Stati Uniti segue vie parzialmente diverse, giungendo ad esiti distanti da quelli appena descritti. Non avviene, infatti, quel processo di normalizzazione, di riduzione a strumento della critica, che si è visto in atto nel confronto con le aree 'moderate' dello strutturalismo (che, per inciso, in USA non ha spazio fino agli anni Settanta). Il vettore della diffusione è costituito dalla cosiddetta French Theory, dal poststrutturalismo, i cui legami con l'intertestualità originaria si sono trattati: le riflessioni statunitensi partiranno infatti dal confronto con Derrida, o con Barthes, la cui fortuna è significativa per il pensiero statunitense dagli anni Settanta. Ciò significa che se nella riflessione continentale – per quanto queste marche geografiche non possano che essere allegoriche – la concezione filosofico-semiotica di Kristeva viene smorzata, in quella anglosassone essa viene

³² Ad esempio l'opposizione ipotesto/ipertesto, solitamente usata per tutti i fenomeni che Genette direbbe transtestuali.

potenziata, pur attraverso complicate mediazioni. I primi due autori da considerare, Paul de Man e Harold Bloom, hanno fatto parte della ‘scuola di Yale’, raggruppamento informale, non riconosciuto dai diretti interessati, di critici debitori del magistero di Derrida. Chi si fa carico di definire positivamente il concetto è invece Linda Hutcheon, che lo impiega durante gli anni Ottanta nella sua riflessione sul postmoderno.

Così come Derrida, né Paul de Man né Harold Bloom impiegano il termine ‘intertestualità’; tuttavia, secondo prospettive diverse, entrambi lavorano all’idea di un significato che in una qualche misura abita *fra* i testi, o nel passaggio dall’uno all’altro. De Man si interroga costantemente sulle contraddizioni che la riflessione di Nietzsche e Heidegger hanno aperto rispetto alla metafisica e alla razionalità. La questione della referenza è centrale: il linguaggio in genere, e in particolare il linguaggio letterario, è ambigualmente franto fra funzione referenziale e funzione figurale, definite da de Man rispettivamente «grammatica» e «retorica». La critica dovrebbe lavorare proprio su questo doppio piano, mettendo in luce come la contraddizione attiva fra i due momenti trovi una propria specifica formalizzazione al livello dei tropi; egli ritiene «che ogni testo sia organizzato sulla base di un sistema di tropi: la critica consiste nel mettere in luce la dimensione figurale di quanto si legge. Così facendo si genera un nuovo testo, ovvero un altro sistema di tropi che differisce dal primo, ma può essere a sua volta decostruito, in una sorta di catena tropologica infinita»³³. Per il critico statunitense è la figura dell’allegoria che, postulando una distanza, orienta la possibilità di interpretazione; tuttavia, l’allegoria è sostanzialmente indecidibile³⁴, e non è possibile immaginare un termine di qualche tipo al lavoro ermeneutico. La referenza infatti, sulla scorta di Nietzsche³⁵, rimane qualcosa di legato al linguaggio e a una convenzionalità metaforica, ma non trova un riscontro certo, data l’inconoscibilità dell’essere attraverso il linguaggio. Per de Man affrontare il testo, letterario ma non solo³⁶, significa decostruirlo, modellando un altro testo – critico – sulle

³³ Andrea Mirabile, *Retorica della seduzione e seduzione della retorica nelle "Allegories of Reading" di Paul de Man*, in «Strumenti critici», 1, 2006, p. 156.

³⁴ «Paul de Man ha il coraggio di portare alle estreme conseguenze i procedimenti dei due opposti filoni di pensiero sin qui considerati, e cioè il formalismo e che [lo] scientismo aveva prodotto e il relativismo implicito in qualsiasi ermeneutica privilegiante il punto di vista del lettore, unificandoli in una prospettiva che, disgiungendo coerentemente e definitivamente semantica e interpretazione, approda conseguentemente alla tesi dell’illeggibilità del testo. In un certo senso, il destino del pensiero contemporaneo, nelle sue principali varianti, viene svelato e mostrato nel suo necessario punto di arrivo, vale a dire nel suo sostanziale nichilismo». Romano Luperini, *L’allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 37.

³⁵ Paul de Man, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino 1997, p. 135.

³⁶ «Come differisce allora il testo di Derrida da quello di Rousseau? Noi siamo autorizzati a generalizzare, [...] cercando di arrivare a una definizione, attribuendo a Rousseau un valore esemplare e chiamando “letterario”, nel pieno senso della parola, ogni testo che implicitamente o esplicitamente significhi il proprio modo retorico e prefiguri il proprio fraintendimento come il correlativo della sua natura retorica, della sua “retoricità”». Paul de Man, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli 1975, pp. 170-1.

macerie del primo, e così via; solamente in questo modo è possibile alludere al senso custodito dal linguaggio.

Se la concezione di de Man condivide con l'intertestualità soprattutto alcune posizioni rispetto all'antimetafisica e al linguaggio, il discorso è diverso per Bloom. Attraverso categorie nietzschiane e freudiane, interpretate molto liberamente, il critico infatti intende «deidealizzare le spiegazioni correnti su come un poeta contribuisce a formarne un altro». La grande poesia del passato, appartenente a un'era mitica, eserciterebbe un'influenza angosciosa sui poeti delle generazioni successive. Sia i maggiori che i minori sarebbero angosciati da questo peso, affine a quello del padre nella psicanalisi classica: ma mentre i secondi cederebbero all'imitazione, lasciandosi soggiogare, i primi riuscirebbero a sublimare quest'angoscia in opere.

La vera storia della poesia è la storia di come dei poeti hanno sofferto in quanto poeti altri poeti, proprio come ogni vera biografia è la storia di come qualcuno ha sofferto la propria famiglia – o la propria trasposizione della famiglia in amici e amanti.

Ricapitolando: Ogni poesia è una mis-interpretazione di una poesia madre. Una poesia non è un superamento dell'angoscia, ma è quell'angoscia. Le mis-interpretazioni dei poeti – le poesie cioè – sono più drastiche delle mis-interpretazioni dei critici – cioè dei diversi tipi di critica –, ma questa è solo una differenza di gradi, e nient'affatto di specie. Non ci sono interpretazioni ma solo mis-interpretazioni, così ogni forma di critica è una poesia in prosa.³⁷

Le conseguenze di queste opinioni sul dato testuale vanno nella direzione dell'intertestualità decostruzionista: lo specifico letterario non è marcato, in quanto frutto di un discorso quantitativo e non qualitativo («è solo una differenza di gradi»), si fa riferimento a un discorso originario, a una poesia prima, in buona misura inattuabile; il senso poetico abita proprio in questa serie di passaggi, che allontanano la poesia dal nucleo originario («la poesia ... è quell'angoscia»); infatti, la storia della poesia non sarebbe altro che un costante impoverimento³⁸. Sebbene il termine 'intertestualità' non sia impiegato dal critico, il ragionamento fa perno sulla valutazione positiva, in termini di semiosi poetica, di procedimenti intertestuali intesi in un senso affine a quello di Kristeva: al di là della forte torsione imposta da Bloom in senso freudiano, infatti, è proprio nei passaggi da un testo all'altro che risiede il senso. «Le poesie non sono oggetti ma solo parole che si riferiscono ad altre parole, e *quelle*

³⁷ Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 78. Il ragionamento informa tutta la riflessione successiva dell'autore, fino a giungere all'opera più nota sul canone: «Il fardello dell'influenza deve essere retto qualora si debba raggiungere [...] una significativa originalità [...] il premio [...] è la sopravvivenza letteraria ovvero l'inclusione nel canone». Harold Bloom, *Il canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età*, Bompiani, Milano 1996, p. 7.

³⁸ «Che questa ricerca comporti necessariamente l'impoverimento della poesia mi sembra un dato inevitabile, che una storia letteraria accurata dovrà confermare. ... Nella nostra tradizione la poesia, quando morirà, sarà per autouccisione, ammazzata dalla forza passata». Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, cit., p. 18.

parole si riferiscono ad altre parole ancora, e così via nel mondo densamente sovrappopolato del linguaggio letterario. Ogni poesia è un'interpoesia, e ogni lettura è un'inter-lettura»³⁹.

3.3. Linda Hutcheon e le poetiche del postmodernismo

A cavallo fra anni Ottanta e Novanta, nel *milieu* poststrutturalista e in ambito nordamericano, l'impiego più produttivo della categoria dell'intertestualità è quello impostato da Linda Hutcheon. Il critico ha tratteggiato un'immagine coerente e definita delle poetiche del postmoderno, fornendone una valutazione globalmente positiva in contrapposizione, ad esempio, a Jameson e Eagleton. In questo panorama il concetto assume, a confronto con una costellazione di riferimenti che spazia da Lyotard ad Hayden White, da Foucault a Derrida, Barthes e Kristeva, una funzione fondamentale nel definire i tratti della poetica del postmodernismo, che trovano nelle varie forme di intertestualità un elemento 'stilistico' accomunante.

Il postmodernismo è, per Hutcheon, contraddittorio. Esso agisce all'interno di un modello sociale pervasivo e giunge dopo ogni possibilità di rottura; la sua strategia è quindi ambigua poiché, per mettere in scacco la dimensione all'interno della quale opera, non è in grado di proporre un'alternativa radicale: deve limitarsi a giocare l'uno contro l'altro vari tasselli di realtà, per porre in evidenza crepe e contraddizioni. Esso «usa ed abusa, mette in piedi e sovverte gli stessi concetti che sfida»⁴⁰. Per capire che cosa significhi questa frase è necessario considerare come, nell'idea di postmodernismo proposta dall'autrice, convivano due tensioni cooperanti: la condivisione di una concezione testuale della realtà, presente e passata⁴¹; la rivendicazione dell'intrinseca politicità della letteratura come possibilità di sovversione dell'«umanesimo liberale» – in linea con le posizioni antiumanistiche di molti autori della *french theory*.

Contraddittorietà e politicità del postmodernismo, desuetudine della politica (in senso moderno), testualità del mondo: a partire da questi tre assiomi, che in definitiva possono essere solo assunti o rigettati dal lettore, l'autrice conduce un ragionamento logicamente ineccepibile e ricco di prove testuali. Per esplicitare il suo ruolo politico all'interno di un universo testuale,

³⁹ Harold Bloom, *Poesia e rimozione*, Spirali/Vel, Milano 1996, p. 3. Cfr. Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani: per una teoria della letteratura*, Ledizioni, Milano 2011, p. 148 ss.

⁴⁰ «I would like to begin by arguing that, for me, postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, install and subvert the very concept it challenges». Linda Hutcheon, *A poetic of postmodernism. History, theory, fiction*, Routledge, cit., p. 3. Le citazioni saranno tratte da qui, se non altrimenti segnalato.

⁴¹ «The present, as well as the past, is always already irremediably textualized for us». *Ivi*, p. 130.

l'opera letteraria deve imbastire una relazione con i vettori principali della percezione del reale: in particolare, Hutcheon si sofferma sulle due relazioni più rilevanti, quella con le opere letterarie e quella con la storia. Ne scaturiranno da una parte la parodia postmoderna⁴², dall'altra la «historiographic metafiction»: nonostante l'apparente differenza, il movimento messo in essere sarebbe il medesimo. Tasselli del testo di partenza vengono inglobati, attraverso diverse strategie intertestuali; essi tuttavia rimangono isolati, non influenzano il testo di arrivo, piuttosto ne vengono contestati; tuttavia, per il fatto stesso di esserci, essi trovano al contempo una parziale affermazione. Affermazione e negazione rimangono così fianco a fianco, senza possibilità di conciliazione o sintesi: tuttavia, all'interno di questo confronto dovrebbe avvenire un sovvertimento – ma riferito solamente, sembra lecito domandarsi, alla testualità? – del potere e dei meccanismi di controllo sociale.

Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context. It is not a modernist desire to order the present through the past or to make the present look spare in contrast to the richness of the past... It is not an attempt to void or avoid history. Instead it directly confronts the past of literature – and of historiography, for it too derives from other texts (documents). It uses and abuses those intertextual echoes, inscribing their powerful allusions and then subverting that power through irony. In all, there is little of the modernist sense of a unique, symbolic, visionary “work of art”; there are only texts, already written ones.⁴³
[118]

La strategia politica del postmodernismo si fonda dunque su meccanismi intertestuali, riguardino essi una testualità storica o letteraria, scritta o orale. È evidente la prossimità fra questa *intertestualità postmoderna* e le proposte di autori quali Derrida e Barthes: essa viene definita, con le parole del critico francese, come «l'impossibilità di vivere al di fuori dell'infinito testo»⁴⁴; il testo di partenza viene sovvertito, proprio come l'autore della *Grammatologia* invita a fare, partendo dai margini e giungendone al cuore – lo stesso Derrida diviene, nell'interpretazione della Hutcheon, postmoderno, data l'indecidibilità dei suoi testi fra letterario e filosofico. Inoltre, proprio perché non è pensabile un significato ultimo, trascendentale, esso non può che abitare fra i testi, generando tracce. L'idea di un'equivalenza

⁴² Cfr. Linda Hutcheon, *Estensione pragmatica della parodia*, in Id., *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, University of Illinois press, Chicago 2000. La parodia postmoderna, fra le altre cose, contribuisce all'avvicinamento – tendente all'indistinzione – fra letteratura alta e bassa.

⁴³ «L'intertestualità postmoderna è la manifestazione formale sia del desiderio di colmare la distanza fra passato e presente del lettore, che del desiderio di riscrivere in un nuovo contesto il passato. Non si tratta della volontà modernista di ordinare il presente attraverso il passato, o di mostrare il misero presente in contrasto con la ricchezza del passato. [...] Non si tratta del tentativo di svuotare o di evitare la storia. Consiste invece di un confronto immediato con il passato letterario – e storiografico, che deriva anch'esso da altri testi (documenti). Attraverso un uso e un abuso di questi echi intertestuali, incista queste potenti allusioni e, quindi, ne sovverte la forza attraverso l'ironia. In definitiva, c'è poco del senso moderno del “lavoro dell'arte” come unico, simbolico, visionario; ci sono solo testi, testi già scritti» (traduzione mia).

⁴⁴ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975, p. 36.

fra letteratura e gesto politico contenuta nei testi della Hutcheon tenta di uscire dall'*impasse* del tardo capitalismo giocando la carta dell'immediata identificazione. Nonostante la critica ne deplori le realizzazioni 'ermetiche' come elitarie e in sostanza troppo difficili, il gesto è lo stesso di quello messo in pratica dalla neoavanguardia in Italia: «nel riprodurre il disordine e la casualità (l'entropia?) della società dei *media*, l'autore postmoderno sa che non può combatterli dal di fuori ma che può corroderli dal di dentro riducendoli a spettacolo, divertimento, giocosa discontinuità»⁴⁵.

Questa concezione dell'intertestualità ha altre due conseguenze interessanti. La prima è una gestione delle temporalità schiacciata sul presente: nella scomparsa di significati ultimi, trascendentali, il postmodernismo evita il confronto moderno con il passato nel nome del futuro e propone piuttosto «un dialogo col passato alla luce del presente», che possiamo definire «la presenza del passato» o forse «la sua "presentificazione"» [19-20]⁴⁶. La seconda è l'esaltazione della compresenza: i termini della contraddizione convivono sullo stesso terreno senza influenzarsi a vicenda; il tassello intertestuale è inglobato nel testo di arrivo senza che ciò preveda un mutamento. «There is no reconciliation, no dialectic here – just unresolved contradiction» [105]. Tali contraddizioni irrisolte dovrebbero, fra le altre cose, stimolare la creatività dell'artista. La mimesi malinconica dell'ideologia liberista, fra differenza e convivenza, si fa totale.

L'intertestualità, così come viene impiegata esplicitamente o considerata quale tensione filosofica soggiacente dai critici nordamericani, risulta affatto distante da quella vista negli autori francesi e italiani. L'intertestualità non è qui uno strumento della critica, come era per Segre o Genette, ma è un principio significante; in modi differenti, il significato risiede nello scarto fra i testi: fra letteratura e teoria (de Man), fra testo e mondo come testo (Hutcheon), fra testi 'padri' e testi 'figli' (Bloom). La dimensione diacronica non viene recuperata con il confronto con la storia, optando o per una successione atemporale – quella in cui i testi poetici si influenzano l'un l'altro, rimandando a un testo originale inaccessibile – o per uno schiacciamento sul presente, legato alla dimensione testuale della conoscenza umana. In relazione a ciò, non si tratta di un concetto legato prevalentemente alla letteratura, quanto alla dimensione testuale, dunque del linguaggio; per cui, ad esempio, da questi autori critica e/o storia sono spesso posti sullo stesso piano epistemologico dell'opera. Tuttavia, se le premesse

⁴⁵ Rocco Capozzi, *Il dibattito critico in Nord America*, in Romano Luperini (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi. Atti del Convegno internazionale 1960-1990: la teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 109.

⁴⁶ Si tornerà a parlare del concetto, contrapponendolo all'attualizzazione, nel corso del terzo capitolo.

di sviluppo del ragionamento al di fuori del letterario derivano complessivamente dal confronto con la *french theory*, solo Linda Hutcheon porta il discorso alle estreme conseguenze, con la dichiarazione del carattere politico delle pratiche intertestuali. È attraverso questa mossa che l'intertestualità viene ancorata stabilmente al postmodernismo.

Classico e tradizione

Nel concetto della contemporaneità del non-contemporaneo sono anche contenute diverse estensioni temporali. Rinviano alla struttura prognostica del tempo storico, poiché ogni prognosi anticipa eventi che sono sì impliciti nel presente, e in questo senso esistono già, ma che non sono ancora avvenuti.

Reinhart Koselleck, *Futuro passato*

Nonostante la sua fortuna indiscussa, la categoria dell'intertestualità non risulta dunque soddisfacente per quel che riguarda il problema teorico che qui si intende affrontare. Che cosa succede nel momento in cui in un'opera letteraria emergono dei riferimenti a un'opera precedente? Qual è il senso che questi riferimenti vanno ad assumere, in base a quali variabili è possibile distinguerne – e valutarne – differenze implicite ed esplicite? Entrambi i significati odierni dell'intertestualità, sia intesa in generale come riferimento di qualsiasi tipo fra due testualità, oppure in particolare quale luogo semiotico deputato alla produzione di senso, non forniscono delle risposte convincenti a queste domande. I motivi di questa carenza sono diversi: l'intertestualità, a seconda di come la si intenda, o in quanto termine descrittivo non dice molto, oltre a dichiarare una ripresa, oppure rinvia a una precisa tipologia fra le molte possibili, quella in cui il rimando intertestuale è inteso quale materiale da costruzione, tassello; nella maggior parte dei casi non esce da una concezione testualista; tende alla cancellazione dell'autore e dell'interprete. Più in generale, la teorizzazione lascia in ombra il confronto con il cambiamento storico, con il mutare delle condizioni sociali, culturali ma anche materiali nelle quali avvengono la fruizione e trasmissione delle opere d'arte. Proprio da una valorizzazione di questo piano si vorrebbe partire, per riconsiderare il problema attraverso una lente diversa, quella del ri-uso di Lausberg, Brioschi e Fortini: se la decostruzione dell'intertestualità ha rappresentato il momento teorico negativo, il prossimo capitolo vorrebbe ragionare in positivo, proponendo un modello di lettura.

Tuttavia, prima di arrivare al ri-uso è necessario introdurre altri due concetti sui quali si intende ragionare: *tradizione e classico*. Una delle problematiche del concetto di intertestualità è la sua refrattarietà al giudizio di valore; l'intertestualità decostruzionista tende a lasciare in disparte il problema del perché avvenga una ripresa, per concentrarsi sui suoi effetti di senso. La causa di questo atteggiamento è ancora una volta da ricercare nella doppia allergia, al ruolo

autoriale e alla dimensione storica, che può condurre a una valutazione indifferenziata, o addirittura a una assenza di valutazione, rispetto al testo ripreso. Prima di riflettere sul *come*, attraverso una declinazione della categoria del ri-uso, sembra necessario affrontare il perché: *perché* – per quale motivo considerare una determinata tradizione; *che cosa* – in base a quali motivi valorizzare il classico. In altri termini, prima di chiedersi come un autore del secondo Novecento intrecci un dialogo con un testo del passato, ci si interrogherà sul perché, sulle motivazioni che lo spingono a intessere un dialogo proprio con quella particolare opera, che viene a trovare spazio nel pantheon individuale assieme ad altri classici.

La tradizione e il classico nel Novecento non scompaiono, ma un rapporto ingenuo con essi non è più possibile. Diviene chiara la consapevolezza della costante crisi che interessa il legame con la tradizione, essendo terminato il mondo – materiale e culturale – dal quale essa è prodotta; d'altra parte però un riferimento alla dimensione diacronica non si può evitare, esattamente come non è possibile immaginare un rapporto puro con le cose e con le parole, che invece non deve prescindere da storia e stratificazione. Adorno rispetto a tutto ciò ci propone una contraddizione dialettica da sostenere: «la tradizione si trova oggi davanti a una contraddizione insolubile; nessuna è attuale né da resuscitare, ma quando ogni tradizione è spenta, la marcia verso la disumanizzazione è iniziata»⁴⁷. All'interno di questa contraddizione, nonostante le avanguardie e i rifiuti di vario ordine verso il passato culturale, il classico continua a rivelarsi produttivo, gravido di nuove creazioni. «Tutto il susseguirsi delle copie e della conservazione dei “classici” è una vivente tradizione di cultura, che non solo conserva le opere ricevute, ma le assume come modello e le prosegue in nuove produzioni»⁴⁸. Il classico, d'altra parte, rimane tale fino a quando continua a rivestire questa funzione, ad essere produttivo per il presente nonostante la differenza con il passato. La riflessione si muoverà all'interno di queste coordinate.

1. Classico

Quando si discute del *classico*, il primo passo solitamente è quello di rimandare alla radice etimologica. Questa mossa comporta uno straniamento: spinge il lettore, partito da una concezione ingenua e corrente del classico («pertinente alla civiltà greca o latina», oppure

⁴⁷ Theodor Wiesengrund Adorno, *Sulla tradizione*, in Id., *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano 2011, p. 93.

⁴⁸ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 345.

«considerato modello esemplare, detto o di opera o di artista» [Zingarelli 2016, *Ad vocem*]), a porre in discussione le proprie opinioni, mettendole in relazione con dei campi inusitati. L'uso corrente del termine infatti nasce da uno spostamento metaforico: in origine, Aulo Gellio ci segnala come il classico abbia a che fare con la classe, e in particolare con il censo. La letteratura classica è quella che è prodotta per il ceto possidente, per la prima classe, ossia per lo strato superiore – a livello censitario – della cittadinanza romana. È la letteratura per la classe abbiente, contrapposta a quella scritta per i proletari⁴⁹.

In questo caso, il movimento retorico dello straniamento sembra dettato da alcune caratteristiche dell'oggetto cui è riferito. Mettere in dubbio ciò che appare dato contribuisce, infatti, ad un'efficace preparazione del terreno per la discussione di un termine che, sotto molti punti di vista, appare quantomeno difficile e ambiguo, quando non contraddittorio. I risultati delle ricognizioni che seguono sono interessanti proprio in questa prospettiva: se le caratterizzazioni del classico divergono a seconda delle prospettive teoriche adottate, una delle invarianti sarà il riscontro di un carattere non univoco e, almeno tendenzialmente e con le dovute eccezioni, dialettico, del termine.

Non vanno in questa direzione le prime definizioni del *classico* apparse su dizionari e repertori. La terza edizione della Crusca, 1691, ci riporta in prima accezione un lapidario «Dicesi di Cosa eccellente, e perfetta, quasi di prima classe». L'ideale del classico è senza tempo, si avvicina alla perfezione, ed ha un carattere assoluto; però, in linea con le posizioni degli accademici, non risulta legato alla classicità greca e latina. Pubblicato in piena *Querelle des anciennes et des modernes*, il primo *Dictionnaire de l'Académie* del 1694 ne sottolinea la rarità e ne limita l'applicazione a precisi contesti: «un auteur ancien fort approuvé, et qui fait autorité dans la matiere qu'il traite. Aristote, Platon, Tite Live etc. sont Auteurs classiques». In francese sarà proprio la definizione del secolo di Luigi XIV (durante il quale viene pubblicato il dizionario) quale 'classico' a eliminare tali tratti di rarità del termine; si tratta però di un'età dove l'eredità culturale greca e latina viene posta in discussione, nella quale «l'orizzonte delle *honnêtes gens* è integralmente contemporaneo; la loro conoscenza dei classici latini e greci è filtrata da traduzioni in francese»⁵⁰. Il riferimento al rapporto con il passato, il richiamo alla letteratura e alla filosofia greco-latina, è quindi complicato dal contesto, propenso alla messa in discussione della coincidenza fra classicità, autorità, eccellenza.

⁴⁹ «Ite ergo nunc et, quando forte erit otium, quaerite, an "quadrigam" et "harenas" dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius.» Noctes Atticae, XIX, 8, 15.

⁵⁰ Marc Fumaroli, *Le apie e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Adelphi, Milano 2005, p. 25.

Un'affermazione netta come quella di Montaigne, che a fine Cinquecento poteva sostenere che «le produzioni di quelle ricche e grandi anime del tempo passato sono ben al di là dell'estremo orizzonte della mia immaginazione e della mia aspirazione»⁵¹ nel passaggio fra XVII e XVIII secolo è messa in discussione, complicata dal mutamento di paradigma che conduce verso l'avvio della modernità. L'era delle scoperte geografiche mette a confronto la validità epistemologica dei classici greco-latini con l'esperienza di nuovi spazi di alterità: la geografia ideologica⁵² medievale, nella quale lo sguardo del viaggiatore è condizionato dalle letture pregresse – misto di realtà, leggenda e mitologia – cede il campo a una nuova modalità di conoscenza del mondo, esperienziale, dove sono i testi classici ad essere verificati, smentiti, corretti dal confronto con la realtà. Qualche decennio più tardi, con Galilei e con la sua nuova scienza entrano in discussione i fondamenti scientifici classici, sottoposti al vaglio delle innovazioni tecnologiche impostate da intelletti curiosi e spregiudicati. Dal punto di vista letterario, le conseguenze di questi cambiamenti oltre le soglie del XVIII secolo fanno della proposta veicolata dal classico magari la prima, ma fra molte diverse possibilità, potenzialmente concorrenti. Altre opere più recenti, altre concezioni estetiche potranno esser valutate come *eccellenti, perfette e quasi di prima classe*, come postula la terza edizione della Crusca: il passaggio, fondamentale nella costruzione della coscienza moderna, è centrale anche per quel che riguarda la concezione contemporanea del classico. *Classici* a pieno titolo saranno Virgilio e Seneca come Dante e Racine, giungendo al paradosso secondo il quale autori anticlassicisti, come parte importante del movimento romantico europeo, giungono ad essere oggi universalmente considerati classici della letteratura. Tale spostamento sarà riconosciuto in pieno da Schlegel, a fine Settecento: il critico romantico potrà infatti sostenere che, al di là di una serie di specificazioni estetiche, «se esistono pure leggi della bellezza e dell'arte, esse debbono valere senza eccezioni»⁵³ – di epoca storica, s'intende⁵⁴.

È nel momento in cui il concetto di *classico* viene sollevato dalla delimitazione precisa d'ordine temporale (antichità) e geografico (greco-latina), e piuttosto ancorato al concetto di eccellenza – ambiguo, di per sé soggettivo, legato all'interprete oltre che al canone – che nella riflessione compare un interessante tasso di contraddizione, che si ritroverà, pur in forme

⁵¹ Michel de Montaigne, *Essais*, II, 17.

⁵² Per la distinzione cfr. Leonardo Olschki, *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1937.

⁵³ Friedrich Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, Guida editori, Napoli 1988, p. 59.

⁵⁴ Si schematizza una situazione articolata, nella quale le diverse tendenze classiciste sono forti. Un esempio centrale, naturalmente, è quello di Hegel e della sua distinzione storica delle arti in simbolica, classica e romantica: «Il centro dell'arte è costituito dalla unione, in sé conclusa a libera totalità, del contenuto con la forma ad esso senz'altro adeguata. Questa realtà esterna coincidente con il concetto del bello, a cui invano si è sforzata di giungere la forma d'arte simbolica, viene ad apparire solo con l'arte classica». Hegel, *Estetica*, Feltrinelli, Milano 1978, II, 3, p. 563.

diverse, in vari autori. Al di là delle singole motivazioni, è nel passaggio definitivo dal carattere normativo a quello ‘propositivo’, se il termine può rendere l’idea, del classico che si ritrova la causa ultima: i suoi tratti di utilità e necessità non sono più una certezza, andando a costituire piuttosto una scommessa.

2.. *Definizioni del concetto fra Ottocento e Novecento*

2.1. *Sainte-Beuve e il tempio del gusto*

Una definizione si rende necessaria nel momento in cui viene a cadere la consapevolezza diffusa rispetto al significato di un certo termine. Il critico ufficiale della borghesia francese al tempo di Napoleone III, Sainte-Beuve, è profondamente consapevole delle problematiche di una delimitazione del concetto al di là di un’estetica classicista: il privilegio della purezza, del campo aperto alla creazione, appartenne solo ai greci che, «par un singulier bonheur et un allégement facile de l’esprit, n’eurent d’autres classiques qu’eux-mêmes»⁵⁵. Il vantaggio della tabula rasa è perduto per sempre; nella misura in cui la percezione di questa perdita si va precisando, vanno rinforzandosi i tentativi moderni di rifiuto della tradizione, fino alle avanguardie novecentesche.

Non vi è più dubbio, a metà XIX secolo, che quella di classico sia una definizione non tanto temporale quanto di valore; oppure, che è dire suppergiù la stessa cosa, che le vette massime raggiunte dal classico antico possano essere uguagliate e superate dall’arte moderna. I classici, col progredire dell’umanità, si vanno sommando l’uno all’altro; proprio per questo, tatticamente, nel saggio il critico procede a distillare una definizione dalla precedente accumulazione d’esempi vicini e lontani: che cosa sia un classico, dunque, lo si può vedere solamente nella pratica, andando a vedere quelli che sono considerati dal senso comune – diciamo così per ora – classici. Alcune considerazioni risultano illuminanti, in positivo o in negativo. Partiamo da queste:

Le Temple du goût, je le crois, est à refaire; mais, en le rebâtissant, il s’agit simplement de l’agrandir, et qu’il devienne le Panthéon de tous les nobles humains, de tous ceux qui ont accru pour une part notable et durable la somme des jouissances et des titres d’esprit.⁵⁶

⁵⁵ Charles Augustin de Sainte-Beuve, *Qu’est-ce que’un classique?*, in Id., *Causeries du lundi*, Freres, Parigi 1852, p. 39.

⁵⁶ *Ivi*, p. 50.

Se i classici aumentano, il tempio dell'arte va allargato per far posto a tutti. A questa concezione presiede un'istanza di accumulazione ingenua, che trova il proprio spazio d'espressione in parallelo al trionfo del positivismo liberale di metà Ottocento; ma che anche oggi rappresenta in alcuni campi una questione aperta, segnatamente in alcuni settori della ricerca accademica in diverse scienze umane. Molto è classico, dunque molto deve restare; d'altra parte, se «un classique [...] c'est un auteur ancien, déjà consacré dans l'admiration, et qui fait autorité en son genre»⁵⁷, al maturare della società e all'espandersi dei campi di interessi, non può che corrispondere la crescita del numero dei classici. Sono gli anni in cui Mallarmé può ancora sostenere: «j'ai lu tous les livres»⁵⁸ senza destare ilarità: è assente l'angoscia novecentesca davanti alla massa incombente della produzione libraria, del sapere inconoscibile, manca dunque la conseguente opzione per la selezione che troveremo in altre definizioni; tuttavia, un elemento di questa tensione già si ritrova nelle riflessioni di Sainte-Beuve in relazione alle temporalità.

Un vrai classique [...] c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque [...] qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges.⁵⁹

La prospettiva dell'accumulazione prevede che una certa verità possa essere espressa una volta per sempre: il fatto che il vero autore classico sarà colui che avrà fatto fare un passo di più all'umanità, trova valore soltanto all'interno di una concezione progressista lineare. La rappresentazione è parzialmente complicata dall'idea forte del paragrafo: la contemporaneità a tutte le epoche.⁶⁰ Nell'economia della riflessione di Sainte-Beuve questo concetto ha un valore sostanzialmente opposto a quello più comune nel secondo Novecento, informato dall'ermeneutica contemporanea e dalla sua attenzione all'oggetto. Per il critico francese, classico è quell'autore che tutte le epoche considereranno fondamentale, e che quindi, in virtù di suoi precisi caratteri (li elenca: stile, tema, verità, avanzamenti ecc.) sarà riconosciuto da tutte le epoche come contemporaneo: tale caratteristica è determinata dall'eccellenza oggettiva di tratti intrinseci dell'oggetto.

La riflessione novecentesca giungerà spesso a ribaltare la prospettiva: classico è quel che, di volta in volta, viene riconosciuto come tale in base alla sua importanza per l'interprete. Mario

⁵⁷ Ivi, p. 38.

⁵⁸ Stephané Mallarmé, *Brise marine*, 1865.

⁵⁹ Sainte-Beuve, *Qu'est-ce que'un classique?*, cit., p. 42.

⁶⁰ Il presupposto esplicito di una simile concezione, che avrà grande risonanza nel XX secolo, ad esempio nella posizione di Eliot, è quella della sostanziale unità, pur nella mutazione, del processo storico. Cfr. anche Frank Kermode, *Il classico*, Lerici, Roma 1980, p. 15.

Praz afferma: «I classici esistono solo in quanto i moderni riconoscono, o credono di riconoscere in loro essi medesimi, le loro proprie ansie e aspirazioni. Il mondo è invero proprietà dei vivi, e i morti vi han parte solo allorché i vivi si rispecchiano in loro»⁶¹. All'interno della complessa riflessione su ermeneutica e storia contenuta in *Verità e metodo*, su cui si ritornerà, Gadamer sostiene che: «il termine “classico” dice appunto che la portata della forza comunicativa immediata di un'opera è in linea di principio illimitata»; al contempo, «la comprensione del soggetto [...] va intesa [...] come l'inserirsi nel vivo di un processo di trasmissione storica, nel quale passato e presente continuamente si sintetizzano»⁶².

2.2. Michail Bachtin e la riaccentuazione

Una posizione simile, articolata e complessa, è già presente in uno dei saggi più noti di Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, scritto negli anni 1934-35 durante l'esilio in Kazakistan, nel quale vengono applicati i principi della translinguistica o metalinguistica⁶³ alla scrittura romanzesca. La riflessione del critico russo si muove all'interno di una prospettiva sostanzialmente unitaria⁶⁴, orientata da un *principio dialogico* da rintracciare in qualsiasi realizzazione linguistica dell'uomo, e segnatamente nella creazione artistica; la vita del romanzo, dal momento della sua ideazione al momento della fruizione, appare condizionata dall'interrelazione, dal dialogo con lo sfondo sul quale volta per volta, con il trascorrere del tempo, l'opera si staglia.

Nella riflessione di Bachtin la parola intesa in senso lato, quella impiegata nella comunicazione umana, non è mai determinata una volta per tutte: essa assume volta per volta il proprio senso nello spazio che separa l'io dall'altro. «Nella vita corrente della nostra coscienza la parola interamente convincente è semiproprià, semialtrui».⁶⁵ Dal punto di vista estetico, è nel romanzo polifonico che questa verità pragmatica dell'esistenza linguistica dell'uomo trova espressione, consentendo di riprodurre la vita delle idee e dei rapporti

⁶¹ Mario Praz, *Che cos'è un classico*, in Id., *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, p. 26.

⁶² Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 601.

⁶³ È la scienza che per Bachtin studia il comportamento della parola all'interno della prassi sociale, qualcosa di prossimo a ciò che oggi chiamiamo sociolinguistica. Cfr. Tzvetan Todorov, *Michail Bachtin: il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990, p. 13 ss.

⁶⁴ «L'opera di Bachtin, vista nel suo insieme, [...] esibisce una sensibile uniformità stilistica. [...] Si tratta di un'uniformità [...] più pervasiva e capillare, originata dall'immane presenza dentro ad ogni pagina, sia di linguistica, o di estetica, di critica o di teoria letteraria, di un nucleo semantico identico, permanente, ciò che Leo Spitzer [...] chiamerebbe “l'etimo dello scrittore”». Stefania Sini, *Michail Bachtin: una critica del pensiero dialogico*, cit., p. 16.

⁶⁵ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 154.

interumani attraverso la parola dialogica: «le coscienze altrui non si possono contemplare, analizzare, definire come oggetti – con esse si può solo entrare in rapporto dialogico»⁶⁶.

Come la parola, anche l'intera opera d'arte nel momento in cui viene prodotta ha una sua intenzionalità: l'autore intende esprimere una certa verità, non importa quanto contraddittoria, o se dialogica o meno. Con il passare del tempo, tuttavia, l'opera si trova a stagliarsi su uno sfondo dialogico che va mutando: l'intenzione autoriale, primigenia, deve fare i conti con questo cambiamento, che va ad influire sull'opera stessa, la quale si trova ad essere *riaccentuata*.

Il concetto di riaccentuazione coniato da Michail Bachtin gioca su una figura interessante: per un verso viene postulata un'identità, quella del testo, della parola scritta, che tuttavia cova al suo interno una differenza semantica, più o meno marcata, determinata dal diverso accento – ossia, fuor di metafora, dalla diversa interazione dialogica che viene a crearsi con il contesto linguistico, sociale, ideologico nel quale avviene la lettura. Le opere classiche vivono quindi una vita storica che è costituita dalle successive letture che ne vengono fornite: come non è mai possibile impiegare una parola prescindendo dagli effetti degli impieghi precedenti, che riverberano su di essa, così nell'interpretazione del testo letterario l'intenzione autoriale è solo uno degli elementi che si debbono tenere in considerazione, e che può essere più o meno avvallata dalle letture puntuali.

La vita del classico secondo il pensiero, compiutamente moderno, di Michail Bachtin, è profondamente contraddittoria: per un verso agganciata al passato, a un'identità non mutevole, al limite anche materiale, determinata una volta per sempre, non può tuttavia essere concepita – ma al pari di qualsiasi altra opera linguistica – all'infuori di un principio dialogico, che vada proprio a negare questa identità separata, ogni volta in modo diverso.

2.3. T. S. Eliot e Frank Kermode: risposte e domande dei classici

Una diversa prospettiva sulla questione è fornita da Frank Kermode che, nel volumetto *Il classico* sviluppa una serie di riflessioni a partire da *Che cos'è un classico?* di T. S. Eliot. Il poeta e saggista inglese riflette, nel 1944, nel corso di una conferenza pubblica, su cosa possa significare in ambito europeo il concetto: «Il latino e il greco costituiscono la corrente sanguigna della letteratura europea [...] nessuna lingua moderna può sperare di produrre un classico nel

⁶⁶ Michail Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 93.

senso in cui ho chiamato tale Virgilio. E Virgilio è il nostro classico, il classico di tutta l'Europa»⁶⁷.

Sono da distinguere due nuclei nelle pagine di T. S. Eliot: per un verso, la coraggiosa costanza nel voler identificare un punto di riferimento sovranazionale, capace di unire al di là delle singole tradizioni un'Europa distrutta da cinque anni di guerra; d'altra parte, fra classico antico e classico moderno, rispettivamente definiti «classico universale» e «classico che è tale soltanto in relazione alla letteratura cui appartiene»⁶⁸ viene postulata una differenza sostanziale. Il classico per eccellenza, Virgilio, è un esempio non raggiungibile; tuttavia, proprio questa eccellenza incommensurabile rappresenta, paradossalmente, un dato positivo per le letterature contemporanee: il classico universale infatti porterebbe a compimento le potenzialità di una lingua, lasciando dopo la sua apparizione solamente lo spazio per l'epigono. Al di là della posizione, per l'appunto, classicista, questa distinzione eliotiana conduce Kermode a sviluppare un ragionamento che contribuisce alla definizione ulteriore di un versante del tema.

La questione della valutazione del classico moderno in effetti pone dei problemi, per un doppio movimento facilmente intuibile: per un verso infatti si è accennato a quanto il percorso verso la modernità passi anche dalla messa in dubbio del valore normativo della classicità, lasciando uno spazio di possibilità e di negazione sempre più rilevante; d'altra parte, il classico antico o, nei termini di Eliot, universale, appartiene a una stagione percepita, oltre che distante, come decisamente conclusa. Kermode, sovrapponendo la postura epistemologica del lettore e la proposta che i testi in questione avanzano all'interprete, marca una differenza qualitativa:

[il classico moderno] si offre solo alle letture che si lascino suggestionare proprio dalle sfasature del testo. Rispetto al classico tradizionale, a cui si chiedevano risposte, quello moderno ha invertito i ruoli: è lui a porre una serie di domande praticamente infinita. E una volta imparato a cercare le domande si scopre la possibilità di trovarle anche nei vecchi classici. Infatti non si può separare il classico moderno dal modo moderno di leggere un classico.⁶⁹

L'inversione è evidente dal salto dei tempi verbali – al classico antico si chiedevano risposte, quello moderno interroga al presente: si tratta del processo per cui le abitudini di lettura modellate su una certa categoria estetica, nel momento in cui sono supportate da altre tensioni, interne o esterne al campo dell'arte, tendono ad estendersi oltre il perimetro iniziale. La modernità del Novecento, costruita – non importa qui se in positivo o in negativo – sul problema

⁶⁷ Thomas Stearns Eliot, *Che cos'è un classico?*, in Id., *Sulla poesia e sui poeti*, Bompiani, Milano 1960, pp. 74-5.

⁶⁸ *Ivi*, p. 59.

⁶⁹ Frank Kermode, *Il classico*, cit., p. 105.

del relativismo, spesso non ha potuto fare a meno di estendere la propria postura dubitativa e interrogante fino a quel classico definito da Eliot, in posizione difensiva, come universale.

Il problema di metodo, espresso implicitamente in queste considerazioni, si pone ai confini della riflessione ermeneutica maggiore del Novecento, sulla quale dovremo tornare. La domanda esula dalla questione del classico e riguarda l'interpretazione di qualsiasi opera: è necessario rintracciare ciò che l'autore originariamente intendeva dire (posizione di Schleiermahr, fatta propria ad esempio da Hirsch); oppure si deve ragionare sulla fusione degli orizzonti storico e dell'interprete (come sostiene Gadamer); o ancora, il testo verrà scritto dal lettore, postumo a un autore dichiarato morto (Barthes, Foucault)? Kermode, a cavallo fra diverse posizioni, fornisce una risposta dialettica, che colloca il classico su un doppio piano:

le opere [...] vivono nella loro originaria molteplicità, liberate non consumate dalla morte, la morte dello scrittore e del lettore, inalterate nel tempo eppure capaci di offrirsi a letture che risentano delle particolari condizioni del tempo in cui vengono fatte.⁷⁰

La possibilità di un fraintendimento è contemplata in questa posizione: l'opera rimane invariata, eppure si presta a letture che hanno nel tempo storico dell'interprete la propria base. Ancora una volta, partendo da luoghi diverse, si giunge a quella posizione contraddittoria propria di tutta la riflessione moderna sul classico, che rimane identico a se stesso ma per ogni generazione è qualcos'altro.

2.4. *Il marxismo critico: classico e forma*

La contraddizione di cui si sta parlando, riscontrata – pur in termini diversi – in tutte le riflessioni sul classico affrontate finora, trova il proprio centro nel problema delle temporalità e della storicità delle opere; a partire da tale constatazione, non stupirà dunque riscontrare come molte delle riflessioni del marxismo critico del Novecento vi dedichino ampio spazio. Lo stesso Marx ragiona sul problema, ad esempio nei *Grundrisse*: «la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili»⁷¹. L'opera d'arte, prodotto di una società le cui strutture sono a un determinato sviluppo, continua ad affascinare proprio perché contiene, al proprio interno, il rimando a qualcosa che non può più tornare, di

⁷⁰ Ivi, p. 129.

⁷¹ Karl Marx, Friedrich Engel, *Scritti sull'arte*, Laterza, Bari 1976, p. 55.

passato per sempre, che continua però ad esistere, in un certo senso a vivere inglobato nel nostro presente. Attorno a questo problema ruota la riflessione teorico-letteraria di molti marxisti più o meno critici della prima metà del XX secolo: la grande letteratura conserverebbe in sé una proposta e una possibilità per il futuro, offerte proprio dal passato. Queste, tuttavia, non sono immediatamente fruibili a causa della distanza storica, ma possono essere recuperate; sono i modi di questo recupero a differire, anche se è possibile trovare dei comuni denominatori, in particolare nel concetto – variamente declinato – di *forma*.

Lukács già in *Teoria del romanzo* ragiona in questa direzione. L'epica classica tiene assieme le diverse porzioni della realtà in cui sorge, riuscendo nell'impresa di abbracciare la totalità del reale: «la totalità sta a significare che qualcosa di concluso può essere compiuto; compiuto in quanto tutto vi accade, nulla ne è escluso o accenna a una superiore estraneità; compiuto in quanto ogni cosa che vi matura nella propria compiutezza, e, nell'atto di acquisire se stessa, si salda all'insieme»⁷². Il romanzo invece, pur erede (in una prospettiva chiaramente debitrice verso Hegel) della tensione epica, non riesce in questo intento, non per carenze dal punto di vista estetico ma a causa del contesto, del suo svilupparsi e complicarsi – secondo le parole del filosofo ungherese – nell'epoca della «compiuta iniquità». Tuttavia, il rapporto con la forma epica e con la sua possibilità di conciliazione innerva la moderna letteratura romanzesca di una tensione al recupero, alla ri-attualizzazione della proposta formale del classico rispetto alla totalità del reale: «il romanzo, in quanto forma, rappresenta nei tempi moderni il tentativo di riconquistare qualcosa della qualità della narrazione epica come riconciliazione tra materia e spirito, tra vita ed essenza»⁷³. L'epica è contemplata all'interno della riflessione sul romanzo contemporaneo proprio in quanto costituisce un costante richiamo alle possibilità, proprie dell'arte e in particolare della letteratura, di produrre una formalizzazione della totalità.

È forse nella riflessione di Adorno che il concetto di forma, inteso in un senso più prossimo a quello comune, stilistico, acquista una completa centralità. La riflessione del filosofo in questo caso non prende in considerazione solamente la letteratura quanto l'arte in generale: questa troverebbe la propria specificità nell'interna formalizzazione, che la distingue dall'empiria, dal mondo degli oggetti, attribuendole tratti di singolarità ed unicità. La possibilità di attribuzione di una forma artistica conserverebbe traccia di stadi precedenti non solo dell'attività artistica

⁷² György Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999, p. 28. Il saggio dell'ungherese appartiene alla fase premarxista, ma è possibile concepirne i risultati in continuità con le 'fasi' che sono generalmente concepite come successive. Cfr. su questo argomento Tito Perlini, *Prefazione a György Lukács, Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*, vol. I, Sugar, Milano 1973, pp. XI ss.

⁷³ Fredric Jameson, *Marxismo e forma*, Liguori, Napoli 1975, p. 193. Cfr. anche Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *Letteratura e mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2016, pp. 143 ss.

umana ma anche del rapporto con il reale, una sorta di ricordo storico di contenuti scomparsi che viene qui sedimentandosi. Il classico antico e contemporaneo, in questa lettura, porta con sé il segno della propria storicità, che al contempo si offre al presente come una possibilità sempre passibile di attualizzazione. Le opere d'arte

parlano in virtù della comunicazione di tutto ciò che è singolo al loro interno. Entrano perciò in contrasto con la frammentarietà del meramente essente. Ma proprio in quanto artefatti, prodotti di lavoro sociale, comunicano anche con l'empiria che revocano, e da essa traggono il proprio contenuto. L'arte nega le determinazioni apposte categorialmente all'empiria e tuttavia serba nella propria sostanza l'empiricamente essente. Poiché si oppone all'empiria mediante il momento della forma [...] la mediazione va in generale cercata, in un qualche modo, nel fatto che la forma estetica sarebbe contenuto sedimentato. Le forme all'apparenza più pure, quelle musicali della tradizione, risalgono fino in ogni dettaglio idiomático a qualcosa di contenutistico come la danza. Gli ornamenti spesso sono stati in altri tempi simboli culturali. Riferire all'indietro forme estetiche a contenuti, come ha fatto la scuola dell'Istituto Warburg per quel che riguarda l'oggetto specifico della sopravvivenza dell'antichità, sarebbe un'operazione da compiere in maniera più estesa.⁷⁴

La forma distingue l'opera dal mondo oggettuale, ma al contempo reca traccia del rapporto con l'empiria; in una qualche misura, la sua considerazione sarebbe necessaria per restituire dialetticamente l'opera del passato – o, più precisamente, il contenuto passato sedimentato all'interno della forma dell'opera – al mondo degli uomini.

2.5. *Franco Fortini: i classici sono vivi, nella misura in cui sono morti*

Franco Fortini, che diverrà uno dei più coerenti mediatori italiani delle opere di Lukács e Adorno, inizia a ragionare sul tema nel '47, prima che in Italia si pubblicassero i testi dei due filosofi, impostando un percorso di riflessione che affronta il tema in ottica politica. In due interventi, apparsi sul Politecnico di Vittorini, il saggista si domanda, con la freddezza e la radicalità di una generazione maturata nella guerra mondiale e nella Resistenza, a cosa possa servire un classico, come si possa leggerlo nell'Italia degli ultimi anni Quaranta.

Quello che distingue una cultura attiva e viva da una cultura di decadenza è appunto l'attitudine a non abitare tra i monumenti della propria letteratura nazionale (o delle altrui) come tra vaghi miti di una religione defunta, a quel modo che fanno i *fellah* tra le statue dei Faraoni o i patagoni fra i colossi dell'Isola di Pasqua; ma a scegliere invece di rendere parlanti alcuni di quei monumenti ed abitabili alcune di quelle necropoli o chiese o città; e abbattere il resto.⁷⁵

⁷⁴ Theodor Wiesengrund Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 9.

⁷⁵ Franco Fortini, *A proposito delle Rime di Dante. Come leggere i classici?*, in «Il politecnico», 1947, 31-2, p. 54.

L'immagine particolarmente violenta – d'altra parte, chiudendo l'articolo Fortini si dichiara convinto della necessità di far violenza ai testi – non cancella la portata utopica delle affermazioni. Se la conservazione indifferenziata, che abbiamo visto nel positivismo di Sainte-Beuve, e che è propria dello specialismo filologico, conduce alla morte per il presente delle opere, la selezione per quanto dolorosa porta con sé, assieme alla necessità dell'esclusione, la possibilità del recupero. Si tratterebbe, secondo Fortini, dell'unica *chance* di impostare una relazione col passato che comporti una tensione verso il futuro; orientata da un giudizio di valore sul classico che non si esaurisca nel presente.

Nella voce *Classico* dell'enciclopedia Einaudi, di circa trent'anni più tarda, Fortini somma a questo nucleo altre riflessioni, legate al nesso forma-distanza storica. L'autore si interroga: «come avviene che opere di carattere, tendenza, contenuto, contesti culturali e storici diversissimi, col tempo pervengano non solo ad ordinarsi in una classe di straordinaria eccellenza ma a rivelare caratteri comuni tra loro, i quali convenzionalmente sono chiamati classici?»⁷⁶. Determinante nell'economia del classico, la distanza temporale, il mutamento del contesto storico con cui un'opera si trova a intessere legami, contribuisce a smorzare le tensioni fra opera e referente originario, a una «riduzione degli antagonismi» interni ed esterni; addirittura, «ciò che emerge come formale [...] è il risultato di un'alterazione intervenuta nel contesto storico». Per un verso, ciò rafforza l'omogeneità dell'opera, ne tratteggia il profilo unitario; d'altra parte, contribuisce all'emersione di caratteristiche in senso ampio formali (stile, uso della lingua, arie di famiglia, influenze ecc.), inizialmente messe in ombra dalle contingenze nelle quali l'opera, al momento della sua apparizione, risulta calata.

Un classico è dunque un'opera nella quale è avvenuta una simile riduzione degli antagonismi; dal corpus dei classici, sottoposto a letture e interpretazioni reiterate, emergono giocoforza tratti comuni, accentuati dalle poetiche classicistiche che ritrovano una permanente vitalità nella ripetizione e nella conferma in opposizione al nuovo.

Equivoco è dunque il luogo comune che parla di una permanente vitalità dei classici. Tale vitalità consiste, se intesa correttamente, nella riattivazione o «richiamo» di cui possono godere singole parti di un'opera, opere intere o interi periodi letterari per una coincidenza fra taluni strumenti e metodi di interpretazione e le domande di una specifica categoria di destinatari. [...] I classici di ogni cultura sono «vivi», però, nella misura in cui sono «morti», ossia sono stati successivamente abbandonati dalle diverse forme di energia antagonistica che furono capaci di incarnare lungo le generazioni. [...] Ma un'altra funzione positiva dei classici risiede paradossalmente in ciò che si oppone alla loro «permanente vitalità». Come il sorriso dei defunti o delle maschere di cera, il classico educa alla contemplazione della morte di quanto sembra più vivente. [...] I classici di una lingua o letteratura o civiltà hanno con il nostro presente un rapporto perturbante, di familiarità e di estraneità: *sunt aliquid Manes*⁷⁷.

⁷⁶ Franco Fortini, *Classico*, in *Enciclopedia*, vol. III, cit., a. v., anche in Id., *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 266.

⁷⁷ *Ivi*, p. 269.

La contraddizione del classico, secondo Fortini, è da indagare al di sotto della sua *permanente vitalità* – a tutti gli effetti un luogo comune – che emerge solamente nel momento in cui vi è una riattivazione o un richiamo, e non sempre. È piuttosto nella compresenza di vita – ossia di proposta per il futuro – e di morte – cioè di tensioni interne che il tempo ha fatto saltare – che risiede invece il tratto fondamentale dell’opera classica, che al di là dei vari classicismi riesce a trasmettere, proprio per questo suo statuto ambiguo e perturbante, la propria immagine precaria ad ogni presente.

2.6. *Le contraddizioni del classico e della modernità*

L’opera dello storico tedesco Reinhart Koselleck costituisce un tentativo importante di definire l’orizzonte temporale della modernità. L’ordine dei problemi affrontati è chiarito in un saggio, *Il futuro passato agli inizi dell’età moderna*, che prende spunto dall’analisi di un quadro, *La battaglia di Issa* di Albrecht Altdorfer. La tela, dipinta nel 1529, raffigura la vittoria di Alessandro Magno del 333 a.C., attualizzandone la rappresentazione: la cavalleria è corazzata, le fanterie sono armate di picche rinascimentali, i persiani sembrerebbero turchi. Il riferimento allegorico alle lotte fra Sacro Romano Impero e Sublime Porta è evidente e non necessita chiarimenti: il recupero della tradizione dovrebbe rappresentare una profezia, rispetto alla vittoria sul Sultano e alla rinascita dell’Impero universale. Tre secoli dopo Schlegel, osservando il quadro, si dichiara attonito davanti all’indistinzione fra tempo storico e tempo presente. «Schlegel sa dunque distinguere il quadro sia dal proprio tempo che dal tempo antico [...]. Così la storia acquista una dimensione specificamente temporale, che mancava palesemente in Altdorfer»⁷⁸.

Lo storico si interroga sulle motivazioni che presiedono alla differenza fra le due diverse concezioni della storia, traendo alcune conclusioni. Come prima cosa, l’idea del tempo storico che una data epoca fa propria avrebbe alla propria radice la specifica rappresentazione, in quel preciso momento, del rapporto fra il passato e il futuro. La mutazione di queste concezioni, resa tangibile dalle considerazioni di Schlegel, spinge l’autore a indagare le rappresentazioni del futuro in vigore nel passato – da qui il titolo della raccolta, *Futuro passato*. Inoltre, Koselleck identifica il passaggio dal tempo della profezia (rinascimentale), a quello del prognostico (da

⁷⁸ Reinhart Koselleck, *Il futuro passato agli inizi dell’età moderna*, in Id., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, cit., p. 12.

metà '600 alla rivoluzione francese) a quello, moderno, delle filosofie della storia. Il motore di questo passaggio sarebbe rappresentato sostanzialmente dalla accelerazione del ritmo col quale cambiamenti e mutazioni si susseguono, e quindi dall'allontanarsi di esperienza maturata, anche tramandata, e aspettativa verso il futuro:

La nostra tesi storica è che nell'età moderna il dislivello tra esperienza e aspettativa aumenta progressivamente, o, più esattamente, che l'età moderna ha potuto essere concepita come un tempo nuovo, solo quando le aspettative hanno cominciato ad allontanarsi progressivamente da tutte le esperienze precedenti.⁷⁹

Il ragionamento fornisce un utile suggerimento rispetto al nostro problema estetico: approfondendosi il divario fra esperienza ed aspettativa, diviene sempre più complesso considerare il classico da un punto di vista normativo. Non vi sembra dunque essere motivo per confermare la validità normativa dei vari classicismi, che non possono fornire apparati di interpretazione e formalizzazione assoluti e definitivi – fra gli altri, anche Manzoni lo sapeva, quando rifiutava pragmaticamente le unità aristoteliche nella costruzione delle tragedie⁸⁰.

D'altra parte, tuttavia, la moderna inapplicabilità di criteri esperienziali alla previsione del futuro lascia spazio a un singolare recupero del passato, in forme contraddittorie. Koselleck ci comunica, dopo aver ragionato sullo iato che separa la modernità dalle concezioni precedenti, che tuttavia il classico del passato conserva ambigualmente una forza – simbolica, normativa, propositiva – che risulta attiva anche nella modernità; e lo fa con un'immagine, tornando al quadro di Altodrfer:

Nel 1802 [...] Napoleone trafuga il quadro, lo porta a Parigi e lo appende nel suo bagno, a Saint-Cloud. [...] la *Battaglia di Alessandro* è il suo quadro preferito. Che abbia intuito quanto sia presente, contemporanea, la storia dell'Occidente, in quel quadro? [...] Napoleone si considera una grande figura parallela del grande Alessandro. Ma c'è di più. La spinta della tradizione è così forte, che la missione religiosa, sacra, dell'Impero, impallidita da tempo, riesce tuttavia a trasmettere i suoi bagliori persino attraverso il presunto nuovo inizio della Rivoluzione del 1789. Napoleone, che ha distrutto definitivamente il Sacro Romano Impero, sposa subito dopo la figlia dell'ultimo imperatore (proprio come, circa 2000 anni prima, Alessandro aveva sposato la figlia di Dario) [...]. Poi mette suo figlio sul trono di Roma.⁸¹

Fuor di figura, la modernità rifiuta razionalmente il valore normativo del classico, essendo mutato il rapporto fra esperienza e aspettativa; occasionalmente tuttavia cede al suo residuo fascino profetico, alla sua promessa di compiutezza. I suggerimenti dello storico tedesco ci aiutano dunque a ragionare sul cambiamento del concetto di classico negli ultimi due secoli.

⁷⁹ Reinhart Koselleck, «Spazio di esperienza» e «orizzonte di aspettativa: due categorie storiche», in Id., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, cit., p. 317.

⁸⁰ Cfr. in Alessandro Manzoni, *Lettera al signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, CLUEB, Bologna 2011, *passim*.

⁸¹ Reinhart Koselleck, *Il futuro passato agli inizi dell'età moderna*, cit., p. 38.

Per le stesse motivazioni che conducono ai mutamenti delle concezioni della storia, non è più possibile elaborare un valore normativo del classico: l'esperienza – e implicitamente l'esperienza trasmessa – non appare in grado di fornire indicazioni e modelli definitivi di comportamento nel presente per il futuro. Eppure, contemporaneamente, una forza utopica non smette di esservi occasionalmente riconosciuta, intesa come paradossale tensione verso una possibilità di forma, o di compiutezza, quindi in ogni caso di senso.

Si è visto come, nelle proposte di interpretazione considerate, alle differenze di lettura del classico nel XX secolo corrisponda il rilievo di una contraddizione, che sostanzialmente è sempre la stessa: un'opera che proviene da un passato concluso per sempre, che postula dei rapporti fra testo e presente ormai totalmente inattuali, continua a veicolare una proposta di costruzione di legami inediti fra passato e futuro; la tensione presente in questi legami risiede nel contrasto fra quel che del testo rimane sempre uguale e quel che in ogni lettura contemporanea muta, e si sviluppa dunque in una dimensione storica. Questa caratteristica è particolarmente rilevante proprio perché i due secoli della modernità vivono un mutamento sostanziale, secondo Koselleck un'accelerazione, che teoricamente rende non più validi i modelli passati, con i loro criteri di proposta estetica, tematica, politica, formale. La contraddizione è tanto più marcata quanto più, nel corso dell'Ottocento, si fa chiara la percezione della cesura che separa la modernità da tutte le epoche precedenti.

Bisogna quindi rilevare come la sfera d'azione temporale del classico sembri cambiare, con l'entrata nella modernità piena del XIX secolo: prima, con le estetiche normative, essa riguardava il presente nel quale mettere in atto determinate regole; ora, con la fine del classicismo inteso in senso pieno, quando il classico assume un valore, è un valore per il futuro. Come Fortini, ma in forme ancora una volta differenti, lo nota anche Salvatore Settis, concludendo un noto saggio dal titolo indicativo, *Futuro del "classico"*:

Quanto più sapremo guardare al "classico" non come morta eredità che ci appartiene senza nostro merito, ma come qualcosa di profondamente sorprendente ed *estraneo*, da riconquistare ogni giorno, come un potente stimolo a intendere il "diverso", tanto più esso avrà da dirci nel futuro.⁸²

Il classico non è più qualcosa che possieda un valore di per sé, garantito e vivificato da fruizioni orientate ed istituzioni preposte; esso, piuttosto, sembra poter assumere un significato solamente come conseguenza di una scelta precisa, attraverso la quale proietta la propria immagine al di là del presente dell'interprete. Il corollario del ragionamento è il seguente: con il crollo degli istituti garanti del senso (che storicamente vanno dalle grandi istituzioni culturali,

⁸² Salvatore Settis, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004, p. 124.

alla gerarchia ecclesiastica, fino alla scuola gentiliana), anche quando un tale valore è in una qualche misura riconosciuto, il suo significato non è stabile, nemmeno sul breve periodo; tendendo piuttosto ad oscillazioni la cui ampiezza è proporzionale alla debolezza degli istituti sociali stessi.

In verità, un simile giudizio non è del tutto corretto. Per quanto le opzioni normative del classico siano tendenzialmente svalutate, esse non scompaiono del tutto nell'estetica della modernità, nella quale resta parzialmente valido il concetto di esemplarità. Lo vediamo nella distinzione che, comunque, separa il classico da tutto il resto; all'interno del giudizio di valore sul classico, resta una traccia dell'esemplarità che caratterizzava il concetto fino al XVIII secolo, proprio nel senso di possibilità, *exemplum*. Anche se esso non riesce, fra classicismi e anticlassicismi, avanguardie e manierismi, rotture e innovazioni, a imporre una norma, una regola estetica, la sua proposta è a tal punto estranea, diversa – come diverso era il mondo precedente alla modernità, impostato sulle continuità – da conservare ancora al proprio interno una traccia propositiva complessiva, generale, che arriva alla modernità di contrabbando, varcando la frontiera con i «tempi beati [...] in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandole alla luce delle stelle»⁸³, in cui il senso abita il mondo ed è fruibile in modo immediato.

Tale traccia tende ad affievolire con il mutamento che interviene nelle concezioni della storicità egemoni nell'ultimo quarto del Novecento, e non ancora del tutto tramontate. Come per l'intertestualità, anche dal punto di vista del rapporto col classico la tendenza è stata quella alla sincronia, all'eliminazione delle sintesi dialettiche di temporalità diverse in direzione di una presentificazione a-dialettica. Il giudizio di valore che nel moderno continua comunque a definire il concetto di classico qui sbiadisce, rendendo il passato nella sua globalità fruibile in modo indifferenziato, ed eliminando la contraddizione moderna e produttiva fra le due diverse temporalità. Chiaramente, si tratta di una concezione che non sancisce un ritorno alla prospettiva dei classicismi, tendenzialmente normativa, proprio perché è assente il giudizio di valore; in un certo senso, si tratta proprio del contrario. Come il classico per le poetiche postmoderne non può più costituire una proposta per il futuro, così non propone nemmeno una norma per il presente, dato che viene inserito in un regime di indistinzione di generi e temporalità, e quindi colpito nel pieno della propria specificità. Si tratta, secondo le parole caustiche di Marshall Berman, di un'apertura «all'immensa varietà e ricchezza delle cose, dei materiali e delle idee che il mondo moderno port[a] alla luce senza sosta»⁸⁴. Per dirlo con una

⁸³ Gyorgy Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 23.

⁸⁴ Marshall Berman, *Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria*, il Mulino, Bologna 2012, p. 44.

figura, quell'ultimo luccichio dell'aura del classico, che nonostante le valutazioni dell'esperienza della modernità di Benjamin sembrava, a metà Novecento, conservare una propria forza, risulta sempre più indistinguibile nella sua individualità a causa del suo inserimento in una rete di innumerevoli altri luccichii, la cui intensità è però regolata da un potenziometro azionato artificialmente. La fantasmagoria muta così il proprio aspetto, qualcosa va perduto, altro viene guadagnato.

3. Tradizione

Le questioni legate al classico sono dibattute da secoli e la sua contraddittorietà, come si è visto, è parzialmente chiara già attorno alla metà dell'Ottocento – in modi e con conseguenze diversi, ad esempio in Sainte-Beuve e in Karl Marx. Il classico, nella modernità, assume un valore duplice e ambiguo di esempio ragguardevole del passato e modesta proposta di forma per il futuro, collocando il presente della fruizione fra questi due momenti. Siamo partiti da una considerazione: prima di discutere sul *come* avvengano le riprese del passato a livello letterario, si dovrà discutere sul *che cosa* costituisca l'oggetto di questa ripresa. La riflessione sul classico illumina solo in parte questo problema: si è visto infatti come uno dei tratti principali del concetto sia costituito da una distanza temporale, che genera una particolare situazione contraddittoria; fra passato del classico e presente è attivo lo iato che sostanzia tale contraddizione.

Sarà quindi utile riflettere su un concetto che affronta la questione da un altro punto di vista, quello di tradizione: pur nelle differenze che presto riconosceremo, questo fa perno proprio su tale iato, mettendo in luce i nessi storici che concorrono alla canonizzazione di un classico, e cioè proprio al suo essere divenuto un classico. Il carattere principalmente diacronico delle riflessioni legate alla tradizione ci consente di affrontare la questione da un altro punto di vista: se ragionare su un classico nella modernità significa affrontare una contraddizione netta, racchiuso nel cortocircuito fra passato e presente, riflettere sulla formazione della tradizione significa prendere in considerazione la catena di mediazioni che dal passato conduce al presente. Anche il concetto di canone prende in considerazione questo ordine di problemi, ma con un accento marcato sul processo di selezione, di valutazione – è uno dei motivi per cui il termine è stato al centro, negli ultimi decenni, di una polemica anche aspra alla quale si accennerà. La tradizione è scomponibile in continui momenti di trasmissione; sappiamo inoltre

come il canone costituisca il frutto di una continua negoziazione. «Tradizione (non senza implicita possibilità di tradimento e trasgressione) è trasmissione e traduzione»⁸⁵. «Un canone è il risultato di una negoziazione continua cui concorrono agenti diversi (la critica, le istituzioni educative, l'industria culturale, la politica culturale del ceto dirigente). È per sua natura relativamente stabile e, insieme, relativamente fluttuante»⁸⁶.

In entrambi i termini è comunque contenuta l'idea dell'edificazione progressiva, attraverso selezione e valutazione, del rapporto con il passato. La differenza fra tradizione e canone sembra essere sottile ma netta, già a partire dalle etimologie: la prima fa riferimento al latino *tradere*, ossia consegnare, porta con sé l'idea di un passaggio, di una trasmissione; la seconda deriva dal greco *κάννα*, canna, impiegata quale unità di misura usata nell'artigianato da tempi antichissimi. La tradizione rimanda a una trasmissione neutra di un oggetto, il canone porta con sé l'idea di una valutazione. La riflessione della modernità, tuttavia, tende a mettere in discussione questa differenza, indagando il rapporto storico e teorico fra autorità e tradizione.

3.1. Autorità e tradizione: tre posizioni

Il ragionamento infatti, se considerato da un punto di vista pragmatico, risulta più ricco ed articolato. L'idea di una trasmissione neutra non è accettabile: il mondo degli oggetti tende all'infinito, e il tentativo formalizzarlo immediatamente o di tramandarlo nella sua globalità conduce senza scampo alla cattiva infinità hegeliana; ogni trasmissione comporta sempre una selezione. Il fatto è che il concetto di tradizione conserva qualche traccia della sua determinazione romantica, quando il suo carattere 'naturale' è impugnato contro la ragione illuminista:

[...] è l'astratta opposizione al principio illuministico che determina il modo romantico di intendere positivamente la tradizione. Il romanticismo pensa la tradizione in opposizione alla libertà della ragione, e vi vede una datità analoga a quella della natura. [...] la tradizione gli appare come l'esatto opposto della libera autodeterminazione, poiché la sua validità non ha bisogno di alcuna motivazione razionale, ma ci determina in modo massiccio e non problematico.⁸⁷

Il rapporto con il passato, in effetti, tende a disporsi secondo queste coordinate, che stanno all'origine di molte ideologie reazionarie: considerata la datità dell'esistente, che appunto c'è,

⁸⁵ Franco Fortini, *Insistenze*, Garzanti, Milano 1985, p. 54.

⁸⁶ Romano Luperini, *Il canone oscillante. Postmoderni e neomoderni nell'ultimo trentennio*, in Id., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, p. 127.

⁸⁷ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., 583.

esso ha maggiori diritti del nuovo (chiaramente la posizione opposta, molto più in voga oggi, secondo la quale il nuovo ha sempre maggiori diritti del dato, comporta rischi opposti ma uguali, che in questo contesto non ci riguardano). Nonostante sia chiaro quanto parte considerevole di ciò che intendiamo come tradizione o tradizioni, nel significato quindi più ampio, sia stato sostanzialmente ripasmato o coscientemente manipolato⁸⁸, sembra comunque permanere un accostamento a un elemento naturale, o meglio: nella concezione romantica, la tradizione è data da una selezione operante a livello istintuale, prerazionale, e quindi vicina allo spirito. Di qui la rivalutazione della fiaba popolare, della leggenda, della saga in funzione letteraria, dai Grimm al Macpherson dei *Canti di Ossian* (con i quali si ritorna al problema dell'invenzione della tradizione).

Le posizioni romantiche in questo senso sono rifiutate dalla maggior parte della riflessione novecentesca sulla tradizione, che piuttosto ne valuta la costruzione sotto il segno dell'imposizione d'autorità. Rispetto a ciò, sono state espresse posizioni diverse.

Gadamer affronta, in uno dei passi più problematici e discussi di *Verità e metodo*, il ruolo dell'autorità nella selezione dell'eredità culturale. Il discorso prende piede dalla critica dell'autorità condotta dall'illuminismo, per cui l'autorità è vista come fonte di pregiudizi, e i pregiudizi compromettono la conoscenza della verità. Forte del relativismo del XX secolo, Gadamer contesta questa posizione obiettando l'impossibilità di esercitare l'atto di conoscenza al di fuori del pregiudizio, che però come concetto è inteso come neutro: può essere legittimo o illegittimo. Si tratta, in altri termini, dell'impossibilità di conoscere il reale oggettivamente, prescindendo dalla propria interiorità, dalla propria storia, e quindi dalle autorità che hanno orientato e ordinato le nostre scelte. È evidente qui quanto sia operante la lezione della maggiore fenomenologia novecentesca.

I pregiudizi sono frutto d'autorità, in loro assenza risulta impossibile il gesto conoscitivo verso il reale: il pregiudizio in un certo senso costituisce il soggetto stesso, la sua mancanza ne pregiudica la definizione. Non è immaginabile la conoscenza in un campo vuoto. Conseguentemente, anche l'autorità in una certa misura è necessaria all'uomo, perché da questa derivano tutti quei pregiudizi positivi necessari all'esistenza.

La contrapposizione affermata dall'illuminismo tra fede nell'autorità e uso della propria ragione è in sé corretta. Nella misura in cui il valore dell'autorità prende il posto del nostro giudizio, l'autorità è di fatto

⁸⁸ Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987, cfr. part. l'*Introduzione: come si inventa una tradizione*.

una fonte di pregiudizi. Ma con questo non è escluso che essa possa essere anche una fonte di verità, ed è questo che l'illuminismo ha misconosciuto con la sua indiscriminata diffamazione dell'autorità.⁸⁹

La concezione dell'autorità sembra però basarsi a sua volta su un pregiudizio ad essa favorevole, che Gadamer afferma:

il riconoscimento dell'autorità è sempre connesso all'idea che ciò che l'autorità dice non ha il carattere dell'arbitrio irrazionale, ma può essere in linea di principio compreso.⁹⁰

Il pregiudizio a favore della razionalità dell'autorità è affermato dal filosofo non solamente in relazione alla tradizione culturale, ma anche ad esempio alla gerarchia militare, nella quale l'accettazione dell'autorità prevedrebbe il riconoscimento dell'esperienza e della capacità. In linea di principio, tutto ciò che è tradizione, non solo artistica, può essere affrontato da un punto di vista razionale come frutto di scelte a noi precedenti che vanno comprese; l'interprete contemporaneo può mettere in discussione la validità dei giudizi forniti, ma non può evitare di considerare come il proprio orizzonte di comprensione sia dettato da tutto ciò che precedentemente è stato affermato, la cui autorità sembra dover essere riconosciuta proprio in virtù di questa precedenza. In realtà, l'interprete contemporaneo secondo Gadamer esperisce la tradizione proprio accettandola come evento, entrando a farvi parte: fra lui e l'oggetto risiede una serie pressoché infinita di interpretazioni, che costituisce la cosiddetta *Wirkungsgeschichte*, storia degli effetti; interpretando, il soggetto la accetta e si inserisce entro essa. In questo modo, «la tradizione è sempre un momento della libertà e della storia stessa»⁹¹.

Il modello di Gadamer prevede dunque che «ogni nuova interpretazione si svolge e anzi si debba svolgere a partire dai pregiudizi e dalle precomprensioni che abbiamo ereditato»⁹²; tuttavia, qui il ragionamento espone il fianco a una serie di critiche, che effettivamente sono state presentate. Habermas mette in luce le due principali criticità: per un verso, nel pregiudizio positivo verso l'autorità della tradizione, e quindi nella posizione anti-illuminista di Gadamer, è contenuto il discredito della riflessione, che può invece costituire una forza positiva nel respingere le pretese affermative del passato e della tradizione. D'altra parte, una posizione simile risulta, all'ottica del francofortese, debole di fronte alla realtà, chiusa in una prospettiva principalmente linguistica: «*Il nesso oggettivo in base al quale soltanto possono essere comprese le azioni sociali è costituito insieme dal linguaggio, dal lavoro e dal potere. Nei*

⁸⁹ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 577.

⁹⁰ *Ivi*, p. 581.

⁹¹ *Ivi*, p. 583.

⁹² Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *Letteratura e mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., p. 205.

sistemi del lavoro e del potere si relativizza l'evento della tradizione, il quale, come forza assoluta, si contrappone solo ad un'ermeneutica resasi autonoma».⁹³

Adorno, invece, valuta criticamente il problema dell'autorità, proponendo nel rapporto con la tradizione la necessità di un recupero della «vita non schedata»: «solo se [la tradizione] viene strappata al suo proprio mito (quello dell'autorità e della trasmissione come nesso tangibile delle generazioni) [...] il vincolo che è proprio della tradizione come presenza del passato sarà un aggancio con ciò che nel passato è rimasto “irrisolto”»⁹⁴. Agisce nel filosofo l'idea di una parte sostanziale dell'esistenza umana relegata al di fuori della tradizione, condannata all'oblio: si tratta della sofferenza delle generazioni passate, che tuttavia si palesa nelle tracce che la storia deposita sulle cose.

La posizione di Adorno espressa nel saggio *Sulla tradizione*, contenuto in *Parva aesthetica*, è dialettica⁹⁵. In apertura, nell'uso presente della tradizione viene riconosciuta una funzione tendenzialmente orientata in funzione della conservazione del dominio, permeata dal principio utilitarista borghese:

Alla fine la tradizione annientata e manipolata dal principio borghese si trasforma in tossina. Anche elementi genuinamente tradizionali, importanti capolavori del passato, degenerano appena la coscienza comincia a venerarli come reliquie, a trasformarli in componenti di un'ideologia che si nutre del passato affinché nel presente tutto resti immutato o cambi soltanto per intensificare il suo carattere costrittivo, irrigidito.⁹⁶

In una società che vede mutare tutti i propri rapporti interni, la tradizione non ha più una funzione effettiva, diviene strumentale e *falsa* – e, secondo un noto aforisma di *Minima moralia*, «non si dà vita vera nella falsa»⁹⁷. Il tradizionalismo è smascherato come una strategia che fa perno su un vuoto per stabilizzare una certa situazione, un determinato stato di cose.

Allo stesso tempo, però, non è concepibile un'esperienza del reale che prescindendo dalla traccia che la storia deposita sulle cose del mondo. Quel deposito di sofferenza che pretende un rimborso, che permane nonostante il gesto d'autorità del quale la tradizione è – in parte – il frutto, richiama a una possibile verità. L'oblio di questo deposito, nelle parole del filosofo, costituisce la prima tappa sulla strada della disumanizzazione.

⁹³ Jürgen Habermas, *Su “Verità e metodo” di Gadamer*, in Karl-Otto Apel et al., *Ermeneutica e critica dell'ideologia*, Queriniana, Brescia 1979, p. 69.

⁹⁴ Elena Tavani, *Theodor W. Adorno: la critica, la teoria, la tradizione*, in «Idee: rivista di filosofia», 58, 2005, p. 160.

⁹⁵ «In essa è operante qualcosa come la mediazione del nuovo, dunque nel “sapere del passato” è serbato un sapere della non-identità in grado di fornire spunti per una modifica dell'esistente». *Ivi*, p. 173.

⁹⁶ Theodor Wiesengrund Adorno, *Sulla tradizione*, cit., p. 91.

⁹⁷ Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia*, Einaudi, Torino 1954.

La dialettica adorniana si muove dunque fra il riconoscimento della falsità della tradizione nel momento in cui assume una funzione di conservazione dell'esistente, e l'identificazione di una traccia di verità in un portato tragico di cui la tradizione stessa reca testimonianza, seppur implicita. Nelle parole di Adorno echeggiano le *Tesi* di Walter Benjamin:

Il pericolo sovrasta tanto il patrimonio della tradizione quanto coloro che lo ricevono. Esso è lo stesso per entrambi: di ridursi a strumento della classe dominante. In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla.⁹⁸

La proposta di Adorno è quella del rispetto della distanza, che rischia sempre di venir meno nel momento in cui il mito della falsa tradizione viene proposto come parte costitutiva di un sistema di dominio. La distanza è quella che consente di mantenere l'integrità dell'oggetto, in tutte le sue particolarità uniche, inimitabili, che recano testimonianza di quello che fu vita vera, dalle stesse caratteristiche. «Ciò che distingue il cattivo tradizionalismo dall'elemento di verità della tradizione, è il fatto che [il primo] riduce la distanza, attenta e viola ciò che è irripetibile, ciò che diviene eloquente solo nella coscienza della sua irripetibilità»⁹⁹.

Fortini sviluppa una proposta che possiamo leggere come – quasi – equidistante dalle due già viste, a partire dal nodo storico, identificato con gli avvenimenti del 1968, che nella seconda metà del secolo scorso mise con decisione sotto accusa i concetti gerarchici di autorità e tradizione. L'intento del saggista è quello di definire lo spazio frastagliato che separa *autorità* e *autoritarismo*, a partire dall'idea che non sia possibile l'esistenza in società senza il consenso su alcuni principi di fondo – fra i quali è necessario enumerare, in quanto concezione condivisa del rapporto con il passato, la tradizione. L'autore, impostando la questione nel passaggio fra anni Sessanta e Settanta, vede infatti come vuoto il rovesciamento dell'autorità, se non immediatamente seguito – meglio: se nel contempo non accompagnato – dall'istituzione di una autorità nuova; introduce il problema ponendo una citazione fortemente evocativa come epigrafe a uno dei primi saggi di *Questioni di frontiera*.

Il Palazzo d'Inverno e i Musei, li odio quanto voi. Ma la distruzione è vecchia come la costruzione ed è altrettanto tradizionale. Distruggendo quel che odiamo, siamo stanchi e disgustati non meno di quando consideriamo il processo della costruzione. Il dente della storia è molto più velenoso di quanto pensiate; non possiamo mai sfuggire alla condanna del tempo. Il vostro grido resta ancora un grido di dolore, non di gioia. Distruggendo, restiamo ancora schiavi del vecchio mondo; anche rompere la tradizione è una tradizione.¹⁰⁰

⁹⁸ Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, 6, in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1995, pp., 77-8.

⁹⁹ Theodor Wiesengrund Adorno, *Sulla tradizione*, cit., p. 94.

¹⁰⁰ Aleksandr Blok, da una lettera non spedita a Majakovskij, dicembre 1918. In Franco Fortini, «Più velenoso di quanto pensiate», in Id., *Questioni di frontiera*, Einaudi, Milano 1977, p. 16

Esattamente come Gadamer, il saggista italiano propone una concezione di autorità, sulla quale si dovrebbe fondare la tradizione (ma non solo), imperniata su un'idea di accordo sul valore, e di conseguenza sull'impostazione di una gerarchia. «Il discorso sull'autorità è molto difficile. Mi pare che l'autorità – questo *aumento*, questa crescita – si dia nella misura in cui tra due momenti della medesima persona, due persone diverse, due pensieri, due gruppi umani si realizza un consenso circa un ordine o gerarchia di valori, che stabilisca un più o un meno, un ordine di precedenza e di rilevanza, quindi la guida di quel che è *più* e che *precede*. Autorità è la voce, nello stesso tempo, dell'accordo e della gerarchia di valori che sull'accordo si fonda».

Tuttavia, la posizione è rovesciata attraverso il ricorso a categorie psicanalitiche – mossa che sarebbe stata ritenuta inaccettabile da Gadamer – nonché con la rivendicazione della valenza politica del discorso: «L'autorità accettata è sempre imposta? Sì, dalla forza del padre, del maestro, del signore eccetera: ma solo fino a quando, contestata, non viene sostituita da un'altra autorità, quella che si è venuta costruendo nel corso della contestazione e che è l'altro nome della libertà»¹⁰¹. È presente dunque nel ragionamento anche l'idea adorniana, secondo la quale un certo impiego di autorità e tradizione ha una funzione di conservazione rispetto all'esistente; però qui è attiva la fiducia nella possibilità di un recupero politico, inteso in modi collettivi, che Adorno non sembra poter concedere nell'epoca della vita falsa.

4. *Classico e tradizione: le contraddizioni al vaglio del presente*

Si sono identificate, fra le molte possibili, tre proposte che affrontano con lucidità la questione del rapporto fra autorità e tradizione: una valutazione positiva dell'autorità che determina la tradizione, una dialettica e negativa, una terza che riconosce assieme la necessità di tale autorità e del suo sovvertimento. Che tale rapporto sia valutabile in modi molto diversi appare evidente, sullo sfondo del riconoscimento della sua dimensione storica, legata a una stratificazione conseguente alle scelte volta per volta compiute – il cui valore viene poi giudicato diversamente.

Sono state proposte due serie di riflessioni, su classico e tradizione, che affrontano da due punti di vista parzialmente diversi lo stesso problema, quello della trasmissione storica delle produzioni artistiche e culturali dell'uomo.

¹⁰¹ Franco Fortini, *Il dissenso e l'autorità*, in Id., *Questioni di Frontiera*, cit., p. 58.

Le considerazioni sul classico mettono l'accento su una caratteristica particolarmente evidente nella produzione letteraria e comunque scritta: se il testo ci giunge, ossia se non risulta perduto o deteriorato a causa del logorio del tempo, ci giunge esattamente uguale a quando è stato scritto. È chiaro che la prospettiva di questa considerazione non è filologica ma filosofica: esso appartiene ad un tempo passato, e identico ci si presenta davanti. Esso viene da lontano, ma se è un classico – abbiamo visto quanto ciò possa significare cose differenti – ci si presenta come contemporaneo, o esemplare, o comunque prossimo e interrogante oggi. Fra i due momenti c'è una contraddizione – esso è l'una e l'altra cosa assieme – che va affrontata, ma che comunque spinge verso una considerazione non mediata della distanza storica fra la produzione e la fruizione.

La riflessione sulla tradizione, invece, trova uno dei propri perni nel problema dell'autorità. Ci troviamo all'estremità di una catena di generazioni sostanzialmente anonime che l'una dopo l'altra, fino a perdersi nei tempi delle narrazioni orali, si sono trovate a scegliere ciò che era necessario salvare, e a scartare il resto. Le scelte passate, rese possibili da un'autorità di qualche tipo (quella del prete, del maestro, del professore, dell'umanista ecc.) sancita da un'istituzione, hanno contribuito alla mediazione delle opere del passato che sono giunte fino a noi. La prima immagine che ci si presenta alla mente, i centri altomedievali che operarono il salvataggio e la trasmissione della cultura classica, vale come allegoria nell'età moderna, quando le opere non scompaiono fisicamente, semplicemente entrano nel cono d'ombra dell'oblio, travolte dai secoli bui della memoria, per uscirne solo in rarissimi casi. L'autorità della tradizione, sulla base di scelte compiute attraverso criteri che variano secolo dopo secolo, ci consegna l'immagine dei classici cui siamo abituati. Il punto di vista della tradizione, dunque, sposta imprevedibilmente l'attenzione più sui passaggi che sugli oggetti.

Al di là delle differenze di prospettiva, sembra che avvicinandosi al proprio tempo, confrontandosi con l'ordine dei problemi emersi, queste due diverse angolature dell'ottica tendano (nel senso matematico del limite che tende) a convergere. Se si guarda al tempo presente, gli oggetti definiti dal concetto di classico e da quello di tradizione evidentemente coincidono: è la tradizione a porgerci i classici. Così, a partire da entrambe le prospettive, ci si propone il problema – lo stesso degli innumerevoli che ci hanno preceduto – di che cosa salvare, e perché, in base a quale progetto: gli oggetti artistici che ci sono arrivati dal passato devono trovare un senso nell'oggi, per fondare un futuro. Che si discuta di classico o di tradizione, nell'atto di lettura, all'interno di una discussione, insegnando, fino – possiamo per ora supporre – alla decisione dell'autore che sceglie di riprendere un classico, viene messo in atto un gesto di una mediazione fra il passato e il futuro: esso è al contempo intrecciato dell'autorità della

quale il soggetto gode – quindi dei valori che quell'autorità sostanziano – e della dimensione sociale nella quale tale autorità è calata.

I due gesti coincidenti, il riproporre un classico e il continuare una tradizione, in questo momento sono fusi in uno, che però potrà essere visto, quando sarà passato (nel doppio senso di participio e di nome), sotto due punti di vista: da una parte andrà a sommarsi ai gesti simili che l'hanno preceduto, contribuendo a quella *Wirkungsgeschichte* individuata da Gadamer, la storia degli effetti o delle interpretazioni che vanno a costituire l'immagine attuale di un classico, allargando ed approfondendo così quella precisa contraddizione fra classico oggetto del passato e classico presente; dal punto di vista della tradizione, costituirà uno dei numerosissimi gesti di autorità che potranno essere, nel futuro, condivisi o rigettati.

5. Il canone: ragioni di un'esclusione

È necessaria un'ultima precisazione. Oltre ai due concetti finora discussi, anche quello di canone meriterebbe alcune considerazioni. Ne esistono due accezioni, una sostanzialmente sincronica e una diacronica, chiaramente evidenziate da Romano Luperini introducendo un fascicolo che la rivista *Allegoria* ha dedicato al tema nel 1998.

la prima [accezione] considera il canone diacronicamente, nello sviluppo – continuità e rottura – della tradizione fondata sulla successione di opere accomunate dagli stessi tratti letterari; la seconda lo considera sincronicamente: fissa le scelte di gusto e di valore affermatesi in una certa comunità in un determinato momento storico, quali risultano dai codici o dalle antologie, dai programmi scolastici, dalla politica culturale dei governi, dagli indirizzi dell'editoria ecc. La prima mira a stabilire l'identità delle opere; la seconda l'identità culturale della comunità che in esse si riconosce. L'una ha a che fare con lo specifico letterario; l'altra con i conflitti interpretativi e con le questioni di "egemonia" culturale.¹⁰²

Le parole di Luperini intendono inquadrare alcune delle questioni centrali rispetto al dibattito sul concetto alla fine degli anni Novanta, ossia nel momento in cui anche in Italia, come nell'anglosfera negli anni precedenti, acquista centralità la riflessione sul canone. A partire dall'alternativa del punto di vista sincronico o diacronico, è evidente fin dalla definizione che alcuni dei problemi finora considerati riemergono. Tuttavia, affrontare il nodo del canone significa rimandare immediatamente ad una discussione viva che troppo spesso è stata schiacciata su due poli, entrambi non dialettici, che lasciano fuori dal proprio orizzonte di

¹⁰² Romano Luperini, *Introduzione. Due nozioni di classico*, in «Allegoria», nn. 29-30, maggio-dicembre 1998, p. 53.

ragionamento una porzione troppo vasta del discorso: da una parte, infatti, viene negata qualsiasi particolarità del letterario, inteso senza ulteriori specificazioni in quanto discorso; dall'altra, ci si rifà a un estetismo che esclude a priori la possibilità di una negoziazione sociale e dialogica del senso.

L'origine della discussione contemporanea¹⁰³ sul canone può esser letta come una conseguenza lunga del Sessantotto: a inizio anni Ottanta in alcune facoltà statunitensi viene criticato il breve elenco di autori che deve essere affrontato da tutti gli studenti in un apposito esame. Tutti gli autori compresi in questo canone, a quell'altezza, sono bianchi e di sesso maschile: è tangibile come nella complessa società statunitense tale carattere sia una conseguenza diretta della composizione della classe dominante. Il tema è complesso, interseca questioni politiche, socioculturali, educative; si viene a delineare un chiaro problema di natura sociologica, che dà vita al seguente dilemma: gli scrittori bianchi e maschi, proprio in vista della loro posizione privilegiata, hanno avuto l'agio economico e la possibilità sociale di scrivere le opere di maggior valore, che quindi rappresentano i classici della letteratura americana (è la prospettiva diacronica di Luperini); oppure tali scrittori sono stati inseriti nel canone proprio perché rappresentanti – usando le categorie di Angela Davis – della classe, del genere e della razza dominante, censurando o reprimendo le altre espressioni artistiche?

La seconda posizione che, con il taglio che Luperini definisce sincronico, fotografa «l'identità culturale della comunità che in esse si riconosce», è quella assunta prima dalle contestazioni studentesche – nel 1987 a Stanford una marcia di protesta rivendica l'abolizione dello studio del canone – dunque dagli *studies*: l'idea di contribuire ad un mutamento politico grazie alla proposta di canoni alternativi, ad esempio femminili o neri, sopravvive alla contestazione degli anni Settanta ed acquisisce una propria autonomia, proponendo un'azione che vorrebbe essere immediatamente politica. Mutare i canoni, secondo molte delle interpretazioni proposte, significherebbe senza mediazioni portare un cambiamento nella società. Si tratta di una proposta per certi versi simile a quella di Linda Hutcheon rispetto alle poetiche del postmoderno: la concezione di un *primum* linguistico, unita alla marcusiana chiusura dell'universo politico, conduce la riflessione accademica a considerare i rapporti politici come rapporti linguistici, mescolando così cause ed effetti.

Nemmeno la prima posizione, tuttavia, quella di una difesa assoluta del *Canone occidentale* – è il titolo di un notissimo saggio di Harold Bloom – appare soddisfacente. Bloom rifiuta la

¹⁰³ La discussione sul canone, ovviamente, è molto più antica; per una panoramica, cfr. Franco Marengo, *La questione del canone in due paradigmi: moderno e postmoderno*, in Ugo Onofri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Mondadori, Milano 2001.

dimensione sociale del canone: la riflessione su di esso non costituirebbe la porzione di una critica della società, «deprimente scienza sociale», ma della critica letteraria che, «in quanto arte, sempre è stata e sempre sarà un fenomeno elitario»¹⁰⁴. Abbiamo già visto l'autore assumere tali posizioni in relazione all'intertestualità: secondo Bloom la grande letteratura subirebbe un'angoscia dell'influenza, inoltre la critica differirebbe dall'opera letteraria per uno scarto quantitativo, non qualitativo. Nella letteratura occidentale la discussione estetica sul canone, ossia su tutti quegli autori che sarebbero stati all'altezza di confrontarsi con l'influenza dei grandi, dunque di Dante ma soprattutto di Shakespeare, non avrebbe nessuno statuto sociale, rappresentando sostanzialmente una questione d'ordine personale, dai tratti elegiaci e malinconici. Il canone è inverificabile perché soggettivo, discuterne ha lo scopo di «preservare» – si intende, per una ristretta cerchia – «la poesia nella sua massima pienezza e purezza»¹⁰⁵.

I problemi legati a concezioni dialettiche, meno schematiche e più complesse, di canone, al di fuori della discussione pseudopolitica nordamericana, non sono in fondo distanti da quelli emersi nella trattazione dei concetti di classico e tradizione. La differenza sostanziale, ancora una volta, riguarda la prospettiva, orientata dalle questioni che sono evocate nel corso della diatriba.

Credo non sia difficile capire [...] cosa ci sia dietro al grande dibattito sui canoni [...] ci sono i problemi, essenziali in una società moderna (o postmoderna) nell'epoca del tardo capitalismo, della formazione delle classi dirigenti, del ceto manageriale, del personale direttivo ed esecutivo dei vari settori produttivi, e poi i problemi del rapporto tra formazione di base e formazione specializzata, e delle capacità di adattamento e rapida conversione dei futuri soggetti sociali e produttivi alle continue trasformazioni tecnologiche. Ci sono, inoltre, nello specifico caso americano, i problemi tuttora aperti dell'identità nazionale, della necessità di dare un amalgama culturale e ideologico a cittadini dalla provenienza etnica, linguistica e culturale estremamente diversificata.¹⁰⁶

Si tratta, insomma, di questioni della massima importanza all'interno del dibattito culturale, che anche nella discussione italiana – e in particolare, nella riflessione sulla didattica della letteratura nella secondaria – rivestono una centralità sempre maggiore. La domanda, di carattere teorico, rispetto alla ripresa letteraria di un classico appartenente alla tradizione, interseca tuttavia solo tangenzialmente tale ordine di problemi, che saranno dunque lasciati in disparte nell'ambito di questa trattazione.

¹⁰⁴ Harold Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. 14.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 15.

¹⁰⁶ Remo Ceserani, *Cannonate*, in «Inchiesta letteratura», numero monografico su *I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea*, XXV, 110, ottobre-dicembre 1995, p. 67. Al saggio di Ceserani si rimanda anche per l'intelligente ricostruzione del dibattito statunitense fra metà anni Ottanta e inizio Novanta.

Il ri-uso nei testi letterari

la letteratura sembra collocarsi su una soglia cruciale di passaggio [...] da un ri-uso fortemente rituale a un ri-uso più mondano, più diffuso, più vicino, da ultimo, a una forma laica di vita.

Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*

Con la carrellata sulle concezioni moderne di classico e tradizione, realizzata nel corso del capitolo precedente, abbiamo solo in apparenza compiuto una deviazione rispetto al tema che costituisce l'argomento della sezione, la trattazione teorica dei problemi di riscrittura, ripresa e citazione. Tentando di rispondere alle domande *che cosa* e *perché*, ossia che cosa costituisca l'oggetto delle riprese letterarie – il classico – e perché proprio quel testo con quella storia ci venga veicolato dalla tradizione, si sono messi in evidenza i problemi maggiori rispetto alla percezione di una tensione fra il passato e il presente, e al legame che intreccia la sincronia della tradizione e la diacronia dell'autorità esercitata.

Il problema che verrà delineato in quest'ultimo capitolo teorico è specifico: si intende coniugare la prospettiva con un concetto, quello di ri-uso, che affronta tangenzialmente il problema del giudizio di valore, concentrandosi pragmaticamente su come avvenga la fruizione del classico. Il concetto di ri-uso ha conosciuto una certa fortuna nel secondo Novecento, in particolare nel tentativo di svolgere una critica alle tendenze, spesso complementari, di strutturalismo e decostruzionismo, all'interno del campo della teoria e della critica letteraria.

Dal ragionamento emerge una questione di prospettiva storica. Si è visto come la problematica delle riprese si giochi sul filo delle diverse concezioni di temporalità. Sembra possibile, per quanto in questi casi anticipi e ritardi costituiscano una norma, individuare una soglia all'altezza degli anni Sessanta, superata la quale si ha un cambiamento sotto questo profilo. Spesso si è fatto ricorso a costrutti metaforici, ad esempio facendo slittare il *primum* epistemologico sul simultaneo, sulla giustapposizione, dalla dimensione temporale a quella spaziale¹⁰⁷; o – all'interno di quest'ultima – la fortunata opposizione rispetto a orizzontalità e

¹⁰⁷ «La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, come è noto, la storia: i temi dello sviluppo o del blocco dello stesso, temi della crisi e del ciclo, temi dell'accumulazione del passato, grande sovraccarico di morti, il raffreddamento che minacciava il mondo. [...] Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più come

verticalità, altrimenti articolata su profondità e superficie¹⁰⁸. Tali costruzioni, vere figure di pensiero, propongono categorie utili ad inquadrare il cambiamento dei processi epistemologici e relazionali che investe il soggetto. La questione non riguarda solamente il campo della letteratura, o più in generale dell'arte: vengono interpellate le condizioni di percezione dell'individuo rispetto al sé, alla collettività, all'agire nel proprio presente. Se non ci si è distaccati dai modi di produzione del (tardo) capitalismo, la questione di fondo su postmoderno e postmodernismo rimane aperta: fino a che punto questo un mutamento è di struttura, sostanziale nei modi di percezione e di relazione intersoggettiva della società occidentale; quali sono state e sono ancora oggi le sue ricadute poetiche ed estetiche? La domanda costringe a operare una verifica rispetto ai concetti che si andranno ad affrontare. Se la cesura riguarda le basi della struttura conoscitiva del nostro tempo, le condizioni stesse dell'epistemologia, il ragionamento fondato su categorie efficaci per la modernità potrebbe valere solo fino ad una certa altezza storica, e oltre risultare infondato.¹⁰⁹

Il dialogo che un'opera contemporanea intreccia con un classico, i modi del richiamo alla tradizione – e al nesso storico di autorità e scelta che abbiamo visto – evidentemente sono investiti dal cambiamento della percezione del soggetto rispetto a tempo e spazio avvenuti nell'ultimo mezzo secolo. Il concetto sul quale si basa la riflessione di questo paragrafo, il ri-uso proposto da Lausberg, poi in Italia da Brioschi, Di Girolamo e Fortini, è radicato sulla scommessa di una relativa stabilità delle condizioni di fruizione dell'opera letteraria. La cesura ipotizzata giunge a mettere in discussione proprio le condizioni di tale stabilità.

Da un punto di vista extraletterario, al cambiamento dei consumi simbolici e, più in generale, delle abitudini sociali corrisponde una continuità della struttura economica e dei meccanismi di esercizio del potere, per cui i processi di gestione dell'estrazione del plusvalore non sono posti

un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa». Michel Foucault, *Spazi altri*, in Id., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2002, p. 19.

¹⁰⁸ Cfr. Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989, *passim*.

¹⁰⁹ Due posizioni recenti e opposte in Italia. Donnarumma, con un occhio al dato strutturale e politico, parla di ipermodernità: «La cultura postmoderna è il nostro passato. Di fine della storia, di morte del soggetto, di testualizzazione del mondo quasi nessuno parla più: ben prima dell'11 settembre e della crisi economica, gli eventi si sono incaricati di spazzar via, con quelle parole d'ordine, miti ormai avviati allo scadimento [...]. Eppure, il postmoderno ci lascia un'eredità, o un peso, con i quali dobbiamo regolare i conti; e se del resto è tramontata una cultura, non è finita la condizione strutturale del tardo capitalismo, del neo-imperialismo e della globalizzazione su cui quella è nata». Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014. Viceversa Daniele Balicco, usando un sintagma di De Martino, e focalizzandosi sul piano sovrastrutturale dei consumi simbolici, nomina una *fine del mondo*: «l'ingresso dell'umano in una dimensione storica che sta sperimentando un'esperienza del tempo così radicalmente nuova da mettere in crisi le strutture antropologiche di base dell'immaginario – quanto meno quelle formatesi a partire dalla rivoluzione neolitica. La fine del mondo non è dunque semplicemente la catastrofe ambientale, benché sia anche questo. Il nostro mondo sta finendo perché l'alfabeto simbolico con cui l'uomo ha imparato a interpretarlo da millenni non funziona più». Daniele Balicco, *La fine del mondo*, «Between», vol. V, n. 10, Novembre 2015, pp. 2-3. Un ragionamento lucido dovrà muoversi tenendo le due evidenze, d'ordine strutturale, politico e simbolico, quali sponde dialettiche.

in discussione, e la natura diarchica della democrazia rappresentativa occidentale¹¹⁰, florida dalla metà del secolo scorso in Europa, continua a resistere a spinte pur sempre più consistenti. D'altra parte, i classici hanno sempre vissuto, nella contraddizione che è propria della loro temporalità, lo scontro con epoche di soglia; la tradizione continua, si allarga e restringe ma, sulla lunga durata, mutando regge agli scossoni della storia.

1. Il ri-uso

La categoria del discorso di ri-uso è inizialmente identificata da Lausberg attraverso una semplice contrapposizione. Fra le innumerevoli enunciazioni che costantemente si verificano nella comunicazione degli uomini, la massima parte ha una funzione strumentale, serve ad ottenere un effetto di qualche tipo nel mondo: nel tentativo più o meno riuscito di conseguire tale risultato, il discorso consuma interamente se stesso; positivi o negativi, ne permangono al massimo gli effetti. A questi discorsi di consumo il filologo e studioso di retorica contrappone un'altra categoria, statisticamente minoritaria: «Il discorso di ri-uso è un discorso che viene tenuto in tipiche situazioni (solenni, celebrative) periodicamente o irregolarmente [...] per dominare, una volta per tutte, queste situazioni tipiche»¹¹¹. La caratteristica principale di questa categoria di discorsi è dunque quella di poter essere impiegata più di una volta, ottenendo uno stesso risultato (dominare certe situazioni) anche in momenti diversi. L'incisività del discorso non viene logorata dall'uso, ma si mantiene e, anzi, trae giovamento dalla ripetizione; a garanzia del suo mantenimento sono posti istituzioni e funzionari adibiti allo scopo.

C'è un motivo per cui Lausberg impiega termini generici: il ri-uso non riguarda solo il testo letterario, ma – almeno per quel che riguarda la strutturazione di saperi e conoscenze contemporanea – intere classi di discorsi.

Si possono distinguere tre tipi di discorso di ri-uso (nell'Antico Testamento, per esempio, si presentano ancora assai uniti):

- 1) Leggi con norme giuridico-sacrali (liturgiche) e profano-sacrali
- 2) Formule destinate ad assicurare la realizzazione e la validità giuridica degli atti di diritto sacrale (liturgico) e profano. – Queste formule appaiono mitigate nel loro carattere giuridico, come

¹¹⁰ La natura diarchica della democrazia rappresentativa prevede due diverse forme di esercizio del potere: «sia il potere del voto o suffragio che il potere della voce o potere indiretto dell'opinione di influenzare le decisioni attraverso un'ampia rete di giudizi pubblici». Nadia Urbinati, *Il pensiero populista*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=20144> (consultato il 5 luglio 2017), versione ristretta del saggio pubblicato su *La società degli individui*, 52, XVIII, 2015, pp. 47-62

¹¹¹ Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1968, p. 16.

3) discorsi fissati per una ripetibile evocazione di atti, socialmente importanti, di coscienza collettiva. Questi testi corrispondono a quanto, in società di ordine sociale più libero, si presenta come «letteratura» e «poesia»¹¹²

La letteratura rappresenta solamente una delle tre tipologie di discorsi di ri-uso – anche se le distinzioni non sono sempre immediate, né per forza assolute: oltre all'esempio dell'Antico Testamento, è stato mostrato¹¹³ come in altri momenti, almeno nell'età classica, fra le classi identificate da Lausberg i confini non siano stati rigidi né chiaramente definiti. Nemmeno i limiti fra i discorsi di ri-uso e quelli di consumo possono essere stabiliti a priori, dall'individuazione di caratteristiche o tratti propri del testo stesso – ad esempio, tramite sue *funzioni* interne, come nella proposta di Jakobson – ma si dà sempre una certa permeabilità. La collezione di una data tipologia di discorsi di ri-uso dà vita alla tradizione.

Nel saggio *Letteratura*, che fa il paio con quello già affrontato sul *Classico* all'interno dell'*Enciclopedia Einaudi*, Franco Fortini accoglie la riflessione sul ri-uso, facendola confliggere con statuto e condizioni della letteratura nell'epoca moderna – «se, come disse Hegel, la lettura del giornale fu la preghiera mattutina dell'età moderna, quella del romanzo occupò altrettanto degnamente il ruolo di preghiera della sera» – e con l'idea, adorniana, di forma come contenuto sedimentato – «non si tratta di alcunché che per sempre cada fuori dal “razionalizzabile” [...] ma un crepuscolo e un'aurora di “contenuti” che si disfano e di contenuti che si presentano irricognoscibili nell'aspetto di “forme”»¹¹⁴. Tuttavia, è soprattutto al lavoro di Franco Brioschi, condotto in larga parte assieme a Costanzo Di Girolamo, che si deve il recupero e l'approfondimento della problematica, a partire dalla fine degli anni Settanta.

L'indagine sulla categoria del ri-uso realizza una mossa, da collocare all'interno della strategia critico-teorica messa in atto dai due ricercatori a cavallo fra anni Settanta ed Ottanta con l'obiettivo di tracciare «una via alternativa [...] tanto agli abbagli oggettivistici promossi dai vari indirizzi dello strutturalismo quanto al conseguente “catastrofismo decostruzionista”, che avrebbe preso troppo sul serio la “prosopopea del linguaggio” rovinosamente incoraggiata

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Stefania Sini, *Osservazioni sul passaggio dal “ri-uso rituale” al “ri-uso mondano” nell'opera di Vico*, in Edoardo Esposito (a cura di), *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 25-60

¹¹⁴ Franco Fortini, *Letteratura*, in *Enciclopedia Einaudi*, VIII Einaudi, Torino 1979, ora in Id., *Saggi italiani II*, cit., pp. 290-1. La concezione della forma letteraria in quanto contenuto sedimentato costituisce uno dei problemi più affascinanti lasciati in eredità dall'estetica hegeliana al XX secolo, in grado di orientare quantomeno, oltre alla riflessione filosofica, il lavoro della stilcritica. Per i riferimenti vedere almeno Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 49-50; Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, 6, in Id., *Angelus novus*, cit., e id., *Introduzione al Dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971; Franco Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 787-8; Romano Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., pp. 34-5; Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, pp. 383-4 (utile anche per i riferimenti a Cassirer e Panofsky).

dalla ‘svolta decostruzionista’»¹¹⁵. La dimensione del letterario è affrontata, all’interno del saggio *La mappa dell’impero*, come assieme simbolica e pragmatica: l’opera – «è l’opera, non il testo, l’oggetto letterario»¹¹⁶ – è al contempo un bene in sé, una comunicazione, un’esperienza che coinvolge un individuo; è un oggetto individuale e insostituibile, che tuttavia è sottoposto costantemente a ri-uso¹¹⁷; ha il proprio contenuto in sé, ma in quanto tale non esiste al di fuori dell’istituzione letteraria. D’altra parte, «l’oggetto letterario, come dice Sartre, si realizza nel linguaggio ma non è mai dato nel linguaggio: è un rapporto tra gli uomini»¹¹⁸.

Brioschi complica così il concetto di ri-uso introdotto da Lausberg, ampliandone inoltre lo spettro: anche la scienza e la filosofia, oltre a religione, legge e letteratura, rientrerebbero almeno parzialmente nella categoria. Il teorico ne rintraccia alcuni aspetti costitutivi: presenza di un dominio, necessaria identità del testo, asimmetria fra gli interlocutori.

In primo luogo, a differenza del discorso di consumo, il testo si applica non a una singola situazione, ma a una serie di situazioni. Una legge, per esempio, o una proposizione scientifica, vale per tutte le situazioni che, in base a qualche parametro convenuto, appartengono allo stesso «tipo»: si presuppone, insomma, che abbia un *dominio* dotato di una certa generalità. In secondo luogo, per definizione, il testo deve essere conservato nella sua *identità*: diversamente, verrebbe a mancare l’oggetto stesso del ri-uso. In terzo luogo, sembra esistere una caratteristica *asimmetria* tra i soggetti della comunicazione; a differenza di quanto accade in una conversazione ordinaria, gli interlocutori si situano infatti su piani assiologici non omogenei: non posso «rispondere» alla *Bibbia* con un altro libro sacro, né ribattere a una legge con un’altra legge.¹¹⁹

I tratti e l’incisività di questa serie di discorsi non sono compresi nella lettera dei testi sottoposti a ri-uso, ma garantiti da un’istituzione (chiesa, stato, università, centri di ricerca ecc.) e da un ceto di funzionari (giuristi, professori, preti, scienziati ecc.): «l’arte ci invita a ripetere ciò che è irripetibile, proponendo come emblematico ciò che è singolare. Il paradosso può essere sancito solo dall’autorità di un’istituzione che lo renda accettabile, nonché accessibile, all’intera comunità. È questa l’aura che la letteratura conferisce ai suoi oggetti. E qui si rivelano le sue radici nella dimensione astratta del rituale»¹²⁰. Il concetto di ri-uso risolve, sul piano socio-

¹¹⁵ Francesca Fistetti, *L’attualità della teoria critica di Franco Brioschi. Riflessioni a margine*, in «Ermeneutica letteraria», 2013, 9, p. 121. Cfr. anche Franco Brioschi, *Come non sono diventato un semiologo*, in Id., *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

¹¹⁶ Franco Brioschi, *La mappa dell’impero*, in Id., *La mappa dell’impero*, cit., p. 214. Nella concezione di Brioschi, l’opera si compone del testo (il materiale verbale) più quello che del testo si fa (ad esempio, sottoporlo a ri-uso). «L’opera è il testo, più le categorie, direi quasi l’investimento culturale, attraverso cui lo leggiamo»; rappresenta «un oggetto [...] che si costituisce sia sul piano simbolico che sul piano pragmatico» (*Ivi*, pp. 208, 212) In questa prospettiva pragmatico-sociologica, la letteratura non può che avere a che fare con l’opera in quanto testo in situazione: se non esiste la funzione letteraria di Jakobson o qualcosa di simile, infatti, un testo non in situazione non è distinguibile dai testi non letterari.

¹¹⁷ Brioschi ventila il confronto con Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (Einaudi, Torino 2011) e con il concetto ivi espresso di ‘aura’.

¹¹⁸ Franco Brioschi, *Il lettore e il testo poetico*, in Id., *La mappa dell’impero. Problemi di teoria della letteratura*, cit., p. 71.

¹¹⁹ Franco Brioschi, *La mappa dell’impero*, cit., p. 202.

¹²⁰ *Ivi*, p. 229.

antropologico oltre che pragmatico, la contraddizione del classico, inteso come singolarità appartenente al passato che, tuttavia, acquista un valore – diverso – per il presente; e lo fa a partire dalla sanzione dell'autorità necessaria alla trasmissione della conoscenza, dunque alla tradizione.

All'interno del quadro, giocano un ruolo fondamentale la selezione e il giudizio di valore rispetto alle opere praticamente riusabili: i discorsi di ri-uso, infatti, non posseggono caratteristiche che li rendono immediatamente riconoscibile in quanto tali¹²¹. Da una parte è anzi possibile, come nell'indagine storica, o in determinati casi di memorialistica privata, che un testo non sia concepito come testo di ri-uso, rientrando in tale categoria solo in un secondo momento; dall'altra, una quantità enorme di testi concepita quali discorsi di ri-uso risulta obliata, per le motivazioni più diverse. Sembrano tuttavia esistere dei tratti che, pur non comportando necessariamente l'inclusione in dinamiche di ri-uso, costituiscono delle *conditio sine qua non*, delle caratteristiche che i testi devono almeno in parte possedere per rientrare all'interno di questa dimensione:

- 1) *verità*: deve esistere un rapporto semantico di qualche tipo, che leghi il testo al proprio dominio
- 2) *stile*: sono necessarie delle caratteristiche espressive, di organizzazione interna del testo
- 3) *autorità*: un criterio eziologico prevede che l'origine del testo e/o il suo autore godano di un particolare status nei confronti del proprio uditorio

Fin qui per il valore pragmatico della letteratura come discorso di ri-uso. D'altra parte, il critico milanese riconosce al letterario una valenza di ordine simbolico: l'opera, intesa come testo collocato all'interno di istituzioni storiche, a valle di un giudizio di valore continuamente confermato o smentito, assume un ruolo di esemplificazione paradigmatica. Il concetto, accennato da Brioschi in relazione alla semiologia ne *La mappa dell'impero*, e approfondito successivamente ne *La questione della storia letteraria*, prevede che l'opera artistica, nel momento in cui è inserita all'interno delle dinamiche istituzionali (religiose o laiche non importa) di ri-uso, vada a costituire un modello rispetto al reale, in due sensi. Per un verso, «quando istituiamo l'opera come “un mondo”, noi applichiamo l'atteggiamento estetico a un simbolo, conferendogli, per così dire, lo statuto di oggetto»¹²²; così, rispetto a tale oggetto, da una parte sarà usata l'opera per comprendere (e modellare, plasmare) il mondo: ma anche, dialetticamente, sarà considerato il reale per comprendere l'opera. Significa che la comprensione dell'opera necessita di una serie di nozioni (storiche, linguistiche, genealogiche)

¹²¹ In questo rilievo, e quindi nella contestazione della funzione poetica di Jakobson, risiede una parte significativa della critica allo strutturalismo condotta da parte dei due autori. In part. per questo cfr. Costanzo Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Il Saggiatore, Milano 1978.

¹²² Franco Brioschi, *La questione della storia letteraria*, in Costanzo Di Girolamo, Alfonso Berardinelli, Franco Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino, 1986, p. 121.

che vengono dal mondo, dalle quali viene facilitata e in una certa misura permessa; ma anche che l'opera ci aiuta a interpretare e modellare il mondo, o quantomeno una sua porzione, fornendo degli esempi sul versante dei modelli di comportamento, di interpretazione del reale attraverso categorie anche analogiche, di organizzazione dell'interiorità e del sentimento. Le concezioni del referente di realtà e del codice artistico risultano dunque vicendevolmente mutate nel rispettivo fronteggiarsi.

Da questo punto di vista, ciò che contraddistingue la letteratura non sarà la prevalenza di una funzione del linguaggio sulle altre, non l'assenza di scopi o finalità pratiche, non la sospensione di ogni rapporto con il mondo, bensì l'esemplificazione paradigmatica dei nostri usi del linguaggio, dei bisogni e delle ragioni che motivano le nostre 'opere' o azioni, nonché dei molti rapporti possibili, inclusa la fuga, l'evasione o la manipolazione ludica, che intratteniamo con le cose. [...] la mediazione letteraria è davvero una mediazione [...] così che l'opera torni ad essere, nella forma indiretta che le è propria, «modello del mondo», e noi torniamo ad usarla per interpretare il mondo e noi stessi.¹²³

La definizione dei tratti del letterario quindi, stando alla proposta di Brioschi, passa per il riconoscimento di un carattere per lo meno duplice: per un verso pragmatico, ancorato come si è visto alle dinamiche di ri-uso, accostando la funzione sociale del testo letterario a una serie di altri discorsi; d'altra parte, se ne vede riconosciuto il valore simbolico, la possibilità del testo di costituire una forma di esemplificazione paradigmatica. «La categoria simbolica di esemplificazione e quella pragmatica di ri-uso bastano a fornirci una rappresentazione che approssimativamente coincide con la nostra immagine intuitiva della letteratura, quale viene conosciuta dalla nostra civiltà»¹²⁴. I due elementi non sono disgiungibili l'uno dall'altro, nutrono un rapporto di reciproca interdipendenza; il modello che così viene a delinearsi, fra ri-uso ed esemplificazione paradigmatica, ha il vantaggio di smascherare come parziali le proposte, opposte e complementari, rispetto all'autonomia del letterario da una parte – non esiste letteratura al di fuori del contesto pragmatico del ri-uso – e alla dissoluzione del letterario nel reale dall'altra – esistono infatti dei caratteri necessari perché un testo possa essere sottoposto al ri-uso e divenire soggetto ad esemplificazione paradigmatica, il ri-uso di per sé non è così sufficiente a mutare qualsiasi testo in opera¹²⁵.

¹²³ *Ivi*, p. 122.

¹²⁴ Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, cit., p. 228.

¹²⁵ Ne *La mappa dell'impero* al riconoscimento della necessità di stile, verità e autorità come tratti presenti nell'opera sottoposta al riuso, convive una prospettiva fortemente orientata da un punto di vista sociologico, per cui l'opera sarebbe in tutto e per tutto determinata dal lettore: il lettore a creare l'opera, «è il punto di vista che crea l'oggetto». A queste affermazioni si oppongono le considerazioni sul problema della forma letteraria e artistica più in generale, che conserverebbe al proprio interno sia, come si è visto, tracce di un contenuto sedimentato, che una certa traccia del rapporto fra autore e destinatario. Un parziale critica del saggio di Brioschi, condotta nella dichiarata prospettiva di battaglia contro il nichilismo, si trova in Romano Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., pp. 30-36: «Si può dunque concludere che: 1) la concreta pratica sociale imprime il proprio marchio non solo sul rapporto fra autore e fruitore ma sulla natura dell'opera, intesa come "insieme di rapporti sociali"; 2) è questo "insieme" complessivo di relazioni quale si riflette anche nella struttura formale del testo che sancisce

2. Ri-uso: precisazioni

Il concetto di ri-uso, come tratteggiato da Lausberg e approfondito da Brioschi, appartiene al campo della retorica ma tende ad allargarsi, aprendo diverse questioni che ne travalicano i confini. In particolare, i tre caratteri del discorso di ri-uso – dominio, identità, asimmetria – necessitano, per quel che riguarda il caso specifico del letterario, di qualche considerazione ulteriore. Rispetto alla trattazione che ne ha fornito Franco Brioschi, si tenterà qui di mettere in evidenza gli elementi che successivamente risulteranno di maggior interesse.

Identità. La questione può essere affrontata da due diversi punti di vista.

Sotto un profilo tecnico, infatti, l'istituzione letteraria lungo la propria storia, in un'ottica di divisione del lavoro, ha dato impulso al settore incaricato della conservazione, della manutenzione e – se necessario – della verifica dei testi da porre a ri-uso. L'immagine chiave dell'istituzione è quella del filologo umanista, il cui lavoro è teso a costruire un ponte fra due culture, a rinsaldare i legami, testuali e culturali, sempre pronti a soccombere all'azione del tempo. In ordine temporale, tale figura professionale giunge dopo numerose altre, dai bibliotecari alessandrini agli scribi dell'alto medioevo. L'idea della restituzione del testo nella sua correttezza oggettiva corrisponde ad esigenze dal fine più o meno pratico: rintracciare la versione esatta dell'opera (qui la complessità risiede anche nel concetto di *esattezza*), indagare informazioni testuali e paratestuali utili alla ricostruzione di storia e significato, fino a sfiorare complesse questioni di politica non solo culturale (dall'indagine di Valla sulla *Donazione di Costantino* alle diatribe nazionaliste sulla filologia classica della prima metà del Novecento, che contrappongono le scuole tedesche e francesi, sovrapponendosi e scontrandosi a Strasburgo e in Alsazia e Lorena). Il problema tecnico ha anche un'altra faccia, quella delle traduzioni: in esse è conservata l'identità? Il tasso di salvaguardia accettabile dipende evidentemente dal fine che ci si propone¹²⁶.

Esiste però la possibilità di affrontare la questione anche sotto il profilo formale: l'identità dell'opera deve essere mantenuta poiché, dal punto di vista simbolico, è ad essa (come proposta

l'appartenenza a una determinata istituzione; 3) è sempre esso che orienta (anche attraverso la scelta del genere letterario e l'effetto che ne consegue) la cooperazione fra emittente e ricevente, fra strategie di scrittura e strategie di lettura; 4) è sempre in esso, infine, che nasce e si sviluppa un canone letterario, il quale a sua volta, grazie alla continuità dell'istituzione letteraria, condiziona in modo determinante la natura peculiare di un testo e il modo con cui lo leggiamo, anche a secoli di distanza».

¹²⁶ Per questi elementi cfr. Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Patron, Quarto Inferiore, Bologna 2012, part. il capitolo *La critica testuale*.

di modello, ma anche dal punto di vista di una sua concezione quale «contenuto sedimentato») che fa riferimento l'esemplificazione paradigmatica. La disponibilità di un testo letterario ad essere sottoposto a ri-uso dipende in misura più o meno consistente, a seconda del genere, dalla conservazione del dato formale e di organizzazione testuale. Anche qui la traduzione pone un problema, che è in parte associabile al tema della nostra riflessione: come nella trasposizione in altra lingua, anche molte forme di ripresa (dalla allusione alla eco, dall'influenza fino alla criptocitazione) attentano all'identità dell'opera di partenza. Ci si dovrà dunque chiedere, in questi casi, in che modi, fino a che punto e con quali differenze le diverse trasposizioni conservino alcuni dei tratti previsti dalla situazione del ri-uso.

Dominio. Il discorso di ri-uso prevede un determinato dominio, un preciso campo nel quale sviluppare la propria azione, rispetto al quale risultare efficace. «Io sono chiamato a riprodurre nella mia mente ciò che il testo denota ed esemplifica, e [...] proprio ciò costituisce l'esperienza "dominata" dal testo stesso. Tale esperienza può essere apprezzata di per sé, e il fatto che sia più o meno interessante rappresenta già un criterio di giudizio. Tuttavia nessuno mi vieta, in seconda istanza, di confrontare l'esperienza suscitata dal testo con circostanze, fenomeni, situazioni della vita "reale". È questo il meccanismo della *citazione*: la possibilità, vale a dire, di proiettare su uno stato di cose o su un oggetto una qualche immagine letteraria»¹²⁷. Assume qui importanza il carattere modellizzante dell'opera come momento conoscitivo, in grado di illuminare, attraverso questa 'proiezione', porzioni di reale. Naturalmente, portata e ampiezza del dominio dipendono da una serie di elementi, fra i quali spiccano le quotazioni sia dell'autore e del testo in un dato periodo, che della letteratura in quanto strumento conoscitivo, ermeneutico, di formazione ad una determinata altezza storica.

Il dominio di un'opera letteraria non è univoco e nettamente definito: proprio per i caratteri di stratificazione semantica e complessità che le appartengono, in relazione a luoghi e tempi della fruizione, si possono prevedere delle variazioni anche sostanziali. Le opere, al variare delle interpretazioni, delle sedi e del momento storico acquistano, per il lettore, un significato differente, fanno quindi riferimento a campi e situazioni (dunque domini) esperienziali diversi: è la conseguenza pratica di quella caratteristica del letterario che viene solitamente definita come ambiguità. Nel momento in cui il discorso letterario è sottoposto a ri-uso, l'istituzione o il singolo interprete si trovano nella necessità di selezionare e attualizzare una fra le numerose *chance* di referenzialità del dominio, restringendo (selezionando e attualizzando) così le possibilità di interpretazione e significazione rispetto alle originarie (prima del ri-uso). Il

¹²⁷ Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, cit., p. 205

proliferare di tali possibilità di attualizzazione del dominio risulta pertanto limitato in astratto dallo scontro con gli elementi testuali significanti dell'opera, e in concreto dalle condizioni di vario tipo attive nella situazione di lettura e di ri-uso. Si determina così una differenza sostanziale rispetto al ri-uso religioso, o giuridico, nei quali la determinazione del dominio non è invece passibile di una discussione o di una scelta: le leggi definiscono nettamente il proprio campo di azione, così come, ma a maggior ragione, le ritualità religiose. Sia la giurisprudenza che la teologia, a tutti gli effetti, per mantenere la propri validità devono rifiutare il riflesso ambiguo, l'esitazione, intessendo dunque un rapporto impostato su basi diverse con la verità.

Questo ultimo dato sembra centrale: la decisione di sottoporre a ri-uso un testo, messa in atto da un singolo ma soprattutto da una comunità, prevede anche una scelta rispetto all'attivazione di una precisa sezione del dominio teoricamente possibile. In ogni ri-lettura del letterario c'è anche un orientamento (un'intenzione).

Asimmetria. Non solo per quel che riguarda il letterario, il discorso di ri-uso prevede che esista una asimmetria fra gli interlocutori, che per diversi motivi non possono fra loro intessere un dialogo nell'accezione comune del termine. Lo sfasamento che si viene a determinare, che ha anche ragioni di ordine pratico (queste situazioni prevedono una stratificazione storica, anche minima, dunque una distanza), è imperniato soprattutto sull'autorità di ordine simbolico che, attraverso l'accumularsi di ri-usi e di interpretazioni, si riversa su un'opera. Viene così complicato il legame fra autorità e tradizione del quale si è già affrontata la centralità in numerose riflessioni del secolo scorso: fra autore e lettore esiste uno scarto d'autorità; lo iato può essere rifiutato, ma non può essere colmato. «Il destinatario occupa una posizione “inferiore” [...] in quanto il suo ruolo nella comunicazione non prevede che egli possa rispondere *sullo stesso piano* dell'autore del testo. Naturalmente, io posso scrivere a mia volta una poesia o un romanzo: ma non eliminerei con questo l'asimmetria [...]; né un romanzo, di solito, viene considerato come risposta a un altro romanzo»¹²⁸. Il reciproco posizionamento di autore e lettore è conservato dagli istituti preposti ad amministrare il ri-uso, all'interno dei quali tuttavia esiste uno spazio di manovra: nelle università, nella produzione critica, soprattutto nella scuola (dove statisticamente dovrebbe aver luogo la maggior parte delle situazioni di ri-uso) l'asimmetria è in vigore, ma è moderata dalla possibilità di mettere a fuoco, nel corso del ri-uso stesso, una porzione precisa del dominio dell'opera, ma anche del suo dato stilistico o della sua autorità. Il destinatario è in posizione subordinata, data la relazione *in absentia* ha lo svantaggio di non poter porre ribattere all'opera; tuttavia, questa situazione paradossalmente gli propone

¹²⁸ *Ivi*, p. 206.

anche una *chance* fondamentale, quella della scelta della prospettiva. Ciò che la situazione istituzionale del ri-uso consente, impossibile in un dialogo o comunque in una relazione fra pari, è la selezione, la delimitazione, la proposta.

Gli istituti all'interno dei quali si attua il ri-uso adempiono anche a questo compito, considerando le scelte che rispetto a un'opera si sono effettuate in passato, e proponendone di nuove. Per quanto riguarda leggi e formule sacre, tale meccanismo di selezione e interpretazione è particolarmente limitato, all'interno di una rigida suddivisione di poteri e ruoli fra messa in atto del ri-uso (il processo, il rito ecc.) e discussione del suo oggetto (filosofia del diritto, teologia ecc.). Un'ulteriore particolarità dell'istituzione letteraria è invece quella di contemplare una divisione meno rigida fra i due campi, per cui non solo il discorso critico articolato, ma anche la semplice lettura non può realmente andare esente da un momento di interpretazione.

All'interno del quadro che si è tentato di delineare e precisare, è finalmente giunto il momento di concentrarsi su una figura empirica particolare, nel panorama di questi istituti di mediazione e conservazione: quella dello scrittore che sceglie di riscrivere, citare, alludere a un classico.

3. *La funzione di ri-uso*

È ipotizzabile solo per assurdo un autore che non sia, *in primis*, un lettore; e tuttavia, in una visione pragmatica del processo di conservazione e trasmissione della tradizione, egli non è equiparabile al semplice lettore, ma dispone di un'autorità particolare. L'autore-lettore infatti riveste al tempo stesso il ruolo del soggetto coinvolto nella situazione di ri-uso, ma anche quello di autore di un (diverso) discorso che potrà essere ri-usato. Proprio questa duplice posizione ambigua fa sì che i fenomeni di citazione e ripresa letteraria rivestano un interesse del tutto particolare. È necessario scongiurare immediatamente un possibile errore indotto dal termine stesso: riscrittura, citazione, eco non rappresentano, a rigore, forme di ri-uso, quanto introiezioni formali della situazione di ri-uso all'interno di un testo letterario. Possiamo definire la funzione di ri-uso come il risultato della selezione, della scelta conseguente alla situazione di ri-uso (alla lettura, in sostanza), formalizzata ed introiettata in un'opera letteraria. La funzione di ri-uso diviene una forma, proprio in quanto precipitato formalizzato di una

situazione antropologica, quella della lettura come gesto di ri-uso. Un paio di esempi aiuteranno a definire tale distanza.

3.1. Ariosto e Calvino

L'importanza dell'*Orlando Furioso* per Italo Calvino è stata rilevata da subito, fin da una recensione di Pavese al *Sentiero dei nidi di ragno*¹²⁹, quindi ampiamente studiata¹³⁰. Il caso è particolarmente intricato: è possibile riconoscere almeno tre fasi delle riprese ariostesche nelle opere dell'autore ligure, ed è attivo un sottile gioco di specchi e rimandi. Ad esempio, non solo l'evoluzione della scrittura di Calvino è legata ai precoci rilievi di Pavese, ma le stesse categorie e riferimenti, all'interno della *Prefazione 1964* al *Sentiero*, sono impiegate dal Calvino critico: non rispetto alla propria opera, ma all'ultimo libro di Fenoglio¹³¹.

Nelle opere dal 1947 al '59, prima della svolta 'francese', i rimandi diretti o indiretti ad Ariosto hanno a che fare con la dialettica fra la superficie di movimento e il fondo di inquietudine o tragedia. Nei tratti avventurosi, fiabeschi, iridescenti dei primi mondi straniati calviniani – visti dal basso della prospettiva infantile o dal folto degli alberi, attraverso la celata d'un elmo vuoto o dall'unico occhio senza profondità del visconte – non sono recuperate, a vario titolo, solamente scene e temi ma anche, a livello strutturale, la continua oscillazione narrativa fra spinte centrifughe e centripete. Lo stesso autore ne diviene consapevole, nel corso degli anni Cinquanta, e ne dà ragione in un'altra delle sue prefazioni di autocommento dei primi Sessanta, così autoconsapevoli, così prossime a significativi mutamenti di poetica e a teleologiche *pietre sopra*:

Rileggo Ariosto. Mi è stato, in questi anni, tra tutti i poeti della nostra tradizione, il più vicino e nello stesso tempo il più oscuramente affascinante. Limpido, ilare, incredulo, senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile a celare se stesso. Ariosto così lontano dalla tragica profondità che avrà Cervantes, ma con tanta tristezza pur nel suo continuo esercizio di levità ed eleganza. Ariosto così abile a costruire ottave su ottave con il puntuale contrappunto ironico degli ultimi due versi rimati, tanto abile da dare talora il senso d'una ostinazione ossessiva in un lavoro folle. Ariosto così pieno d'amore per la vita, così sensuale, così realista, così umano...

Il suo rapporto verso la letteratura cavalleresca è complesso: egli poteva veder tutto soltanto attraverso la deformazione ironica, eppure mai rendeva meschine le virtù fondamentali che la cavalleria aveva espresse,

¹²⁹ «C'è qui dentro un sapore ariostesco. Ma l'Ariosto dei nostri tempi si chiama Stevenson, Kipling, Dickens, Nieve, e si traveste volentieri da ragazzo». Cesare Pavese, *Calvino*, «L'Unità», 16 ottobre 1947.

¹³⁰ Cfr. Lene Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto*, in «Revue romane», 1996, 26, 2, consultabile su https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/12062/22960 [ultima visita il 25/06/2017]

¹³¹ «Una questione privata [...] è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come *L'Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era [...]». Italo Calvino, *Prefazione 1964* al *Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, Milano 2003, p. 1202.

mai abbassava la nozione di uomo che aveva animato quelle vicende, anche se a lui non restava che tradurle in un gioco ritmico e colorato. Ma voleva, così facendo, salvare qualcosa d'esse, in un mondo che già le aveva date per perdute, qualcosa che poteva essere salvato solo in quel modo...¹³²

Calvino parla di Ariosto per parlare di se stesso, attraverso un autocommento che elabora il sapore amaro e la disillusione dell'intellettuale impegnato al passaggio delle forche caudine del '56. La forma ironica è quella per cui, sotto mentite spoglie, nel *Sentiero* e nel *Visconte dimezzato* compaiono nel primo le tensioni politiche ed etiche della Resistenza, e nel secondo la critica fondamentale alla forma di uomo della modernità, in quanto scisso ed alienato da sé. Movimento, spazio e luce, contraltari ironici e seri della tragedia della fine di un mondo e dei suoi valori sono assunti nella poetica dell'autore, in debito con Ariosto, con il preciso intento di scansare la retorica e il riferimento immediato quali errori di una parte consistente della letteratura neorealista. La *leggerezza ariostesca*, in questa fase di Calvino, rappresenta il modo di parlare di ciò che più è serio, che tuttavia secondo l'autore per non perdere la propria forza, propositiva o critica, non può esser detto in modo diretto; ma ugualmente non deve essere taciuto, pena la sua dissoluzione.

La funzione di ri-uso introiettata in questi romanzi, dunque, rappresenta una precisa selezione rispetto alle potenzialità intenzionali e semantiche espresse dal *Furioso*. L'autore lascia in ombra tutta una serie di possibilità che potrebbero essere attivate: da un punto di vista tematico, ad esempio, le riprese sono estremamente puntuali, la tematica della pazzia indotta dalla fine di un mondo valoriale è scansata, le figure femminili perdono di centralità. Tuttavia, ciò non rimane valido per tutta la produzione letteraria de Calvino, la cui attualizzazione del *Furioso* cambia radicalmente, nei modi e nei temi, con le opere successive: fra le diverse fasi che il recupero calviniano di Ariosto attraversa, infatti, la più interessante per la problematica teorica che qui stiamo affrontando è quella del *Castello dei destini incrociati*. Se, per quel che riguarda molti fra i romanzi degli anni Cinquanta, la ripresa a livello di *dispositio* permette di costruire una relazione analogica vasta rispetto alla dialettica fra persistenza e dissoluzione di un universo valoriale, la ripresa tematica e combinatoria attiva nel testo del 1969 opera una selezione molto più vasta della tematica ariostesca. La dialettica di cui sopra è spezzata, la porzione del *Furioso* che compare nell'opera è decisamente semplificata, oltre che minore: la funzione di ri-uso risulta dunque fortemente selettiva, lasciando fuori dalla ripresa molto di ciò che per il Calvino *engagé* degli anni Cinquanta aveva rappresentato la complessa e affascinante totalità dell'*Orlando furioso*.

¹³² Italo Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai Nostri antenati*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 1223.

3.2. Dante e Primo Levi

Nel celeberrimo *Canto di Ulisse*, undicesimo capitolo di *Se questo è un uomo*, Primo Levi propone al lettore un'immagine dell'eroe omerico con dei tratti ben precisi: è l'uomo dell'*orazion picciola*, che si fa promotore presso i propri compagni della necessità di seguire virtù e conoscenza, tratti distintivi dell'essere umano in quanto tale. Durante una pausa dal lavoro sfiancante comandato in lager, consentita da una *corvée*, il Levi testimone-personaggio recita al compagno di prigionia Pikolo i brandelli del canto dantesco che la memoria ha salvato dal fiume dell'oblio.

Considerate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti,
Ma per seguir virtute e conoscenza.

Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono.

Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene. O forse è qualcosa di più: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle.¹³³

In *Se questo è un uomo* è attivo un doppio richiamo: da una parte ardore e magnanimità della terzina evocano proprio quell'idea di uomo che il lager intende cancellare, come premessa all'eliminazione fisica degli internati; dall'altra agisce il topos della catabasi, dell'inferno in terra al quale i versi danteschi costantemente alludono. La ripresa leviana dell'Ulisse di Dante, all'interno di questo contesto, rimanda a due linee di lettura, quella eroica – che, come sappiamo, può sconfinare nella *hybris* – e quella preumanistica, lasciando completamente in disparte la questione del peccato. Tale selezione del significato del classico è attuata mediante diverse strategie narrative: ad esempio, le omissioni dei riferimenti al «folle volo» e al contesto, alla bolgia dei consiglieri di frode o fraudolenti, dovute ai vuoti di memoria che colgono il personaggio durante la *corvée* con Pikolo¹³⁴; oppure, gli errori nelle citazioni («la voce di Ulisse è messa fuori dalla fiamma, partecipando in tal modo alla folle impresa»; «con un lapsus penetrante, il narratore Primo sostituisce l'ultima parola di Ulisse in Dante, *richiuso*, con *rinchiuso*: i flutti suggeriscono così, allusivamente, una recinzione, e i compagni sommersi

¹³³ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in Id., *Opere*, I, Einaudi, Torino 1987, p. 117.

¹³⁴ Giorgio Falaschi, *Ulisse e la sfida ebraica in «Se questo è un uomo» di Primo Levi*, in «Italianistica», XXXI (2002), 1, pp., 123-131; Pierantonio Frare, *Il potere della parola. Dante, Manzoni, Primo Levi*, Interlinea, Novara 2010, cfr. pp. 14-16.

raffigurano i detenuti del *Lager*»¹³⁵), o ancora, facendo ricorso a commento e autocommento attualizzanti del Levi personaggio.

Le interpretazioni dell'Ulisse del XXVI dell'*Inferno* sono molte, ma è possibile suddividerle in alcuni gruppi¹³⁶: l'idea che per Dante la condanna di Ulisse sia totale, in base soprattutto a confronti con la patristica; la posizione secondo la quale non vi sarebbe contraddizione fra la collocazione all'inferno e la statura dell'Ulisse viaggiatore, perché solamente la frode troiana costituirebbe il peccato (Fubini); o ancora, il ritrovare un Dante modernamente scisso fra necessità di condanna, dottrina, ed esaltazione poetica, umana (Croce, De Sanctis); infine, la proposta di un Ulisse preumanista (Momigliano, Lotman). Primo Levi si sbilancia verso queste ultime due interpretazioni, postromantiche e umanistiche, all'epoca della sua formazione scolastica comunque non egemoni: l'Ulisse dantesco che occupa una posizione centrale nella sua prima opera è volto ad oltrepassare i propri limiti, teso verso un ideale umano universale che, non appena evocato, si oppone come antitesi assoluta, irriducibile, all'universo concentrazionario che ne costituisce la cornice. Qui la dimensione dantesca del peccato non c'è, e la frizione fra il paradosso di Ulisse e la coerenza dell'universo dantesco lascia l'impressione fioca di un senso – un ordine, magari rovesciato, ma che da qualche parte trova una sanzione – nelle riflessioni conservate dalla scrittura di Primo Levi: «qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere qui oggi...»¹³⁷.

3.3. *Da ri-uso alla funzione di ri-uso*

Il lettore, in ciascuno dei due casi, ha la possibilità di vagliare le scelte dell'autore solo travisando il senso dell'opera, pagando così un prezzo inaccettabile: le scelte letterarie fortunatamente non sono critiche, e vanno discusse su un piano diverso. Non si può obiettare a Calvino che l'Ariosto non parla solo di dialettiche fra storia e fiaba ma anche della pazzia che la fine di un mondo induce nei suoi più fieri paladini; non si può nemmeno obiettare a Levi che la sua citazione dantesca sminuisca o relativizzi la prima cantica della *Commedia*. L'impossibilità di queste due obiezioni fa perno tanto su una motivazione etica o sul rispetto

¹³⁵ Françoise Rastier, *Ulisse ad Auschwitz. Primo Levi, il superstite*, Liguori, Napoli 2009, pp. 36-7. Cfr. pp. 27-39.

¹³⁶ Cfr. Gennaro Sasso, *Ulisse e il desiderio. Il canto XXVI dell'Inferno*, Viella, Roma 2011, pp. 15-23; Simone Invernizzi, *Dante e il nuovo mito di Ulisse*, in AA.VV., *Ma misi me per l'alto mare aperto L'Ulisse. Quando Dante cantò la statura dell'uomo*, Itaca, Ravenna 2010, part. pp. 54-62.

¹³⁷ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 118.

della libertà autoriale nella selezione dei materiali con i quali costruire l'opera, quanto sul funzionamento stesso del meccanismo di ripresa nel letterario.

All'interno delle opere, infatti, non si ha un situazione di ri-uso quanto una trasposizione degli effetti di una tale situazione che già si è verificata in un momento precedente. Ponendosi in una dinamica di ri-uso, un lettore ha selezionato un certo significato fra quelli contemplati nel classico e ha fatto risuonare nella propria interiorità una verità (anche contraddittoria) fra le molte concomitanti, in relazione ad un preciso dominio soggettivo; il principio alla base di questa selezione è da ricercarsi all'incrocio fra lettera dell'opera fruita, tensioni storiche proprie del momento nel quale avviene il ri-uso, idee generali e individuali rispetto a funzione e vigore della letteratura (le stesse che, quando il lettore diviene un autore, tendono a cristallizzarsi in una poetica). Nel momento in cui il lettore sveste i propri panni e indossa quelli autoriali, questo dominio delimitato, questa proposta di interpretazione e di verità troveranno posto all'interno di una forma: in effetti, andranno a costituire anch'esse una forma. Dal punto di vista retorico, potrà essere diversa: la citazione, l'allusione, la eco, il richiamo ecc. Dal punto di vista teorico, invece, rappresenta esattamente quello che si è visto: l'introduzione, all'interno di un'opera narrativa, della traccia formale di una particolare situazione, o esperienza¹³⁸, quella del ri-uso. Si tratta, in termini matematici, di una funzione, che alla particolare situazione antropologica del ri-uso, sperimentata dal lettore, fa corrispondere la comparsa formale degli effetti dell'esperienza stessa (e non dell'intera opera oggetto di ripresa) all'interno dell'opera scritta dal lettore.

La complessità dell'argomento richiede l'adozione di una nomenclatura minima, per evitare lunghe perifrasi. Si definirà l'autore del classico, o comunque dell'opera sottoposta a ri-uso, autore-C; mentre l'autore che, coinvolto in quanto lettore nella situazione di ri-uso, ne proietta la funzione sulla propria opera, autore-L. Diviene così possibile affermare che all'interno di un'opera non ha luogo immediatamente la situazione sociale, pragmatica nella quale può essere attivo un ri-uso; essa però ne può ospitare – e, nei fatti, spesso ciò avviene – il riflesso, una funzione di ri-uso. All'interno di un'opera la comparsa di un riferimento di qualsiasi tipo alla tradizione, ad un autore-C, non comporta l'evocazione dello spettro completo di significazione, o di esemplificazione paradigmatica, disponibile in un'opera letteraria inserita in una dinamica di ri-uso: la scelta rispetto a questo spettro è già stata compiuta a monte, dall'autore-L che

¹³⁸ Il nocciolo del ri-uso, secondo Brioschi, è un paradosso che vede ai due poli esperienza ed istituzione, singolare e generale: «Essere individui insostituibili, di per sé, è un fatto ontologicamente connaturato a ogni cosa o evento: ma l'arte ci invita a ripetere ciò che è irripetibile, propone come emblematico ciò che è singolare. Il paradosso può essere sancito solo dall'autorità di un'istituzione che lo renda accettabile [...]. È questa l'aura che la letteratura conferisce ai suoi oggetti. E qui si rivelano le sue radici nella dimensione arcaica del rituale». Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, cit., p. 229.

inserisce un riferimento già determinato, selezionato, orientato ossia – nei termini che sono stati qui proposti – che colloca nella propria opera una funzione di ri-uso. Tale riduzione dello spettro potenziale del classico, se di per sé risulta determinata da scelte ed interpretazioni dell'autore-L, pragmaticamente è resa a livello testuale attraverso il contesto nel quale la ripresa è collocata. In effetti l'ambiente all'interno del quale viene collocata la funzione di ri-uso collabora a determinare, attraverso ombre ed aure semantiche di diverso tipo, il significato della porzione testuale ripresa, o della sua allusione: restringendone così più o meno drasticamente le possibilità di significazione e di dominio.

3.4. *Come sa di sale / lo pane altrui*

La situazione potrà essere parzialmente chiarita attraverso un ulteriore esempio puntuale, scelto secondo la doppia ragione di agilità e concisione. Dante rappresenta, almeno nel Novecento, un autore-C per eccellenza per la letteratura italiana ed europea; gli echi e le riproposizioni sono innumerevoli¹³⁹, non solo legati ai canti di maggior fortuna scolastica. Fra questi scegliamo la più nota terzina della profezia di Cacciaguida (*Par*, XVII, 58-60).

Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.

La profezia nella sua complessità ruota attorno a numerosi temi: la durezza dell'esilio, la «compagnia malvagia e scempia», l'encomio, il valore profetico del poeta – che può parlare del vero perché l'ha visto – ecc. Certamente, le vicende politiche del secolo breve hanno dato rilievo alla prima fra le tematiche enumerate: molti degli esuli politici del XX secolo hanno riconosciuto in Dante, oltre che un maestro, un compagno, prossimo tanto per la vicenda umana quanto per la scrittura¹⁴⁰. Bertolt Brecht, scrivendo a Margarete Steffin nel '34, cita parte dei versi in una lettera: «del resto salgo e scendo le scale, delle quali riferisce l'esule Dante»¹⁴¹. La lettura della *Commedia*, intrapresa forse anche a partire dalle affinità delle condizioni

¹³⁹ Cfr. Daniele Maria Pegorari, *Il Codice Dante: cruces della Commedia e intertestualità novecentesche*, Stilo, Bari 2012.

¹⁴⁰ Cfr. Mario Luzi, *L'esilio, Dante e la poesia*, in Id. *Naturalità del poeta. Saggi critici*, Milano, Garzanti 1995; Giuseppe De Marco, *Mitografia dell'esule. Da Dante al Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996; Johannes Bartuschaat (a cura di), *L'esilio di Dante nella letteratura moderna e contemporanea*, Longo, Ravenna 2016.

¹⁴¹ Cfr. Maria Elisa Montironi, ... è duro calle / lo scender e 'l salir per l'altrui scale. *La ricezione di Dante nella letteratura dell'esule Brecht*, in Rita Unfer Lukoschik, Michael Dallapiazza (a cura di) *La ricezione di Dante Alighieri: impulsi e tensioni. Atti del convegno internazionale all'Università di Urbino, 26 e 27 maggio 2010*, Meidenbauer, München 2011, pp. 109-128.

esistenziali, lascia una traccia nell'opera brechtiana della seconda metà degli anni Trenta; in questo stralcio, il poeta tedesco allude alle difficoltà dell'esilio e alla necessità di reperire aiuti materiali, trovandosi in una condizione simile a quella predetta dall'antenato Cacciaguida al fiorentino. Ragionando sui contesti, forse anche l'idea di una testimonianza rispetto alla verità – nei tempi bui del nazismo: «Andammo noi, più spesso cambiando paese che scarpe»¹⁴² – e quindi all'onore della ragione possono contribuire all'ammirazione e al recupero diffuso.

Ritroviamo una ripresa della stessa terzina in contesto totalmente diverso, nella quinta sezione di *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni¹⁴³ (prima in «Menabò» 4, poi – con varianti sostanziali – ne *Gli strumenti umani*).

[...]

Salta su
il più buono e il più inerme, cita:
E di me si spendea la miglior parte
tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati.

v

La parte migliore? Non esiste. O è un senso
di sé sempre in regresso sul lavoro
o spento in esso, lieto dell'altrui pane
che solo a mente sveglia sa d'amaro.¹⁴⁴

Ma anche, nello stesso giro d'anni, in Pasolini (*La realtà, in Poesia in forma di rosa*)¹⁴⁵:

[...]

Ai lati, altre due faccie ben riconoscibili,

faccie che per strada, in un bar affollato,
sono le faccie deboli, poco sane,
di precoci invecchiati, di malati

di fegato: di borghesi il cui pane
certo non sa di sale, non ignobili, no,
non prive affatto di sembianze umane

nel pungente nero degli occhi, nel pallore
delle fronti martoriate dalla prima

¹⁴² Bertolt Brecht, *A coloro che verranno*, in Ruth Leiser, Franco Fortini (a cura di), Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*, Einaudi, Torino 1959.

¹⁴³ Per una lettura, anche in relazione alla presenza di Dante nella poesia, cfr. Oscar Schiavone, *Letture di Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni*, «Italianistica», XXXV, 3, 2006, pp. 99-119.

¹⁴⁴ Vittorio Sereni, *Una visita in fabbrica*, in *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965.

¹⁴⁵ Sulla poesia ma anche, più in generale, su alcune delle numerosissime riprese dantesche in Pasolini, cfr. Steno Vezzana, *Il dantismo di Pasolini*, in Silvio Zennaro (a cura di), *Dante nella letteratura italiana del Novecento. Atti del Convegno di Studi, Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977*, Bonacci, Roma 1978, pp. 279-89; Daniele Maria Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, Stilo, Bari 2012, part. pp. 161-72.

Entrambi i testi sono da collocarsi in relazione al ciclo espansivo che l'economia italiana attraversa negli anni 1958-1961: *Una visita in fabbrica*, attingendo dall'esperienza lavorativa del poeta alla Pirelli, viene pubblicata in apertura del numero 4 del «Menabò» (che ospita l'inchiesta su *Letteratura e industria*); le terzine de *La realtà* alludono agli strati sociali che si vengono a definire proprio in questi anni, ossatura della prima repubblica. Entrambi i testi sono densi di rimandi ulteriori: esplicitamente Leopardi in Sereni, implicitamente Goethe e il topos della cessione dell'anima al diavolo in Pasolini (nei versi successivi a quelli riportati, un altro personaggio è «il campione: colui che ha / venduto l'anima al diavolo, in carne e ossa»). Se per il primo autore il pane è quello operaio e nel secondo quello borghese, entrambi – almeno in prima battuta – non conservano l'amarezza della citazione dantesca, che viene dunque recuperata in funzione antifrastica. Il pane operaio non sa di sale – per chi non si soffermi a considerare la condizione operaia; il pane borghese non sa d'amaro; eppure... La referenzialità dalla quale scaturisce la ripresa dantesca non è legata all'esilio, ma – per entrambi i poeti, con accenti diversi – alla falsa libertà e all'assopimento del benessere: lo sviluppo degli anni del miracolo economico ha la forza di congelare le tensioni dell'Italia del dopoguerra, convertendo nel consumismo la possibilità – con le parole dell'altro poeta in dialogo coi due citati – di «quella azione sul mondo e sugli uomini che è l'unica via per giungere al più vero sé stessi»¹⁴⁷. D'altra parte, «esclusione, separazione e alienazione costituiscono lo statuto variabile ma permanente che il poeta occidentale moderno [...] accusa come sofferenza e diminuzione impostagli»¹⁴⁸. Dante non rappresenta qui tanto il poeta che, come molti suoi ideali eredi, ha patito l'esilio, quanto un esempio, positivo e critico, del rapporto difficile con la propria verità, poetica e politica. Se Sereni allude a una possibilità (la mente che può esser sveglia) e Pasolini invoca piuttosto il ruolo del poeta, con la sua «differenza» smascherante, l'evocazione della profezia di Cacciaguida simboleggia la possibilità di una certa relazione politica fra poesia, funzione intellettuale, mondo e verità che, utopia dell'umanesimo, all'altezza dei primi anni Sessanta risulta obliterata dalla narrazione di sviluppo, progressismo e corsa al benessere.

La puntualità della situazione appena descritta, nella quale un brevissimo estratto testuale si presta a tre riprese differenti, rappresenta una situazione davvero particolare, più l'eccezione che la regola: vi è una citazione, non dichiarata ma facilmente riconoscibile in quanto basata su un testo noto, anche scolasticamente, che assume significati diversi nelle opere che ne

¹⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *La realtà*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964, ora in Id., *Tutte le poesie*, I, Mondadori, Milano 2003, p. 1120.

¹⁴⁷ Franco Fortini, *Lettera agli amici di Piacenza*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 952.

¹⁴⁸ Mario Luzi, *L'esilio, Dante e la poesia*, in Id., *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, cit., p. 200.

introiettano la funzione di ri-uso. Brecht, Sereni e Pasolini attualizzano nella propria lettura una porzione più o meno differente del dominio potenziale della terzina di Dante, mostrando come la funzione di ri-uso abbia subito la curvatura determinata dal momento storico, da poetica e ideologia dei tre autori-L, al limite anche dalla situazione personale di ciascuno (e quindi: l'esilio, la rivendicazione antifrastica della differenza, il lavoro culturale all'interno della mutazione). La ricorrenza di diverse funzioni di ri-uso riferite alla stessa breve occasione testuale costituisce una situazione eccezionale: il caso di una triplice citazione puntuale in opere diverse rappresenta un caso di particolare interesse dal punto di vista euristico, per la possibilità esplicita di osservare le differenze nelle funzioni di ri-uso rispetto a un significato ed un dominio ampi, contenuti potenzialmente in un frammento testuale ridotto. Una situazione prossima alla norma, invece, prevede citazioni magari puntuali ma singole (la stessa ripresa attiva in un solo autore-L), oppure numerose funzioni di ri-uso applicate a frammenti di entità maggiore, ad esempio a un'intera opera: è il caso, lo si vedrà meglio nella terza sezione del lavoro, della rivalutazione critica ed estetica della *Storia della Colonna infame* manzoniana nel secondo Novecento. L'opera, parallelamente alla definizione del paradigma indiziario di Carlo Ginzburg, e alle riflessioni sullo statuto della narrazione storica attive in gran parte dei campi di ricerca storiografica, influenza fortemente le poetiche di numerosi autori-L, che non ne trattengono riferimenti espliciti, muovendosi piuttosto in direzione di attualizzazioni (fra loro parzialmente diverse) di un modello. I casi di questo tipo di ripresa ampia sono naturalmente numerosi: si pensi alle serie di riscritture di uno stesso testo, ad esempio l'*Antigone* o *La tempesta*.

Da frammenti parzialmente o del tutto diversi di uno stesso classico, messi a fuoco in un ri-uso, scaturiscono riprese diverse. Posta la ricchezza molteplice e cangiante dei significati espressi da un'opera, e tanto più da un classico, la scelta concretizzata mediante la formalizzazione di una funzione di ri-uso rappresenta il primo dei meccanismi di selezione, in direzione dell'attualizzazione. Brecht, Sereni e Pasolini citano da una stessa terzina del canto XVII del *Paradiso*, Levi dal XXVI dell'*Inferno*, Eliot dal III sempre dell'*Inferno* ma anche, e con lui moltissimi altri, un po' dovunque, ecc.: si parlerà in questo caso, in modo ampio, di influenze dantesche. I meccanismi della ripresa e della funzione di ri-uso, dal punto di vista dell'analisi, possono essere dunque confrontati da un punto di vista formale e retorico (come avviene una ripresa, in che forme, con che effetti) e dal punto di vista tematico (come e perché un certo classico subisce riprese costanti in un certo periodo). Si vedranno i problemi di taglio formale e retorico nella seconda sezione della tesi, quelli di impronta tematica nella terza,

dedicata alle riprese di Manzoni nel Novecento. Restano tuttavia numerosi problemi di ordine teorico da sciogliere.

4. *Precisazioni. La funzione di ri-uso.*

La confezione artigianale di un abito prevede una serie di passaggi complessi, fra i quali il più delicato è quello del taglio della stoffa. Il sarto, approntato un cartone della misura adatta, lo poggia sullo scampolo, col gesso ne traccia accuratamente i confini, quindi attacca con le forbici. La fase della lavorazione ha alle spalle una riflessione sul materiale impiegato, sulla foggia dell'abito, sulla taglia: in sua assenza, il lavoro è destinato al fallimento. La scrittura letteraria, che nelle proprie dinamiche contempla una dimensione artigianale, sembra comportarsi non troppo dissimilmente – fatte le debite proporzioni – nei confronti della ripresa di un testo classico. Il ventaglio di significati e possibili domini che l'opera squaderna, nel momento della situazione di ri-uso, rappresenta il materiale da selezionare, sul quale come prima cosa l'autore-L poggia la propria maschera, il cartone, che ne circonda una porzione; solo successivamente avviene la fase di composizione, nella quale il materiale grezzo sarà rimodellato.

Questa immagine suggestiva, artigianale e sartoriale, della letteratura ha tuttavia il difetto di lasciare in ombra molte questioni, che riguardano, appunto, più la letteratura che la sartoria: un'opera letteraria, infatti, rappresenta un oggetto storico, il cui significato potrebbe non essere indipendente dal suo trarre origine nel passato; inoltre, è possibile che lo scampolo sia corto o stretto rispetto al cartone del sarto – in altri termini, che la sostanza storica del classico sia frantesa, o che la si sovra-interpreti, riempiendo i vuoti con materiale eterogeneo. La riflessione estetica ed ermeneutica della seconda metà del Novecento ci aiuta nella messa a fuoco di tali questioni, con riferimento particolare ai problemi della *Wirkungsgeschichte* di Gadamer e dell'intenzione nell'opera letteraria.

Le questioni dell'ermeneutica e dell'interpretazione attraversano il Novecento, sollecitate dalla caduta degli istituti garanti del significato; si è già visto, in relazione al ragionamento teorico, come questo dilemma si sia presentato allo strutturalismo, comportando il suo 'superamento', definito dalla prefissazione post- o dall'etichetta di decostruzionismo. La domanda ermeneutica fondamentale riguarda il nesso fra autore, testo e lettore, calato nella dimensione storica, e conduce all'interrogazione del rapporto fra senso e interpretazione. Quale

è l'influenza del tempo trascorso e delle interpretazioni sul senso, quale la libertà nell'interpretare? L'interesse per noi riguarda la posizione di un autore-L rispetto ad un classico.

4.1. *L'ermeneutica*

Una risposta radicale, volta a ripristinare la funzione autoriale, è quella di Hirsch. Il problema che il critico americano pone è quello di contrastare un'interpretazione dell'opera letteraria come testo puramente linguistico, aperto ad un'infinità di possibili letture: inserisce quindi due oggetti teorici nettamente distinti, il significato e la significanza.

Significato è ciò che è rappresentato da un testo, è ciò che l'autore ha voluto significare mediante una particolare sequenza di segni, è ciò che rappresentano i segni; *significanza* indica invece un rapporto tra quel significato e una persona o una concezione o una situazione o qualunque cosa si possa immaginare.¹⁴⁹

Ciò che è detto da un testo rimane uguale lungo le generazioni, e va compreso nel suo significato, per poi poter eventualmente procedere ad una interpretazione, a un lavoro sulla significanza. La proposta di Hirsch si basa su un recupero dell'ermeneutica di August Boeckh (per la differenza fra interpretazione e critica) e Gottlob Frege (per il binomio significato-significanza), sulla base delle riflessioni di Schleiermacher rispetto a una trasparenza dell'interprete: postulata la divisione fra interpretazione e critica, parallela a quella fra significato e significanza, il compito di colui che si pone davanti ad un testo è quello di «ricostruire il significato originale come tale»¹⁵⁰; per far ciò, varranno le scienze filologiche e quelle storiche. Ricostruito, agli occhi dell'interprete, tale significato, sarà possibile procedere alla fase critica, che interroga il rapporto fra il significato di un testo e il suo lettore inteso come storicamente collocato. In controtendenza rispetto alle correnti culturali e teoriche dominanti negli anni della sua formulazione, in questo pensiero è operante una grande fiducia nella storia e nella possibilità di recupero del senso, di matrice romantica, che però rifiuta il connubio fra fenomenologia ed ermeneutica che caratterizza la riflessione coeva – contro la quale Hirsch infatti¹⁵¹ si scaglia violentemente. Resta comunque il dubbio sulla possibilità dell'interprete di

¹⁴⁹ Eric Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1973, pp. 17-8.

¹⁵⁰ Eric Hirsch, *Appendice prima. L'interpretazione oggettiva*, in Id., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, cit., p. 218.

¹⁵¹ «La sua teoria contiene conflitti interni e incoerenze cui nessuno dei maestri summenzionati avrebbe permesso di giungere alle stampe». Eric Hirsch, *Appendice seconda. Gadamer e la sua teoria dell'interpretazione*, in Id., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, cit., p. 259.

obliare se stesso e il proprio tempo di fronte al testo, per attingere al «significato originale come tale» sul quale lavorare.

È proprio Gadamer a negare questa possibilità, e a lavorare a una riflessione dialettica sui soggetti in gioco. Al centro della proposta ermeneutica gadameriana stanno i concetti di pregiudizio, orizzonte, fusione degli orizzonti, alterità, classico e tradizione. L'interprete, posto davanti al testo, si trova a fronteggiare un'alterità: la stessa situazione nella quale si posero molti altri lettori prima di lui, sino a giungere al primo della serie, eventualmente all'autore che rilegge la propria opera. Il suo sguardo non può essere puro, limpido, risultando piuttosto condizionato per un verso da tutto ciò che, in precedenza, è stato scritto, discusso, asserito rispetto all'opera stessa, d'altra parte non potendo cancellare se stesso, con il proprio bagaglio di idee e nozioni, facendosi trasparente davanti al testo. Gadamer ritiene che l'interprete non possa andare esente dal presentarsi di fronte all'opera con dei pregiudizi, termine che tuttavia riconduce all'accezione preilluministica, neutrale¹⁵²: elemento che aiuta a formulare il giudizio, attraverso il quale – in sostanza – è costituita la tradizione.

È proprio vero che stare dentro alle tradizioni significhi anzitutto sottostare a pregiudizi e subire una limitazione di libertà? O piuttosto non è la stessa esistenza umana, anche la più libera, che è limitata e condizionata in maniera molteplice? Se questo è vero, allora l'ideale di una ragione assoluta non costituisce una possibilità per l'umanità storica. La ragione esiste per noi solo come ragione reale e storica; il che significa che essa non è padrona di se stessa, ma resta sempre subordinata alle situazioni date entro le quali agisce. [...] In realtà non è la storia che appartiene a noi, ma noi apparteniamo alla storia. [...] *Per questo i pregiudizi dell'individuo sono costitutivi della sua realtà storica più di quanto non lo siano i suoi giudizi.*¹⁵³

La storia delle successive interpretazioni si condensa nella *Wirkungsgeschichte*, la storia degli effetti o, nella traduzione proposta da Ricoeur, «coscienza esposta agli effetti della storia»¹⁵⁴. Lo sguardo pulito davanti al testo non è possibile, «la nostra coscienza è determinata da un divenire storico reale, di modo che essa non possiede la libertà di situarsi dinnanzi al passato»¹⁵⁵. Gadamer per uscire dall'*impasse* introduce quindi il concetto di orizzonte: «ogni presente finito ha dei confini [...]», una situazione determinata «rappresenta un punto di vista che limita la possibilità di visioni. Al concetto di situazione è legato [...] quello di *orizzonte*.

¹⁵² Come si è in parte visto nel capitolo precedente, la teoria dei pregiudizi di Gadamer rappresenta il versante più problematico del grande tentativo di *Verità e metodo*, sottoposto a critiche da più parti; da subito, Habermas vi contrappose uno scritto che invece rivendicava la necessità della critica all'ideologia. Un tentativo di sintesi fra le sue posizioni è quello proposto da Ricoeur in *Ermeneutica e critica delle ideologie*, contenuto in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit.

¹⁵³ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 571-3.

¹⁵⁴ Paul Ricoeur, *Ermeneutica e critica delle ideologie*, in Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, p. 326.

¹⁵⁵ Hans George Gadamer, *Kleine Schriften*, I, Mohr, Tubinga 1967, p. 158.

Orizzonte è quel cerchio che abbraccia e comprende tutto ciò che è visibile da un certo punto»¹⁵⁶.

Considerare quale compito dell'ermeneutica il recupero dell'orizzonte originario rappresenterebbe all'incirca quello che Hirsch evoca, la ricostruzione del significato originale in quanto tale. Il filosofo tedesco, invece, sulla scorta della sua teoria del pregiudizio, ritiene che non sia possibile escludere il ruolo del lettore, del soggetto interprete, pienamente inserito nella storia – si tratta, ancora una volta, dell'eredità fenomenologica dell'autore. Ciò che può avvenire è, al massimo, un processo dialettico in cui questi orizzonti si fondano, perdano la loro polarità isolata ed inconciliabile.

Un orizzonte del presente come qualcosa di separato appare altrettanto astratto quanto gli orizzonti storici singoli che si tratterebbe di acquisire uscendo da esso. *La comprensione, invece, è sempre il processo di fusione di questi orizzonti che si ritengono indipendenti tra loro.*¹⁵⁷

Ogni incontro con il dato storico, che si compia con una esplicita coscienza storiografica, sperimenta in sé la tensione fra testo da interpretare e presente dell'interprete. Il compito dell'ermeneutica consiste nel non lasciare che questa tensione venga coperta e obliata in un malaccorto atto di livellamento dei due momenti, ma venga invece consapevolmente esplicitata. Per questo, l'atto ermeneutico implica necessariamente la delineazione di un orizzonte storiografico che si distingue dall'orizzonte del presente. La coscienza storica è consapevole della propria alterità e distingue perciò l'orizzonte del dato storico trasmesso dal proprio orizzonte. Questa alterità, però, come ci siamo sforzati di mostrare, emerge solo nel seno di una tradizione vivente; per cui la coscienza storica, mentre distingue, anche nello stesso tempo riunisce i due poli della distinzione, di modo che, nell'unità dell'orizzonte storico che definisce, essa media sé con se stessa.¹⁵⁸

I due orizzonti, per quanto nella lettura di Gadamer tendano ad una fusione, per la particolarità della relazione ermeneutica rimangono sempre separati – o, almeno, dovrebbero. È da sottolineare come da molte voci¹⁵⁹ sia stata segnalato quanto il filosofo, pur postulando la fusione degli orizzonti come momento in cui entrambe le storicità trovano una propria realizzazione, rischi di cadere in quello stesso nichilismo che, in altra sezione dell'opera, evidenzia riflettendo su Valéry: «ne consegue che deve esser lasciato all'arbitrio del fruitore di decidere che cosa vuol fare dell'oggetto che gli si presenta. Un certo modo di interpretare un'opera non è meno legittimo di un altro. Non c'è alcun criterio di adeguatezza. [...] ogni incontro con l'opera ha i diritti di una nuova produzione: il che mi sembra un insostenibile nichilismo ermeneutico»¹⁶⁰. La tendenza di *Verità e metodo*, infatti, pur se trincerata dietro alla dichiarata necessità del rispetto di entrambi gli orizzonti, in diversi momenti sembra quella di

¹⁵⁶ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 625.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 633.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 633-5.

¹⁵⁹ Il già citato Eric Hirsch, *Appendice prima. L'interpretazione oggettiva*; Paul Ricœur, nell'ottica di una correzione materialistica dell'ermeneutica: Luperini, *L'allegoria del moderno, Dialogo e conflitto*.

¹⁶⁰ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 213.

concedere la piena libertà all'interprete, basata sull'insindacabilità dei pregiudizi (negativi o positivi) del lettore: se il passato non è in sé conoscibile – questo l'influsso di Heidegger – se non attraverso la mediazione del pregiudizio, non è chiaro come sia possibile che l'orizzonte del passato determini dialetticamente quello del presente (e viceversa). Tuttavia, l'idea della presenza di diversi orizzonti, e di una dialettica che si sviluppa fra essi, in definitiva, quale dialogo¹⁶¹, aiuta a complicare l'immagine iniziale proposta, quella della tela del classico e della maschera del lettore e dell'autore-L, almeno accennando alla complessità del problema di trasmissione e interpretazione dei testi del passato.

Una delle critiche più interessanti alla tendenza in direzione nichilista potenzialmente attiva della teoria di Gadamer è venuta da un altro allievo di Heidegger, Paul Ricoeur. Il filosofo parte dalla difficoltà, nella riflessione di *Verità e metodo*, di concepire due orizzonti separati: dal momento in cui non esistono appigli di nessun tipo al di fuori della storia, dai quali osservarne lo svolgimento, l'orizzonte del presente (del lettore) tenderà a comprendere tutto ciò che è il passato, quindi anche l'orizzonte storico. La proposta del francese è di intendere il concetto di fusione degli orizzonti in termini di tensione costante verso l'esterno, verso ciò che è fuori:

Noi siamo debitori a Gadamer dell'idea molto feconda che la comunicazione a distanza tra due coscienze differentemente aiutate si fa in virtù della fusione dei loro orizzonti, la sovrapposizione cioè delle loro prospettive verso ciò che è distante e ciò che è aperto. Ancora una volta, occorre presupporre un fattore di distanziamento tra vicinanza da un lato e apertura e lontananza dall'altro. Questo significa che noi non viviamo né in orizzonti chiusi, né in un orizzonte unico. Nella misura stessa in cui la fusione degli orizzonti esclude l'idea di un sapere totale e unico, questo concetto implica la tensione tra il proprio e l'estraneo, il vicino e il lontano.¹⁶²

Riprenderemo più avanti la riflessione sugli orizzonti, storico e del lettore, applicata alla prospettiva pragmatica del ri-uso.

¹⁶¹ «La dialettica di domanda e risposta che abbiamo trovato al fondo dell'esperienza ermeneutica ci permette ora di definire più precisamente che cosa sia la coscienza della determinazione storica. La dialettica di domanda e risposta, così come l'abbiamo illustrata, fa sì che il comprendere appaia come un rapporto reciproco del tipo di un dialogo. È vero che un testo non ci parla come ci parla il tu. Siamo noi che dobbiamo portarlo a parlarci. Ma si è visto che questo atto da parte dell'interprete è mai una iniziativa arbitraria, bensì, come domanda, è a sua volta legato alla risposta che si attende dal testo. L'attesa di una risposta presuppone già, dal canto suo, che colui che domanda sia toccato e interpellato dalla tradizione. È questa la verità della coscienza della determinazione storica. Essa è la coscienza che ha esperienza della storia; che, proprio nella misura in cui si rifiuta all'ideale fantomatico di un completo illuminismo, è aperta a fare esperienza storica. Abbiamo visto come il suo modo di attuarsi sia la fusione degli orizzonti del comprendere, fusione che opera la mediazione tra il testo e l'interprete». *Ivi*, p. 777.

¹⁶² Paul Ricoeur, *Il compito dell'ermeneutica partendo da Schleiermacher e da Dilthey*, in *Id.*, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit., p. 94.

4.2. *Intenzione, iniziativa, accentuazione*

L'opera letteraria, in quanto oggetto artistico frutto di un'azione, di un'operazione messa in atto da un soggetto per dei precisi fini, ha a che fare con l'intenzione. La problematica ha un preciso carattere filosofico: con intenzionalità si intende «quella proprietà di stati mentali [...] di vertere su qualcosa, o di avere comunque un contenuto»¹⁶³. Ciò che può interessare la nostra ricerca, tuttavia, riguarda un particolare tipo di intenzione, quella artistica, che risulta legata all'opera e che collabora a costituirne, in una certa misura, il senso¹⁶⁴.

Dal punto di vista teorico letterario, la riflessione sull'intenzionalità ha il pregio di riassumere una serie di questioni che si sono più o meno esplicitamente sfiorate. Considerare o meno attiva, all'interno di un testo, una intenzione; e, nel primo caso, individuarne la sede nella figura storica dell'autore, nella configurazione del testo, nel rapporto fra questo e il lettore, ecc.: il concetto di intenzionalità applicato all'opera artistica attraversa e riunisce le grandi controversie su autore, testo e lettore attive dall'età romantica (riflessione sul *genio*) alle ermeneutiche postmoderne (interpretazione infinita) passando, naturalmente, per la morte dell'autore. Roberto Talamo, al cui recente *Intenzione e iniziativa* ci si rifà per una panoramica sulla questione e per l'interessante proposta teorica, avanza una prima distinzione:

Per tutte le correnti testualiste dell'anti-intenzionalismo il testo è un *evento*, qualcosa che accade al di là di un'intenzione e può essere spiegato in termini causali, al contrario, per la teoria dell'iniziativa il testo è un'azione e deve essere interpretato in termini intenzionali, ma non meramente soggettivi: lo studio dell'iniziativa è lo studio dell'azione intenzionale in relazione a una situazione globale, al presente in cui l'azione si iscrive dialetticamente.¹⁶⁵

L'intenzione presente in un testo può essere vista non tanto come uno stato mentale, quanto come un'azione posta in relazione a un presente. L'autore congeda il proprio testo (vettore di tale azione) in un passato: egli, scrivendolo e pubblicandolo, ha preso un'iniziativa. L'intenzione non sarà legata all'autore: in una certa misura infatti necessariamente si distaccherà da lui, e acquisterà il proprio valore all'interno di una determinata situazione. L'autore, secondo questa lettura, sarà 'solamente' «colui che ha avuto l'iniziativa, cioè colui

¹⁶³ Alberto Voltolini, Clotilde Calabi, *I problemi dell'intenzionalità*, Einaudi, Torino 2009, p. 4. Un esito interessante rispetto a tale ordini di problemi, intesi però in un senso più ampio e con la prospettiva della riflessione sull'arte (soprattutto) figurativa, è quello del saggio di Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000, part. pp. 65-109.

¹⁶⁴ Cfr. Stanley Fish, *Biography and intention*, in Id., *Contesting the subject. Essays in the Postmodern Theory and practice of Biography and Biographical criticism*, Purdue University Press, 1991, p.11. «meaning is a function of what a particular speaker in a specific set of circumstances was intending to say, and I think so because [...] there is no such thing as a meaning that is specifiable *apart* from the contextual circumstances of its intentional production».

¹⁶⁵ Roberto Talamo, *Intenzione e iniziativa. Teorie della letteratura dagli anni Venti a oggi*, Progedit, Bari 2013, p. 101.

che ha cominciato»¹⁶⁶, mentre l'intenzione (strutturata all'interno dell'opera, intesa come azione complessa) sarà determinata entro un'iscrizione in un determinato presente.

La distinzione impostata da Talamo, sulla scorta di Elizabeth Anscombe e di Paul Ricoeur, fra i due termini intenzione e iniziativa permette di impostare una relazione che non escluda nessuno degli elementi in gioco nella fruizione dell'opera d'arte, ossia nella situazione di ri-uso. Le posizioni parziali, ad esempio quella di Eco¹⁶⁷ che vede i momenti come separati, o anche dello stesso Ricoeur che vede un'iniziativa *del* testo, qui risultano dunque scartate come parziali, in un ragionamento che parte dai piani temporali coinvolti:

La critica e la teoria della letteratura non dovranno cercare e definire un'intenzione nascosta *dietro* o *a monte* del testo (nella mente dell'autore), ma un'intenzione e un'iniziativa proiettata in avanti dalla specifica azione intenzionale di configurazione che l'autore ha prodotto *nel* testo.¹⁶⁸

L'opera letteraria, in virtù della propria configurazione (termine che non equivale a struttura), conserva un'intenzione che viene attivata nella situazione di lettura, di ri-uso: si tratta di un'intenzione in potenza, ampia, la cui espressione varia in base al contesto del ri-uso.

Seppur inquadrata attraverso un lessico in parte diverso, si tratta della situazione definita da Bachtin; la stessa che, interpretata secondo una diversa prospettiva, darà vita al concetto linguistico-filosofico di intertestualità. Una delle costanti del pensiero di Bachtin riguarda la dimensione non ontologica del linguaggio: già nel 1922 egli afferma che «è il nostro rapporto che determina l'oggetto e la sua struttura, e non viceversa»¹⁶⁹. Tale convinzione attraversa sostanzialmente invariata l'intera opera del filosofo che, ad uno sguardo complessivo, mostra il legame fondativo con un pensiero dove il concetto di dialogo riveste la posizione centrale. Se un ragionamento sul dialogo prevede la presenza di due attori e di un mezzo, il concetto di opera d'arte, oggettivata rispetto all'autore, postula una distanza storica. L'opera è quell'oggetto che si pone al mezzo della distanza, che tende a colmarla, e che ogni interlocutore (e, fra essi, ciascun autore-L) fa in parte suo.

Bachtin, quando parla in termini linguistici, impiega il concetto di accento e di riaccentuazione, che si è già parzialmente affrontato nel primo capitolo. «Da che cosa è condizionata questa riaccentuazione delle immagini e delle lingue del romanzo? Dal mutamento dello sfondo che le dialogizza, cioè dagli elementi costitutivi della pluridiscorsività. Quando

¹⁶⁶ Paul Ricoeur, *La rete concettuale dell'azione*, in Id., *La semantica dell'azione*, Jaca Book, Milano 1986.

¹⁶⁷ Cfr. part. Umberto Eco, *Intentio lectoris. Appunti sulla semiotica della ricezione*, in Id., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

¹⁶⁸ Roberto Talamo, *Intenzione e iniziativa*, cit., p. 21.

¹⁶⁹ Michail Bachtin, *Per una filosofia dell'azione responsabile*, Manni, Lecce 1998, p. 5. Il testo di riferimento per un'interpretazione generale di Bachtin in Italia è Stefania Sini, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, di cui si segnala per la problematica qui trattata il capitolo quarto, su *La riflessione linguistica*.

muta il dialogo delle lingue di un'epoca, la lingua dell'immagine comincia a risuonare in modo diverso»¹⁷⁰. Bachtin, parlando di discorsi, allude a un intreccio di lingua e pensiero, inscindibile e necessario – si tratta di una seconda costante della sua opera. Qualsiasi oggetto linguistico è inserito all'interno di una grande quantità di discorsi e pluridiscorsività, che vanno a creare una sorta di sfondo con il quale tale oggetto entra in relazione; l'arte non fa eccezione:

Il significato del processo di riaccentuazione nella storia letteraria è enorme. Ogni epoca riaccentua a suo modo le opere dell'immediato passato. La vita storica delle opere classiche è in sostanza, il processo ininterrotto della loro riaccentuazione ideologico-sociale. Grazie alle possibilità intenzionali in esse riposte esse in ogni epoca, sul nuovo sfondo che le dialogizza, sono capaci di svelare sempre nuovi momenti semantici e l'insieme delle loro componenti semantiche continua letteralmente a crescere e a ricrearsi. Anche il loro influsso sulle opere successive presuppone inevitabilmente il momento della riaccentuazione. Nuove immagini della letteratura molto spesso si creano mediante la riaccentuazione di altre vecchie, mediante il loro trasferimento da un registro accentuato a un altro (ad esempio, dal piano comico a quello tragico o viceversa).¹⁷¹

Bachtin contempla la *possibilità intenzionale* in quanto, appunto, possibilità, dunque all'interno di uno spettro ampio, che può essere realizzata: il lettore, nella situazione pragmatica, si cimenterà in questo compito; esattamente come l'autore-L, che poi – almeno in alcuni casi – trasferirà il momento della lettura, del (la funzione di) ri-uso, nella propria opera. Tale concezione, nella riflessione del filosofo, si inserisce in una più vasta osservazione della prassi linguistica e artistica all'interno del dialogo degli uomini:

Nella lingua della vita pratica un tale uso della parola altrui è estremamente diffuso, particolarmente nel dialogo, in cui l'interlocutore molto spesso ripete alla lettera l'affermazione dell'altro interlocutore, mettendo in essa una nuova intenzione e dandole un proprio accento: con una espressione di dubbio, di sdegno, di ironia, di irrisione, di scherno ecc.¹⁷²

Nella vita corrente della nostra coscienza la parola interamente convincente è semipropria, semialtrui.¹⁷³

Bachtin, ne *La parola nel romanzo* – saggio nel corso del quale è formulata la massima parte delle idee ricapitolate nelle precedenti righe – compie un'osservazione che aiuta a tornare al tema delle riprese.

Entro certi limiti, il processo di riaccentuazione è legittimo [...] questi limiti possono essere facilmente superati [...] In questo caso [l'opera] può essere sottoposta a una riaccentuazione che la deforma radicalmente [...] particolarmente pericolosa è la riaccentuazione volgarizzante e semplicistica, che da tutti i punti di vista si trova al di sotto della concezione dell'autore (e del suo tempo) e trasforma un'immagine bivoce in un'altra piatta e univoca.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 227.

¹⁷¹ *Ivi*, pp. 228-9.

¹⁷² Michail Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 252.

¹⁷³ Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p.154.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 228.

La riaccentuazione, così come la sovrapposizione di un'intenzione seconda all'intenzione attiva *nel* testo, comporta dunque dei rischi: più o meno gli stessi, per tornare all'immagine iniziale, che affronta il sarto nel momento in cui cala il cartone sulla stoffa, delinea il bordo e solo a cose fatte si accorge dello scampolo corto, non collimante, mancante; con in più la complicazione – e non è poco – del sommarsi delle interpretazioni e delle letture, e del cambiamento dello 'sfondo'. La riflessione su intenzione e riaccentuazione può portare con sé una carica etica, basata sul rispetto di due soggetti fra loro separati da uno iato storico¹⁷⁵; tale legame e tale richiesta di riconoscimento possono però venire elusi da parte del lettore, che – come sostiene Bachtin – può promuovere una riaccentuazione al di sotto dell'autore e del suo tempo. La formulazione ambigua (il sintagma «al di sotto», in ogni caso, allude evidentemente a un giudizio di valore) sembra richiamare quella possibilità di interpretazione radicale e di deriva ermeneutica, che elude la presenza dell'autore e lascia al lettore e alle sue categorie il compito dell'interpretazione: la stessa già molte volte affrontata, in atto o in potenza, nelle pagine precedenti.

Teoria e critica letteraria si sono divise, schierate da una parte o dall'altra rispetto a questa possibilità di radicale fraintendimento, di libertà del tempo presente: da Friedrich Jameson a Linda Hutcheon, da Romano Luperini a Carla Benedetti¹⁷⁶, non è semplice proporre una posizione senza lasciarsi coinvolgere dalla portata dei diversi argomenti. Se la questione è assunta, tuttavia, dal punto di vista dell'integrazione di una funzione di ri-uso, applicata su un classico, all'interno dell'opera di un autore-L, il discorso può parzialmente divergere da quello critico; anche solo per il fatto che parte dei capolavori letterari degli ultimi decenni sono basati anche su simili processi, contemplando alla propria base una possibilità di citazionismi e riprese improntate su una concezione ermeneutica radicale, su una grande libertà concessa all'autore-L. La divergenza rispetto alle intenzioni iscritte nel classico, oggetto di una ripresa, riscontrabile in una porzione considerevole della letteratura postmoderna, non può essere giudicata solamente sulla base di una teoria. Tuttavia, all'interno della riflessione su come una funzione di ri-uso possa essere integrata all'interno delle opere artistiche, si fa strada una perplessità: nel momento in cui l'intenzione che inizialmente è configurata all'interno di un'opera è completamente abbandonata, come può avvenire in ragione della libertà dell'interprete – dunque anche dell'autore-L – cosa accadrà al dominio dell'opera, alla sua intenzione strutturata? Cosa alla sua esemplarità paradigmatica? Se tali elementi andranno a cadere, o

¹⁷⁵ «Riconoscere l'iniziativa e riconoscersi come autori di ri-uso sono diversi momenti della comune responsabilità dialogica all'interno della complessa relazione critica che lega autori, testi e lettori di ri-uso». Roberto Talamo, *Intenzione e iniziativa*, cit., p. 58.

¹⁷⁶ Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.

risulteranno sostanzialmente modificati, diverrà arduo parlare di ri-uso, che per come è stato definito da Lausberg e da Brioschi contempla tali elementi quali suoi costituenti fondamentali.

5. *Le tante temporalità. Leopardi e Meneghello*

L'integrazione nel ragionamento dei nuclei concettuali legati alla prospettiva ermeneutica e fenomenologica di Gadamer e alla riflessione critico-filosofica sull'intenzione, peraltro fra loro solo parzialmente compatibili, ha il merito di problematizzare la questione del ri-uso, mettendola in relazione con i concetti di classico e tradizione.

L'oggetto del ri-uso, infatti, non arriva senza mediazioni, ma gravato dal peso della selezione operata dalla tradizione. L'autorità della quale gode – come abbiamo visto, uno degli elementi fondamentali di questa situazione antropologica – è data solo in parte dai caratteri particolari (stilistici, tematici, ideologici ecc.) del testo, che costituiscono dunque condizioni necessarie ma non sufficienti; risulta così ampiamente centrale il ruolo che l'opera ha ricoperto in una determinata tradizione. Tale dinamica, parzialmente celata dal carattere stesso dell'oggetto letterario, risulta con maggior evidenza ad esempio nel ri-uso di tipo giuridico, dove la continuità con la tradizione istituzionale rappresenta l'autorità stessa, che in sua assenza verrebbe a cadere. La trasmissione all'interno di una tradizione comporta una successione costante di ri-usi, che lasciano delle tracce – segni e concrezioni – sul volto dell'opera stessa; la nostra lettura si pone all'interno di una *Wirkungsgeschichte* (Gadamer), è «esposta agli effetti della storia» (Ricoeur). Sia la critica che l'autore-L non sfuggono a questa situazione.

Eppure il classico continua a conservare nell'intimo la propria intenzione, la traccia dell'iniziativa dell'autore. Ogni volta che si affronta un'opera letteraria sentiamo che essa vuole dirci qualcosa, tende, mira a un oggetto, ha una referenzialità astratta o concreta: si è visto come l'intenzione non sia incisa una volta per tutte nella configurazione interna di un'opera, ma venga a determinarsi ogni volta che tale configurazione si trova a contatto con una determinata realtà (storica, sociale, collettiva). Intesa in questi termini, si tratta di una dialettica che non elimina il segno dell'autore ma, in una certa misura, lo trascina verso qualcos'altro: l'iniziativa dell'autore così come risulta formalizzata nella configurazione del classico è dunque sempre uguale, dando tuttavia luogo, nella ricezione, a intenzionalità sempre diverse. Il classico è identico e continua a parlare, ma dice cose parzialmente diverse; qualcosa esce dall'ombra, qualcosa vi rientra;

tanto il critico quanto l'autore-L, così, recepiscono a modo loro l'intenzione, la forza di esemplificazione paradigmatica del classico.

Sulla scorta di queste precisazioni, torniamo al problema della funzione di ri-uso. Se, leggendo un'opera letteraria, identifichiamo una ripresa, entriamo in una situazione che contempla una stratificazione su tre temporalità, divise da due tradizioni di ri-uso. Aprendo *Il dispatrìo* di Luigi Meneghello, ad esempio, il lettore si imbatte in questa frase:

Sui venticinque anni, quando incomincia il fiore della gioventù a perdere, ma nel mio caso non pareva che perdesse ancora, mi sono trasferito dall'Italia in Inghilterra con l'idea di starci dieci mesi: periodo smisuratamente lungo per me allora, un tratto di tempo confinante con l'eterno¹⁷⁷.

Nel brano è presente, non segnalata, una citazione che evoca il XLII frammento dei *Pensieri* di Leopardi:

Certamente di nessuno che abbia passata l'età di venticinque anni, subito dopo la quale incomincia il fiore della gioventù a perdere, si può dire con verità, se non fosse di qualche stupido, ch'egli non abbia esperienza di sventure; perché se anco la sorte fosse stata prospera ad alcuno in ogni cosa, pure questi, passato il detto tempo, sarebbe conscio a se stesso di una sventura grave ed amara fra tutte l'altre, e forse più grave ed amara a chi sia dalle altre parti meno sventurato; cioè della decadenza o della fine della cara sua gioventù.¹⁷⁸

Meneghello riprende il riferimento a Leopardi in due mosse. La prima, più palese, è quella parodica, messa in atto lavorando su ordine della frase e aspettualità del verbo *perdere*: in Leopardi «il fiore» è accusativo, in Meneghello è invece nominativo; si viene così a creare uno straniamento ironico (per il quale il fiore perde, nel senso in cui perde lo pneumatico della bicicletta). D'altra parte tuttavia sappiamo come, nella riaccentuazione parodica, la parola del parodiato non scompare, ma si affermi al fianco di quella del parodiante.¹⁷⁹ Leopardi, non per nulla, è uno dei modelli maggiori di Meneghello¹⁸⁰. Le potenzialità intenzionali dell'estratto di Leopardi sono ampie, ma possiamo immaginare come la consonanza dichiarata da Meneghello, pur attraverso quella trasposizione retorica della negazione freudiana che è la parodia, si riferisca non tanto alla frase citata, ma a quel che la racchiude: l'inevitabilità dell'esperienza di sventura, del patimento. Meneghello racconta, nel '93, il suo *dispatrìo* con la leggerezza del ricordo e l'ironia dell'antiretorica; viene tuttavia il dubbio che la citazione nasconda qui il riferimento al suo contesto, personale e generazionale: che è quello dei piccoli maestri

¹⁷⁷ Luigi Meneghello, *Il dispatrìo*, Rizzoli, Milano 1993, p. 8.

¹⁷⁸ Giacomo Leopardi, *Pensieri*, XLII, ed. critica a cura di Matteo Durante, Accademia della Crusca, Firenze 1998, p. 51.

¹⁷⁹ Michail Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 252; Id., *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, cit. pp. 122-3.

¹⁸⁰ Cfr. Giulio Lepschy, "Letteratura italiana ed europea. Luigi Meneghello", in Bianca Maria Da Rif (a cura di), *Civiltà italiana e geografie d'Europa. XIX Congresso AISLLI 19-24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2009, pp. 207-211

scomparsi nella guerra civile, pur vinta, e della sconfitta politica patita nei primissimi anni del dopoguerra – come ex partigiano e come membro del partito d'azione.

Il lettore, dalla specola del suo XXI secolo, legge Meneghello, coglie la citazione, la prova a contestualizzare. Il senso del *Pensiero* preso di per sé potrebbe essere diverso, potrebbe essere inteso come, ad esempio, un'evocazione del cosiddetto pessimismo cosmico, o della tristezza legata alla perdita della gioventù: tutte possibilità legittime di interpretazione in una situazione di ri-uso, che però Meneghello per i motivi sopra elencati, o per altri che non è dato conoscere, non ha introiettato nel dettato dell'opera, e che quindi il lettore del *Dispatrio* tende a non considerare.

Esistono dunque tre momenti puntuali e due passaggi attraverso una tradizione che entrano in gioco in questa situazione. Inizialmente, un'opera viene pubblicata da un autore-C, una serie complessa di condizioni – testuali, simboliche e pragmatiche – fa sì che essa divenga un classico; questo viene trasmesso dalla tradizione, che vi accumula concrezioni interpretative, nel senso della *Wirkungsgeschichte*. L'opera a questo punto, carica di quelle che sono state le precedenti interpretazioni, viene presa in mano da un autore-L, un lettore che a sua volta, in una propria opera, proporrà una ripresa: è il secondo momento. Lo spettro di realizzazione delle intenzioni possibili attivo nel classico si scontra qui con la realizzazione-selezione, compiuta dall'autore-L e condizionata dai discorsi sul classico stesso (appunto, la *Wirkungsgeschichte*), dal momento storico, dalle condizioni dell'istituzione letteraria, dalle possibilità di ri-uso, ecc. La ripresa comparirà in un contesto che, condizionandola, ne fornirà una riaccentuazione, imboccando una fra le molte strade che l'intenzione presente nel testo avrebbe potuto prospettare. Il classico ripreso e riaccentuato perde in ambiguità, iridescenza e ampiezza di possibilità, e guadagna in definizione, garantita dal contesto e dalla riaccentuazione autoriale. Meneghello seleziona una delle possibili letture del *Pensiero* di Leopardi, che nella ripresa assumerà tendenzialmente quel significato, mentre gli altri saranno oscurati o quantomeno collocati in secondo piano.

A questo punto, anche l'opera dell'autore-L acquista una sua autonomia, l'iniziativa del suo autore diviene intenzione attiva al suo interno, pronta a definirsi sulla base del contesto nella quale si troverà ad essere ri-usata; entrerà così all'interno di una tradizione, fino al momento (il terzo) in cui il lettore contemporaneo la leggerà.

All'interno di questo modello del ri-uso e della sua funzione in relazione a un classico, è il rapporto fra primo e secondo momento che appare in grado di definirne in prima battuta toni e direzioni della ripresa.

6. Orizzonti

I modelli teorici che sono stati proposti, adattati alla situazione del ri-uso e delle riprese, hanno tutti la caratteristica di rispettare la doppia temporalità che il concetto di classico prevede. Si intende così imbastire una dialettica fra i due momenti, senza appiattare la dinamica del classico e della tradizione sull'oggi (sul lettore) o sull'ieri (sull'autore), tutelandone eticamente le soggettività in relazione all'opera. Così si potranno ricercare «un'intenzione e un'iniziativa proiettata in avanti dalla specifica azione intenzionale di configurazione che l'autore ha prodotto *nel testo*»¹⁸¹: l'intenzione, lo si è visto, concepita come configurazione che l'autore fornisce al testo in tensione col presente del ri-uso. Ancora, al fine di una comprensione reale gli orizzonti dell'opera e dell'interprete possono tendere a una fusione: «*La comprensione, invece, è sempre il processo di fusione di questi orizzonti che si ritengono indipendenti tra loro*»¹⁸². Presente e passato non restano isolati, ma determinano se stessi attorno al vettore del classico.

Le proposte di lettura partono tutte, finora, da un presupposto: quello per cui l'orizzonte del classico e quello dell'interprete tendono fra loro a un reciproco riconoscimento. All'interno della dinamica, possono convivere modi diversissimi di ripresa, che tuttavia condividono una stessa – ampia – cornice concettuale: il classico non deve scomparire nel presente, il presente non deve scomparire nel classico. Queste due possibilità, tuttavia, non sono da escludersi a priori, e in effetti si verificano con una frequenza che si nutre di un rapporto di proporzionalità diretta con l'egemonia di determinate spinte teoriche¹⁸³.

All'interno del modello cui ci siamo riferiti sinora l'attualizzazione di un testo prevede un autore-L che opera sul ventaglio di possibilità attive nel classico una selezione; nel gesto del

¹⁸¹ Roberto Talamo, *Intenzione e iniziativa*, cit., p. 21.

¹⁸² Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 633.

¹⁸³ È qui utile impiegando la nozione di campo. «In termini analitici, un campo può essere definito come una rete o una configurazione di relazioni oggettive tra posizioni. Queste posizioni sono definite oggettivamente nella loro esistenza e nei condizionamenti che impongono a chi le occupa, agenti o istituzioni, dalla loro situazione (*situs*) attuale e potenziale all'interno della struttura distributiva delle diverse specie di potere (o di capitale) il cui possesso governa l'accesso a profitti specifici in gioco nel campo, e contemporaneamente dalle relazioni oggettive che hanno con altre posizioni (dominio, subordinazione, omologia...)». Pierre Bourdieu, *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 67. Impiegando tale nozione empirica, si ipotizzano qui spinte parallele (ma quanto dimostrabili?) nel campo che più latamente viene definito letterario. Ad esempio, l'egemonia di teorie legate alla libertà d'interpretazione del lettore troverà il proprio correlativo in poetiche che comporteranno maggiori libertà nella riaccentuazione di un testo inserito all'interno di una funzione di ri-uso, e meno rispetto per l'orizzonte storico del classico. La possibilità di un legame del genere fra teorie della letteratura e poetiche sembra poter esser sancita in senso generale solo con il ricorso a strumenti della sociologia, che prevede l'interiorizzazione nel soggetto di dinamiche ampie, legate alla struttura del campo di riferimento come della società.

selezionare, di scegliere cosa attivare, è possibile rintracciare le forme dell'orizzonte dell'interprete. L'intenzione del classico sarà dunque presente nella ripresa: scelta nel novero delle possibilità teoricamente possibili nell'opera, sarà attivata dall'iniziativa dell'autore-L e verrà alla luce, sarà *attualizzata*, tramite la collocazione nel contesto della nuova opera letteraria.

OS=OI: con questa formula riduttiva definiamo, attraverso una cosciente semplificazione, la situazione in cui l'orizzonte storico del classico e l'orizzonte dell'interprete, in questo caso dell'autore-L, risultano mutuamente rispettati. Una simile schematizzazione ha il vantaggio di mostrarci le altre possibilità: l'orizzonte storico potrebbe prendere il sopravvento (OS>OI); viceversa, questo potrebbe essere assorbito dall'orizzonte dell'autore-L (OS<OI). Nel corso di questo capitolo si sono considerate elaborazioni teoriche ed esempi letterari legati all'apice della modernità e a un'idea precisa di storia, che determina la prevalenza del riconoscimento reciproco fra orizzonti; all'interno del quale, se scompare il valore normativo del passato, del classico, continua però contraddittoriamente a permanere una lieve tensione profetica: ad esempio, quella che in Lukács rappresentava un rapporto fra un *donde* e un *dove*¹⁸⁴, o che informa la riflessione di Auerbach¹⁸⁵ sul concetto di *figura*. Ciò non significa, tuttavia, che non siano pensabili le altre opzioni: riconoscerne la possibilità significa comprendere estetiche basate su concezioni diverse della temporalità, che sono e sono state attive, maggioritarie, largamente produttive in altri momenti storici.

Il secondo caso (OS>OI) è quello in cui l'orizzonte storico dell'opera tende a prevalere su quello del lettore – nel nostro caso, dell'autore-L. Si tratta della situazione in cui l'indice di riaccentuazione è minimo; una condizione che oggi, come nell'ultimo secolo, sembra esteticamente debole, prevedendo una sorta di condizione di discenza rispetto al passato volatilizzatasi nel corso del XIX secolo; e che tuttavia, oltre ad essere attiva in tutti gli epigonismi, ha costituito la base di estetiche serie e di valore incommensurabile: fra tutte, dei classicismi¹⁸⁶. Più in generale, dietro a questa concezione agisce l'idea di un privilegio, conoscitivo o estetico, del passato sul presente che non fa sentire le proprie ragioni solamente a livello letterario, o artistico, ma estende la propria influenza all'intera concezione della conoscenza, della società, dell'uomo collocato nella temporalità. Si possono ipotizzare due condizioni nelle quali si assiste al prevalere di una simile concezione. O, nei termini di Koselleck, l'orizzonte di esperienza è in grado di fornire un orizzonte di aspettativa – e quindi

¹⁸⁴ Franco Fortini, *Lukács in Italia*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit.

¹⁸⁵ Il riferimento è al saggio *Figura*, contenuto in Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1993.

¹⁸⁶ Si tratta di ciò che Hans Robert Jauss (*Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1987) non riesce a spiegare con la sua proposta di estetica della ricezione, secondo la quale un'opera può avere fortuna solo nel momento in cui infrange l'orizzonte d'attesa del lettore, in questo modo rideterminandolo.

di fornire dei criteri interpretativi per prevedere credibilmente un'evoluzione futura, ciò che secondo lo storico tedesco si dava nelle concezioni della storicità pre-moderne, precedenti alla rivoluzione industriale. Oppure, è attiva una forma di nostalgia nei riguardi di una simile possibilità, nonostante questa, storicamente, risulti deteriorata¹⁸⁷; e la nostalgia, proprio in quanto stato d'animo, è legata a un'idealizzazione del proprio oggetto.

Un esempio interessante è quello del petrarchismo. Le condizioni della fortuna del modello di Petrarca nella cultura del Rinascimento italiano sono note; dopo un secolo e mezzo di sorte alterna delle tre corone, l'azione linguistico-normativa (*Prose della volgar lingua*, 1525) e propositiva (*Rime*, 1530) di Bembo prepara il terreno all'egemonia del modello linguistico e letterario del *Canzoniere*. La centralità dell'opera petrarchesca cresce, fra gli anni Trenta e Quaranta del XVI secolo, al punto da assumere «un taglio e un crinale non soltanto ideologico o morale – ripresa e riscrittura, di volta in volta aggiornata, di una parabola interiore – ma anche stilistico e perfino lessicale. Quell'incastro tra *imitatio stili* e *imitatio vitae* di cui ha parlato Baldacci, la ripresa tanto della misura poetica del Petrarca quanto della sua articolata fenomenologia di passioni, trasformò il *Canzoniere* nel perimetro sicuro e definito, ma anche fertilissimo, per la pratica poetica di pieno Cinquecento»¹⁸⁸. L'affermarsi di un modello forte, sia dal punto di vista formale che tematico che, addirittura, esistenziale (esemplificazione paradigmatica!), in concomitanza con l'aprirsi di una stagione poetica carica di tensioni e spinte contraddittorie, pone le basi per una situazione estremamente favorevole, diametralmente opposta all'imitazione sterile. Il petrarchismo si differenzia, già nella prima metà del Cinquecento, dal punto di vista non solo tematico, ma anche territoriale e di genere; al punto che, oggi, si tende a piuttosto a parlare di petrarchismi al plurale¹⁸⁹. Andrea Afribo, in uno studio accurato sull'incisività del petrarchismo dal punto di vista della struttura formale del sonetto lungo il Cinquecento, giunge a degli importanti risultati: gli schemi metrici del *Canzoniere* sono riutilizzati in percentuali estremamente elevate nell'opera di autori fra loro distanti, come Bembo e Tasso¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Un esempio è rappresentato dalla forza assunta dal neoclassicismo al passaggio fra XVIII e XIX secolo, momento nel quale gli istituti politici e culturali in tutta Europa crollano sotto la spinta della Rivoluzione. Naturalmente non è corretto immaginare determinate forme di classicismo come reazione ai sommovimenti politici, quanto come richiamo a una forma e, dunque, a un ordine dell'esistente. Sarebbe interessante ragionare sulla forza residua di una simile proposta, in particolare rispetto all'uso ideologico dei classicismi Novecento (per questo è da vedere Luciano Canfora, *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino 1980)

¹⁸⁸ Giancarlo Alfano, Claudio Gigante, Emilio Russo, *Il rinascimento*, Salerno editrice, Roma 2016, p. 193.

¹⁸⁹ «Possediamo insomma mappe più che affidabili dei territori del Petrarchismo, nelle loro particolareggiate storie prima locali e poi nazionali: territori e storie che sappiamo, oggi, distinguere come profondamente diverse, petrarchismi al plurale, persino petrarchismi di genere». Amedeo Quondam, *Sul petrarchismo*, in Floriana Calitti, Roberto Gigliucci, Amedeo Quondam (a cura di), *Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 29-30.

¹⁹⁰ Andrea Afribo, *Teoria e prassi della gravitas*, in Id., *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Franco Cesati, Firenze 2001, part. p. 146.

D'altra parte, il petrarchismo è stato letto come anticipo, a livello europeo, della grande ondata classicista del Seicento.

Nella ingens sylva della testualità petrarchistica è possibile dunque riconoscere il dinamico rapporto tra alcune macroinvarianti strutturali e la diversissima gamma delle esecuzioni: Petrarchismo e petrarchismi, insomma, il sistema generale e le sue singole esecuzioni, sia quelle banalizzate sia quelle metamorficamente sperimentali e innovative. In termini del tutto omologhi con quanto si registra nella comunicazione verbale (testualizzata o non) e in quella non verbale del sistema culturale classicistico: Classicismo e classicismi.¹⁹¹

Esattamente come nel classicismo, è nel gioco fra libertà dal e fedeltà al modello che risiede il fulcro di simili poetiche; seppur in presenza di un modello, o di più modelli, dotati di forza particolare, appare chiaro come si sia qui agli antipodi dell'epigonismo.

La dinamica è tutta interna alla situazione di ri-uso: un testo, entrato stabilmente nella tradizione in ragione dell'attribuzione di valori simbolici, del suo impianto formale e della pregnanza delle sue verità, trova ad un certo punto un interprete dotato – anche per ragioni di carattere extraletterario – di grande autorità, capace di esercitare una forte influenza. In questo modo, esso diventa il modello di numerosissimi autori-L, che ne integrano la configurazione interna (si intende quindi forme, contenuti, modi, ma anche lessico e posture autoriali) nelle proprie opere. La carica di esemplificazione paradigmatica è non solo mantenuta ma anche amplificata dalla diffusione di questa specifica funzione di ri-uso all'interno di opere successive, che intendono il classico come modello. Una certa idea di quel che può essere l'amore, ad esempio, entra a far parte del bagaglio collettivo dei lettori diretti, e non solo, di Petrarca e dei petrarchisti; il testo diviene modello forte rispetto al comportamento in un certo dominio dell'azione umana, valido anche al mutare delle condizioni storiche (almeno fino a quando un'autorità di un qualche tipo continua a sancire tale validità).

* * *

Nel terzo caso (OS<OI), sostanzialmente opposto, è invece l'orizzonte dell'interprete, dunque nel nostro caso dell'autore-L, a prevalere su quello storico dell'opera. È la situazione già descritta da Bachtin, il caso limite nel quale l'opera risulta sottoposta ad una «riaccentuazione che la deforma radicalmente»¹⁹². Se l'intenzione dell'opera, come si è visto, risiede nel confronto dialettico fra la configurazione determinata nel testo dall'iniziativa autoriale e la realtà storica della fruizione, nel momento in cui l'orizzonte dell'interprete prende

¹⁹¹ Amedeo Quondam, *Sul Petrarchismo*, in Floriana Calitti, Roberto Gigliucci, Amedeo Quondam (a cura di), *Petrarca, Petrarchisti. Modelli di poesia per l'Europa*, cit., p. 92.

¹⁹² Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 228.

il sopravvento una simile dialettica può venire infranta, dando luogo a una nuova concezione della ripresa. La riflessione sulla riaccentuazione, infatti, mostra come il contesto risulti, in determinate condizioni, in grado di rideterminare il contenuto di una ripresa, nel momento in cui la voce dell'autore-L sovrasta quella dell'autore-C come si configura nel classico.

Il problema non si pone nel caso dei fraintendimenti. Volontari o meno, essi costituiscono un errore di interpretazione, che ha tratti precisi e altrettanto precise conseguenze. Nel fraintendimento si rovescia il significato del testo, si capisce pan per focaccia; l'origine risiede in un errore nel processo ermeneutico. Il caso del mancato rispetto dell'orizzonte storico dell'opera, anche se può apparire per alcuni versi simile, ha alla base un procedimento di tipo diverso: non un errore, bensì la convinzione che il significato di un'opera sia sostanzialmente frutto della lettura, si dia – proprio come evento – nel momento della fruizione. Le determinazioni storiche, testuali, al limite filologiche, e tutto ciò che in una concezione storicista determina il procedimento di costruzione del significato, in questo caso tende a perdere di valore: ciò che conta è l'interpretazione del lettore, dunque dell'autore-L. Il fraintendimento è frutto di un *errore*, costituito dalla sovrapposizione della visione dell'interprete a quella dell'opera; il mancato rispetto dell'orizzonte dell'opera è invece conseguenza di una *scelta*, quindi di una poetica, che crede nella possibilità del lettore di costruire il testo attraverso la propria interpretazione.

La differenza, particolarmente sottile, va segnalata attraverso due esempi. È noto come, dal III secolo in poi, una rilettura cristiana tenti di cooptare il canone della letteratura romana rintracciandovi profezie rispetto alla venuta del Messia. Il caso più famoso è quello della quarta egloga di Virgilio, dove si invoca la venuta di un bambino, di stirpe divina, nato da una vergine, che dovrebbe riportare l'umanità all'età dell'oro. Si tratta di un caso di fortunato e generale fraintendimento: all'orizzonte virgiliano la profezia in chiave cristiana è del tutto estranea, e non è spiegabile se non col ricorso a elementi extratestuali (e, in questo caso particolare, ultraterreni: la volontà divina, mediata dalle parole della sibilla cumana che Virgilio richiama). Nel processo storico una categoria, quella della profezia messianica, è calata sull'opera virgiliana e sul clima di attesa, legato a una ben precisa situazione contingente, che pervade la quarta egloga. È a partire da tale generale fraintendimento che si orientano i contenuti dell'opera: tutti gli altri significati presenti, in Virgilio come in altri autori, sono risemantizzati e letti in relazione all'avvento del *puer*¹⁹³: la mossa interpretativa porta a caricare il testo di

¹⁹³ «Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac totò surget gens aurea mundo, / casta fave Lucina»
Tu, pura Lucina, sii propizia al nascituro, con cui per la prima volta finirà il periodo delle guerre e sorgerà l'età dell'oro.
Virgilio, IV Egloga, 8-10.

significati che, per evidenze storiche, non vi possono trovare sede. A partire da Lattanzio, Costantino e Agostino, una nuova dimensione di lettura così si schiude, e diventa produttiva – giungendo fino a Dante, al Virgilio mago del medioevo, all’arte figurativa del Rinascimento.

Le diverse poetiche postmoderne, invece, spesso invocano la maggiore libertà di interpretazione al lettore (e, dunque, all’autore-L). La differenza è sostanziale: non si tratta di rileggere le opere alla luce di un nuovo principioificante, unico, in questo caso teologico e teleologico (la discesa di Cristo), in grado di ri-orientare tutta una letteratura; quanto di riconoscere all’interprete una libertà completamente svincolata dal dato testuale, storico, filologico, dall’intenzione autoriale, ecc. Le sue figure, arcinote, sono quelle borgesiane del labirinto, della biblioteca («Quando si proclamò che la Biblioteca comprendeva tutti i libri, la prima impressione fu di straordinaria felicità. Tutti gli uomini si sentirono padroni di un tesoro intatto e segreto»¹⁹⁴), dell’Aleph («il diametro dell’Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse. Ogni cosa (il cristallo dello specchio, ad esempio) era infinite cose, perché io la vedevo distintamente da tutti i punti dell’universo»¹⁹⁵). La ripresa, ma in particolare la citazione, va così a costituire un tassello che contribuisce all’edificio del testo; ma l’intenzione del testo, attraverso l’iniziativa dell’autore-L, tende a scomparire, dissolta e presentificata.¹⁹⁶

Il concetto di presentificazione non sembra distante a quello di attualizzazione, eppure vi è una differenza teorica di fondo che li rende rispettivamente irriducibili. L’attualizzazione come procedimento è propria della situazione descritta da Talamo, nella quale l’intenzione dell’opera appare nel momento in cui l’opera stessa come configurazione entra in contatto con la dimensione storica del lettore. Il momento del ri-uso prevede la riduzione di un’ampia possibilità di significati presenti nell’opera attraverso la relazione dialettica con il presente. Inoltre, dal punto di vista della fruizione, esso giunge temporalmente dopo altri due passaggi, storicizzazione e interpretazione, che contemplano dunque il riconoscimento della dimensione storica:

¹⁹⁴ Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, in Id., *Finzioni*, Torino, Einaudi 1995.

¹⁹⁵ Jorge Luis Borges, *L’Aleph*, in Id., *L’Aleph*, Adelphi, Milano 2002.

¹⁹⁶ Un altro momento importante in cui l’orizzonte dell’interprete tende a prevalere su significato e orizzonte storico è quello dell’alessandrinismo: non è forse un caso se a dominare le principali tendenze letterarie dell’ellenismo e del postmoderno sia la figura della biblioteca, nucleo e raccolta di tutte le storie, da cui scrittore, poeta ed erudito possono pescare a piene mani il materiale per nuove storie. Come il mito greco si umanizza, si avvicina all’uomo, e lo diverte; così la grande letteratura borghese si desacralizza, l’epica del quotidiano diventa cumulo, intrattenimento, enciclopedia: l’Aleph di Borges, il romanzo massimalista (Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Giunti, Milano 2015). Sembrerebbe che, nel momento in cui le quotazioni rituali e simboliche del letterario subiscono un tracollo, abbia origine una oscillazione fra il recupero nostalgico e l’affastellare nichilista ed edonistico che contribuisce, accelerandolo, al fenomeno da cui ha origine; ponendo così le condizioni per una rottura, e un superamento.

Il contributo del lettore al senso dell'opera la fa rivivere e la ri-attualizza a ogni nuova lettura. [...] Nondimeno la libertà di chi legge è vincolata [...] La datità della sua configurazione semantica e il suo contenuto di fatto [...] costituisce il comune punto di riferimento e rappresenta così il *medium* sociale e storico che permette [...] a generazioni diverse di lettori di intendersi.¹⁹⁷

L'attualizzazione è possibile nel momento in cui si inserisce, fra il passato dell'opera e il presente dell'interpretazione, una convenzionalità legata al rapporto che viene instaurandosi proprio fra passato e presente: un rapporto storicamente determinato. La tensione fra passato e presente non si esaurisce nella loro divisione, come in Hirsch, né nella potenziale illimitatezza di significato, come nelle ermeneutiche radicali, ma rimane tale, attiva fra quelli che Benjamin definisce contenuto di fatto e contenuto di verità¹⁹⁸, il cui rapporto muta col passare del tempo, progressivamente rendendo meno visibile il legame originario: «La vera immagine del passato passa di sfuggita. [...] Un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non si riconosca significato, indicato in esso»¹⁹⁹.

La presentificazione è invece un procedimento a-dialettico. Non prevede un processo di divisione e ri-definizione dell'oggetto attraverso un movimento verticale, ma la disponibilità immediata dell'oggetto stesso nel presente. La distanza viene eliminata: in questo modo, non esiste più un'alterità, il diverso viene ricondotto all'uguale, il lontano al vicino, esattamente quello che Adorno, parlando della tradizione, chiedeva di evitare quale preludio all'uso autoritario di un passato reificato. Disponibilità immediata significa che le mediazioni, le quali tendenzialmente renderebbero non solo percepibile ma soprattutto sfruttabile la distanza storica (quella che abbiamo visto nel classico), tendono a scomparire, nell'utopia della convergenza del significato sul presente. D'altra parte, come abbiamo visto, è la stessa Linda Hutcheon a sostenere che «there is no reconciliation, no dialectic here – just unresolved contradiction»²⁰⁰.

¹⁹⁷ Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, cit., p. 13.

¹⁹⁸ «La critica cerca il contenuto di verità di un'opera d'arte, il commentario il suo contenuto reale». Walter Benjamin *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus novus*, cit., p. 163.

¹⁹⁹ Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, V, in Id., *Angelus Novus*, cit., p. 77. Per questo, cfr. Romano Luperini, *L'allegoria del moderno*, part. pp. 45-51; citato da Luperini cfr. anche Ezio Raimondi, *Benjamin, Riegl e la filologia*, in Id., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 162 «Non si può intendere un testo se non si parte dal suo commento, cioè dall'analisi filologica dei suoi enunciati e dei suoi problemi; ma ciò che decide del suo significato vitale, nel momento della lettura, è il contenuto di verità che si disvela al lettore nella riflessione sul proprio presente e che tuttavia assume tanto maggiore forza quanto più si cala nel contenuto fattuale, cioè nella semantica storica dell'opera e delle sue ricezioni. Nella tensione di questa polarità, interna a ogni scrittura che si tramanda nel tempo, risulta allora altrettanto vero che il 'venire alla luce del contenuto di verità si deve al contenuto fattuale' e che 'la vita del contenuto fattuale dipende dal contenuto di verità'».

²⁰⁰ Linda Hutcheon, *A poetic of postmodernism*, cit., p. 106.

7. $OS < OI = I$

Sembra ormai evidente dove questo discorso abbia condotto. La terza situazione individuata, quella nella quale la comprensione è sbilanciata sull'orizzonte dell'interprete, ha le seguenti caratteristiche: prevede la massima disponibilità del classico all'autore-L, che può interpretare e usare, quale tassello, il materiale fornito dalla tradizione; la percezione non mediata comporta una concezione tendenzialmente sincronica, appunto rivolta al presente o al massimo ad una successione atemporale; il testo classico e il testo dell'autore-L stanno sullo stesso piano, sul quale si individuano incroci ed intersezioni; il significato si dà entro compresenze, accostamenti non dialettici in direzione di una presentificazione. Il lettore avrà notato come queste siano le caratteristiche individuate a suo tempo, all'interno del primo capitolo, nell'intertestualità prima maniera, quella concepita alla metà degli anni Sessanta come via per oltrepassare le secche dell'incontro fra strutturalismo e tensione antimetafisica.

Partendo da una prospettiva di critica dell'ideologia rispetto al concetto di intertestualità, vi si fa così ritorno, scoprendone il carattere di caso particolare in un contesto più generale. L'intertestualità intesa in senso stretto, allora, può esser vista come coincidente con una funzione di ri-uso del terzo tipo, quella in cui l'orizzonte storico del classico viene assorbito dall'orizzonte dell'interprete o dell'autore-L. Si tratta di una situazione particolare che risulta storicamente circoscritta e determinata dall'egemonia di una precisa filosofia, o non filosofia, della storia: quella per cui una rottura sostanziale avrebbe interessato il mondo (occidentale), catapultandolo al di fuori della dimensione storica, tagliando di netto il legame con il passato del divenire. Koselleck non ha previsto tale situazione, ma potremmo schematizzarla come quella in cui l'esperienza non serve più, dato che l'aspettativa è quella del sempre uguale, in cui tutto è disponibile al presente, perché non più concepito in una prospettiva di *uso* nella gestione dell'aspettativa, dunque del futuro. Nemmeno quella possibilità profetica residuale, attiva nella modernità, la stessa implicita nell'apprezzamento di Napoleone per la *Battaglia di Issa*, è fruibile: la lieve tensione, laicizzata, attiva nella letteratura durante la modernità, sembra volatilizzata.

Le questioni aperte dal postmodernismo sono ancora oggetto di un dibattito vivace: lo scontro fra le diverse posizioni sta definendo le basi di categorie critiche forti, che probabilmente andranno a condensarsi in posizioni storico-letterarie di ampio respiro. La letteratura postmoderna ha fornito molte prove di grande valore, contribuendo a dare una forma all'autorappresentazione di un'epoca. Definirne le caratteristiche generali non risulta semplice:

parte per alcuni aspetti suoi propri (ibridismo, fluidità della narrazione, rifiuto del genere ecc.); parte per il recupero ampio e spesso contraddittorio di numerosi tratti dalle grandi poetiche precedenti, e in particolare da modernismo e avanguardia; parte per i legami complessi con molti altri campi attivi nell'età contemporanea. La prospettiva del rapporto degli autori-L postmoderni con il classico, e in generale con i modelli dai quali si sviluppa una funzione di ri-uso, può essere interessante per definire alcuni confini: si dirà allora che, fra le altre cose, una delle caratteristiche della letteratura del postmoderno è quella di un rapporto con il classico sbilanciato sulla presentificazione, sull'orizzonte dell'interprete, che si pone come omologo rispetto a una sensibilità egemone, almeno in Occidente, per alcuni decenni, rispetto a orientamento della storia e spazio di manovra dell'uomo al suo interno (ed ora in via di smantellamento, sotto l'urto del ritorno traumatico di una dimensione conflittuale). Un orizzonte proiettato sul presente prevede infatti non solo la scomparsa dell'esperienza passata, della quale si perde la profondità, la terza dimensione; ma anche dell'aspettativa, della prospettiva. L'orizzonte effettivo del passato storico e quello possibile del futuro tendono, infatti, a collapsare sull'oggi. In questo modo, dal punto di vista delle riprese, la contraddizione del classico, che è del passato ma assieme del presente, tende a scomparire: fondendosi nel concetto sempre sincronico di testo, come è inteso ad esempio da Julia Kristeva. L'infinita possibilità del significato è così garantita dalla diminuita considerazione della dimensione storica; così come avviene per gli orizzonti, anche contenuto di fatto e contenuto di verità tendono a coincidere, eliminando di fatto la tensione (duramente allegorica) che in determinate fasi storiche procede a un'individuazione del significato, e rendendo il testo a due dimensioni disponibile a un allargamento potenzialmente infinito della significazione.

La riflessione della modernità intende il classico come legame contraddittorio fra le temporalità, e la tradizione come imperniata sul nesso autorità-libertà. Abbiamo visto come la presentificazione tenda ad eliminare la dialettica fra i diversi tempi storici, lavorando piuttosto sulle compresenze e sulle disponibilità alla risemantizzazione. La proposta rappresenta l'apice non solo delle estetiche postmoderniste, ma – ci sembra di poter dire – anche delle tensioni filosofiche che si sono viste radunare nel primo capitolo attorno all'intertestualità decostruzionista. La presentificazione costituisce una mossa dell'attacco al cuore delle grandi esperienze garanti del senso residue: concezioni idealistiche rispetto alla storia; valore della tradizione non tanto e non solo come autorità normativa ma soprattutto come proposta; potenziale conoscitivo del passato, se non per immaginare il futuro quantomeno per comprendere il presente. Se sviluppata in tutta la sua coerenza, questa possibilità sfiora un vero cambio di paradigma, che va ad interessare la posizione stessa dell'individuo prima di tutto

rispetto al proprio passato e al proprio futuro, dunque in una rete etica di giudizio di valore rispetto al mondo e alle opere degli uomini: ciò che intendeva Foucault, definendo l'uomo e la sua concezione della storia come «un'invenzione recente, una figura che non ha nemmeno due secoli, una semplice piega del nostro sapere». In questa direzione, le idee stesse di classico e di tradizione semplicemente smetterebbero di avere senso, rappresenterebbero solo parole vuote o nostalgiche archeologie, sostituite da altre proposte di cui concezioni non storiciste della temporalità sembrerebbero disposte a farsi carico.

Non è stata questa la direzione imboccata né dalla storia politica d'Europa né dalle estetiche egemoni. Da una parte, queste concezioni hanno lasciato delle tracce profonde nella vita intellettuale degli ultimi decenni, disabituando all'idea di azione e responsabilità, educando alla compresenza orizzontale e tecnologica, prima ancora che nelle estetiche e nelle opere letterarie. Tuttavia, anche attraverso queste dimensioni passa la contestazione delle stesse, la consapevolezza ancora ingenua ma sempre più pervasiva del moto storico in cui siamo inseriti, prima di tutto per le sue conseguenze, gravi o tragiche, sulle vite degli individui; e, assieme a questo, la ripresa di estetiche definite realiste, in realtà semplicemente meno inclini al gioco intellettuale, più disponibili alla compromissione col mondo: anche e soprattutto attraverso gli strumenti elaborati dal postmoderno, fra i quali l'intertestualità gioca un ruolo di primo piano; rovesciati però nelle loro iniziali basi teoriche e filosofiche (antiumanesimo, antistoricismo). Si tratta di uno strano panorama, costellato di edifici ricostruiti che esibiscono senza pudore le proprie interiora di rovine: assieme un complessivo atto di condanna anche della propria forma, a tratti nichilista, che però guadagna coscienza di sé e si rovescia in una tensione positiva, alla costruzione, alla proposta. Ecco che le evoluzioni estreme delle estetiche postmoderne (Bolaño, DeLillo, P. Roth ecc. e in Italia Siti, Lagioia, Vasta, Falco ecc.) tendono unanimemente a un ribaltamento dialettico, davvero non postmoderno, delle proprie radici filosofiche.

8. $OS < OI \neq RS$?

Prima di passare alla verifica degli strumenti teorici elaborati sulla prassi testuale, si chiude questa prima, lunga sezione con un riassunto rapido e con un dubbio.

L'opera letteraria, quando viene introdotta all'interno della situazione di ri-uso, è disponibile, plurivoca e ambigua: la sua struttura entra in relazione con il presente

dell'interprete, che all'interno della rosa di significati esperibili, ne individua e dunque predilige alcuni su altri.

Nel momento in cui il lettore si fa anche autore (figura che abbiamo definito come autore-L), e riprende un classico all'interno della propria opera, immette nella stessa una funzione di ri-uso. Quando un classico apparirà, nelle più diverse forme, all'interno dell'opera che lo riprende, le sue possibilità di significazione saranno già decisamente limitate: in origine dalla selezione effettuata dall'autore-L e in pratica dalle restrizioni fornite dal contesto dell'opera nella quale sono collocate. Il classico risulterà così in diversa misura riaccentuato, secondo i termini di Bachtin.

Assumendo i concetti gadameriani di orizzonte storico (dell'opera) e orizzonte dell'interprete, e l'idea moderna e dialettica della comprensione come fusione dei due orizzonti, abbiamo ipotizzato le diverse situazioni possibili:

1) può non esserci un prevalere di uno dei due orizzonti; in tal caso, le forme dell'attualizzazione partiranno dalla pletora di significati presenti in un'opera per entrare con forza in relazione con il presente del lettore;

2) può prevalere la dimensione dell'orizzonte storico dell'opera: si tratta della condizione non solo di ogni epigonismo, ma anche delle poetiche normative, e fra queste ad esempio del petrarchismo e dei classicismi;

3) può infine prevalere l'orizzonte dell'interprete, e in questo caso le possibilità dell'interprete tenderanno ad allargarsi, potenzialmente oltrepassando le possibilità di significato offerte dal classico, procedendo a una risemantizzazione radicale, o presentificazione. Questo terzo caso sembra corrispondere all'incirca alla prima definizione di intertestualità.

Il realizzarsi delle diverse possibilità è determinato dall'egemonia di precise concezioni rispetto a storia e temporalità, e vanno ad assumere grande valore nella definizione delle poetiche dei singoli e dei gruppi. Abbiamo visto, ad esempio, quanto il petrarchismo non possa prescindere dalla seconda possibilità, o come la letteratura postmoderna si identifichi nella terza possibilità, preferendo le infinite possibilità del lettore all'orizzonte storico dell'opera.

Il dubbio, proprio rispetto a quest'ultimo caso, è legato alla struttura stessa del ri-uso, basato su un'autorità che trova la sua giustificazione teorica nel riconoscimento dello iato temporale. Una tale autorità si può contestare, al fine di fondarne una diversa, basata su altri principi (come abbiamo visto in Fortini); non si può invece ignorare, fingenne la scomparsa, all'interno della dimensione del ri-uso. Sull'autorità del classico, infatti, si basa il carattere fondamentale delle situazioni di ri-uso, quello di proporre un'esemplificazione paradigmatica. Se possibilità di

esemplificazione paradigmatica e asimmetria sono basati sull'autorità fornita al classico dalla tradizione, che a sua volta si fonda sull'azione di una distanza storica, al disconoscimento di quest'ultima rischia di corrispondere la disattivazione del ri-uso come l'abbiamo descritto.

Al di là della prospettiva dell'autore-L, si tratta di una questione che investe qualsiasi lettore inserito in una dinamica simile, nonché lo statuto della letteratura come arte: non è possibile, infatti, pensare a un'esemplificazione paradigmatica, a un'opera intesa come modello (nelle sue due accezioni) nel momento in cui l'orizzonte storico dell'opera stessa è sostanzialmente disatteso; non sembra possibile immaginare una funzione di esemplificazione paradigmatica del classico, nel momento in cui il significato dell'opera tende ad essere legato più alle possibilità interpretative del lettore che ad una scelta operata all'interno della pletora di significati potenzialmente attivi nel classico stesso. Considerando una poetica autoriale che prevede libertà ironica e sovvertimento intertestuale, la sua proposta modellizzante tenderà necessariamente a perdere di valore. Si giunge così a negare un assunto stabilito con troppa fretta in precedenza, quello per cui esiste una terza funzione di ri-uso, nella quale OS>OI: tale situazione si verifica, ma porta con sé il rifiuto dell'esemplificazione paradigmatica, ponendosi tendenzialmente al di fuori della situazione di ri-uso; ed entro qualcosa d'altro, che non possiamo che chiamare *dimensione intertestuale*.

In conclusione, sembra che il ragionamento ci abbia condotti ad opporre la funzione di ri-uso integrata in un'opera e l'intertestualità – colta nella sua prima accezione – sulla scorta dell'egemonia di diverse concezioni storico-filosofiche. Nel momento in cui la tensione dialettica fra orizzonte storico e orizzonte dell'interprete scompare, non nella fusione ma nell'eliminazione della distanza stessa, dunque dello scarto, fra gli orizzonti stessi; nel momento in cui non risulta centrale la tensione, ma l'accostamento; nel momento in cui a dominare è la presentificazione, non sembra più possibile pensare alla situazione del ri-uso – non solo per le riprese e riscritture, ma in generale. Venendo a mancare la possibilità (la necessità?) di chiedere al passato per pensare al futuro, il contenuto di verità presente nell'opera si fa fioco, abbagliato dalla fiaccola impugnata dal lettore. Si dispiegano così su un versante ri-uso, diacronia, attualizzazione, dialettica; sull'altro intertestualità, sincronia, presentificazione, accostamento.

Sembra che a partire da queste distinzioni, opponendo dunque la funzione di ri-uso e l'intertestualità, sia possibile lavorare su uno dei tratti che identifica la letteratura postmoderna, tenendo in considerazione il succedersi di diverse concezioni storico-filosofiche. Nel resto del lavoro, si porrà a verifica questa distinzione, vagliandola sulle opere letterarie, cercando da una parte di motivarne la teorizzazione attraverso passaggi euristici, dall'altra di verificare a livello testuale le potenzialità – ma anche i rischi – impliciti nelle diverse poetiche. La riflessione terrà

presenti sottotraccia, al fine di complicare e approfondire la prospettiva, alcuni spunti teorici già affrontati in questa prima sezione: è possibile ignorare intenzione ed iniziativa dell'autore-C? il «contenuto di verità» e il giudizio di valore scompaiono? perché un autore-L postmoderno sceglie un'opera da riattualizzare al posto di un'altra? La prospettiva, portata sul secondo Novecento – nella seconda sezione su alcuni casi generali, nella terza sulle riprese manzoniane – vorrebbe in particolare lavorare sulle soglie della letteratura postmoderna, contribuendo allo studio e alla definizione, rispetto alle diverse concezioni storico-filosofiche, di alcuni confini.

Seconda sezione

Quattro saggi e un problema

1. *Forme e modi delle riprese*

Nonostante l'ancoraggio a referenti testuali che, grazie a spessore e opacità, tentano di fornire consistenza al discorso, la prima sezione di questo lavoro ha tenuto in secondo piano il confronto con le opere letterarie privilegiando un ragionamento teorico. L'indagine sulle varie forme testuali nelle quali le riprese avvengono, da una parte; e sui modi in cui tali riprese vengono semantizzate, dall'altra, hanno ceduto il passo a un ragionamento teorico-filosofico: in questa sezione le parti si invertiranno, ponendo la teoria al servizio della critica.

Le questioni, per quanto possibile, vanno affrontate separatamente; e, in via preliminare, definite. Da una parte ci sono le forme in cui la ripresa si dà: sono diverse, fra loro parzialmente intersecate, a partire dall'allusione fino alla citazione, passando attraverso diversi gradi. Dall'altra ci sono i modi: a partire dal binomio serio/ironico, passando attraverso le molte sfumature. Indagare il legame fra queste due serie costituisce lo scopo di questa seconda sezione, sulla base della distinzione fra ri-uso ed intertestualità che, con la riflessione sul rapporto con il classico e sulla dimensione temporale che da esso ci separa, ereditiamo dalla prima sezione del lavoro. Il metodo, tuttavia, sarà diverso: se precedentemente si è optato, in ottemperanza al contenuto stesso, per una riflessione a partire da un punto di vista filosofico, che si concede di volare alto sui propri oggetti, di proporre grandi campate cartografiche, di incidere su foto aeree, lasciando l'esemplificazione testuale in secondo piano; adesso, per l'opposto tasso di referenzialità degli strumenti che andremo a impiegare, si partirà da una dimensione terrena, testuale; anche quando le esigenze richiederanno una prospettiva generale, essa sarà sempre calibrata sulle opere letterarie.

La sezione è sostenuta da quattro colonne portanti: quattro saggi su altrettanti capolavori dell'ultimo secolo, che imbastiscono rapporti diversi con la tradizione. *La montagna incantata* di Thomas Mann, *Vita e destino* di Vasilij Grossman, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino e *2666* di Roberto Bolaño sono opere estremamente distanti fra loro, ma per le quali una lettura condotta attraverso la prospettiva teorica stata presentata nella prima sezione sembra poter dare risultati interessanti. Un problema fondamentale, fino ad ora soltanto accennato, andrà prendendo forma: quando e quanto incide l'ironia, con il suo spessore e le sue caratteristiche, sul legame dei testi contemporanei con la tradizione? Due sezioni teoriche, rispettivamente al capitolo quarto e al settimo, introdurranno e affronteranno il problema, soprattutto in relazione all'intertestualità postmoderna e alla sua concezione dei rapporti con il passato e con il classico.

Il concetto di ripresa è stato fino ad ora impiegato, senza ulteriori specificazioni, in virtù del suo carattere per quanto possibile neutro. Come lemma composto richiama esplicitamente, da un punto di vista etimologico, il gesto del raccogliere, del prendere di nuovo, senza fornire altre connotazioni: né di ordine tematico, né filosofico, né figurale. Con ripresa si intende qui il gesto di un autore-L che *coglie* uno o più aspetti qualsiasi di un autore-C, a prescindere dall'uso che ne viene fatto e dal rapporto con il passato, e con la tradizione, che così risulta essere più o meno esplicitato. Superato questo livello generale, una serie di variabili si intersecano a complicare il quadro: da una parte i modi, dall'altra le forme. Sotto questo profilo le problematiche aperte sono numerose¹, orientate lungo alcuni assi definiti da coppie antinomiche, ma che definiscono un continuum. Elenchiamo le fondamentali, da tener presenti nella della sezione.

La ripresa può essere esplicita o implicita. Nel primo caso può coincidere con la citazione: avremo dei marcatori, dal punto di vista tipografico (spazi bianchi, rientri di pagina, caporali, virgolette ecc.) ma anche sotto il profilo dell'anticipazione o definizione a livello narrativo. Nel secondo invece l'individuazione della ripresa sarà affidata al lettore, alla sua capacità inferenziale: si arriva così nel campo dell'allusione, della eco, verso il semplice influsso. Avremo alcuni casi in cui forme diverse o anche opposte possono coesistere nello stesso testo: lo si vedrà subito, ne *La montagna incantata*, in cui dalle prime citazioni esplicite, addirittura affidate – nella finzione – alla forma scritta, si giungerà a criptocitazioni integrate nelle battute del dialogo.

La distinzione fra la ripresa, per la quale è possibile incorrere in una situazione di ri-uso o di intertestualità, e l'influsso sembra teoricamente chiara ma, a livello testuale, non risulta sempre definita. Vedremo in Grossman che il dialogo con Dostoevskij si svolge sia sul piano della struttura testuale e dell'*inventio*, che a livello di poetica ma soprattutto di visione del mondo e

¹ Un tentativo di fornire una tassonomia esaustiva per questo ordine di fenomeni è quello tentato, fondamentalmente con successo, da Gerard Genette nel già citato *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Il grande strutturalista francese imposta una tabella a due entrate verticali e tre orizzontali: trasformazione e imitazione come forme di relazione fra autore-C e autore-L (nella sua terminologia, ipotesto e ipertesto), e ludico, satirico e serio in quanto regimi relazionali. La tabella dà così origine a sei possibili combinazioni: le trasformazioni potranno essere rispettivamente parodie, travestimenti o trasposizioni; le imitazioni, invece, pastiche, caricatura e *forgerie*. Ci sono almeno un paio di motivi per i quali non si è scelto di utilizzare la classificazione di Genette: per un verso, essa relega la dimensione storica del rapporto con la tradizione in secondo piano, proponendo il regime sincronico dello strutturalismo che già si è visto nel primo capitolo; d'altra parte però – ed è il motivo fondamentale – il lavoro di Genette ha un argomento almeno in parte diverso dal nostro: si concentra infatti su quei testi che sono *totalmente* improntati dall'ipertestualità, che trovano la loro ragion d'essere in essa – non è un caso dunque che più di metà di *Palinsesti* sia dedicato alle trasformazioni serie, ossia alle *trasposizioni*, fra le quali l'esempio principe è fornito dal *Doctor Faustus* di Mann in relazione al *Faust*. Potremmo così dire che il lavoro di Genette è orientato più alle *riscritture* complessive che alle riprese e influenze parziali, argomento di questo studio.

dell'uomo. D'altra parte, è evidente come un autore-C la cui opera ha esercitato un influsso importante su un autore-L tenda ad essere ripreso a livello testuale con frequenza: è impossibile distinguere i due piani. Diremo così che la ripresa si dà nel campo della testualità, l'influsso in quello della poetica – che naturalmente poi si riversa nell'opera – consapevoli che non sarà sempre possibile tenere sempre separati i due campi.

Potrà essere indicato o meno l'autore-C sottoposto alla ripresa; la funzione di un testo adespota, tuttavia, non differisce nella sostanza da quella di una ripresa attribuita, soprattutto nel caso della citazione esplicita o della criptocitazione nella quale viene comunque mantenuta l'identità. La funzione della citazione, al di là dell'attribuzione d'autorità all'interno del discorso scientifico, è infatti quella di creare o cementare comunità: «le figure di comunione sono quelle nelle quali, per mezzo di procedimenti letterari, ci si sforza di creare o di confermare comunione con l'uditorio»². Lo stesso varrà per l'allusione; in entrambi i casi, un rimando adespota risulterà più selettivo nell'accordo dei destinatari, senza però modificare davvero la propria funzione.

Un problema di ancor più complessa soluzione è quello della volontà e dell'intenzione. La questione non si pone nella citazione, ma allusione ed eco spesso pongono il dubbio della ripresa non voluta. Se la poesia è il luogo nel quale la eco involontaria («forse una eco di ...») è presente e riscontrata con maggior frequenza, anche la prosa può presentare fenomeni simili. La distinzione è dirimente per quel che riguarda il rapporto fra i significati diversi di una ripresa perché va a toccare l'intenzione dell'autore-L, e conduce immediatamente a questioni che, da un secolo e mezzo a questa parte, sono attuali nell'ordine del letterario: prime fra tutte l'analogia e la memoria involontaria³.

Se queste coppie antinomiche vanno a definire degli assi, allora è necessario riflettere più sul continuum che separa gli estremi, che sugli estremi stessi. La tassonomia minima proposta potrà essere utile quando pensata con elasticità, adattata alla materialità dei testi, e quando funzionale a un discorso critico che la consideri come attrezzo ermeneutico.

* * *

² Chaim Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Einaudi, Torino 1966, p. 187.

³ Cfr. Laura Neri, *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Carocci, Roma 2011, pp. 159 ssg. L'autrice propone un'interessante riflessione sulla condizione di sostanziale falsità del ricordo, che sembra riportare alla luce qualcosa di passato ma in realtà – nell'impossibilità di ciò – sta creando qualcosa di nuovo; in questa direzione, lega inoltre la memoria al ri-uso: «Il ricordo, allora, è una forma privilegiata di ri-uso che, nella dinamica fra imitazione del modello e iniziativa innovatrice, tra rinnovamento dei *loci* e produzione di immagini nuove, dà forma al paradosso della memoria: per procedere, essa deve tornare su se stessa» (p. 160).

Un ultimo appunto. La forma dei saggi sulle quattro opere è eterogenea, e diversi sono gli strumenti critici impiegati, tuttavia con alcuni tratti comuni: oltre alla prospettiva adottata, che trova sempre nel rapporto con la tradizione un punto di fuga, essi condividono anche la scelta di concentrarsi su un frammento testuale ampio. Naturalmente il modello cui si guarda è il lavoro di Eric Auerbach; *Mimesis, la storia del realismo nella letteratura occidentale* – ma, più precisamente, della *rappresentazione della realtà*⁴ – è affascinante all’occhio di chi si interessa di teoria della letteratura per una sua grande contraddizione: fra il proporre una gabbia articolata su poche categorie molto forti, dalle quali le opere sembrano voler costantemente esorbitare o evadere, e la capacità critica che amorevolmente le riconduce ai criteri proposti. Le linee generali, insomma, le grandi categorie, quando vogliono essere onnicomprensive mal si adattano alla realtà; ma, d’altra parte, esse costituiscono i soli strumenti dei quali nella nostra limitatezza disponiamo per dominare l’informe. La grandezza critica sta nella dialettica fra queste due consapevolezze; ovvero, rovesciando la prospettiva, «fra spunto e sintesi»⁵. Auerbach è consapevole della parzialità delle sue scelte, omologhe ai procedimenti degli ultimi testi affrontati nel *Calzerotto marrone*, e determinate dalla propria situazione storica di esiliato a Istanbul:

Il procedimento seguito dagli autori moderni può paragonarsi a quello di alcuni filologi moderni, secondo i quali un’interpretazione di pochi passi dell’Amleto, della Fedra o del Faust dice molto di più e di essenziale su Shakespeare, Racine e Goethe e le loro epoche, che non corsi monografici che trattino in ordine sistematico la loro vita e le loro opere; anzi in proposito si può citare il presente studio. Non avrei potuto scrivere una storia del realismo europeo, sarei annegato nella quantità dei fatti; avrei dovuto discutere disperatamente sulla delimitazione delle varie epoche, la posizione dei singoli autori in esse, ma soprattutto sulla definizione del concetto di realismo.⁶

Le categorie consentono di non annegare nel mare dei fatti, nella cattiva infinità hegeliana. L’impiego che qui ne viene proposto espone tuttavia a critiche, in molti casi corrette: come non vedere l’ampiezza del territorio e dei problemi trattati, le distanze fra categorie e dato testuale e, infine, le bibliografie ignorate? Unica scusante, la scommessa in anni complessi – ma quali non lo sono? – sulla validità di un metodo che sembra ancora in grado di rispondere alle domande su senso, testo, interprete.

⁴ Cfr. Francesco Orlando, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in Riccardo Castellana (a cura di), *La rappresentazione letteraria della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2009, p. 29.

⁵ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Artemide, Roma 2013, p. 121 ssg.

⁶ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, cit., p. 331.

2. Mann e Goethe. La formalizzazione del classico

Hans Castorp, giovane ingegnere di Amburgo e protagonista della *Montagna incantata*⁷, da sette mesi si trova al Berghoff, sanatorio svizzero dove è salito per visitare il cugino Joachim. Nonostante impegni e responsabilità lavorative avessero fatto ipotizzare al protagonista una permanenza di tre settimane, commisurata alla natura del viaggio, l'inquietudine per alcuni sintomi, il tempo lento e una segreta attrazione, rivolta a molteplici direzioni, spingono il giovane tedesco prolungarne la durata, fino a un incredibile ammontare di sette anni; interrotto solo dalla chiamata alle armi e all'ingresso della Germania nella prima guerra mondiale, nel *Tuono* (così titola l'ultimo capitolo) dove le tracce di Castorp si perdono e il romanzo è concluso. Nel mezzo, sette anni di ricerca, della quale la critica ha dato le interpretazioni più diverse: formazione alchemica sulla scorta della trattatistica rinascimentali, una parodica discesa agli inferi, un parallelismo con la classica *quête* medievale, il superamento dell'iniziale attrazione (o simpatia) per la morte del personaggio, l'attraversamento di una *summa* della cultura europea della *belle époque*, e il suo rovescio negativo, lo scoppio della guerra. Il fascino che *La montagna incantata* riveste a quasi un secolo dalla pubblicazione è racchiuso nella somma ambigua di queste diverse tensioni, unita a un'oggettiva difficoltà – che fa dell'opera, per molti a partire dal suo autore⁸, un romanzo difficile, per lettori colti; ma che, assieme alla complessità, lascia intravedere una ricompensa: in questo affine a un'etica altoborghese già, al momento della pubblicazione, in via di disfacimento.

In questa direzione, nella complessità che le scelte formali e tematiche presentano al lettore, una delle linee interpretative predilette dalla critica è stata quella della ricerca di fonti o tracce di letture. Sono state riconosciute influenze diversissime, da fonti specialistiche altrimenti, in sostanza, dimenticate (trattati sulla mistica, studi su Dürer e sulla melancolia precedenti a Panofsky, trattati scientifici e parascientifici)⁹ come da grandi classici della letteratura: fra questi, il posto centrale è riservato a Goethe, a *Wilhelm Meister* e a *Faust*. Citazioni esplicite

⁷ La nuova traduzione di Luca Crescenzi per Mondadori titola, filologicamente fedele all'originale, *La montagna magica*. Per lo slittamento di nome, cfr. il paragrafo *Da «La montagna incantata» a «La montagna magica»* di Renata Coloni, *Nota alla traduzione*, in Thomas Mann, *La montagna magica*, Mondadori, Milano 2011, pp. CLVII-CLXVII.

⁸ «I problemi della *Montagna incantata* per loro natura non erano adatti alle masse, ma assillavano la massa delle persone colte». Thomas Mann, *Introduzione alla «Montagna incantata» per gli studenti dell'università di Princeton*, in Id., *Nobiltà dello spirito*, Mondadori, Milano 1997, p. 1514.

⁹ La tendenza critica è fondata sulla particolare ricchezza del romanzo stesso. Nell'edizione compresa nella collana dei Meridiani a cura di Luca Crescenzi sono analiticamente indagati i «riferimenti extratestuali e intertestuali del romanzo [...]». Tale indagine è ineludibile essendo il romanzo costruito attraverso un montaggio di citazioni, riferimenti e rinvii espliciti e impliciti a fatti, personaggi, testi letterari, scientifici e filosofici che gli hanno valso a buon diritto la definizione di grande “romanzo intellettuale” della cultura europea». Luca Crescenzi, *Note all'edizione*, in Thomas Mann, *La montagna magica*, cit., pp. CLI-II.

dal capolavoro di Goethe compaiono in una delle scene centrali della *Montagna incantata*, la *Notte di Valpurga*, la sera del primo carnevale trascorso da Hans al sanatorio. Il capitolo chiude la prima delle due sezioni del romanzo.

[...] Aveva ornato ciascuna delle sette tavole con un lampioncino di carta, una luna colorata con, dentro, una candela accesa, sicché Settembrini, entrando nella sala e sfiorando la tavola di Castorp, citò dei versi relativi a quella luminaria:

Che fiammettine, oh guarda un po'!
Brigata allegra si adunò

disse con un fine e arido sorriso proseguendo fino al suo posto dove fu accolto con piccoli proiettili, palline dall'involucro sottile, piene di un liquido odoroso, che all'urto scoppiavano e versavano profumo addosso al colpito.

In breve, l'atmosfera era decisamente festosa fin dal principio. Si udivano risate, nella corrente d'aria ondeggiavano stelle filanti che penzolavano dai lampadari, nel sugo dell'arrosto nuotavano coriandoli, dopo un po' si vide accorrere la nana affaccendata che recava il primo secchiello di ghiaccio con la prima bottiglia di sciampagna; a un segnale dell'avvocato Einhof si mescolò spumante e borgogna, e quando verso la fine del pranzo furono spente le lampade e la sala rimase illuminata, come una notte italiana, dalla sola scialba luce multicolore dei lampioncini, l'allegria toccò il culmine; alla tavola di Castorp si udirono molti consensi quando Settembrini mandò un biglietto (lo consegnò alla commensale più vicina a lui, a Marusja che si era messa un berretto da fatina di carta velina verde), sul quale aveva scritto a matita:

Ma pensate!
Impazza la montagna di magia;
se un fuoco fatuo vi indica la via
non pigliatela troppo pel sottile!

Il dottor Blumenkohl, che di nuovo stava molto male, mormorò con quella sua caratteristica espressione del viso, o meglio delle labbra, alcune parole donde si poté desumere che versi fossero. Castorp a sua volta pensò che non poteva esimersi dal rispondere, si sentì in obbligo di scrivere sul biglietto una replica, anche se non poteva essere che insignificante. Cercò nelle tasche una matita, non la trovò né poté ottenerla da Joachim o dalla maestra. I suoi occhi arrossati andarono in cerca di soccorso in Oriente, nell'angolo in fondo a sinistra, e si vide come il suo momentaneo proposito divagasse in associazioni così lontane da farlo impallidire e dimenticare del tutto la sua prima intenzione. Ragioni d'impallidire non gli mancavano. La signora Chauchat là in fondo si era vestita apposta per il carnevale, portava un abito nuovo, in ogni caso un abito che Castorp non le aveva ancora visto, di seta leggera e scura, anzi nera, che soltanto qua e là mandava riflessi bruno-dorati, con una breve scollatura rotonda, da ragazza, così poco profonda da lasciare appena scoperta soltanto la gola, l'attacco delle clavicole, e dietro, quando sporgeva un po' la testa, le vertebre cervicali, un tantino rilevate sotto i capelli sciolti sulla nuca; ma le braccia di Clavdia erano nude fino alle spalle... quelle braccia tenere e piene ad un tempo, e anche fresche secondo tutte le congetture, che spiccavano straordinariamente bianche sulla serica scurezza del vestito, in maniera così impressionante che Castorp chiuse gli occhi mormorando tra sé: "Dio mio!". [...]

Poco dopo arrivò un altro biglietto che diceva:

Società desiderabile:
sono tutte spose rare!
E un buon numero di celibi
che ci fan bene sperare.

[...] Settembrini arrivò con in mano la tazzina del caffè e, lo stuzzicamenti fra le labbra, si sedette come ospite all'angolo della tavola tra Castorp e la maestra.

«Monti dello Harz» cominciò. «Regione di Schierke ed Elend. Le ho promesso troppo? Questo, sì, che è una fiera! Ma aspetti, la nostra arguzia non si esaurisce tanto presto, non siamo ancora all'apice, meno ancora alla fine. Da quanto si vocifera ci saranno anche altre maschere. Certe persone si sono ritirate... ciò autorizza a ogni sorta di sorprese. Vedrà, vedrà!».¹⁰

L'episodio costituisce l'attacco del lungo climax ascendente che, attraversando il capitolo e concludendo la prima parte del romanzo, conquista l'apice con il lungo dialogo in francese fra il protagonista e Clavdia Chauchat: una dichiarazione. La russa da tempo attira gli sguardi del protagonista «in Oriente», ossia verso il tavolo destinato a parte degli ospiti russi del sanatorio; ma anche, nell'economia simbolica del romanzo, verso la patria di Dioniso, quell'Oriente slavo – dirà Mann altrove¹¹ – dalla natura «antipietrina, primordialmente russa e nemica della civiltà», dove ancora regna un «dio russo assiso sul trono d'acero, sotto il tiglio d'oro». Per Hans Castorp la donna è oggetto d'una identificazione analogica con un compagno di classe, Hippe Pribislav; rispetto al quale, tredicenne, provò un fascino sconfinante nell'ammirata attrazione. La sovrapposizione procede, nella costruzione narrativa, lungo fasi che lavorano a diversi livelli sul piano dell'inconscio: al primo incontro, nella sala da pranzo, Clavdia Chauchat risulta ad Hans familiare, evoca un ricordo ma esso non trova la via della memoria, risulta rimosso. Un secondo momento riguarda un sogno notturno, nel corso del quale la donna compare in una situazione inedita: nel cortile della scuola media di Castorp, nell'atto di prestare una matita, al contempo raccomandando di restituirla. Al risveglio, il riconoscimento è avvenuto ma non viene rivelato al lettore: «egli si liberò dal sogno con uno strappo violento, perché aveva trovato e voleva ficcarsi in mente chi e che cosa essa gli ricordava con tanta vivezza» [83]. Il terzo momento è quello dello svelamento: una condensazione analogica ha portato alla sovrapposizione dei due soggetti, il sentimento infantile di sottile attrazione omoerotica si va trasferendo su Clavdia. Nel passo riportato la matita ricercata, e poco dopo ottenuta, rimanda dunque a questa chiarificazione di memoria e sentimento, all'interno di una rete pazientemente intessuta dall'autore¹² – qualche centinaio di pagine addietro – sulla scorta de *L'interpretazione dei sogni*: è l'ultimo, raffinato e ironico trionfo del realismo borghese, che Lukács¹³ rintraccia, con una chiarezza alle volte sconcertante, nell'opera di Mann. La ricerca della matita, dunque,

¹⁰ Thomas Mann, *La montagna incantata*, Corbaccio, Milano 2011, p. 302-3. D'ora in poi tutte le citazioni dalla *Montagna incantata* proverranno da qui e saranno indicate nel testo, fra quadre.

¹¹ Thomas Mann, *Goethe e Tolstoj*, in Id., *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 109

¹² Crescenzi, nelle *Note* all'edizione Mondadori, fornisce la traduzione di un passo dei *Tagebücher* del 1918-21, nell'edizione tedesca a p. 252, che dimostra il tentativo di impiego della psicanalisi da parte di Mann: esiste infatti «una nota di diario del 1919 in cui Mann confessa grande inquietudine conseguente alla lettura del *Demian* di Hermann Hesse poiché “l'elemento psicanalitico” gli appare, in esso, “utilizzato in maniera più intelligente e significativa [...] che nello *Zauberberg*, ma a tratti in maniera singolarmente simile”». Luca Crescenzi, *Note di commento*, in Mann, *La montagna magica*, cit., p. 1149.

¹³ «Thomas Mann è un realista di rara fedeltà alla realtà, anzi di rara devozione ad essa». Cfr. i tre saggi su Mann in György Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1968, e part. p. 735.

apre la via all'incontro fondamentale, nella struttura del romanzo, con Clavdia Chauchat. Sono presenti altri personaggi. Il cugino di Hans, Joachim Ziemmsen, fino a questo punto centrale nella narrazione, non solo come pretesto dell'ascesa del protagonista allo Zauberberg, appare qui di sfuggita, presenza evanescente, elemento del panorama umano come tanti altri (Blumenkohl, Einhuf, Marusja ecc.): quasi a prefigurare la propria uscita di scena definitiva, con il trionfo della malattia nel capitolo successivo. Luigi Settembrini invece, attraverso l'evocazione dei versi del *Faust*, ribadisce il proprio ruolo, che si è andato delineando lungo tutta la prima parte del romanzo. L'intellettuale umanista massone, progressista democratico ed illuminista, rappresenta nella metà iniziale dell'opera il punto di riferimento per Hans, una guida che, spinta da un proprio peculiare «spirito pedagogico», intende condurre l'ingegnere attraverso un percorso culturale complessivo, composto di interessi diversi e cementato della fiducia nell'indefinita possibilità dell'uomo di comprendere il mondo e migliorare. L'atteggiamento di Hans Castorp verso tale vena pedagogica rimane in verità ambiguo: spinto da un affetto profondo verso Settembrini, non manca alle volte di accoglierne con ironia le attenzioni; nella seconda parte del romanzo, inoltre, l'arrivo di Naphta e Peeperkorn al sanatorio incrineranno, sotto profili diversi, un tale ascendente. Fra leggerezza e liberalità, la sera di carnevale è dunque inaugurata dall'intellettuale italiano attraverso una serie di citazioni colte che pervengono, sotto forma di bigliettini scherzosi, o di commenti orali al limite della canzonatura, al tavolo di Castorp.

Il risalto tipografico e le virgolette attribuiscono ulteriore evidenza al fatto che si tratti di versi citati, a voce o per iscritto. I riferimenti al *Faust* goethiano sono preparati da un indizio extradiegetico (Mann titola infatti il capitolo *Notte di Valpurga*; dalla 'Valpurga' romantica sono tratti i versi di Goethe) e accompagnati da riferimenti interni, che nelle pagine successive travalicheranno la citazione e si condenseranno in ulteriori richiami. Mann orchestra un interessante gioco di allusioni al capolavoro: tale per cui Hans e i commensali, grazie al flebile mormorio del dottor Blumenkohl appaiono in grado, se non di rispondere per le rime, almeno di identificare il riferimento – mentre il lettore che eventualmente non avesse mai letto Goethe non risulterebbe in grado di individuare l'oggetto del dibattere. Naturalmente, considerate anche le riflessioni sui destinatari, Mann prevede che non vi sia, nella Germania di Weimar, lettore della *Montagna incantata* che non identifichi l'opera, citata in una delle sue parti più note.

L'atmosfera del sanatorio è di sospensione. La riflessione sul tempo è centrale nell'opera di Mann e in particolare nello *Zauberberg*. Accelerazioni e rallentamenti, diversa gestione del tempo della storia e del racconto, danno luogo a un ritmo oscillante, a fisarmonica, evanescente,

grazie al quale precisi avvenimenti acquisiscono un'importanza straordinaria, all'interno dell'economia del romanzo, mentre il passaggio del tempo lungo, dei mesi, riesce leggero, non lascia traccia – se non nel movimento di maturazione e scialo che contemporaneamente interessa Hans. La sera del martedì grasso, la notte di Valpurga manniana, coincide con uno dei momenti di rallentamento, nel quale – grazie alla maggior profondità estetica – gran numero di campi diversi può entrare in risonanza. I versi del *Faust* si fanno strada fra le portate, nell'atmosfera festosa condita da una miscela di champagne e borgogna: è il tempo frenetico del Carnevale, formalizzazione istituzionale e solo parzialmente disinnescata di ritualità antiche¹⁴, a rendere possibile l'incontro, il rovesciamento, la commistione linguistica¹⁵, il capovolgimento di alto e basso, serio e faceto. Domandarsi quale sia la funzione delle citazioni significa ora partire qui, dal particolare, per poi allargare lo sguardo

Della struttura citazionale del capitolo, più ampia di quanto sia qui riportato, si fa carico – fatta eccezione per l'iniziale titolazione autoriale – il personaggio di Settembrini. La funzione di contorno, esornativa, propria del riferimento colto e assieme scanzonato, vorrebbe risultare preponderante nell'atmosfera dell'occasione; tuttavia, pur nella loro giocondità, le citazioni operano un rafforzamento di quella che è la linea principale: la messa in guardia di Hans, da parte di Settembrini, rispetto ad alcuni rischi dell'attrazione per Clavdia. Poche pagine più avanti troviamo una criptocitazione significativa in questo senso.

Anche la Chauchat si era messa in testa un berretto carnevalesco... che non era nemmeno di quelli acquistati, ma di quelli che si fanno ai bambini, ripiegando un foglio bianco a tricorno: e, messo di traverso, le stava benissimo. L'abito di seta scura e bruno-dorata lasciava liberi i piedi, la gonna era lavorata a rigonfi. Qui non diciamo più nulla delle braccia: erano nude fino alle spalle.

«Osservalo bene!» udì Castorp – era la voce di Settembrini che pareva venisse da lontano – mentre la guardava avviarsi verso la porta vetrata e uscire dalla sala. «Lilith è quella.»

«Chi?» domandò Castorp.

Il letterato replicò tutto contento: «La prima moglie di Adamo. Sta' in guardia...» [305]

In questo caso non si citano precisamente i versi, ma si riproduce identico uno scambio di battute dell'opera goethiana¹⁶. Lilith, secondo la mitologia ebraica prima moglie di Adamo,

¹⁴ «L'influenza delle forme, dei motivi e dei simboli del carnevale è stato molto forte nella letteratura del XVIII secolo. Ma è un'influenza che è stata formalizzata: le forme carnevalesche si sono trasformate in mezzi artistici (prevalentemente sul piano del soggetto e della composizione), al servizio di fini artistici differenti»; «già nel XVII secolo alcune forme di grottesco cominciano a degenerare in “caratterizzazione” statica e in pittura di genere. Questa degenerazione è legata alla limitatezza specifica della percezione borghese del mondo»; ecc. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 67, 21.

¹⁵ «Mann è qui [nel far pronunciare a Castorp una dichiarazione d'amore in francese] guidato da un'intuizione profonda. Un simile abbandono dei freni inibitori, una simile audacia sono possibili solo, nel “piccolo borghese dalla graziosa macchia rossa” come lei lo chiama, in una lingua straniera, dentro la quale siamo nello stesso tempo meno e più di noi: non nella nostra, che alle nostre inibizioni ci legherebbe» Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Bari 2007, pp. 144-5.

¹⁶ MEFISTOFELE: Sale il tumulto, è un vortice. / Credi di spingere avanti e chi è spinto sei tu.

ribellatasi ad un tempo alla sottomissione maschile e al volere divino, risiederebbe fra i demoni e, con il suo stesso apparire, rappresenterebbe una pericolosa e mortifera tentazione per gli uomini in cui incappa.

Nella scena risiede un'ambiguità particolare: per un verso Settembrini sta coerentemente mettendo in guardia Hans, del quale ha intuito la rischiosa fascinazione, dalla figura di Clavdia Chauchat. D'altra parte, su un altro piano, egli si fa abitare dalle parole di Mefistofele, dell'emissario del demoniaco; avverte ma al contempo, dando voce per la prima volta esplicitamente al sentimento di Hans, esorta. L'intellettuale carducciano diviene con evidenza, in questo frangente, «una delle tante manifestazioni del razionalismo diabolico che popolano la letteratura tedesca»¹⁷. Egli, quasi contro sé, cerca di fornire ad Hans gli strumenti culturali per grammaticalizzare la propria passione, così da poterla affrontare, ma allo stesso tempo esorta allo scherzo, spinge sul pedale del rovesciamento: evocando un'atmosfera nella quale risulta favorita l'emersione del nascosto o del represso.

Se dell'eros, come della morte, non si può davvero parlare (ed entrambi hanno a che fare con Clavdia), il tentativo dell'umanista è quello di proporre la cultura classica in quanto mediazione. Le situazioni si ripresentano, altri hanno grammaticalizzato quel che ogni giorno ci accade, e hanno tentato di dare forma ai conflitti, alle soluzioni. Le parole di Goethe ci aiutano a dire ciò cui le nostre voci, per incapacità e repressioni, non possono affermare – in questo caso, che Clavdia è un'attrazione e assieme un pericolo. Il gioco di Settembrini risulta però rischioso, la formalizzazione culturale può non essere in grado di controllare la dimensione pulsionale, può innescare la scintilla e scatenare forze incontrollabili, come puntualmente avverrà; ma deve essere tentato. D'altra parte, ci troviamo sulla montagna magica, *Der Zauberberg*, che appunto impazza di magia (ossia, in Goethe: «der Berg ist heute zaubertoll»¹⁸), e a questo punto la coscienza razionale e la grande cultura umanistico-borghese si scontrano con le forze magico-naturali e pulsionali, col rischio (che in effetti è storico) di un fallimento; che nell'economia dell'opera ha un suo peso e un suo significato, ma che non risulta essere

FAUST: Ma quella là chi è?

MEFISTOFELE: Guardala bene! / Quella è Lilith.

FAUST: Chi?

MEFISTOFELE: La prima moglie di Adamo. Sta' in guardia dai suoi bei capelli, /da quello splendore che solo la veste. / Fai che abbia avvinto un giovane con quelli, / e ce ne vuole prima che lo lasci. [4116-4123]

Il riferimento ai versi del Faust, qui come avanti indicati fra parentesi, è a Johann Wolfgang Goethe, Franco Fortini (a cura di), *Faust*, Mondadori 2011.

¹⁷ Luca Crescenzi, *Introduzione*, in Thomas Mann, *La montagna magica*, cit., p LXVII: «Ma l'italiano, fervido ammiratore dell'Inno a Satana di Carducci e del suo ottimismo ribelle e positivo, è una delle tante manifestazioni del razionalismo diabolico che popolano la letteratura tedesca: non per nulla sa, all'occasione, citare a menadito le battute del Mefistofele goethiano».

¹⁸ Ma vedere anche Michael Neumann, secondo cui la fonte più vicina per il titolo è l'«olympischer Zauberberg» della nietzscheana *Nascita della tragedia*. Cfr. Luca Crescenzi, *Note* a Thomas Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 1295 n.

definitivo. In ogni caso, Hans non capisce nulla del tentativo di Settembrini, oppure – che è la stessa cosa – lo rifiuta perché completamente estraneo alla propria situazione; poche battute più avanti, incoraggiato dai vini, lo irride accusandolo di rigidità progressista («Perciò arrivi e accendi, dirò così, tutte le lampade per istradare i giovani sulla retta via...» [305]) e si congeda.

Il rapporto di Thomas Mann con l'opera e la poetica di Goethe (le due cose vanno, per quanto possibile, tenute separate, per quanto si sia visto come influenza e ripresa non si possano davvero distinguere se non teoricamente) non è lineare, anzi: è proprio nel periodo di elaborazione della *Montagna magica* che esso va assumendo, dopo alcune oscillazioni, la propria dimensione definitiva¹⁹.

La stesura dello *Zauberberg* abbraccia un intero decennio, nel corso del quale l'iniziale proposito di una novella o di un racconto lungo (come emerge da numerose lettere dell'autore²⁰) si trasforma poco a poco nel romanzo che conosciamo. Inizialmente si sarebbe dovuto trattare del *pendant* comico-parodico, altrettanto breve, della *Morte a Venezia*, sul quale Mann lavora a più riprese dall'innesco iniziale del 1912 (l'effettiva visita a un sanatorio svizzero, nel quale è degente la moglie) all'inizio della Grande Guerra; dopo il '15 la stesura – ma non la riflessione – si interrompe per un arco di quattro anni, al termine del quale la struttura definitiva dell'opera, compresa la forma romanzesca, è definita. Il mutamento non sembra tanto dovuto al progressivo accumularsi di materiale manoscritto, apparendo piuttosto «il risultato di un cambiamento radicale intervenuto nella concezione del racconto. Questo [...] corrisponde a un nome preciso e fa la sua comparsa all'improvviso, in uno dei quaderno d'appunti di Mann [è il diario del 1916]: è il nome di Clavdia Chauchat [...]. Proprio l'idea di inserire la vicenda erotica all'interno della preesistente trama politico-pedagogica induce Mann a ragionare non più nei termini di una novella, ma di un romanzo»²¹. Con ulteriori e significative eco del Faust, nel quale ricerca ed eros segnano i due versanti tragici dell'opera, anche nella *Montagna magica* la vicenda di formazione, che poi sarà variamente letta come parodica rispetto al *Meister*, convive con la tensione erotica, accesa dagli occhi orientali di Clavdia.

Gli anni dell'immediato dopoguerra per Thomas Mann sono carichi di dubbi, che sfociano – dopo oscillazioni sbilanciate – nell'adesione alla repubblica di Weimar²². Nei primi anni di

¹⁹ Cfr. Maria Irene Curtarola, *Thomas Mann e il suo approccio all'arte goethiana*, in «Illuminazioni», 26, 2013, pp. 143-181.

²⁰ Cfr. Luca Crescenzi, *Notizia sul testo*, in Thomas Mann, *La montagna magica*, cit., pp. 1082-84.

²¹ Ivi, p. 1083. Alla *Notizia* e relativa bibliografia si fa riferimento per una ricostruzione accurata della vicenda filologica.

²² «Egli [Mann] cerca di indicare al borghese tedesco (Castorp), alla Germania stessa la via della democrazia, al di fuori di ogni tentazione ad abbandonarsi ai richiami dell'inconscio e a sprofondare nella lugubre magia della notte feudale, pur rendendosi conto della problematicità della sua impresa (consapevolezza che lo porta all'amara

vita della fragile istituzione politica viene completato lo *Zauberberg* (1924); tuttavia, con un'altra breve interruzione: la riflessione per la conferenza *Goethe e Tolstoj*, che occupa i mesi estivi del '21, dalla quale l'autore ricaverà pochi anni dopo un lungo saggio. La stesura del romanzo si interrompe esattamente dopo la redazione del dialogo, in francese, che chiude la *Notte di Valpurga*. Altri tre anni saranno necessari all'autore per stendere le ulteriori due sezioni e giungere alla stampa.

Le interpretazioni complessive sono state, si è detto, numerose, commisurate al successo che il romanzo continua ad avere presso generazioni anche molto distanti. Su tutte, quella del romanzo di formazione (parodico, ambiguo: ma di formazione; così come Castorp appare, agli occhi di Mann, un moderno Wilhelm Meister) e quella dalla vittoria, da parte di Castorp, sull'attrazione per il connubio eros-morte. È qui necessario un appunto. L'opera di Thomas Mann è incardinata su una serie di contrasti, di contrapposizioni, non sovrapponibili ma accostabili in virtù della parziale omologia che fra loro si osserva. *Kultur e Zivilisation*, Occidente e Oriente, morte e vita, umanesimo e romanticismo, natura e cultura, salute e malattia, volendo anche ordine e disordine: le coppie parlano sostanzialmente dello stesso problema, fondamentale per la cultura tedesca dei primi anni del secolo, quello del contrasto fra apollineo e dionisiaco, ma da prospettive sempre diverse, che non possono essere ridotte alla endiadi nietzscheana. In questo modo, di tale problema è possibile avere solo una visione mossa, *in fieri* e movimento, non sistematica – realtà rappresentata. Ora, posto che il problema fondamentale di Thomas Mann è costituito dalla crisi della società borghese – a maggior ragione nello *Zauberberg*, gravato e orientato sin dal 1915, dalle prime fasi della sua elaborazione, dal proprio epilogo storico, «il tuono che spacca la montagna magica» [669], la guerra – e della sua proposta formale rispetto al mondo e all'individuo; è evidente come nella *Montagna incantata* avvenga una progressione, un percorso – il carattere di *Bildung* – ma anche che non si abbia un vero superamento delle contrapposizioni, che si rivelano tendenzialmente date e non dialettiche²³, non passibili di un superamento. Morte e vita, natura e uomo: le endiadi continuano ad operare sul piano artistico, a non trovare soluzione. L'attrazione per la morte, uno dei tratti di Castorp nella prima sezione dello *Zauberberg*, passa attraverso una serie di immagini simboliche: l'immagine ricorrente della gorgiera spagnola, associata al nonno e al

conclusione del libro al senso di impotenza derivante dalla constatazione della forza delle tendenze autodistruttive insite nel profondo dello spirito tedesco)». Tito Perlino, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo, Bari 1968, p. 176.

²³ Cfr. Asor Rosa, *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, De Donato, Bari 1971. Il superamento di tali contrapposizioni sarebbe possibile nel momento in cui all'interno del movimento dialettico fosse inserita la stessa grande cultura borghese in quanto legata a una classe, cosa che contraddirebbe tutta la concezione manniana dall'arte.

suo decesso²⁴; la radiografia, gelosamente custodita come immagine interiore²⁵; l'associazione romantica fra malattia e altezza spirituale²⁶; e molte altre. Soprattutto, però, una tale simpatia assume forme perturbanti quando si sovrappone alla figura di Clavdia Chauchat²⁷, condensandosi nella triade eros-malattia-morte. Il percorso dello *Zauberberg*, in una certa misura, vorrebbe poter essere riassunto nella rinuncia alla mortifera simpatia di Hans Castorp, in direzione di una piena accettazione della vita: della trasformazione del protagonista, ragazzo «semplice, ma simpatico» cui però accade un fatto particolare, quello di vivere una storia (e «non a tutti capitano le stesse storie» [1]), in giovane uomo che già conosce le spinte e le contraddizioni della grande cultura europea, pronto a vivere pienamente la propria vita; di un soggetto che, attraverso un percorso fatto di conoscenza ed esperienza giunge, dalla primigenia attrazione tardo-romantica verso la natura (l'istintuale, il melanconico, il mortifero) ad un'adesione all'uomo (la vita, la cultura, la creazione – le grandi caratteristiche del mondo borghese classico). Tale procedere tuttavia, lontano dall'essere lineare o dal costituire un reale superamento, trova un intoppo fondamentale nella curvatura culturale della *belle époque*; destinata, al di là della formazione dei singoli individui, a incappare nella mancanza di risposte alle domande storiche, alla regressione allo stato di natura che coinvolge Castorp nelle ultime tre pagine del romanzo, nella guerra che tutto annienta (canta, ma non sa perché; agisce, ma non pensa; inconsapevole, «e così nel trambusto, nella pioggia, nel crepuscolo, lo perdiamo di vista» [676]).

* * *

Le contraddizioni non vengono superate esteticamente, sono messe alla prova del secolo. Torniamo al nostro discorso: uno dei modelli riconosciuti dello *Zauberberg* è il *Faust*. Il dottor Faust è spinto nella propria tragedia dall'umanissima tensione al superamento di sé, ma questo

²⁴ La gorgiera, di moda fra XVI e XVII secolo, torna in auge per un breve periodo nell'Ottocento, sulla spinta di un recupero romantico di immaginari appartenenti ad epoche passate.

²⁵ «Castorp estraeva talvolta dalla tasca della giacca il vitreo regalo che vi conservava, entro una busta foderata, nel portafoglio: una tavoletta che tenuta parallela al suolo sembrava nera, specchiante, non trasparente, sollevata invece contro la luce del cielo si illuminava e rivelava cose umanistiche: l'immagine diafana del corpo umano, l'impalcatura delle costole, la figura del cuore, l'arco del diaframma e il mantice dei polmoni, nonché l'ossatura delle clavicole e dell'omero, il tutto circondato dal fumoso involucro della carne, che nella settimana di carnevale Castorp aveva irragionevolmente gustato» [363].

²⁶ «Uno stupido, penso, dev'essere sano e comune, mentre la malattia deve rendere l'uomo fine e saggio e insolito» [89].

²⁷ «La Chauchat sedeva insaccata e floscia, con la schiena tonda, le spalle cascanti, e oltre a ciò sporgeva la testa in modo da far emergere le vertebre dalla scollatura posteriore della camicetta di stoffa bianca.

Anche Pribislav aveva tenuto la testa all'incirca così; ma era stato il primo della classe e di maniere distinte (benché non questa fosse la ragione perché Castorp si era fatto prestare la matita)... mentre era evidente che il portamento sciatto della signora, il suo modo di sbattere la porta, l'indiscrezione dello sguardo dipendevano dalla sua malattia, anzi in essi si manifestavano l'eccessiva libertà, quei vantaggi non rispettabili, ma addirittura illimitati, dei quali si era vantato il giovane Albin...» [114-5].

non gli impedisce di commettere ed approfondire i propri errori: «per Goethe, tutta la realtà è problematica, la verità è sempre congiunta all'errore»²⁸. In Mann il tono tragico, ipoteticamente consono alle stanze del Berghof, è disinnescato dal carattere costante di parodia, che tende a relativizzare; nonostante una spinta simile al superamento abiti Hans Castorp, le tensioni contrastanti continuano a convivere.

Abbiamo visto come le citazioni nella *Notte di Valpurga* possano essere lette in diversi modi: evocazione di una certa atmosfera di rovesciamento, spinta sul pedale della parodia, messa in guardia dai pericoli dell'Oriente. Dopo il lungo dialogo in francese che conclude il capitolo e la prima parte del romanzo, il compimento dell'amore carnale fra Clavdia e il protagonista, sottilmente alluso da Mann, sembra indirizzare Hans Castorp verso il superamento del binomio romantico eros-morte. «Se all'inizio tutto il dialogo ruota ancora intorno alla visione dell'eros come peccato, come desiderio di perdersi e, in poche parole, alla visione romantica dell'unità indissolubile di amore e morte, il finale è un potente inno al corpo [...] nel quale la morte appare piuttosto come il destino fatale e “mal famée” della vita organica, come la negazione assoluta del desiderio e, con ciò, come l'esatto opposto dell'eros»²⁹. A distanza ridotta, il capitolo *Neve* rappresenterebbe il *pendant* di questa esperienza, sulla linea dell'assenso alla vita. In esso l'attrazione per la morte, rappresentata dal rischio di assideramento sul piano fisico e dal banchetto antropofago delle streghe su quello onirico e visionario, viene sconfitta, su entrambi i versanti, dal risveglio e dalla sottrazione al concreto pericolo di morte, da una parte, e dalla realizzazione spirituale di Castorp: «Per rispetto alla bontà e all'amore l'uomo ha l'obbligo di non concedere alla morte il dominio sui propri pensieri» [464].

Eppure, davvero il compimento dell'amore fra i due rappresenta un passo in questa direzione, verso l'abbandono di tale famigerata simpatia per la morte? Le citazioni dal *Faust* certo servono, nelle intenzioni di Settembrini, a grammaticalizzare una situazione: il classico serve a dare voce a ciò che non si può e non si deve dire, accettando i pericoli che questo comporta. La pedagogia umanistica dell'intellettuale carducciano intende utopicamente la letteratura come strumento per il progresso dell'umanità: come prospettiva particolare, nonostante il valore che la voce del pedagogo assume all'interno dello *Zauberberg*, si espone al rischio di una sconfitta. Nel caso specifico, interno alla narrazione, Settembrini fallisce, le sue citazioni non sono in realtà comprese e non sortiscono l'effetto desiderato; la maturazione di Castorp deve passare anche dall'esperienza, per potersi dire completa. Settembrini, sbagliando nel proporre come univoca la propria pedagogia umanistica, ha qui torto; pur su un

²⁸ Franco Fortini, *Introduzione* a Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, cit., p. LII.

²⁹ Luca Crescini, *Introduzione*, cit., pp. LXXI-LXXII.

altro piano, è Goethe ad aver ragione. Sull'episodio, al di là delle intenzioni dell'italiano, si proiettano alcuni riflessi del primo *Faust*. Di Lilith, la prima moglie di Abramo di cui anche Primo Levi ha parlato in un racconto, si è già detto; tuttavia, sull'incontro fra Hans e Clavdia si proietta anche un passo del Faust, di poco successivo:

FAUST

Mefisto, la vedi laggiù
pallida e bella una giovane sola e lontana?
Si muove a stento, come se ai piedi fosse impedita.
Devo dire che mi pare somigliare
alla mia cara Gretchen.

MEFISTOFELE

Lascia, non ti curare. Non fa bene a nessuno.
È una figura magica, senza vita, un fantasma.
Incontrarla è sciagura.
Se guarda fisso ferma il sangue agli uomini
e quasi in pietra li tramuta.
Di Medusa hai sentito parlare. [377-9]

Medusa, il cui sguardo impietrisce, immobilizza nel movimento e nel pensiero, è scambiata da Faust con l'amata Gretchen; tale rischio si proietta direttamente, per chi conosce l'opera goethiana – cioè, secondo quanto si è visto, per la quasi totalità dei lettori dello *Zauberberg* – sulla vicenda di Hans, che ne risulta adombrata. Clavdia non solo potrebbe rappresentare, per il protagonista, una sorta di gabbia del sentimento, capace di immobilizzare, pietrificare. Anche questo è un passaggio nella formazione di Castorp, che non si può nutrire solo di ragione, dovendo affrontare anche l'esperienza.

Nella seconda parte del romanzo per qualche tempo Clavdia scompare, per tornare al seguito di un compagno, Peeperkorn, dotato di tutti i caratteri della grande «personalità»: lo stesso lemma che usa von Humboldt per definire Goethe, come riferisce Mann in apertura del saggio *Goethe e Tolstoj*³⁰. Il rapporto di Hans e Clavdia sarà da quel momento in poi orientato sul terzo personaggio, che in virtù della propria natura demonica sconquasserà tutti i precedenti equilibri del Berghoff. Anche quel poco che resta, il pegno d'amore della notte di Valpurga, nega recisamente il superamento del binomio eros-morte: gli amanti di poche ore si scambiano le rispettive radiografie, l'esperienza dell'amore e la prova della mortalità non procedono disgiunte. È in quest'ottica che Goethe ha ragione, Settembrini torto: Clavdia non è la soluzione

³⁰ Thomas Mann, *Goethe e Tolstoj*, cit., p. 51.

positiva all'educazione pedagogica, ma è necessaria come un destino, con quella porzione di tragedia che il destino comporta³¹.

Alla notte di Valpurga succede il sogno delle nozze d'oro di Oberon e Titania, che già era stata citata:

UNA BANDERUOLA *volgendosi da una parte*
Che società! Che ambiente ottimo!
Signorine autentiche!
E i giovanotti! Tutti quanti
Di bellissime speranze!

UNA BANDERUOLA *volgendosi dall'altra parte*
E se la terra non si schiude
A inghiottirli quanti sono,
voglio andarmene di corsa
fino giù all'inferno.

[...] UNO SCETTICO
Seguono i fuochi fatui, si credono
Prossimi al tesoro.
«Diavolo» solo con «Dubbio» fa rima:
qui sono al posto giusto.

Settembrini seleziona con cura le citazioni, si dimostra attento a non porre elementi di dubbio nell'atmosfera lieta del Carnevale; eppure, anche qui, la conoscenza dell'opera potrebbe stendere un velo di inquietudine. La bella società, come da natura della banderuola, che cambia repentinamente direzione, è elogiata e subito dopo attaccata, forse con accenno di prefigurazione alla *Weltkrieg* che inghiottirà tanti giovani di belle speranze; il fuoco fatuo, che nel primo estratto abbiamo visto indicare la strada, rivela i propri rischi, e mette in dubbio quel che sta accadendo. Le stesse *Nozze d'oro di Oberon e Titania* che seguono la notte di Valpurga, e potrebbero fare il paio idealmente con la notte di Hans e Clavdia, non sono che un'onirica riflessione sulle *chance* dell'amore di durare (OBERON: «Da noi prendano l'esempio / sposi in cerca di concordia: / se si vuole che due s'amino / basta separarli»: quel che subito accadrà al tedesco e all'orientale).

Che cosa rappresenta dunque Mann qui? Entrambe le cose: è la proposta avanzata dal classico di dare forma all'esistente, di grammaticalizzare per rendere comprensibile; ma è anche il rischio della *Valpurga* romantica, del fascino perdurante che la morte, la natura, la *civilizzazione* (contrapposta a *cultura*) continuano ad esercitare sul protagonista. Le

³¹ «Clawdia Chauchat è il destino, poiché è quel volto della vita che è sempre fascinatore, che sempre ritorna [ha i tratti di Pribislav Hippe]. Innamorandosi di lei, unendosi a lei [...] Hans Castorp conosce la vita come fato; subendo il fascino del suo volto, egli sperimenta il rapporto con la vita che aveva eluso, ma lo sperimenta in termini di destino, dunque in termini di morte». Furio Jesi, *Thomas Mann*, La nuova Italia, Firenze 1972, p. 62.

contraddizioni proseguono lungo il testo, non sono risolte ma solo approfondite: lavorate, raffinate, continuano a scavare e a convivere. Sarà la crisi definitiva della cultura altoborghese, come intesa da Mann – la guerra, la sconfitta tedesca, il crollo dell'ordine statale nel dopoguerra – a rendere d'un sol colpo questo livello di contraddizione inattuale, cancellando al contempo una serie di modi di vita (fra i quali, per un giovane ventenne, la possibilità di trascorrere una mezza dozzina d'anni in sanatorio) che divengono pragmaticamente impercorribili.

Abbiamo visto come Mann nel '21 interrompa la stesura dello *Zauberberg* per redigere il testo di una lunga conferenza: *Goethe e Tolstoj*. Nel ragionamento sono presenti motivi familiari al lettore della *Montagna incantata*, espressi tuttavia con una nettezza che fa qui tutt'uno con la forma saggistica: è riflesso di tematiche fondamentali del romanzo, che a loro volta nello specchio del saggio rivelano alcuni tratti della propria torsione storica.

* * *

Goethe e Tolstoj nel ragionamento di Mann rappresentano il polo legato alla natura, all'interno d'una contrapposizione che vede all'estremo opposto, ma solo in parte complementari, Schiller e Dostoevskij quali campioni dello spirito. Non solo e non tanto l'opera degli autori è significativa in questa direzione: la loro stessa biografia entra nella definizione, dal rapporto con l'altro sesso, al carattere, all'impeto, alla lunga vita, fino all'aura che fece tanto di Weimar quanto di Jasnaja Polijana due mete di pellegrinaggio per i contemporanei. I migliori «figli della natura» – così Mann – hanno posseduto una «personalità» in grado di attrarre, di fare di un'esistenza il centro di un intero universo culturale. Le motivazioni di questo fascino, al di là delle apparenze, non sono da ricercare nelle idee o nelle parole rivolte a chi si recava in visita – Mann ci segnala quanto Dostoevskij e Schiller si siano dimostrati, a confronto, molto più affabili, arguti e disponibili – ma in una predisposizione a seguire il flusso vitale, con leggerezza e trasporto. Ad esempio, rispetto a Goethe: «il sentimento fondamentale del suo essere era quello di una panteistica necessità. Dire che non credeva al libero arbitrio è dire troppo poco: egli ne rifiutava lo stesso concetto, negava che una cosa simile fosse soltanto pensabile. “Si obbedisce alle leggi della natura” diceva “anche quando ci si oppone a esse, Si agisce con la natura, anche quando si vuole agire contro di lei”. Il determinismo demonico della sua natura è stato spesso avvertito dagli altri»³².

Ancora una volta emerge la tensione greco-nietzscheana fra dionisiaco ed apollineo (con gli eventuali echi freudiani) che tanto ha inciso nella prima metà del secolo scorso nella letteratura

³² Thomas Mann, *Goethe e Tolstoj*, cit., p. 72.

tedesca. Abbiamo visto come le due serie di contrapposizioni abitino il romanzo di Mann, convivendo, e come esse non si vadano mediando in una sintesi, nell'una o nell'altra direzione; contribuendo a innervare lo *Zauberberg* delle tensioni non risolte che ne fanno, a un secolo di distanza, uno dei capolavori della letteratura tedesca. Thomas Mann, da un punto di vista estetico, non esce da tale contraddizione³³; tuttavia, il saggio ha anche una forte componente politica, che diviene esplicita nella conclusione, e che, in una certa misura, dà ragione dell'equazione così netta messa in opera fra le due coppie di autori.

L'Europa, ma in particolare la Germania, esce dalla guerra conscia della fine della grande epoca borghese, apertasi col rinascimento e conclusa, simbolicamente, col 1918. Nuove forze si scatenano nel mondo, l'Ottobre russo ha preceduto di poco la marcia su Roma: i due rivolgimenti sono letti da Mann in serie, come grandi espressioni del ritorno alla natura e dell'abbandono della via dello spirito. Allo stesso modo, l'incipiente «fascismo tedesco» minaccia da vicino l'ordine democratico di Weimar, verso il quale Mann si è in questi anni sbilanciato, nella speranza di potervi traghettare qualcosa del patrimonio culturale grande borghese entrato ormai in piena crisi. La Germania si è sempre trovata, nella lettura di Mann, in bilico fra due opposte tensioni: verso la “natura”, di stampo orientale (Clavdia, nel romanzo) e verso l'umanesimo di marca occidentale latina (il personaggio di Settembrini). La nascita della Repubblica di Weimar pone una scelta come urgente e necessaria.

Non è questo il momento per la Germania di assumere atteggiamenti antiumanistici, prendere a modello il bolscevismo pedagogico di Tolstoj e interpretare in chiave di barbarismo etnico la severità di Goethe contro l'edonismo dell'ideale di una cultura universalmente umana, la sua volontà di rinuncia e di limitazione. Al contrario, adesso è il momento di accentuare vigorosamente le nostre grandi tradizioni umanistiche e coltivarle solennemente.³⁴

Goethe dunque, in questo momento (1921), rappresenta per Mann una parte ben precisa dell'endiadi. Ritorniamo per un'ultima volta allo stralcio della *Notte di Valpurga*. Settembrini, l'umanista, il «figlio dell'uomo», si fa portatore delle parole del «figlio della natura», e in particolare della *Valpurga* romantica, nella quale l'attrazione per la morte risulta più vivida. Egli valuta di essere in grado, con la forza della propria pedagogia, di annullare la tensione che abita il testo, ma si inganna: la citazione del *Faust* non fa che peggiorare le cose, evocando la dimensione dionisiaca che maggiormente il locutore avversa. Che puntualmente si presenta e

³³ «Come risulta soprattutto nello splendido saggio *Goethe e Tolstoj*, il poeta del *Faust* è, per Mann, in primo luogo l'incarnazione di uno dei due tipi ideali della polarità che lo affascina per tutta la vita: i figli della natura – irresistibili, leggeri, brutali, seduttori, demoniaci e inesauribili come essa – e i figli dello spirito, tormentati, riflessivi, moralisti, volitivi, dittatoriali. Thomas Mann varia continuamente questa polarità...». Claudio Magris, *I saggi di Thomas Mann, una custodia per «I Buddenbrook»*, in Thomas Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. XXVII.

³⁴ Thomas Mann, *Goethe e Tolstoj*, in Id., *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 152.

chiede il conto; saranno altri i momenti in cui il richiamo dell'uomo, della vita, sortirà il proprio effetto su Hans, che sembra – alla fine del romanzo, dopo ulteriori fascinazioni e avventure, ma prima del *Tuono* – imboccare una propria via, lontano da maestri troppo sicuri della propria arte. Quella della natura è un'esperienza che deve essere attraversata, non c'è ragione politica che tenga; così Goethe, in questo frangente, è un passaggio obbligato; «sappiamo bene che nessuno può decidere quale dei due nobili tipi è destinato a dare il migliore contributo alla creazione di quell'immagine di una perfetta umanità, che è il nostro ideale più caro»³⁵. L'oscillazione ambigua, da una parte o dall'altra, non si risolve veramente, ribadendo così le ragioni alte della rappresentazione modernista della realtà.

³⁵ *Ivi*, p. 156.

3. Grossman e Dostoevskij *Un pezzo di verità non è più verità.*

«La verità è una. Una sola, non due. [...] Un pezzo di verità non è più verità»³⁶. In questa frase è contenuta una porzione importante Citazioni ironiche della poetica di Vasilij Grossman; o meglio, della sua postura politica e etica, dalla quale forma e contenuto artistici risultano polarizzati. Che la verità debba esser detta tutta significa, sotto il profilo tematico, che *Vita e destino* è il romanzo del popolo ebraico in lager e della battaglia di Stalingrado, dei commissari sovietici e dei bolscevichi del '17 rischiosi alla Lubjanka, della scienza libera e del pensiero di stato, dell'ideologia e della sua degenerazione, del comunismo e dei gulag e di molto altro ancora. Però significa anche, da un altro punto di vista, che è compito dello scrittore riconoscere un aspetto difficile della verità: la divisione fra bene e male, fra ciò in cui un soggetto crede e ciò per il quale combatte, passa dentro piuttosto che fuori di sé. Tutti i personaggi di Grossman, anche i nazisti, rispecchiano questo duro principio, di modo che la *verità* è anche quella del dubbio, dell'esitazione e delle contraddizioni; e della libertà di ciascuno davanti a tutto ciò. «Come fare, però», pensa il vecchio rivoluzionario rinchiuso in un lager tedesco, «quando estranea era una parte di sé? ... Non poteva troncarsi ogni rapporto con se stesso, non poteva evitarsi» [32].

Questo principio potrebbe incrinare la tensione epica che verosimilmente occupa l'orizzonte d'attesa del lettore, nel momento in cui apre in un romanzo sovietico sui mesi terribili della battaglia di Stalingrado. La svolta della seconda guerra mondiale evoca un'epica di marca militare e nazionalistica, che rischia di essere disinnescata dalla crisi dei personaggi a confronto con le tragiche contraddizioni della storia contemporanea. Invece, tale tensione non solo rimane intatta, ma risulta addirittura rinforzata dal momento in cui elegge a proprio oggetto entrambi i conflitti fondamentali: da una parte la grande guerra patriottica, lo scontro fra il nazismo e la Russia sovietica; dall'altra, la lotta in atto all'interno di gran parte dei personaggi sovietici fra ossequio allo stalinismo e fedeltà a se stessi, diversamente risolto a seconda del caso. La divisione fra la lotta dei popoli e quella degli individui è assolutamente artificiale: Grossman – in questo davvero uomo della modernità – è pienamente convinto del legame fra vita del soggetto e destino collettivo.

³⁶ Vasilij Grossman, *Vita e destino*, Adelphi, Milano 2008, p. 632. D'ora in poi tutte le citazioni di *Vita e destino* proverranno da qui e saranno indicate nel testo, fra quadre.

Vita e destino è pubblicato in Svizzera nel 1980, 16 anni dopo la morte dell'autore, a seguito di una complessa vicenda censoria³⁷, in una versione non del tutto soddisfacente: il testo è ricavato dalle pagine di una copia microfilmata, nella quale molte parole e frasi risultarono illeggibili agli stessi curatori della casa editrice L'Âge d'Homme. L'edizione di una versione conforme alla volontà d'autore, conservata in copie dattiloscritte sottratte al KGB e consegnate ad amici, dovrà attendere un'altra decina d'anni: il volume russo è pubblicato nel 1990, a 38 anni di distanza dalla prima parte del dittico, *Per una giusta causa*, non ancora edito in italiano. Trentacinque anni dopo la fine della seconda guerra mondiale appare dunque il maggior romanzo russo sulla battaglia di Stalingrado, in bilico fra l'epica della grande guerra patriottica e l'epica della lotta libertaria all'interno dello stato sovietico. I personaggi principali sfiorano il centinaio e sono, per la maggior parte, legati a una larga famiglia su tre generazioni, quella dei Sasnovnikov, dispersa ai quattro angoli dell'Unione Sovietica libera o occupata dai nazisti, dall'estremo est dei gulag sovietici fino alla Polonia dei lager e alla Germania. Romanzo storico classico, inserisce figure chiave della seconda guerra mondiale – da Hitler a Stalin ai generali al fronte – in dialogo con soldati, operai, scienziati solo verosimili, in cui sono state spesso riconosciute³⁸ persone vicine all'autore. Fra l'estate del '42 e il febbraio del '43 viene edificata ed entra in funzione Treblinka II, Stalin dà nuovo impulso alla fisica sovietica con l'occhio rivolto all'atomica, Leningrado è ancora sotto assedio, ma soprattutto inizia e termina la battaglia di Stalingrado, rovesciando le sorti della guerra. Attorno a questi perni centrali si orchestra il movimento di *Vita e destino*, la cui tensione a una forma epica conclusa, nella quale i movimenti centrifugo e centripeto tenderebbero a bilanciarsi, è contrastata dalla dimensione tragica della guerra mondiale: la battaglia miete le sue vittime, i forni dei crematori lavorano a pieno regime, molti dei fili non si possono riallacciare.

Alla sua pubblicazione in Occidente il romanzo è in contrasto con il clima culturale dominante: in Italia sono gli anni della *Notte d'inverno* di Calvino e del *Nome della rosa*, di cui parleremo più avanti; o de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. L'opera appare, alla luce del mezzogiorno postmodernista, inattuale per sotto molti punti di vista: temi e concezione della storia che li seleziona, forme della *dispositio*, linee etiche e argomentative e loro problematizzazione; fra le altre cose, anche il rapporto con la tradizione è fuori luogo, appartiene a una stagione precedente. *Vita e destino* si fonda sull'unico classico che avrebbe potuto fungere da ipotesto, *Guerra e pace*. Tutto lavora ad istituire un parallelismo: sintassi

³⁷ Per la quale si rimanda alla *Nota storica* in Giovanni Maddalena, Pietro Tosco (a cura di), *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

³⁸ Cfr. Garrard John, Garrard Carol, *Le ossa di Berdičev. La vita e il destino di Vasilij Grossman*, Marietti, Genova 2009, pp. 156 ssg.

coordinata e sonorità, per così dire, altisonante del titolo, vicende trattate, forma del romanzo storico, struttura polifocale non rappresentano che alcuni dei nessi con il capolavoro di Tolstoj. Come se non bastasse, sappiamo³⁹ pure che l'unico libro che l'autore, corrispondente di guerra con il record di mille giorni al fronte, ebbe con sé a Stalingrado era il romanzo di Andrej Bolkonskij, Pierre Bezuchov e Nataša Rostova; d'altra parte, non potrà stupire come le preferenze letterarie di Grossman nei cinque anni della Grande Guerra patriottica fossero quelli di una generazione⁴⁰.

È stato notato tuttavia quanto, già a partire dalle forme, un dialogo intenso con la tradizione si dia secondo modalità non immediate e tendenzialmente dialettiche: «Se però si legge Grossmann alla luce del suo modello, si coglie subito uno spostamento: in *Vita e destino* [...] i materiali da costruzione ottocenteschi vengono filtrati da una sensibilità che appartiene a un altro secolo. Prima che nei contenuti, il tempo storico si deposita nella forma»⁴¹. Se le strutture di fondo del romanzo di Grossman sono dunque ottocentesche, in dialogo con l'opera di Tolstoj, esse risultano ibridate con modelli diversi: sembra così scorretto istituire un rapporto di epigonismo, come pure alcuni critici russi "patriottici" hanno tentato di fare⁴², ma nemmeno insistere su una discendenza diretta risulta particolarmente produttivo, rischiando di far perdere di vista le marcate specificità di *Vita e destino*. In questo senso, all'interno della nostra analisi sulle forme di ri-uso, risulterà produttivo ragionare su un caso meno evidente, quello di Dostoevskij: l'altro autore che, assieme a Čechov, esercita un'influenza sotterranea sull'opera di Grossman.

I termini cronologici di *Vita e destino* coincidono grossomodo con la battaglia di Stalingrado, mentre da un punto di vista spaziale il romanzo ha diversi punti focali. Fra questi, il lager nazista è affrontato attraverso diverse prospettive: quella dei deportati in campo di lavoro prima, comandati alla costruzione del lager di sterminio dei pianificatori tedeschi poi; dei prigionieri lavoratori nel campo di sterminio; quindi ancora dei deportati condannati. Vediamo un estratto, dalle prime pagine del romanzo.

³⁹ Cfr. Michel Aucouturier, *Vasilij Grossman e Lev Tolstoj: il romanzo e la filosofia della storia*, in Giovanni Maddalena, Pietro Tosco (a cura di), *Il romanzo della libertà*, cit., p. 154.

⁴⁰ «Ecco perché per la mia generazione, che ha visto i tedeschi alle porte di Mosca e alle mura di Stalingrado, leggere *Guerra e pace* in quel periodo della nostra vita fu una scossa non solo estetica, ma anche etica, che avremmo ricordato per sempre. Era un libro che rispondeva a tutte le domande più immediate del tempo: che cos'è il vero coraggio e la vera viltà? Quali uomini rappresentano le vere molle della guerra e quali sono, invece, le molle apparenti? E, infine, la questione principale: saremo capaci di distruggere coloro che sono arrivati fino a Mosca e poi fino al Volga? Sì o no?» Konstantin Simonov citato in Lazar Lazarev, *Una verità assoluta e sincera. Vasilij Grossman e la tradizione dei classici russi*, 211 in Giovanni Maddalena, Pietro Tosco (a cura di), *Il romanzo della libertà*, cit., è. 211.

⁴¹ Guido Mazzoni, *Vasilij S. Grossman, Vita e destino, 1980*, in «Allegoria», 62, 2009, p. 123.

⁴² Cfr. Lazar Lazarev *Una verità assoluta e sincera*, cit., p. 212.

Assiduo interlocutore di Mostovskoj era un tipo strano di età indefinita: Ikonnikov-Morž. Dormiva nel posto peggiore di tutta la baracca, accanto alla porta, dove tirava sempre uno spiffero freddo e dove ogni tanto veniva messo il bugliolo, un enorme catino con i manici e un coperchio sottostante. Per questo i russi lo chiamavano «il vecchio *rincatinito*: pensavano avesse una vena di pazzia e lo trattavano con compassione mista a disprezzo. Di fatto Ikonnikov possedeva un'incredibile capacità di sopportazione, tratto distintivo di folli e idioti. Pur coricandosi senza mai togliere gli abiti zuppi della pioggia d'autunno, non prendeva mai un raffreddore. E solo un folle poteva parlare con voce tanto chiara e stentorea.

Mostovskoj lo aveva conosciuto un giorno che gli si era avvicinato e lo aveva fissato a lungo, senza fiatare. «Hai qualche buona notizia, compagno?» gli aveva chiesto, e quando l'altro aveva proferito: «Buona, dici? E che cos'è il bene?» era scoppiato a ridere.

Quelle parole lo avevano riportato alla sua infanzia, a quando il fratello maggiore tornava a casa dal seminario e si metteva a discutere di teologia col padre.

«È una domanda dalla barba bianca,» disse «se la sono già fatta i buddisti e i primi cristiani. E anche i marxisti hanno provato a darle una risposta».

«Ci sono riusciti?» gli chiese Ikonnikov in un tono che lo divertì.

«Ci sta riuscendo l'Armata Rossa» rispose Mostovskoj. «Quanto alla sua voce, mi perdonerà, ma ha un che di untuoso, una via di mezzo tra un pope e Tolstoj...».

«Non può essere altrimenti» rispose Ikonnikov. «Sono stato un seguace del conte».

«Arcano svelato» disse Michail Sidorovič. Quello strano tipo cominciava a suscitare il suo interesse.

«Vede,» disse Ikonnikov «io credo che le persecuzioni di cui la Chiesa è stata vittima per mano dei bolscevichi abbiano giovato all'idea cristiana. Perché prima della rivoluzione la Chiesa era in uno stato pietoso».

«Lei è un vero dialettico» gli ribatté bonariamente Michail Sidorovič. «Alla mia veneranda età posso finalmente dire di aver assistito a un miracolo».

«No» disse torvo Ikonnikov. «Per lei il fine giustifica i mezzi, e i suoi mezzi sono spietati. Non sono un dialettico e non sarò il suo miracolo».

«In che cosa posso servirla, dunque?» sbottò Mostovskoj perdendo di colpo la pazienza.

«Non si prenda gioco di me!» disse allora Ikonnikov impettito come un militare sull'attenti, e la sua voce triste aveva un'eco tragica. «Non sono qui per scherzare. Il 15 settembre dello scorso anno ho visto giustiziare ventimila ebrei, donne, vecchi e bambini. Quel giorno ho capito che Dio non può aver permesso nulla di simile, e mi è parso evidente che non esiste. Le tenebre attuali sono la vostra forza, in lotta con un male tremendo...»

«Venga, parliamone» disse Michail Sidorovič.

[...] «Là dove c'è violenza,» spiegava Ikonnikov a Mostovskoj «regna il dolore e scorre il sangue. Le ho viste, io, le sofferenze immani dei contadini, e la collettivizzazione era a fin di bene. Non ci credo, io, nel bene. Io credo nella bontà».

«Dunque, a sentire lei, dovremmo inorridire anche quando, a fin di bene, qualcuno impiccherà Hitler e Himmler. Inorridisca lei, mi faccia il favore» gli ribatté Michail Sidorovič.

«Se lo chiede a Hitler,» disse Ikonnikov «le dirà che anche questo lager è a fin di bene».

Quando discuteva con Ikonnikov, Mostovskoj sentiva che la sua logica era come un coltello che tentava invano, scioccamente, di infilzare una medusa.

«Il mondo non ha ancora trovato una verità superiore a quella espressa nel VI secolo da un cristiano di Siria: "Condanna il peccato e perdona il peccatore"» ripeteva Ikonnikov. [20-23]

I due protagonisti sono fra loro opposti. L'uno, Mostovskoj, è un vecchio bolscevico dagli anni dello Zar, ha preso parte alla rivoluzione d'Ottobre e ai successivi avvenimenti sovietici dall'interno del partito comunista, restando fedele nonostante i dubbi alla propria idea di leninismo e al partito comunista. L'altro, Ikonnikov, è un irregolare, un seguace di Tolstoj a Jasnaja Poljana convertito al comunismo agrario; coinvolto nella collettivizzazione dei primi anni Trenta, ha attraversato le purghe e la violenza nazista, restandone sconvolto – anche grazie

al ricovero forzato in un ospedale psichiatrico sovietico. I due non potrebbero essere più diversi, il vecchio bolscevico inoltre è cosciente del disprezzo che, come militante e quadro sovietico, dovrebbe alle derive volta per volta spiritualiste, individualiste o borghesi; tuttavia, fra i personaggi si istituisce un rapporto di affetto che, nonostante le distanze, si risolve in una sorta di amicizia. Ikonnikov, di ritorno dai lavori di sterro cui è comandato nella palude, si ferma al capezzale di Mostovskoj, intrattenendo lunghe conversazioni su problematiche etiche e morali, o anche restando in silenzio. Nel secondo dei tre libri in cui è suddiviso *Vita e destino*, la situazione nel lager andrà precipitando: mentre prende piede un'organizzazione clandestina finalizzata a una rivolta, i prigionieri divengono consapevoli dello scopo degli sterri cui lavorano, non una bonifica ma la gettata di un *Vernichtungslager*, un campo di sterminio. Di fronte all'evidenza, Ikonnikov decide di sottrarsi al lavoro forzato, spiegando le ragioni della propria scelta in alcuni fogli che consegna all'amico nel momento sbagliato, poco prima di un'ispezione nella quale Mostovskoj viene prelevato e posto in isolamento.

Il lettore giunge così a due fra i capitoli centrali di *Vita e destino*, il XV e il XVI della seconda parte del romanzo. Nel primo, il vecchio bolscevico viene condotto a confronto con Liss, capo del lager. L'ufficiale nazista espone la propria teoria al vecchio rivoluzionario: nazismo tedesco e comunismo sovietico sarebbero due facce della stessa medaglia; le teorie leniniste sono state portate avanti dal nazismo; entrambi i regimi avrebbero compreso la necessità e la superiorità del nazionalismo. «Io ho parlato, lei ha taciuto, ma so di essere il suo specchio». Il dialogo mette in scena alcuni aspetti del concetto di totalitarismo, individuati anche nell'opera di Hannah Arendt⁴³, che tuttavia probabilmente Grossman non conosceva. Nel secondo, invece, Mostovskoj legge le parole di Ikonnikov consegnategli da Liss, un apologo della bontà perseguita al di là della logica. I due personaggi scompaiono dunque di scena, fino a un breve capitolo (2.XL) in cui si apprende del procedere del complotto antinazista degli internati e, contemporaneamente, della fucilazione di Ikonnikov come renitente al lavoro coatto; nel successivo (2.XLI) un freddo trafiletto comunica che anche il dirigente bolscevico alla fine della guerra risulta giustiziato, quale capo d'una organizzazione sovversiva nel lager.

I due personaggi subiscono un trattamento differente da un punto di vista narratologico: la focalizzazione è sempre interna, orientata sul punto di vista di Mostovskoj, del quale il lettore tende a condividere opinioni e punti di vista; mentre Ikonnikov non ha mai reale diritto di parola, se non nel suo testamento, scritto sui pochi foglietti letti al capitolo 2.XVI. L'anziano dirigente bolscevico, forte della propria esperienza, intelligenza e volontà, si pone come esempio di sopportazione e di resistenza ai propri compagni internati, non ha mai abiurato alle

⁴³ Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino 2004. La prima edizione inglese è del 1948.

proprie idee e si mantiene lucido: nel corso del primo libro il lettore è portato, attraverso una serie di strategie narrative – la focalizzazione, il trattamento retorico, le fasi descrittive, i tratti eroici di sopportazione e sacrificio attribuiti al personaggio – all’identificazione con il suo punto di vista.

Si tratta di un procedimento tipico del realismo socialista. «Il romanzo, la lirica, il dramma si modellavano ormai in base al principio, così ben esposto da Ždanov, secondo cui la vita sovietica era un’utopia in corso di attuazione e quindi le opere letterarie “realiste socialiste” dovevano raffigurare “veridicamente” questo “processo rivoluzionario”»⁴⁴. All’interno di questa concezione, naturalmente, la riflessione sul personaggio e sulle tecniche di caratterizzazione e focalizzazione è della massima importanza: «l’artista realista socialista deve creare personaggi in cui si rifletta l’entusiasmo, l’ottimismo e tutte le migliori qualità del popolo sovietico impegnato nell’immane opera dell’edificazione del comunismo [...] pur raffigurando personaggi e tipi sia positivi che negativi, nell’opera non deve mai mancare almeno un personaggio che esprima le opinioni o riscuota l’incondizionata approvazione dell’autore, dimodoché l’edificazione del lettore avvenga direttamente per suo mezzo e senza che siano possibili equivoci»⁴⁵. Vasilij Grossman conosce bene le direttive dello zdanovismo, al pari di qualsiasi autore sovietico coevo: con il rapporto fra Mostovskoj e Ikonnikov, si propone di scardinarle dall’interno.

Ikonnikov è considerato da tutti uno squilibrato; egli è, nella pagina riportata: attraversato da una vena di pazzia, folle, idiota. Gli altri deportati lo evitano; al contrario, Mostovskoj è intimamente attratto dal personaggio dai tratti dostoevskiani. L’idiota non è l’ingenuo, neppure il malato mentale; è colui il quale si ostina a dire le cose come stanno, a procedere secondo le proprie convinzioni morali, in ossequio a una coerenza interiore inflessibile. «Un idiota che prende tutto alla lettera»⁴⁶. «Quell’“idiota” che egli trattava in quel modo a volte sapeva comprendere tutto con molta prontezza e finezza»⁴⁷. L’idiozia del principe Myškin è quella di chi fraintende i discorsi altrui perché non conosce né riconosce doppiezza, che non nota la maschera e la dissimulazione perché ne ignora la possibilità stessa, che non riesce ad interiorizzare i fondamentali della struttura sociale. Partendo da ciò, non contempla il compromesso, esattamente come il personaggio di Grossman: «Per lei il fine giustifica i mezzi, e i suoi mezzi sono spietati. Non sono un dialettico e non sarò il suo miracolo». Una posizione di questo tipo, assunta da parte di un internato in un lager hitleriano, suona assurda per gli altri

⁴⁴ Vittorio Strada, *Il «realismo socialista»*, in Id., *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio, Venezia 1988, p. 230.

⁴⁵ Gianlorenzo Pacini, *Il realismo socialista*, Savelli, Roma 1975, pp. 29-30.

⁴⁶ Fëdor Dostoevskij, *L’idiota*, Garzanti, Milano 2000, p.376.

⁴⁷ *Ivi*, p. 103.

deportati: il fine è la sconfitta della Germania hitleriana, e la cancellazione dei lager, il mezzo non potrà che essere l'Armata Rossa che si batte sulla riva del Volga, a Stalingrado. Eppure uno degli intenti del romanzo è proprio quello di mettere in discussione il motto machiavellico, quindi lo stalinismo. Nella concezione di Ikonnikov i mezzi – la carestia in Ucraina, lo sterminio dei Kulaki negli anni della collettivizzazione forzata, le purghe del Trentasette – non possono mai, in nessun caso, essere giustificati dal fine, sia esso l'utopia rivoluzionaria o la sconfitta della Germania nazista⁴⁸.

Il personaggio di Ikonnikov non è una filiazione epigonale del principe Miškin o di altro tipo dostoevščiano: quella che subisce è piuttosto un'azione indiretta, riferita alla caratura del rovello morale che occupa i suoi pensieri di deportato. Un'altra frase tradisce un riferimento, ovvio ma non incolore: «Quel giorno ho capito che Dio non può aver permesso nulla di simile, e mi è parso evidente che non esiste». Si tratta del rovesciamento tragico della problematica centrale dei *Fratelli Karamazov*:

Ma che ne sarà degli uomini, allora? Senza Dio, senza vita futura? Dunque, sarebbe tutto permesso, allora adesso si potrebbe fare tutto» «Che, non lo sapevi?» mi dice, e ride. «All'uomo intelligente tutto è permesso [...]».⁴⁹

Oltre alla prospettiva, anche l'ordine logico e i nessi di causa-effetto sono rovesciati. Nei *Karamazov* la celebre teoria, da *ubermensch* ante Nietzsche, di Ivan viene posta davanti ai suoi effetti ultimi – almeno per l'impostazione artistica del teoretico Dostoevskij. Il padre viene ucciso dal fratellastro Smerdjakov, sedotto dal ragionamento ateista; tuttavia, l'assassino non regge al peso della colpa, e si suicida. Le conseguenze della *morte di Dio* sono posti davanti al

⁴⁸ L'idea di Grossman non coincide completamente con quella di Ikonnikov; altri personaggi altrettanto positivi, come l'«anarchico» Grekov, assumono nel corso del romanzo posizioni diverse, pur antistaliniste. Come le forme del romanzo, anche il dibattito su *Vita e destino*, dalla pubblicazione ad oggi, ha dei tratti inattuali. Le letture che ne sono derivate sono spesso piattamente ideologiche, contrastando con le tensioni che innervano l'opera. La condanna di purghe degli anni Trenta e collettivizzazione forzata, gestione della guerra e gulag da parte dell'autore è netta, è la condanna dello stalinismo e del tipo d'uomo da esso creato, e fa tutt'uno con le dichiarazioni metaletterarie che punteggiano il romanzo, come quelle riportate in apertura del capitolo. La verità deve essere detta tutta quanta, tacerne una porzione significa mentire. Quanto la condanna si estenda all'indietro, invece, è oggetto di dibattito: *Vita e destino* rappresenta una grande opera anticomunista, da comprendere idealmente nelle testimonianze de *Il dio che è fallito*; che trascina con sé Lenin, dunque tutto il marxismo; oppure vi è una condanna dello stalinismo come degenerazione di un'utopia? Si tratta di questioni ricorrenti nella critica, che in Italia si è schierata piuttosto sulla prima che sulla seconda posizione, sulla scorta dell'iniziale interesse dimostrato per il romanzo di Grossman dal presbitero Luigi Giussani. Ad ogni modo, il romanzo è polifonico: dalle voci e dalle storie emerge una verità contrastata, che è di condanna ma sempre sfumata dalle posizioni individuali, e non può essere appiattita su una lettura univoca, assertiva. Ciascuno delle centinaia di personaggi di *Vita e destino* ha diritto ad un'anima sfaccettata, di intellettuale, ed è dal cumulo non algebrico dei roveli che emerge non il singolo giudizio, ma l'affresco – nel quale risalta il concetto di libertà, sostanzialmente assente nei romanzi sovietici coevi (cfr. il confronto e l'analisi lessicale contenuta nella tesi di laurea di Alena Strakh, relatore Sergio Pescatori, *Il concetto di "libertà" nel romanzo Žizn' I Sud'ba di Vasilij Grossman*, discussa nel corso dell'anno accademico 2011-2012 presso l'Università di Verona).

⁴⁹ Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2011, p. 796.

lettore un decennio prima della sua teorizzazione nietzscheana. In Grossman il movimento è contrario: è la fede ad essere negata, obliterata dalla realtà⁵⁰. Ikonnikov ha assistito al massacro di Berdiceev – nel quale venne uccisa, assieme ai trentamila ebrei della città, la madre dello scrittore⁵¹: l'uomo che è stato cristiano, tolstoiano e comunista, posto davanti alle tragedie del XX secolo non può credere a nulla, il suo pensiero non risulta fertile né per Dio e nemmeno per un'Idea.

Si ha l'impressione che una parte dei roveli morali che l'autore dei *Karamazov* esprime, anticipando in forma artistica, dalla sua posizione decentrata, i grandi risultati del pensiero europeo della *Belle époque*, a partire da Nietzsche e Freud, costituiscano il centro anche di *Vita e destino*. Solo che se gli stessi roveli morali che appaiono in potenza nei capolavori del secondo, risultano materializzati nelle proprie estreme conseguenze nell'opera del primo. Dostoevskij intravede la crisi del nesso fra morale, azione del singolo e società, anche attraverso la lente della propria esperienza politica personale, e ne intuisce i rischi. Grossman coglie la portata di tale intuizione, sia rispetto agli sviluppi filosofici e psicanalitici, che alla storia tragica del secolo breve: così, sessant'anni dopo la scomparsa dell'autore, l'opera di Dostoevskij assume il valore d'una profezia.

* * *

La logica di Mostovskoj, quella della terza internazionale, del centralismo democratico e della fedeltà al partito è messa in crisi dalla morale di Ikonnikov, un personaggio i cui tratti di inattualità nascondono un richiamo alla riflessione di Dostoevskij, lo stesso autore che le estetiche realsocialiste relegavano in quegli anni, in URSS, ai limiti del canone letterario. «Quando discuteva con Ikonnikov, Mostovskoj sentiva che la sua logica era come un coltello che tentava invano, sciocamente, di infilzare una medusa». Eppure, i riflessi dell'influenza di Dostoevskij non rimangono confinate alla sua logica, al problema morale, ma rifulgono a livello di inventio narrativa.

⁵⁰ Anche qui in Grossman non prevale un solo punto di vista, ma le diverse possibilità hanno entrambe diritto di parola. Davanti all'inferno del lager la fede si fortificò, o scomparve: se la seconda possibilità è rappresentata da Ikonnikov, la prima è impersonata da padre Guardi, prete italiano anch'esso detenuto. «La notte, quando gli abitanti del lager si addormentavano, Guardi diventava un altro. Si inginocchiava sul pancaccio e pregava. Tutto il dolore della città dei galeotti sembrava inabissarsi nei suoi occhi infervorati, nel loro velluto nero e profondo. Le vene del collo scuro gli si tendevano come sotto sforzo, il suo viso lungo e apatico assumeva un'espressione di cupa, felice ostinazione» [17].

⁵¹ Cfr. Garrard John, Garrard Carol, *Le ossa di Berdičev*, cit., part. il primo capitolo. Grossman ne parla nel saggio presente nel *Libro nero* (Il'ja Èrenburg, Vasilij Grossman, *Il libro nero. Il genocidio nazista nei territori sovietici, 1941-1945*, Mondadori, Milano 1999), volume preparato all'indomani della seconda guerra mondiale assieme ad Èrenburg per testimoniare la persecuzione antiebraica, non pubblicato per la somma di nazionalismo e politiche antisemite voluta da Stalin nella seconda metà degli anni Quaranta.

Il capitolo 2.XVI ospita una lunga conversazione, in realtà quasi un monologo, fra il gerarca nazista Liss e Mostovskoj: il primo intende convincere il secondo dell'omologia fra i due sistemi, e dell'errore fondamentale nella lotta all'ultimo sangue nella quale Germania e Unione sovietica sono avvinte. La conversazione instilla un dubbio nel personaggio: se il nazista avesse ragione, tutta la sua vita sarebbe stata un errore; se lo stalinismo non è che l'altra faccia del nazismo, il dovere di un rivoluzionario diviene quello di opporsi ad entrambi i sistemi.

Se i dubbi che ogni tanto lo coglievano alla sprovvista, ora timidi, ora maligni, fossero stati proprio quanto di più puro aveva dentro di sé? Lui li soffocava, li respingeva, li odiava. E se invece fossero stati il seme della verità rivoluzionaria? La dinamite della libertà? [380]

Mostovskoj viene messo davanti a un'evidenza: nel corso della costruzione del potere sovietico l'ideale comunista risulta rovesciato, senza soluzione di continuità, nel proprio contrario; il lavoro per garantire all'uomo il massimo di giustizia e libertà involve nella negazione della giustizia e della libertà stesse. Privazione della libertà e atrocità del regime staliniano vennero giustificate dai membri del partito comunista attraverso un ragionamento che, sostanzialmente, prevede il sacrificio del presente sull'altare del futuro. Verità e libertà sono riservate al domani, l'oggi è stretto nella morsa della necessità storica, il socialismo sovietico è debole e isolato, le armate naziste sono a Stalingrado. Il principio hegeliano e marxista della necessità storica del partito e delle sue scelte ha però subito il sopravvento: i dubbi svaniscono, e Mostovskoj risponde irridente a Liss. «Il mio specchio? Le sue sono solo menzogne, tutte, dalla prima parola all'ultima» [381].

La discussione gioca sul filo di un *topos* letterario, quello del doppio. Nel gerarca nazista il vecchio bolscevico teme di vedersi riflesso. Alla base vi è l'eco di un precedente, ancora dostoevskiano, il dialogo fra Ivan Karamazov e il diavolo. Mostovskoj arriva ad immaginare: «Se credessi in Dio, direi che mi ha mandato quello spregevole interlocutore per punirmi dei miei dubbi» [384]. Al di là di alcune evidenze costruttive, come la preponderanza della parola di Liss, le somiglianze sono ancora una volta da ricercare sotto il profilo teoretico: le parole del doppio, che in entrambi i casi non si vuole riconoscere come tale, non costituiscono altro che lo sviluppo coerente delle idee del personaggio. È proprio la commistione fra evidenza della linearità argomentativa e l'immoralità delle conclusioni a scatenare la crisi.

A questo immediatamente successivo, nel capitolo XVI del secondo libro risuona per l'ultima volta la voce di Ikonnikov, forse già ucciso dalle SS per essersi rifiutato di lavorare allo scavo della camera a gas. Si tratta di un breve trattato su bene e bontà: il deportato, facendo tesoro della propria tragica esperienza, evoca la bontà illogica come unica possibilità di mantenere un carattere umano, davanti alla tragedia della storia e all'assenza di Dio.

«Ho temprato la mia fede all'inferno. È uscita dal fuoco dei forni crematori, dal cemento delle camere a gas, la mia fede. E ho visto che nella lotta contro il male non è l'uomo a essere impotente: per quanto poderoso, il male non può nulla nella sua guerra contro l'uomo. La bontà è debole, fragile: questo è il segreto della sua immortalità. Essa è invincibile. Più è sciocca, più è illogica e indifesa, tanto più è imponente. Il male non può nulla contro la bontà! Profeti, apostoli, riformatori, leader, capi delle nazioni nulla possono contro di essa. La bontà, amore cieco e muto, è il senso dell'uomo.

«La storia degli uomini non è dunque la lotta del bene che cerca di sconfiggere il male. La storia dell'uomo è la lotta del grande male che cerca di macinare il piccolo seme dell'umanità. Ma se anche in momenti come questi l'uomo serba qualcosa di umano, il male è destinato a soccombere. [390]

Questo il ragionamento di Ikonnikov, «quel povero pazzo» [390]: sempre gli uomini cercano di fare il bene, ma non lo trovano; chiunque prenda in mano le sorti di un gruppo, di uno Stato, pensa di far del bene, addirittura Hitler e il nazismo – ma la prima metà del XX secolo si incarica di smentire queste pretese; anche un ideale «bello e umano come quello cristiano», il comunismo, ha condotto alla collettivizzazione forzata, a tanti lutti e dolore. L'unica alternativa, dunque, è nella bontà illogica, che non pensa e non valuta ma agisce, e conserva un seme di umanità che non può essere distrutto dal male: un simile ragionamento non è cristiano e non è comunista, si colloca nel campo di una morale umanistica. L'ultima comparsa dell'idiota di Grossman arricchisce il personaggio di due ulteriori tratti dostoevskiani, la riflessione sulla bontà illogica e sulla fede. Il principe Myschin è buono – di una bontà inerme, inutile, terribile⁵²; come la fede di Dostoevsky è stata temprata al fuoco del dubbio⁵³, quella di Ikonnikov «è uscita dal fuoco dei crematori» – solo che non è una fede religiosa: modestamente, si rivolge a ciò che non deve morire, alla bontà che non chiede ragioni.

Così Ikonnikov, l'«apostolo della bontà illogica», un po' Miskyn e un po' Alëša (si ricordi il discorso sulla pietra: «Per prima cosa, soprattutto, noi saremo buoni, poi onesti e poi non ci dimenticheremo mai l'uno dell'altro»⁵⁴), mette davanti Mostovskoj alla realtà dei fatti, alla parte di verità presente nel discorso del nazista Liss: entrambi, lette le parole sul foglietto, sono disgustati, affratellati dal disprezzo per lo stesso ragionamento.

Guardando il muro grigio della sua cella di isolamento, Mostovskoj ripensò alla poltrona azzurra, alla conversazione con Liss, e se ne sentì sopraffatto. Non era nella mente, l'angoscia, ma nel cuore, e gli toglieva il fiato. Aveva sospettato invano di Ikonnikov. Disprezzava gli scritti di quel povero pazzo, ma non era il solo: il suo ripugnante interlocutore notturno condivideva la sua sensazione. Ripensò a ciò che

⁵² «La bontà è inerme. [...] La bontà è inutile. [...] Terribile è la bontà». Rossana Rossanda *La bontà: «L'idiota»*. Fëdor Dostoevskij, 1868-69, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 433.

⁵³ Dostoevskij riporta in un'annotazione sui taccuini del 1880: «in fatto di dubbio nessuno mi vince. Non è come un fanciullo che io professo Cristo. Il mio osanna è passato attraverso un crogiolo di dubbi e si è temprata». Cfr. Giuseppe Riconda, *La "religione" di Grossman*, in *Il romanzo della libertà*, cit., 229.

⁵⁴ È il discorso sulla pietra che, pronunciato da Alëša, chiude i *Karamazov*. Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 1036.

provava per Černecov e al ribrezzo e all'odio che anche l'uomo della Gestapo aveva mostrato per lui e i suoi simili. E quell'angoscia sinistra era più straziante del dolore fisico. [390]

La logica di Ikonnikov, tipo dostoevskiano in *Vita e destino*, si scontra con quella dell'eroe del realismo socialista e la mette in scacco. Il personaggio di Mostovskoj non è negativo; appartiene alla vecchia guardia del '17, non ha mai abiurato, è lucido e, anche in lager, in età avanzata, non perde la propria forza e determinazione: la struttura del romanzo, a partire dalla prospettiva adottata dal narratore, mira a favorire un'immedesimazione, soprattutto pensando ai lettori sovietici della fine degli anni Cinquanta. Mostovskoj riassume in sé molti dei tratti positivi che potrebbero farne un eroe integerrimo della Grande Guerra Patriottica che, catturato sul fronte del Volga, continua a resistere anche durante la prigionia.

Il lettore è dunque condotto, nel primo libro di *Vita e destino*, a identificarsi con il personaggio: il romanzo, tuttavia, non è un capolavoro del realismo socialista, ma di un realismo problematico, che guarda contemporaneamente all'Ottocento come al Novecento, in grado di dispiegare strategie non scontate per propugnare la tesi etica ed estetica. Su un piano narrativo, le granitiche certezze di Mostovskoj vengono messe in dubbio dal contatto con una serie di personaggi: il menscevico Černecov, l'ufficiale russo non comunista Eršov (figlio di una famiglia deportata da Stalin), ma soprattutto Ikonnikov. Il personaggio eroico, nella macchina narrativa creata da Grossman, entra in crisi e in contraddizione; con lui, anche il potenziale lettore sovietico dei primi anni Sessanta, condotto prima all'immedesimazione, quindi alla simpatia per un menscevico, per il figlio di un kulako, dunque per il l'«apostolo della bontà illogica», il cristiano senza più Dio. Il personaggio dostoevskiano irrompe sulla scena della grande guerra patriottica per rendere vana ogni illusione di facili identificazioni; attraverso le proprie domande semplici: «che cos'è il bene?», «come si può evitare il male?»; e poi: «cosa si deve e cosa non si deve fare?». La critica che Grossman inocula in *Vita e destino*, attraverso il ricorso al dialogo con Dostoevskij, agisce quindi su due diversi piani. Sul piano della narrazione, il personaggio eroico a tutto tondo, prototipo politico e umano dell'eroe sovietico, è messo in crisi da qualcosa che viene dal passato, dalla bontà illogica nonostante tutto; assieme ad esso, il lettore, vittima dell'identificazione. Sul piano delle poetiche, invece, è l'intero realismo socialista a finire sul banco degli imputati, accusato di dire solo «un pezzo di verità» proprio attraverso il dialogo e il confronto con l'opera di Dostoevskij: l'autore che più di tutti nell'Ottocento, attraverso la messa in atto polifonica della propria poetica studiata da Bachtin⁵⁵, ha tentato di scrivere «tutta la verità». Dostoevskij diventa un termine di paragone

⁵⁵ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit.

e di confronto su entrambi i piani, che attraverso il dialogo con la sua opera si vanno definendo in senso critico.

4. Citazioni ironiche e citazioni serie

La montagna incantata e *Vita e destino* sono due romanzi evidentemente diversi fra loro, dei quali è difficile pensare a una comparazione come a un confronto fra grandezze omogenee. Sullo sfondo di una diversità, tuttavia, è indicativo il ritrovare ampie tendenze comuni nel rapporto con la tradizione e con il classico, da collocare all'interno di un panorama riconducibile alla funzione del ri-uso. La forma delle riprese dei classici, in questo caso di Goethe e Dostoevskij, ovviamente può darsi in modi fra loro anche molto distanti. Abbiamo visto due casi che stanno in un certo senso agli estremi: da una parte, una citazione diretta, enunciata – in forma orale o addirittura scritta – da uno dei personaggi; dall'altra, un'allusione autoriale continuata, la cui individuazione va a definire una parte consistente dello sviluppo narrativo, che risulta determinato anche rispetto al classico in questione. Si hanno così esempi opposti, che vanno da un massimo di esplicitazione a un massimo di allusività, riconducibili però a una stessa concezione del legame con la tradizione.

In entrambi i casi, in modi diversi, si è visto come non ci sia un prevalere dell'orizzonte dell'autore-L: il classico entra in quanto opera d'arte dotata di soggettività forte all'interno del contemporaneo, incidendo tangenzialmente sul suo orizzonte, contribuendo a definirne i significati. La presenza della Valpurga pagana di Goethe dà voce, nella *Montagna incantata*, all'attrazione per la morte con la quale Hans Castorp e un'intera cultura si trovano a dover avere a che fare; allo stesso tempo, mette in guardia. In *Vita e Destino* la critica al socialismo reale, attraverso l'allusione di Dostoevskij, risulta precisata e ampliata: Grossman può dire le ragioni della «bontà illogica» che si oppone al machiavellismo stalinista proprio attraverso il dialogo con un grande classico, che queste ragioni aveva posto al centro. Così, alcune verità sulla vita degli uomini passano attraverso i dialoghi con la tradizione, della quale viene evidenziato in questo modo il *dominio* (il primo dei tratti del ri-uso). Appare inoltre chiaro come l'*autorità* (il secondo tratto) di Goethe o di Dostoevskij, dunque del *Faust* e dei *Karamazov*, non risulti intaccata dalla lettura e dal ri-uso da parte degli autori novecenteschi, che in definitiva continuano a concepirne l'opera come fruibile, inserita all'interno di processi di mediazione. In altre parole, il classico all'interno di queste opere ha lo statuto di un modello, nei termini impiegati da Brioschi, per cui esso serve a capire il mondo ma, contemporaneamente, ne è anche spiegato; il movimento fra le opere dell'autore-C e dell'autore-L è così richiesto al lettore, che collabora alla costruzione della dialettica del ri-uso. Tuttavia, ciò avviene nel momento in cui il lettore conosce la tradizione di riferimento; si tratta dell'elemento necessario a supplire al

terzo tratto del ri-uso che spesso, nelle riprese di questo tipo (fra le quali la citazione rappresenta solo un caso particolare), si perde: quello dell'*identità*. Questa conoscenza comune fra autore-L e lettore necessita di qualche precisazione.

* * *

Prima di proseguire con esempi di una ripresa intertestuale, più o meno legata al postmodernismo, è necessario accennare a un problema che verrà ripreso in conclusione di sezione. La ripresa, allusiva o diretta, di un classico – come, in realtà, di qualsiasi altro testo – dal punto di vista retorico crea una situazione specifica. In generale, la ripresa può essere afferrata o meno, in relazione al grado della sua esplicitazione, ai marcatori di citazione e, naturalmente, a conoscenze e capacità inferenziale del lettore; tuttavia, fra il notare l'esistenza di una ripresa e il comprenderla c'è una distanza notevole.

Per quanto riguarda l'allusione, il suo riconoscimento e la sua interpretazione sono strettamente legati:

Alcune figure, come l'*allusione*, non si riconoscono mai se non nel contesto, perché la loro struttura non è grammaticale, né semantica, ma si fonda su un rapporto con qualche cosa che non è oggetto immediato del discorso⁵⁶.

Questa figura si basa sul rapporto con un contesto, con qualcosa che eccede il discorso all'interno della quale è inserita, senza la cui conoscenza è impossibile cogliere l'allusione. Senza aver letto Dostoevskij, non risulta possibile cogliere il tratto dostoevskiano di alcune situazioni di *Vita e destino*, con tutto ciò che il riferimento si porta dietro.

Per quel che riguarda la citazione, esistono sotto questo profilo alcune differenze: essa è posta in evidenza attraverso caratteri tipografici, lo spazio bianco, il rientro, le virgolette. Tuttavia, al di là della semplicità dell'identificazione, per la sua comprensione è necessario che si attivi l'inferenza, cioè che il lettore identifichi l'autore-C nel caso di frammento adespota, sappia a cosa la citazione fa riferimento, e metta in dialogo il brano con il nuovo contesto all'interno del quale risulta collocato. Si tratta di un procedimento diverso da quello scientifico, dove la citazione ha una funzione esplicativa prettamente confermativa e di attribuzione d'autorità. In assenza di tale funzione, la citazione diviene a tutti gli effetti una figura⁵⁷.

Allusione e citazione hanno alcuni tratti sovrapponibili: fanno riferimento a qualcosa di contestuale, di esterno al testo, senza il quale non è possibile comprendere quel che si sta

⁵⁶ Chaim Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, cit., p. 179.

⁵⁷ *Ivi*, 189-90.

dicendo; cercano di creare una comunione con l'uditorio, presupponendo una cultura comune dunque una comunità. Siamo nello spazio, definito dal Gruppo di Liegi, del *metalogismo*. «Esso può modificare il nostro modo di vedere le cose, ma non altera il lessico. Al contrario, si definisce in una situazione linguistica che però non mette in causa. Nello stesso tempo in cui è percepito, appare la necessità di prendere le parole in “senso proprio”»⁵⁸. Fanno parte dei metalogismi tutte quelle figure che influiscono su unità non inferiori alla frase, e che vanno a modificarne il senso grazie al riferimento a qualcosa che è esterno; «è in parte l'ambito delle antiche “figure di pensiero”»⁵⁹. Da un punto di vista retorico, esse appartengono allo stesso campo – per la verità piuttosto vasto – nel quale si trova anche l'ironia: questa, esattamente come l'allusione e la citazione, è una figura che non può essere compresa senza il ricorso a una inferenza, a una conoscenza contestuale che, intervenendo, ne riveli il senso... o il doppio senso. Se non si coglie il riferimento dell'ironia diviene impossibile la sua stessa individuazione, dal punto di vista artistico come nella vita di tutti i giorni.

* * *

È necessario operare delle distinzioni, ponendosi a cavallo fra retorica e teoria della letteratura. Alla base di questa famiglia di figure si trova la constatazione di Bachtin: «Nella vita corrente della nostra coscienza la parola interamente convincente è semipropria, semialtrui»⁶⁰. Ciascun significante ha sempre, nell'uso comune, diversi significati, che vengono determinati da fattori diversi – il locutore, la situazione, l'intenzione comunicativa, la relazione col contesto ecc. Proprio perché nuova enunciazione del già detto, la citazione e l'allusione rientrano precisamente in questa definizione della *parola*; anzi, impiegando la frase: «nella vita corrente ecc. la parola è sempre citazione» in verità non si farebbe altro che replicare il significato della proposizione di Bachtin da un punto di vista differente.

Anche l'ironia è stata vista, fra le tante altre cose, prevalentemente come una citazione⁶¹; in essa sono presenti un significante e almeno due significati, ordinati secondo un ben preciso rapporto: il secondo tende a incidere o prevalere sul primo, nelle forme di un ribaltamento, di una negazione, di una nuova attribuzione di significato, di una strizzata d'occhio al lettore. La bibliografia segnala unanimemente le difficoltà di individuare con precisione e definire una

⁵⁸ Gruppo μ, *Retorica generale: le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1976, p. 190.

⁵⁹ *Ivi*, p. 49.

⁶⁰ Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Id.*, *Estetica e romanzo*, cit. p. 154.

⁶¹ Dan Sperber e Deidre Wilson, *Les ironies comme mentions*, in «Poétique», 36, 1978, pp. 399-412) hanno ritenuto di poter accostare le due accezioni attraverso il termine *mention* («mention»).

figura, complicata poi dalle tendenze della retorica a circoscrivere il proprio campo d'azione al livello della frase, non coprendo i testi più estesi.

Proviamo a evidenziarne alcuni elementi, prendendo ad esempio uno stralcio di conversazione:

A: «È davvero un grand'uomo...»

B: «Sì, sì, davvero... un grand'uomo... eh già!»

Il significante della frase A è ripreso tale e quale (dunque: citato) ma collocato in un contesto che ne ribalta il senso. Oltre alle marche testuali che circondano e connotano il sintagma «un grand'uomo», possiamo immaginare come anche intonazione ed accento possano segnalare la presenza di un rovesciamento e di un'irrisione. È possibile anche ipotizzare un pubblico per questa conversazione, equipaggiato di elementi contestuali (il «grand'uomo», ad esempio, potrebbe essere un noto corrotto; oppure potrebbero essere celebri le sue pessime abitudini, o frequentazioni ecc.), che lo rendono in grado di cogliere l'ironia. Abbiamo quindi: un sintagma (ma l'elemento può essere anche implicito); una sua citazione; una serie di marcatori e un contesto che ne rovesciano il senso; un atto illocutorio⁶² – l'attacco di B all'interlocutore A. La struttura della figura dell'ironia si definisce generalmente lungo queste direttrici. Diversi significati (quello di A, quello di B, quello suggerito dagli elementi contestuali) si trovano a coesistere e a lottare fra loro.

La suggestione dell'ironia sta nel fatto che attraverso il suo meccanismo il linguaggio esibisce, per così dire, il meglio delle sue possibilità: dire negando simultaneamente ciò che si afferma, svelare un'intenzione mascherata, ma anche, all'occasione, rendere ambigua questa intenzione; quindi mettere in atto un'operazione comunicativa che comporta per entrambi gli interlocutori competenze complesse e un complesso calcolo inferenziale delle competenze reciproche. L'ironia quindi come comunicazione indiretta, dove la partecipazione all'atto di parola dell'altro, del destinatario, è più che mai evidente.⁶³

Nel momento in cui si intenda considerare testi ampi, in cui la figura non sia limitata a una frase o a un paragrafo ma vada a strutturare un'intera opera o sue porzioni consistenti, l'impiego della strumentazione della retorica diviene sempre più arduo. Cosa significa l'attribuzione di tratti ironici a un testo? Ad esempio, che cosa vuol dire Lukács quando, rispetto al saggista, rintraccia «quell'ironia caratteristica, così forte che quasi non val più la pena di parlarne, poiché se qualcuno non l'avverte spontaneamente in ogni momento non servirebbe neppure fargliela notare»⁶⁴? O quando, parlando del postmodernismo, si fa comunemente riferimento alla *intertestualità ironica*?

⁶² Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 18.

⁶³ *Ivi*, p. 9.

⁶⁴ György Lukács, *L'anima e le forme*, Sugar, Milano 1963, p. 32.

La spiegazione più immediata per questo tipo di ironia è: dire una cosa intendendone un'altra. La impiega, ad esempio, Northrop Frye quando, nella (problematica) dissertazione sui modi in *Anatomia della critica*, sostiene: «Il metodo ironico di dire una cosa e di intenderne una diversa [...] esclude ogni affermazione diretta»⁶⁵. Il ragionamento spiega la concezione della saggistica di Lukács che abbiamo preso come esempio: il saggista sembra riflettere su un'opera ma sta invece parlando delle massime questioni con cui l'uomo ha a che fare, che raduna attorno al quadro come invitati a un desco. Per l'intertestualità postmodernista, invece, il discorso è più complesso: cosa significa esattamente dire una cosa intendendone un'altra?

Intanto, per avvicinarci alla questione, dato che si parla di intertestualità, dovremmo sostituire «citare» a «dire»: l'intertestualità ironica allora consisterà nel citare una cosa per intenderne un'altra. Abbiamo una citazione, un significante il cui significato originale viene cambiato, obliato, stravolto all'interno della citazione: a noi sembra che il testo citato riporti le parole dell'autore originario (autore-C), ma in realtà il significato è determinato dal contesto, dunque dalle intenzioni dell'autore citante (autore-L). I diversi significati non assumono la stessa importanza, in ordine di tempo l'ultimo tende ad imporsi sul primo. Siamo così giunti alla situazione descritta da Francesco Orlando, per la quale l'ironia, da intendersi come omologa alla negazione freudiana, darebbe spazio a diversi significati, fra loro disposti gerarchicamente ma comunque tutti presenti. Vedremo nel settimo capitolo come una tale lettura potrà essere impiegata per affrontare l'intertestualità postmodernista, all'interno del più ampio tentativo di estensione della retorica al di là dei confini della frase con il ragionamento sulle *figure dell'invenzione*, fra le quali proprio l'ironia occupa un posto centrale.

* * *

All'aumentare del segmento testuale considerato, i confini fra retorica e teoria della letteratura tendono ad assottigliarsi. Rapportando i due campi è possibile tornare alle categorie proposte nella prima sezione, andando a vedere le diverse dinamiche che si vanno ad instaurare fra gli orizzonti dell'autore-C e dell'autore-L. Il testo – il significante – di cui si sta parlando è il medesimo, scritto da un autore-C (un classico, per ipotesi) e letto e ripreso (citato o alluso) da un autore-L; i rapporti fra i due possono essere diversi, possiamo individuare il rispetto dell'orizzonte del classico (è l'opzione della funzione di ri-uso), oppure può esservi un

⁶⁵ Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969, p. 82.

prevalere dell'orizzonte del lettore (è l'opzione dell'intertestualità), come nel caso dell'ironia intertestuale, con la stratificazione e la prevalenza di un'intenzione sull'altra.

Si arriva così, seguendo percorsi in parte convergenti, alla seguente constatazione. L'ironia e la citazione stanno nello stesso campo, possono ma non devono coincidere. Avremo così citazioni e allusioni che si inseriscono nel regime dell'ironia, ma anche citazioni e allusioni che vanno in tutt'altra direzione, all'interno delle quali l'orizzonte dell'opera e quello dell'interprete convivono fianco a fianco, contribuendo alla costruzione del senso senza andare a prevalere sull'orizzonte dell'autore-C. In questo caso, non sembra possibile sfuggire dall'impiego del lemma opposto: serio. Avremmo delle citazioni e delle allusioni serie laddove i diversi significati non lottano per ottenere il dominio sul significato ma, nello iato che li separa, partecipano entrambi alla costruzione del senso. Tale iato non può che essere in primis temporale, nella misura in cui la tradizione si va a definire come oggetto storico, da considerare sulla diacronia.

È esattamente questo il caso delle situazioni di ri-uso che abbiamo appena visto: ci si augura che l'identificazione della funzione di ri-uso, dunque dei suoi presupposti in termini di concezione del classico e di filosofia della storia, abbia contribuito a fornire una prospettiva convincente sui due classici contemporanei affrontati. Si tenterà di replicare la stessa mossa rispetto a due opere pubblicate fra gli anni Ottanta del vecchio e i primi del nuovo secolo, provando a verificare l'efficacia ermeneutica della concezione dell'intertestualità proposta in precedenza.

5. *Calvino e il romanzo frattale*

La figura fondamentale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è la *mise en abîme*. Il romanzo, in una sperimentale seconda persona, narra la storia di un lettore impersonale cui si rivolge direttamente a partire dalla primissima battuta: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati»⁶⁶. Il lettore ha acquistato un romanzo di Calvino, che per errore tipografico si interrompe dopo poche pagine: torna in libreria per cambiarlo dove conosce Ludmilla, la Lettrice, che diventerà co-protagonista. La loro storia, sempre più romanzesca, si snoda attorno a dieci inizi di romanzi che per un motivo o per l'altro non si concludono, e intersecherà diversi altri personaggi, fra cui lo scrittore Silas Flannery e il falsario Ermes Manara. Dunque, dieci inizi di romanzi diversi contenuti in un romanzo; uno scrittore come personaggio, nel cui diario si trova l'idea del romanzo stesso che contiene il diario di uno scrittore e così via: «M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un Lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista un nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce ad andare oltre l'inizio... Torna in libreria a farsi cambiare il volume... Potrei scriverlo tutto in seconda persona: tu Lettore... Potrei farci entrare anche una Lettrice, un traduttore falsario, un vecchio scrittore che tiene un diario come questo diario...» [806]. Alcuni dei romanzi inoltre alludono alla struttura stessa di *Se una notte d'inverno...*. Nel settimo, *In una rete di linee che si intrecciano*, il protagonista costruisce una complessa macchina di specchi, in grado di moltiplicare all'infinito la propria immagine fino al punto di entrare nel regime dell'indistinzione di forme e realtà: sarebbe questo, è stato detto, «il romanzo chiave, [...] in cui la catottrica diventa simbolo dei rapporti tra micro e macrocosmo»⁶⁷. Nel quarto, *Senza temere il vento e la vertigine*, è addirittura lo stesso tropo ad essere messo in abisso, creando una figura al secondo, terzo, quarto grado: «In un turbamento che dura un istante, mi pare di stare sentendo quel che lei sente: che ogni vuoto continua nel vuoto, ogni strapiombo anche minimo dà su un altro strapiombo, ogni voragine sbuca nell'abisso infinito» [690]. Addirittura i titoli dei romanzi, se uniti fra loro, danno luogo a un ulteriore incipit di un libro che non esiste: «*Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dall'abitato di Malbork, sporgendosi da una costa scoscesa*» ecc.

⁶⁶ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, Mondadori, Milano 2001, p. 613. D'ora in poi tutte le citazioni dal romanzo proverranno da qui e saranno indicate nel testo, fra quadre.

⁶⁷ Cesare Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in Id., *Teatro e romanzo, Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984, p. 163.

Calvino gioca con il lettore. Nel momento stesso in cui sono messi al lavoro, gli strumenti della narratologia operano in ambiente ad altro tasso di ironia, i gradi dei narratori e della narrazione stessa scivolano nel regime dell'ambiguità fino, ad un certo punto, a giungere alla potenziale indistinzione. È possibile provare a descrivere la struttura complessiva di *Se una notte d'inverno...*, ma col rischio di trovarsi davanti ad uno schema incoerente o insolubile. Lo strutturalismo mette in scacco se stesso, di modo che la continua rete di riferimenti e il passaggio repentino fra i diversi gradi della narrazione contrasti con la confusione che si viene a creare, lanciando il lettore all'interno di una esitazione fra riconoscimento della struttura e sua crisi, a sua volta individuata: l'oscillazione dà luogo a una reazione esogena nella quale i sottoprodotti sono costituiti da energia cinetica e piacere del testo. L'opera è così definita coerentemente quale «romanzo della teoria del romanzo»⁶⁸, ma anche della sua crisi davanti ad una narrazione ad essa irriducibile.

Da una prospettiva diversa, la struttura di *Se una notte d'inverno...* riproduce sé stessa con le successive *mise en abîme*, apparendo tanto coesa quanto articolata attorno ad un centro vuoto, in direzione della cui sostanza ignota protende dei ponti sospesi: anche qui, la contemplazione della struttura da una parte, la vertigine del disgregarsi della struttura dall'altra⁶⁹.

La predominanza della *mise en abîme* ha una funzione tematica al tempo stesso esplicita ed ipnotica. Con la sua stessa presenza (un altro grado della narrazione!), denuncia lo statuto della letteratura, il vero tema dell'opera di Calvino: nelle pur diverse concezioni del letterario che a raffica compaiono all'interno del romanzo, fa da minimo comune denominatore una base intertestualista. La struttura a specchi e a scatole cinesi, la scena dello scrittore Flannery che immagina di scrivere il libro che il lettore reale sta leggendo, gli altri elementi riconducibili alla *mise en abîme* condividono un tratto: prevedono una concezione del letterario come continuo rinvio da un testo all'altro e da un livello all'altro, all'interno di una struttura a rete nella quale non è lecito né possibile identificare un nodo privilegiato – un grado, un livello – sul quale posizionarsi per osservare l'insieme. La vertigine dell'abisso per Calvino assume significato

⁶⁸ *Ivi*, p. 162.

⁶⁹ Il concetto di *mise en abîme* è complesso e rimanda a diverse accezioni. Al di fuori dell'originario significato nell'ambito dell'araldica, il termine è impiegato da Gide nelle pagine del proprio diario del 1893, e sembra limitarsi a una precisa costruzione: «Si può dunque definire la “mise en abyme” gidiana come un accoppiamento o un gemellaggio di attività che vertono su un oggetto simile o, se si preferisce, come un rapporto di rapporti, essendo la relazione di un narratore *N* con il suo racconto *R* in omologia con quella del personaggio *n* con il suo racconto *n*» (Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche editrice, Parma 1994, p. 25). Tuttavia, successivamente l'accezione viene ampliata, con l'insistenza sul gioco di specchi, sulla vertigine, sulla metafora dell'abisso – per Gide un termine tecnico dell'araldica (in principio da Claude Edmonde Magny, *Histoire du roman française depuis 1918*, Seuil, Paris 1950, cfr. il capitolo su *La «mise en abyme» ou le chiffre de la transcendance*). Calvino sembra giocare con questa pluralità di accezioni, rendendo omaggio separatamente a ciascuna di esse. Esiste forse un'allusione intertestuale anche nella presenza di Ermes Marana, il falsario – un riferimento minimo a *Il falsario* di Gide, capolavoro della *mise en abîme*?

all'interno di un'ontologia di stampo relazionale, la stessa che presiede alle riflessioni di Julia Kristeva e dei protagonisti del passaggio al post-strutturalismo e che si è affrontata teoricamente nella prima sezione.

Lo stretto legame dell'opera di Calvino con la teoria della letteratura, nei termini problematici precedentemente rintracciati, fa sì che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si comporti, alla prova della stessa, come un muro di gomma. Affrontare da un punto di vista strutturalista il romanzo, magari con gli strumenti dell'analisi teorica intertestuale, pone così il critico davanti a un rischio costante, quello della tautologia; la stessa, per intendersi, che alle volte si sperimenta ragionando con gli strumenti della psicanalisi su un romanzo post-freudiano. L'intertestualità innanzitutto è il paradigma sotterraneo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che si condensa in numerosi affondi tematici.

Un'altra lettera, sempre da Cerro Negro, è scritta invece in tono d'evocazione ispirata: riferendo – sembra – una leggenda locale, vi si racconta d'un vecchio indio detto il «Padre dei Racconti», longevo d'età immemorabile, cieco e analfabeta, che narra ininterrottamente storie che si svolgono in paesi e in tempi a lui completamente sconosciuti. Il fenomeno ha richiamato sul posto spedizioni d'antropologi e parapsicologi: è stato appurato che molti dei romanzi pubblicati da famosi autori erano stati recitati parola per parola dalla voce catarrosa del «Padre dei Racconti» qualche anno prima della loro uscita. Il vecchio indio sarebbe secondo alcuni la fonte universale della materia narrativa, il magma principale dal quale si diramano le manifestazioni individuali di ogni scrittore; secondo altri, un veggente che, grazie al consumo di funghi allucinogeni, riesce a mettersi in comunicazione col mondo interiore dei più forti temperamenti visionari e a captarne le onde psichiche; secondo altri ancora sarebbe la reincarnazione di Omero, dell'autore delle Mille e una notte, dell'autore del Popol Vuh, nonché di Alexandre Dumas e di James Joyce; ma c'è chi obietta che Omero non ha affatto bisogno della metempsicosi, non essendo mai morto e avendo continuato attraverso i millenni a vivere e a comporre: autore, oltre che del paio di poemi che gli si attribuiscono di solito, di gran parte delle più note narrazioni scritte che si conoscono. [724]

L'idea che la materia del letterario scaturisca da un corpo magmatico e indistinto, esistente a priori rispetto all'autore fisico, richiama la concezione di Barthes rispetto all'autorialità, già vista in precedenza: quella di una «mano, staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di iscrizione (e non di espressione), [che] traccia un campo senza origine – o che, per lo meno, non ha altra origine che il linguaggio stesso»⁷⁰. Il «Padre dei racconti», oracolo o ciarlatano o tossicodipendente, è una figura ambigua; compare nelle lettere del più sfuggente fra i personaggi di *Se una notte d'inverno...*, Ermes Marana. Si tratta del probabile autore della confusione nella quale all'interno dell'opera è sprofondata l'editoria, a causa della sostituzione di fascicoli e di sedicesimi di libri, nonché dei nomi degli autori; del fondatore di una setta votata alla ricerca dei libri segreti, dalla quale risulta estromesso; forse, dell'ideatore di «un romanzo-trappola congegnato dall'invido traduttore con inizi di romanzo che restano in

⁷⁰ Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 54.

sospeso» [732] (ancora una *mise en abîme*); infine, di un falsario per amore. La riflessione sul falso e sulla falsificazione costituisce un'altra delle linee portanti del romanzo, sempre intrecciata all'intertestualità nel suo legame con la problematica della «morte dell'autore». Chi è, fra i diversi personaggi, l'autore degli incipit che il romanzo di Calvino spara a raffica verso il lettore complice? Non è possibile definirlo con certezza: forse lo stesso Marana, che però li spaccia come scritti da altri; forse lo scrittore, Silas Flannery, al quale alcuni degli inizi sembrano ricondurre, mentre altri sono certamente dei falsi; forse, addirittura, potrebbero essere scritti da un computer in grado produrre serialmente opere letterarie per i palati più diversi⁷¹. L'unica certezza è che, nell'impossibilità di definire i diversi autori, i vari incipit adespoti catturano il Lettore fittizio e il lettore reale, imprigionandoli in un gioco in cui l'identità autoriale giunge a non contare molto, davanti al piacere del gioco, del testo e dell'intreccio intertestuale.

Il problema dell'autorialità diviene centrale per il personaggio di Silas Flannery nel momento in cui entra in contatto con Marana: «Potrei dunque incarnare quello che per lui è l'autore ideale, cioè l'autore che si dissolve nella nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo spesso involucro» [788]. Come risulta da un altro estratto del diario dello scrittore, anche quello del copista è un ruolo sul quale egli riflette con grande interesse.

Oggi mi metterò a copiare le prime frasi d'un romanzo famoso, per veder se la carica d'energia contenuta in quell'avvio si comunica alla mia mano, che una volta ricevuta la spinta giusta dovrebbe correre per conto suo.

In una giornata estremamente calda del principio di luglio, verso sera, un giovane scese in strada dalla stanzuccia che aveva in subaffitto nel vicolo di S. e lentamente, come fosse indeciso, s'avviò verso il ponte di K.

Copierò anche il secondo capoverso, indispensabile per farmi trasportare dal flusso della narrazione:

Per la scala, evitò facilmente l'incontro della sua padrona di casa. La stanzuccia di lui veniva a trovarsi proprio sotto il tetto d'un alto casamento a cinque piani e rassomigliava a un armadio più che a una dimora. E così via fino a: Aveva un forte debito verso la padrona e temeva d'incontrarla.

A questo punto la frase seguente m'attrae talmente che non posso trattenermi dal copiarla: *Non che egli fosse tanto pauroso e avvilito, al contrario: ma era da qualche tempo in uno stato d'irritabilità simile all'ipocondria. Visto che ci sono potrei proseguire per tutto il capoverso, anzi, per qualche pagina, fino a quando il protagonista si presenta alla vecchia usuraia. – Raskolnikov, studente, sono stato da voi un mese fa, – s'affrettò a mormorare il giovane con un mezzo inchino, ricordandosi di dover essere più gentile.*

Mi fermo prima che s'impadronisca di me la tentazione di copiare tutto *Delitto e castigo*. Per un istante mi sembra di capire quale deve essere stato il senso e il fascino d'una vocazione ormai inconcepibile: quella del copista. Il copista viveva contemporaneamente in due dimensioni temporali, quella della lettura e quella della scrittura; poteva scrivere senza l'angoscia del vuoto che s'apre davanti alla penna; leggere senza l'angoscia che il proprio atto non si concreti in alcun oggetto naturale. [785-6]

⁷¹ «Se, come Flannery, lo scrittore tardomoderno sogna di diventare scrittore di apocrifi è proprio perché vorrebbe cancellarsi in quanto autore»: per il problema dell'autorialità e dell'apocrifo, cfr. Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 90 ma cfr. tutto il capitolo *L'effetto di apocrifo*.

Si tratta dell'unica citazione diretta nel romanzo; anch'essa tuttavia inserita in una *mise en abîme*: Calvino, scrittore reale, inserisce nella propria narrazione uno scrittore fittizio che prova a ritrovare l'ispirazione copiando l'incipit di un romanzo realmente esistente – si tratta, in questo caso, dell'edizione di *Delitto e castigo* pubblicata da Einaudi nella traduzione di Alfredo Polledro. Dostoevskij, tuttavia, non è citato per richiamare e verificare una tradizione nel presente – come ad esempio avveniva, rispetto all'illuminismo, nel *Barone rampante* di un ventennio precedente, nel quale «passando attraverso l'opera di Voltaire, Calvino può riproporre un ben preciso sistema di valori: la necessità di una compensazione armonica tra identità individuale e impegno politico, la fiducia nell'uomo e nella sua opera, il carattere naturalmente impegnato dell'attività letteraria»⁷². Si tratta qui solamente di un esempio di riscrittura di un'opera nota che però non può essere avvicinata in modo immediato, non può comparire ingenuamente, ma soltanto in un'ottica scaltra e consapevole di come che tutto sia già stato detto, e solo nell'ostensione di tale consapevolezza sia possibile procedere alla citazione. Il copista è anche la figura dotata di profondità storica, che tiene un piede nel passato e uno nel futuro perché è cosciente della possibilità di un legame; anzi, si fa egli stesso vettore di tale legame. Lo scrittore prova nostalgia per questa possibilità, che gli è negata: il suo è il mondo del disincanto, nel quale «la risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente»⁷³.

L'ironia e l'innocenza perduta qui risiedono, ancora una volta, in una combinazione di due figure. Si tenga presente la chiarificazione della *mise en abîme* gidiana proposta da Dällenbach: questa si identifica in «un rapporto di rapporti, essendo la relazione di un narratore *N* con il suo racconto *R* in omologia con quella del personaggio narratore *n* con il suo racconto *r*»⁷⁴. Qui Calvino sposta di un grado la narrazione, sovrascrivendola con un richiamo intertestuale; per cui la relazione diviene esprimibile nei seguenti termini: il personaggio narratore *n* sta alla propria riscrittura *r* come *m* sta al *C*. Ossia come il *Pierre Menard* sta al *Don Chisciotte*: come il personaggio immaginato da Jorge Luis Borges sta al capolavoro della letteratura iberica del quale, sul filo del paradosso, intende effettuare una esatta riscrittura⁷⁵.

⁷² Marina Polacco, *L'intertestualità*, Laterza, Bari 1998, p. 93.

⁷³ Umberto Eco, *Postille al Nome della rosa*, Bompiani, Milano 1984, p. 17.

⁷⁴ Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare*, cit., p. 25.

⁷⁵ «Qui oltre al discorso sul copiare-rubare, c'è un furto preliminare a Borges, che aveva scritto la storia di quel Pierre Menard autore del Don Chisciotte: uno che aveva scritto un libro uguale parola per parola a quello di Cervantes, ma che era opera di Pierre Menard e non di Cervantes, perché qualsiasi cosa detta da Pierre Menard aveva un significato diverso da quello di Cervantes. Sviluppando questa idea ho fatto copiare al personaggio di scrittore di questo mio libro l'inizio di *Delitto e castigo*, per dare slancio alla sua immaginazione in crisi; una volta copiato l'inizio, egli ha la tentazione di non fermarsi più, di continuare a copiare». Italo Calvino, *Furti ad arte (conversazione con Tulio Pericoli)*, in Id., *Saggi*, II, Mondadori, Milano 1995, pp. 1809-10.

Al pari di *Delitto e Castigo*, infatti, al di sotto di questo estratto è facilmente identificabile il racconto di Borges *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, del 1944. L'idea del rapporto fra voce e narrazione, della differenza fra la lettura di un'opera appartenente al passato e la medesima opera pensata però come attraversata dal presente, orienta e sorregge la finzione borghesiana. Che cosa, del tempo cui appartiene, venga proiettato su un'opera, cosa riguardi invece l'opera di per sé, sta qui il centro del simpatico paradosso di *Pierre Menard*.

Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (Don Chisciotte, parte I, capitolo IX):

la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

Scritta nel secolo XVII, scritta dall'ingegno lego Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive:

la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

La storia, madre della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne. Le clausole finali - esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire - sono sfacciatamente pragmatiche.

Altrettanto vivido il contrasto degli stili. Lo stile arcaizzante di Menard resta straniero, dopo tutto, e non senza qualche affettazione. Non così quello del precursore, che maneggia con disinvoltura lo spagnolo corrente della propria epoca.⁷⁶

I richiami a Borges per questo romanzo sono numerosi e sono stati oggetto di indagine: si va dalla *Biblioteca di Babele, all'Aleph*⁷⁷, fino a *Del rigore della scienza*, noto anche come *La mappa dell'impero*, dove viene posto il problema di riprodurre una mappa dettagliata a tal punto da rappresentare esattamente la realtà – con la quale evidentemente non potrà che coincidere, duplicandola. Più in generale, è dunque una delle problematiche principali dell'opera di Borges, il rapporto complesso fra i concetti di vero e di falso, *originale* e di *copia* dell'opera d'arte – naturalmente nell'era della sua riproducibilità tecnica⁷⁸ – a proiettare i propri riflessi sulla *Notte d'inverno* di Italo Calvino.

Il personaggio scrittore, Silas Flannery, decide di riscrivere un romanzo, *Delitto e castigo*; con questo gesto però, rischia di ripercorre la strada di Pierre Menard – un rischio serio: si parla di attrazione, tentazione, fascino – che, nel racconto di Borges, 'riscrisse' alcuni capitoli del

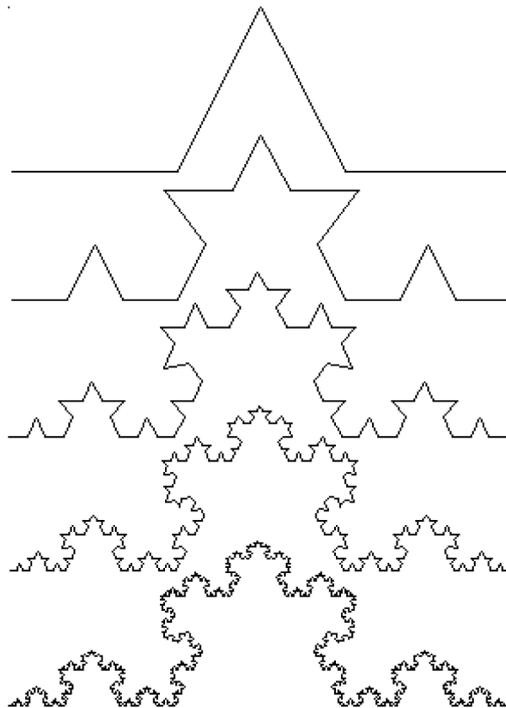
⁷⁶ Jorge Luis Borges, *Finzioni*, Einaudi, Torino 1995, pp. 44-5.

⁷⁷ Cfr. Segre, *Teatro e romanzo*, cit., pp. 153 e 163; Ulla Mussara-Schrøeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996, p. 171-2; Barengi segnala invece, in termini calviniani, un'opposizione di fondo (sulla quale si potrebbe discutere) fra i due autori: «La differenza fra la "resa al labirinto" e la "sfida al labirinto" [...], che è poi la differenza che separa Calvino – ad esempio – da Borges». Mario Barengi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, p. 44.

⁷⁸ Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.

Don Chisciotte. I problemi della *mise en abîme* e quelli dell'intertestualità si confondono l'uno con l'altro, si rispecchiano l'uno nell'altro, danno vita a una figura complessa leggibile su più livelli; allo stesso modo nel piccolo, nel singolo frammento si ritrova il groviglio di questioni teoriche, vertigine e profondità che dà il tono all'interno romanzo.

In una costruzione a matriosca, la tematizzazione dell'intertestualità e lo sviluppo delle possibilità intertestuali più o meno ortodosse della *mise en abîme* caratterizzano sia l'intera opera, con la sua complessa strutturazione interna, che la singola situazione (meta)narrativa, continuando a replicare se stesse in un circuito chiuso, un *loop* vertiginoso dove nella differenza ciò che è arriva all'occhio del lettore è sempre il già visto, l'identico. Sembra di avere a che fare con uno fra i più affascinanti enti matematici, il frattale: definito da Benoît Mandelbrot negli anni Sessanta del Novecento, il suo presupposto è l'autosimilarità. Ingrandendo qualsiasi porzione del frattale, infatti, si ritrova, riprodotta in piccolo, la struttura del medesimo frattale, che riproduce all'infinito se stessa nel piccolo. Il frattale potrebbe essere effetti l'omologo matematico di una vertiginosa e continuata *mise en abîme*.



Il merletto di Koch è un esempio semplice di frattale: su ciascuna retta di una figura è applicata una funzione tale per cui il terzo centrale verrà trasformato in due rette fra loro in angolo acuto. Applicando ricorsivamente la funzione, si ottiene un oggetto la cui struttura ripete se stessa a qualsiasi grado di ingrandimento, la cui lunghezza tende all'infinito.

Dopo i primi due inizi, il lettore comprende – e, se vuole, accetta – le regole del gioco: i romanzi si interromperanno sempre dopo poche pagine, conducendo alla lettura di altri incipit,

che a loro volta movimenteranno la cornice per giustificare il successivo inizio – e così via in un processo ricorsivo.

D'altra parte il romanzo di Calvino, come tutti i libri, fosse solo per ragioni tipografiche deve avere termine, che con una strizzata d'occhio risulta coincidere con un semplice e tradizionale lieto fine: il Lettore e la Lettrice, dopo tante traversie alla ricerca dei libri, si sposano; «un grande letto matrimoniale accoglie le [loro] letture parallele» [870]. La conclusione liquidata in una manciata di righe non occulta la vera tensione dell'opera verso una struttura aperta, ricorsiva e infinita, che ritorna costantemente su se stessa analizzando tutte le possibili combinazioni di genere letterario, materiale e tecniche narrative, esponendo tutti i possibili richiami e legami intertestuali. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non prevede un'evoluzione, il movimento che il lettore – reale – sembra compiere è solo apparente, incardinato alla ricorsività e all'accumulazione di tutte le possibilità narrative. Dal romanzo è espunta l'opzione dialettica del superamento, sostituita da altre: ad esempio, dalla razionalizzazione geometrica (che raggiungerà l'apice in *Palomar*), dalla combinatoria (ma già ne *Il castello dei destini incrociati*) e, più in generale, da scarto e differenza dell'identico. Scompare dunque la tensione che, pur non risolta, abitava⁷⁹ uno dei romanzi centrali nel percorso artistico di Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*. Al cuore del romanzo, non casualmente, faceva capolino la biblioteca di Amerigo Ormea, improntata a un criterio opposto a quello del Lettore disordinato e casuale di *Se una notte d'inverno...*, quello del risparmio e dell'ecologia del pensiero: «La sua biblioteca era ristretta. Col passare degli anni, s'accorgeva che era meglio concentrarsi su pochi libri. In gioventù era stato di letture disordinate, mai sazio. Ora la maturità lo invitava a riflettere ed a evitare il superfluo»⁸⁰.

L'intertestualità in *Se una notte d'inverno* ha invece bisogno di librerie e biblioteche labirintiche e sterminate – si vedano le prime pagine del romanzo, nelle quali all'entrata in libreria i testi si presentano e affastellano, fronteggiando un Lettore cui la sovrapproduzione del mercato editoriale provoca una crisi nevrotica da troppo pieno, scardinando ogni possibilità e criterio di scelta. Tale relazione intertestuale si presenta così a diversi livelli, anche qui in abisso: è presente in forma diretta (si è visto Dostoevskij) e indiretta (si sono fati i nomi di Nabokov, Marquez, Flann O'Brien per quanto riguarda i dieci incipit di romanzi); la questione dell'intertestualità è tematizzata; la struttura stessa del romanzo è omologa alla rete intertestuale. Se allora l'opera è anche il «romanzo della teoria del romanzo», come sostenne Segre, allora in questo vasto campo le teorie intertestualiste fanno, all'interno del panorama

⁷⁹ Cfr. Asor Rosa, *Il carciofo della dialettica*, in Id., *Le armi della critica: scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1979)*, Einaudi, Torino 2011.

⁸⁰ Italo Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 48.

della fine degli anni Settanta, la parte del leone. Nonostante sfuggano, al tempo stesso tutte le opere sono a portata di mano del lettore e della lettrice, si richiamano e conducono l'un l'altra, in una compresenza che non ha punto legami con la dimensione storica: tutte le opere vivono nel presente – il passato che hanno è sfumato o inverosimile, il futuro non è in questione – e rimandano l'un l'altra. «Non c'è più una tradizione e un'avanguardia, tutto è contemporaneo»⁸¹.

Ciò che più balza all'occhio del lettore, nell'opera calviniana, è l'assoluta mancanza del giudizio di valore, la completa casualità delle scelte rispetto ai libri, che a tutti gli effetti capitano nelle mani dei protagonisti. Lettore e Lettrice amano tutto, inseguono tutto, danno numerose definizioni di ciò che amano fra loro diverse e in parziale contraddizione. Essi compiono il gesto contrario a quello di Amerigo Ormea, basato su selezione e risparmio, rifiutando – come avviene implicitamente nelle teorie intertestualiste – la scelta e abbandonandosi allo scorrere, al piacere della lettura. D'altra parte, si tratta di un piacere scevro di pericoli, un retaggio adolescenziale.

Non che t'aspetti qualcosa di particolare da questo libro in particolare. Sei uno che per principio non s'aspetta più niente da niente. [...] Tu sai che il meglio che ci si può aspettare è di evitare il peggio. Questa è la conclusione cui sei arrivato, nella vita personale come nelle questioni generali e addirittura mondiali. E coi libri? Ecco, proprio perché lo hai escluso in ogni altro campo, credi sia giusto concederti ancora questo piacere giovanile dell'aspettativa in un settore ben circoscritto come quello dei libri, dove può andarti male o andarti bene, ma il rischio della delusione non è grave. [614]

Sarà l'avventura del Lettore a mettere in crisi questa convinzione⁸²: da una parte la conoscenza della lettrice, Ludmilla, dall'altra la scoperta di un rapporto con la letteratura che si condensa nel simbolico Padre dei Racconti: della materia magmatica che presiede ogni lettura e che lega ciascun libro con l'altro, dell'origine (mitica, perduta, vuota) che dà conto della rete intertestuale, i cui fili in *Se una notte d'inverno...* divengono piste fosforescenti da percorrere come lettore, con il Lettore, sulle tracce del lettore.

⁸¹ Lettera di Italo Calvino a Umberto Eco, 9 maggio 1962, contenuta in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano 2000, p. 705.

⁸² «Puoi uscire dalla libreria contento, uomo che credevi finita l'epoca in cui cisi può aspettare qualcosa dalla vita. Porti con te due aspettative diverse [...]: l'aspettativa contenuta in un libro [...] e l'aspettativa contenuta in quel numero di telefono». [36]

6. Bolaño e Leopardi: la letteratura alla prova della vita

Come gran parte delle opere di Roberto Bolaño, *2666* è, fra le tante cose, anche un romanzo sulla letteratura; non solo nel più comune senso metanarrativo – l'autore parla di uno scrittore e dei critici che ne hanno amato l'opera – ma anche perché la presenza e gli effetti della letteratura, dei libri stessi nel mondo, costituisce uno dei temi maggiori del romanzo. I libri sono oggetti che si vendono, si comprano, si scambiano, si leggono, sono scritti da uomini, si appendono, arrivano a rappresentare la ragione stessa di un'esistenza e a cambiarne il corso. All'interno del libro i personaggi parlano di libri e dei rispettivi autori.

L'opera postuma di Bolaño è composta di cinque libri, *parti*, fin dall'inizio pensati dall'autore come unitari ma dei quali, secondo le ultime volontà, era stata richiesta la pubblicazione separata; tutti i volumi tendono a un centro, la città di Santa Teresa (riproduzione trasparente di Ciudad Juarez, nel nord del Messico, al confine con gli Stati Uniti), e verso gli omicidi che in questa avvengono. I nessi che intercorrono fra le singole parti sono variabili. La prima e la quinta, rispettivamente *La parte dei critici* e *La parte di Arcimboldi*, fanno perno sulla figura di Benno von Arcimboldi, scrittore tedesco di fama crescente: i critici sono coloro che, nella prima sezione, studiano l'opera dell'autore, seguendone le tracce fino alla città messicana; la quinta sezione narra la storia dello stesso Arcimboldi, dalla nascita in Germania nel primo dopoguerra all'arrivo a Santa Teresa. Le tre parti centrali invece fanno perno sulla città stessa, accostandosi progressivamente al centro oscuro del romanzo, ai femminicidi che vi sono perpetrati: *La parte delle vittime*, quarta della serie, narra col tono burocratico e ripetitivo del coroner la morte di 190 donne nell'arco di qualche manciata di mesi, e i tentativi vani di porre fine al massacro; essa risulta «totalmente chiusa nella gogna di una ripetizione che significa impotenza e appiattimento: attraverso questa figura le identità subiscono un processo di serializzazione che le svaluta, esattamente come accade nelle leggi di mercato»⁸³. Il romanzo poliziesco si frammenta in un caleidoscopio di orrore, le piste si confondono, conducendo all'essenza storica del male: l'inferno «è come Ciudad Juarez, che è la nostra maledizione e il nostro specchio, lo specchio inquieto delle nostre frustrazioni e della nostra infame interpretazione della libertà e del desiderio»⁸⁴.

⁸³ Stefania Giroletti, *Il ribaltamento come matrice conoscitiva. Studio di una figura in 2666 di Roberto Bolaño*, in «Figure», 1, 2017, p. 56.

⁸⁴ Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*, intervista di Mónica Maristain, in Id., *L'ultima conversazione*, SUR, Roma 2012, p. 83.

Su queste due tracce principali si innestano decine di narrazioni secondarie, che si snodano fra una *parte* e l'altra, irradiandosi e attingendo anche dalle altre opere di Bolaño, attraverso un continuo rimando che, in apparenza, tende all'autonomia: una «moltiplicazione *ad infinitum* di una specie di iper-connettività; ovvero, una connettività portata al suo limite, estremizzata fino all'assurdo»⁸⁵. Si tratta di una costante contraddittoria: se da una parte le storie non si concludono, i colpevoli non vengono svelati, i meccanismi di genere (poliziesco, giallo, romanzo storico ecc.) sono costruiti solo per esser fatti esplodere dall'interno, dall'altra gli innumerevoli rimandi interni – intertestualità interna – forniscono all'*opera omnia* di Bolaño una compattezza di ordine superiore, che mette in discussione l'esplosione stessa.

2666 è dunque, oltre a molte altre cose, anche un romanzo sulla letteratura; o meglio, sul rapporto che si instaura fra letteratura e realtà. Da questo punto di vista, la posizione di Bolaño non è lusinghiera: è stato detto, a ragione, che «i suoi romanzi esprimono il logoramento del moderno rapporto tra la letteratura e lo spazio pubblico della lettura»⁸⁶. La manifestazione di tale logorio nel romanzo di Santa Teresa ruota principalmente attorno all'opera di Benno von Arcimboldi: a partire dagli argomenti stessi dei libri (un libro sulle alghe, titoli come *Rosa illimitata*, *Fiumi d'Europa*, *La maschera di cuoio*, *Eredità*) fino, soprattutto, alle quattro figure dei critici, al centro della parte omonima. Questi, in particolare, sono ritratti con crudele sarcasmo: figure senza spessore, dalle vite impegnate a girare a vuoto attorno alla ricerca di un autore invisibile oltre che irreali, o ad imbarcarsi in avventure sessuali senza futuro e senza gioia; esistenze che «sembrano trascorrere in un'opacità che scolora non solo il tempo delle loro vite ma contagia anche la costruzione dei loro archi narrativi: sembrano perennemente ombre bidimensionali, la cui autenticità di personaggi si consuma solo nella continua ricerca di Arcimboldi»⁸⁷. Il rapporto istituzionale, lavorativo con la dimensione artistica e letteraria è qualcosa di piatto e morto, da affrontare con la dovuta distanza ironica: ciò che Roberto Bolaño fece, oltre che nei propri romanzi, in numerose interviste e dichiarazioni pubbliche. La letteratura non salva: se concepita in quanto salvifica, o totalizzante, essa diviene schermo ed occulta la realtà. Le esistenze degli accademici sono bidimensionali, chi determina la propria esistenza è Arcimboldi, non come scrittore ma in quanto uomo autore di libri: egli «è la contro-

⁸⁵ Patricia Espinosa, *Segreto e simulacro in 2666 di Roberto Bolaño*, in «Archivio Bolano» consultato in data 3 marzo 2018: http://www.archiviobolano.it/bol_2666_espinosa.html.

⁸⁶ Sergio Villalobos-Ruminott, *Un genere di inferno: Roberto Bolaño ed il ritorno della letteratura mondiale*, in «Archivio Bolaño», consultato il 3 febbraio 2018, http://www.archiviobolano.it/bol_criti_villalobos.html.

⁸⁷ Antonio Coiro, *Strategie della tensione in 2666 di Roberto Bolaño*, in *Roberto Bolaño dieci anni dopo. Una retrospettiva*, fascicolo di «Pagine inattuali», 3, giugno 2013, p. 137.

parte dei critici, non può essere scalfito dal Male: è singolare, sincero, puro; segue un codice di comportamento che ricalca l'ideale cavalleresco della cortesia»⁸⁸.

Allo stesso tempo, convivono con questa, critica, altre posizioni, prospettive diverse sullo stesso oggetto. In quanto tale, la letteratura è una parte del mondo, lo percorre scritta nei libri che i lettori leggono e sui quali lasciano dei segni. Il rapporto fra i libri e il mondo può cambiare, uscire dalla tiepida penombra delle biblioteche universitarie e essere tarato su altri parametri. Il professore di filosofia Oscar Amalfitano, ad esempio, nella *Parte* omonima appende un libro di geometria al filo del bucato, fuori dalla propria casa; ogni mattina, bevendo gli ultimi sorsi di caffè, osserva il libro, valuta l'effetto che le intemperie – e, per esteso, la realtà del mondo – ha sul libro – dunque, sulla letteratura. Si tratta della ripetizione di un esperimento di Duchamp.

Bolaño vuole decostruire il concetto di opera e di lettore, aprire le possibilità di ricezione e di interpretazione. Quando Rosa domanda al padre Amalfitano "Che esperimento è?" [p 247], lui risponde "Non è un esperimento, nel senso stretto del termine... è un'idea di Duchamp, lasciare un libro di geometria appeso alle intemperie, per vedere se impara quattro cose della vita reale" [p 247] La relazione di Amalfitano con il libro è la stessa che Bolaño ha con la letteratura. La geometria, o la razionalità, che impara dalla vita, o dalla finzione necessariamente correlata con l'esperienza vitale, a rischio anche della morte.⁸⁹

Un'altra posizione espressa sulla letteratura è quella di Florita Almada, una veggente che compare in sei occasioni all'interno de *La parte delle vittime*, quarta sezione di 2666. Si tratta di uno dei molti personaggi che compaiono a più riprese, senza davvero prendere parte attiva allo svolgimento della narrazione romanzesca. Non una semplice comparsa, dunque, ma nemmeno uno dei pur numerosi protagonisti. Essa tuttavia ha un ruolo importante: in stato di tranche, dunque in «un contesto di totale irrazionalità, sembra essere l'unica persona lucida, non anestetizzata dall'ipnotico dolore che avvolge tutti gli altri personaggi»⁹⁰. Pur non trattandosi di un personaggio intellettuale, il suo rapporto con la cultura – marginale e *proprio per questo* autentico – è particolarmente intenso, costituendo un raro esempio positivo nell'economia del romanzo. Florita ha imparato a leggere a vent'anni, apprendendo dai bambini che le tenevano compagnia durante le lunghe assenze del marito. Il suo rapporto con la letteratura è scevro di ogni scetticismo e superbia: le mancano le categorie storiche e culturali, i libri per lei costituiscono una selva a una prima vista indifferenziata, nella quale si entra senza scegliere un sentiero ma seguendo il caso.

⁸⁸ Giovanni Pontolillo, *L'eterna cronaca. Realtà e apparenza in 2666 di Roberto Bolaño*, in «Figure», 1, 2017, p. 67.

⁸⁹ Patricia Espinosa, *Segreto e simulacro in 2666 di Roberto Bolaño*, cit.

⁹⁰ Antonio Coiro, *Strategie della tensione...*, cit., p. 153

[...] imparò, senza grandi sforzi, a leggere e a scrivere. Da quel momento in poi lesse tutto quello che le capitava a tiro. Annotò in un quaderno impressioni e pensieri di quelle letture. Lesse riviste e giornali vecchi, lesse programmi politici che ogni tanto dei giovani coi baffi lanciavano dai loro camioncini nel villaggio e giornali nuovi, lesse i pochi libri che riuscì a trovare e suo marito, al rientro dai suoi traffici nei paesi vicini, si abituò a portarle libri che a volte comprava non a uno a uno ma a peso. Cinque chili di libri. Dieci chili, Una volta arrivò con venti chili. E li lesse tutti dal primo all'ultimo e da tutti, senza eccezione, ricavò qualche insegnamento.⁹¹

Il rapporto con la letteratura di Florita ha a prima vista qualcosa di infantile o adolescenziale, si delinea come del tutto casuale e incapace di compiere una qualsiasi scelta attiva. Il panorama delle lettere è tutto disponibile dinnanzi a lei, presentificato. La mancanza, nella veggente, di categorie atte a mediare la scelta nei confronti della letteratura, dell'oggetto libro, non significa tuttavia che in tale atteggiamento siano assenti delle attese: Florita Almada si aspetta infatti di imparare, di scorgere una verità in ciò che si trova a leggere; allo stesso tempo, si rende conto che l'apprendimento può essere grande o piccolo, volatile o duraturo.

L'atteggiamento di Florita rispetto alla letteratura è indicativo rispetto a quello di Bolaño, come – almeno in parte – di uno dei suoi maestri, Borges. La letteratura non è qualcosa da studiare, ma da attraversare; ««il principale interesse di Bolaño non era la tradizione bensì l'invenzione»⁹²; «è sempre più importante leggere che scrivere»⁹³. Il lettore non ha davanti a sé una tradizione stratificata e un rapporto col passato, ma tutto è presente: ad un certo punto, si trova davanti ai cinque, dieci, venti chili di libri, e deve scovare quel che vale. L'atteggiamento è opposto a quello dei critici, specialisti in un settore minuto di un campo circoscritto, incapaci di profondità se non nel proprio lavoro: come nel libro di Amalfitano appeso alla corda del bucato, la letteratura deve essere messa alla prova della vita, non la vita a quella della letteratura.

In questo senso, nel pantheon o canone personale della veggente entra l'opera di Leopardi, e in particolar modo il *Canto di un pastore errante dell'Asia*, proprio perché vera, in grado di «trasmettere ciò che si sente quando cade la notte e spuntano le stelle e uno è solo nell'immensità, e le verità della vita (la vita notturna) iniziano a sfilare a una a una». I versi di Leopardi entrano nel discorso di Florita, a sua volta riportato dal narratore.

Delle migliaia di libri che aveva letto, fra cui libri sulla storia del Messico, sulla storia della Spagna, sulla storia della Colombia, sulla storia delle religioni, sulla storia dei papi a Roma, sui progressi della Nasa, aveva trovato solo poche pagine che ritraessero con totale fedeltà, con assoluta fedeltà, quello che aveva dovuto sentire, più che pensare, il piccolo Benito Juárez quando a volte, com'è normale, se ne andava per vari giorni e altrettante notti a cercare pascoli per il gregge. Nelle prime pagine di un libro con la copertina gialla si diceva tutto con tale chiarezza che a volte Florida Almada pensava che l'autore fosse stato amico

⁹¹ Roberto Bolaño, *2666*, Adelphi, Milano 2009, p. 468. D'ora in poi tutte le citazioni di *2666* proverranno da qui e saranno indicate nel testo, fra quadre.

⁹² Sergio Villalobos-Ruminott, *Un genere di inferno*, cit.

⁹³ Roberto Bolaño, Carmen Bullosa (intervista a cura di), *Leggere è sempre più importante che scrivere*, in Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*, cit.

di Benito Juárez e che lui gli avesse confidato all'orecchio le esperienze della sua infanzia. Sempre che ciò sia possibile. Sempre che sia possibile trasmettere ciò che si sente quando cade la notte e spuntano le stelle e uno è solo nell'immensità, e le verità della vita (la vita notturna) iniziano a sfilare a una a una, come svanite o come se chi è lì sotto le stelle stesse per svanire o come se una malattia sconosciuta circolasse nel sangue e noi non ce ne rendessimo conto. Che fai tu, luna, in ciel?, si domanda il pastorello della poesia. Dimmi, che fai, silenziosa luna? Ancor non sei tu paga di riandare i sempiterni calli? Somiglia alla tua vita la vita del pastore. Sorge in sul primo albore move la greggia oltre pel campo. Poi stanco si riposa in su la sera. Altro mai non ispera. A che val al pastor la sua vita, la vostra vita a voi? Dimmi, si dice il pastor, diceva Florita Almada con voce piena di trasporto, ove tende questo vagar mio breve, il tuo corso immortale? Nasce l'uomo a fatica, ed è rischio di morte il nascimento, diceva la poesia. E ancora: Ma perché dare al sole, perché reggere in vita chi poi di quella consolar convenga? E ancora: se la vita è sventura, perché da noi si dura? E ancora: Intatta luna, tale è lo stato morale. Ma tu mortal non sei, e forse del mio dir poco ti cale. E ancora, in maniera contraddittoria: Pur tu, solinga, eterna peregrina, che sì pensosa sei, tu forse intendi, questo viver terreno, il patir nostro, il sospirar, che sia; che sia questo morir, questo supremo scolorar del sembiante, e perir della terra, e venir meno ad ogni usata, amante compagnia. E ancora: che fa l'aria infinita, e quel profondo seren? Che vuol dir questa solitudine immensa? Ed io che sono? E ancora: Questo io conosco e sento, che degli eterni giri, che dell'esser mio frale, qualche bene o contento avrà fors'altri. E ancora: A me la vita è male. E ancora: Vecchierel bianco, inferno, mezzo vestito e scalzo, con gravissimo fascio in su le spalle, per montagna e valle, per sassi acuti, ed alta rena, e fratte, al vento, alla tempesta, e quando avvampa l'ora, e quando poi gela, corre via, corre, anela, varca torrenti e stagni, cade, risorge, e più e più s'affretta, senza posa o ristoro, lacero, sanguinoso; infin che arriva colà dove la via e dove il tanto affaticar fu volto: abisso orrido, immenso, ov'ei precipitando il tutto oblia. E ancora: vergine luna, tale è la vita morale. E ancora: O greggia mia che posi, oh te beata che la miseria tua, credo, non sai! Quanta invidia ti porto! Non sol perché d'affanno quasi libera vai; ch'ogni stento, ogni danno, ogni estremo timor subito scordi; ma più perché giammai tedio non provi. E ancora: Quando tu siedi all'ombra, sovra l'erbe, tu se' queta e contenta; e gran parte dell'anno senza noia consumi in quello stato. E ancora: Ed io pur seggo sovra l'erbe, e un fastidio m'ingombra la mente, ed uno spron quasi mi punge. E ancora: E pur nulla bramo, e non ho fino a qui cagion di pianto. E giunta a questo punto, dopo un profondo sospiro, Florita Almada diceva che si potevano trarre varie conclusioni. Uno, un pastore può facilmente perdere il controllo dei pensieri che lo attanagliano perché questo rientra nella natura umana. Due, guardare in faccia la noia era un gesto che richiedeva coraggio e Benito Juárez l'aveva fatto e anche lei lo aveva fatto ed entrambi avevano visto sul volto della noia cose orribili che preferivano non riferire. Tre, la poesia, ora si ricordava, non parlava di un pastore messicano ma di un pastore dell'Asia, ma in realtà era lo stesso, perché i pastori sono uguali da tutte le parti. Quattro, pur essendo vero che al termine di tutti gli affanni si apre un abisso immenso, lei raccomandava, innanzitutto, due cose, prima di non ingannare la gente, seconda di trattarla in modo corretto. A partire da questo, si poteva continuare a parlare. [469-471]

Leopardi, non citato, nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* è in grado di dire delle verità universali, che riguardano la natura umana: questo suo tratto è messo in evidenza nel breve commento di Florida, che riconosce anche in tali verità «cose orribili»: probabilmente, le stesse per cui «è funesto a chi nasce il dì natale». La poesia non compare nella sua interezza, circa metà viene espunta attraverso tagli irregolari; è intervallata dalle affermazioni della veggente senza alcuna soluzione di continuità, viene citata a memoria; l'ordine dei versi in un paio di casi è invertito: da un punto di vista filologico, non è rispettato l'originale. Inoltre il contesto, l'insistenza sull'anaforico «e ancora», la mancanza di indicazioni sull'autore, l'autocommento di Florita Almada (solo apparentemente banale: «i pastori sono uguali da tutte le parti», e così gli uomini) – danno luogo per il lettore a una forma di straniamento. Si legga la definizione di Šklovskij: «il poeta compie uno spostamento semantico, toglie un concetto dalla

serie semantica in cui si trovava, e lo pone, con l'aiuto di un'altra parola (del tropo) in un'altra serie semantica, così che noi sentiamo la novità, la collocazione dell'oggetto in un'altra serie. La nuova parola sta sull'oggetto come un vestito nuovo»⁹⁴. La poesia è spostata dalla sua 'serie' originale, il volume dei *Canti*, un'antologia o altro, e collocata in un contesto nuovo, diverso e addirittura improbabile, recitata – peraltro con sostanziale adesione all'originale in traduzione spagnola – da una curandera messicana. Uno dei punti più alti della tradizione poetica occidentale è ironicamente pronunciato da un personaggio dallo statuto incerto e comunque al di fuori del pubblico della poesia, trascinato a contatto col basso del quotidiano, la stessa esperienza anti-bucolica del referente, del pastore. Il valore e il senso particolari del testo poetico, attraverso l'intervento di un'altra parola e addirittura di una diversa voce, sono messi al confronto con la realtà.

Nella struttura del romanzo, Florita Almada è oggetto di un'ironia uguale in intensità ma opposta quanto a direzione. 2666 è costellato di discorsi che non conducono a nulla; nell'intreccio di giallo, poliziesco, *suspense* che struttura l'opera di Bolaño, investigatori, detective e poliziotti non riescono a risolvere la situazione, ossia a fare i conti con il negativo che come un cancro abita la città; oppure, se vi giungono vicini, vengono posti nella condizione di non parlare, uccisi o allontanati. Florita, la veggente, è invece l'unica che riesce a dire in pubblico la verità su quanto sta avvenendo, e a rivolgere accuse ai responsabili della strage di Santa Teresa. Paradossalmente, il personaggio che gode di uno statuto narrativo la cui credibilità è minata alla base, è l'unica a usufruire positivamente del proprio diritto di parola. Il *Canto* di Leopardi, all'interno di questa dimensione, a una prima lettura comparso in modo sostanzialmente casuale, acquista un peso differente attraverso un doppio movimento: è ironicamente recitato da una ciarlatana, che altrettanto ironicamente nell'economia della *Parte dei delitti*, fra criminologi nordamericani, deputati, giornalisti, commissari è fra le poche a dire la verità.

* * *

Si è visto come l'intera opera di Bolaño risulti immersa in una fittissima rete di rimandi, riferimenti e allusioni; l'estratto riportato non fa eccezione⁹⁵. Nella *Parte dei delitti* Florita

⁹⁴ Viktor Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1974, pp. 220-1.

⁹⁵ Non stupiranno dunque i riferimenti a Leopardi in altri romanzi. Ad esempio, il poeta recanatese compare assieme a molti altri all'interno di un'ironica classificazione tassonomica ne *I detective selvaggi* (Adelphi, Milano 2014, pp. 96-7) ripreso con minime variazioni nell'incipit del postumo *I dispiaceri del vero poliziotto* (Adelphi, Milano 2011, pp. 21-3): «Nell'immenso oceano della poesia distingueva varie correnti: frocioni, froci,

compare altre volte: partecipa in diversi momenti alla trasmissione televisiva condotta dall'amico e seguace Reinaldo, per parlare dei delitti di Santa Teresa; alcune volte, cade in *tranche* in diretta, e parla delle proprie visioni. Attraverso la televisione viene conosciuta da Sergio Gonzalez, personaggio importante del romanzo, che indaga sui femminicidi: si tratta di un altro personaggio positivo, omaggio a Sergio González Rodríguez, giornalista messicano amico di Bolaño nonché autore di *Ossa nel deserto*, un'inchiesta sui delitti⁹⁶. Durante questo incontro, il punto di vista cambia: se prima era incentrato su Florita, adesso il narratore assume lo sguardo del giornalista; i due personaggi positivi non riescono così a incontrarsi, la veggente sarà solo «una ciarlatana di buon cuore» [620].

La poesia di Leopardi invece sembra implicitamente citata nel sogno che conclude la *Parte di Amalfitano*:

Amalfitano sognò di vedere apparire in un patio rosa l'ultimo filosofo comunista del Novecento, Parlava russo. O meglio, cantava una canzone in russo [...]. L'ultimo filosofo comunista era in abito scuro e cravatta celeste e aveva i capelli grigi. Benché desse l'impressione di essere lì lì per cadere, restava miracolosamente in piedi. [...] Ma queste interruzioni erano breve e sporadiche e non tardava a riprendere il filo della canzone originale, in russo, di cui Amalfitano non capiva le parole (anche se nei sogni, come dei Vangeli, uno ha di solito il dono delle lingue), ma che intuiva tristissima, il racconto o i lamenti di un bovaro del Volga che naviga tutta la notte e si duole con la luna del triste destino degli uomini, che devono nascere e morire. [252]

L'ultimo filosofo comunista è, paradossalmente, Boris Eltsin. L'atmosfera onirica spiega l'inconcludente profondità del ragionamento proposto dal presidente russo, che frammischia frammenti di economia dell'esistenza («La vita è domanda e offerta») e stralci di pensiero magico («La magia è epica ed è anche sesso e bruma dionisiaca e gioco»); la canzone sul «triste destino degli uomini» fa da sottofondo alla conclusione della *Parte di Amalfitano*, e segna un altro passo verso il centro del romanzo, la *Parte dei delitti*.

Un ulteriore legame rinforza questa maglia della rete. La lunga citazione di Leopardi apparentemente serve a descrivere l'infanzia di Benito Juarez, primo presidente indigeno del Messico ed eroe della lotta per l'indipendenza contro le ingerenze europee – in particolare di

frocetti, checche, culi, finocchi, efebi e narcisi. Le due maggiori correnti, tuttavia, erano quelle dei frocioni e dei froci. [...] Il fatto è che un poeta frocione come Leopardi, per esempio, ricrea in qualche maniera froci come Ungaretti, Montale e Quasimodo, il trio della morte».

Più indicativa la comparsa del riferimento a Leopardi in *Notturmo cileno* (Adelphi, Milano 2016, p. 91). Il narratore, gesuita cileno favorevole al golpe Pinochet, incontra il dittatore di cui accetta di divenire maestro di dottrina marxista. «Guardavamo la luna che vagava da sola nello spazio infinito. Forse fu quello spettacolo che mi diede l'audacia di domandargli se conosceva Leopardi. Disse di no. Domandò chi era. Ci fermammo. Da dietro la vetrata, gli altri generali contemplavano la notte. Un poeta italiano dell'Ottocento, dissi. Questa luna, dissi, se posso permettermi, signor generale, mi ricorda due poesie, *L'infinito* e il *Canto notturno di un pastore errante dell'asia*. Il generale Pinochet non manifestò il minimo interesse. Gli recitai, camminando al suo fianco, i versi dell'*Infinito*, che sapevo a memoria. Bella poesia, disse». Il *Canto* riemerge in relazione al negativo e alla sua perturbante quotidianità.

⁹⁶ Cfr. Marcela Valdes, *Solo tra i fantasmi*, in Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*, cit., part. pp. 25-31.

Massimiliano d'Asburgo. Proprio in onore del politico messicano, El Paso del Norte nel 1888 venne ribattezzata Ciudad Juárez: Bolaño inserisce qui un indizio di referenzialità, legando Ciudad Juárez/Santa Teresa alla meditazione sul senso e sul male («Se la vita è sventura / Perché da noi si dura?») del *Canto*. Il nome di Benito Juárez compare un'altra volta, come un destino, nella *Parte di Arcimboldi*, l'ultima di *2666*. Hans Reiter, dopo la seconda guerra mondiale, inizia a scrivere mentre lavora come buttafuori in un bar; dopo alcuni tentativi rifiutati, un editore di Amburgo, Bubis, accetta di pubblicare il primo romanzo. Per una serie di ragioni Hans reputa necessario assumere uno pseudonimo, che sarà Benno von Arcimboldi; l'editore ne chiede conto.

«Qual è il suo vero nome? Perché lei, naturalmente, non si chiama così». [...]

«Mi hanno chiamato Benno per via di Benito Juárez» disse Arcimboldi. «Suppongo che lei sappia chi era Benito Juárez». Bubis sorride. [874]

Il nome del presidente del Messico è una traccia leggera che da una parte segnala, insieme a molte altre, il legame fra le diverse parti, ma dall'altra ribadisce la referenzialità: la narrativa di Bolaño non può fare a meno di dichiarare il proprio legame con la realtà, anche se in forme indirette, nascoste, all'interno di un paradigma che oscilla costantemente fra l'indiziario, l'allusivo e l'incoerente.

L'estratto con la sua criptocitazione leopardiana si inserisce dunque all'interno del complesso equilibrio di *2666*: da una parte, la citazione sembra quasi dettata dal caso, da un'affinità tematica molto flebile – quel che il pastore pensa rispetto alla vita, nella solitudine della notte; dall'altra, si inserisce in una rete più ampia, quella che innerva l'intero romanzo con una struttura portante in grado di opporsi all'entropia del reale. Florita Almada, la veggente che appare e scompare come una stella cadente squarciando la notte delle morti di Santa Teresa, è in grado di cogliere il contenuto di verità nel testo poetico poiché risulta in grado di scegliere, all'interno dell'entropia, ciò che può servire, può parlare agli uomini dicendo loro una verità. Il suo rapporto con la letteratura è completamente opposto a quello dello specialista: si basa sulla buona fede, sulla completa apertura e sul rifiuto delle separazioni. I critici occupano l'intera prima *Parte* di *2666* senza risultare in grado di acquisire uno spessore, mentre Florita Almada nel giro di poche pagine viene tratteggiata come individuo completo, per di più dotata di una particolare, semplice lucidità etica sul mondo: anche se è vero quel che dice Leopardi, lei comunque raccomanda di non ingannare la gente, e di trattarla nel modo corretto. La letteratura è spogliata di tutte le sue incrostazioni (categorie, critiche, storicizzazioni) e arriva nuda alla prova del reale.

Il tassello intertestuale ha come prima cosa la funzione di rendere un omaggio a un grande poeta; la produzione dell'autore è ricchissima di esempi in questo senso. La citazione implicita di Leopardi non pare assumere centralità, non gode apparentemente di nessun privilegio dal punto di vista dell'economia del romanzo, non viene coinvolto per intero il pensiero del poeta di Recanati; si inserisce piuttosto in una concezione *rizomatica* dell'opera d'arte nella quale il centro è rifiutato, a favore del continuo rimando fra gli innumerevoli nodi della rete che, tendendo ad assumerne la forma, mira a circoscrivere il proprio oggetto. Il lettore è lasciato libero di seguire l'ordine ovvio del testo, continuando a leggere degli omicidi di Santa Teresa; oppure può andare con la mente ad altri punti di *2666*, come la fine della *Parte di Amalfitano*, se ne è in grado potrà rievocare la citazione leopardiana quando leggerà la *Parte di Arcimboldi*, potrà considerare l'opposizione fra la concezione della letteratura dei critici e quella di Florita, o ancora potrà considerare le altre numerose citazioni implicite ed esplicite disseminate in questa vera e propria opera-mondo⁹⁷. D'altra parte, «la cultura di Bolaño [...] è talmente sterminata [...] da pesare nei suoi libri quanto un taglio di zavorra su una mongolfiera. [...] Bolaño sembra trovarsi completamente a proprio agio scendendo e risalendo a proprio piacimento la scala della cultura occidentale»⁹⁸. La figura impiegata da Lagioia riproduce plasticamente un tratto del rapporto di Roberto Bolaño con la tradizione. La scala ha qui due significati: è quella che separa – ma, assieme, congiunge – cultura 'alta' e cultura 'bassa', ma è anche quella che dal passato conduce al presente. La tradizione occidentale è tutta presente davanti allo scrittore, che se ne può impossessare esattamente come fa Florita, ossia senza la necessità etica o estetica di impostare un dialogo che consideri in un qualche modo la distanza storica; in una certa misura, la tradizione è presentificata ossia disponibile.

Questo particolare modo di intendere il legame con la tradizione ha delle connotazioni tali per cui, nella nostra bipartizione, non possono che ricadere all'interno dell'intertestualità: manca, a una funzione di ri-uso, quella concezione della distanza, quella disparità fra autore-C e autore-L, con il suo precipitato in termini di concezione dell'autorità, dunque di esemplificazione paradigmatica; manca addirittura l'integrità del classico, che viene destrutturato e ricostruito a piacimento. L'orizzonte del classico tende invece a coincidere con quello della veggente, che addirittura presta la propria voce – ma anche la propria memoria

⁹⁷ Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994.

⁹⁸ Nicola Lagioia, *Uno scrittore per il ventunesimo secolo*, in Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*, cit., p. 118.

creativa – all’intertestualità; la distanza storica risulta assottigliata, l’autorità si ottiene sul campo della realtà, nel deserto che circonda Ciudad Juárez, nel presente.

Non per questo la tradizione per Bolaño procede sui binari postmodernisti del gioco e del nichilismo. La concezione intertestuale della tradizione non è destinata a fallire, perché può superare la prova del deserto, può parlare al presente; il gioco postmoderno dei critici, che non sanno vedere oltre l’autoreferenzialità del linguaggio, o si infrange sugli scogli della violenza storica, oppure è destinato a connotare soggetti monodimensionali, incapaci di divenire qualcosa di più di segni trasparenti, sagome di cartone. Florita Almada, invece, nonostante la sua posizione nel mondo può dire una verità, in parte coincidente coi versi di Leopardi.

Il minimo rapporto intertestuale col classico non è che l’epifenomeno della più generale collocazione di Bolaño rispetto al postmodernismo, ampiamente riconosciuta nei termini di un rifiuto etico e di un superamento estetico.

Bolaño lavora a questo concetto non solo nel romanzo *2666*, in cui ci immerge in una ittà infernale, quasi dantesca. [...]. Si tratta di un male in apparenza quasi gratuito, senza controlli di ordine morale o etico. È importante riconoscere la qualità intrinseca di quel male: sembra che circoli fra noi e ci possa prendere in qualsiasi momento. [...]

Anche il potere è una minaccia permanente in Bolaño. Viene rappresentato come un elemento essenzialmente di controllo, sempre vigile. Non è certo casuale, infine, che le donne di *2666* siano operaie e donne, le figure più deboli di una società contemporanea.

[...] Bolaño è stato depoliticizzato da parte dei suoi critici.⁹⁹

Borges e Cortazar stanno per una letteratura che non potremmo che definire altro che postmoderna: una letteratura che Bolaño attraversa, ma che non è più la sua. [...] Bolaño crede che il realismo abbia ancora possibilità che il postmoderno giudicava esaurite. [...]

Nonostante la resa del pensiero all’incomprensibilità del reale, non c’è nichilismo. [...] L’orrore non viene disattivato per inflazione e per riduzione a grafismo e disegno astratto [...] l’orrore rimane intatto¹⁰⁰.

L’esempio di Bolaño ha dimostrato precocemente come sia possibile oltrepassare il postmodernismo senza rinnegarne l’esperienza storica e l’apparato teorico. La concezione intertestuale, che in quest’ultimo ricopre una posizione di assoluto rilievo, non fa eccezione: l’autore riesce a rovesciarne la tensione antistorica, tutta volta al presente, nella richiesta, anche violenta – uguale e opposta alla violenza della realtà – di senso qui ed ora. Il romanzo di Bolaño, dunque, è anche un romanzo sulla letteratura, o meglio: è un libro che propone un certo tipo di rapporto fra la letteratura e la realtà, per cui la prima deve essere esposta alle violenze della seconda come nell’esperimento di Amalfitano; rifiutando invece un altro tipo di rapporto,

⁹⁹ Patrizia Espinosa, *A proposito di Roberto Bolaño*, in «Pagine inattuali», *Roberto Bolaño dieci anni dopo*, cit., pp. 13-14.

¹⁰⁰ Raffaele Donnarumma, *La macchina dell’oscurità*, in «Allegoria», 71-72, XXVII, 2015, pp. 226-7.

quello che tende a ridurre la realtà al linguaggio, superato ironicamente attraverso i suoi stessi strumenti.

7. *L'ironia postmodernista: una lettura orlandiana*

Gli ultimi due capitoli affrontano testi nei quali si riscontra un trattamento ironico della tradizione, all'interno di una dimensione genericamente intertestuale – seppure con risultati diversi. Per chiudere la sezione, si tenterà di riflettere sul ruolo dell'ironia in queste opere attraverso la lettura teorica che ne propone Francesco Orlando in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. La direzione del lavoro di Orlando è quella di costruire una relazione, non biunivoca e rigida ma tendenziale, fra la serie della retorica classica e della neoretorica (in particolare, rispetto alla *Retorica generale* del gruppo di Liegi), e la retorica freudiana, attiva sul piano dell'inconscio. Le premesse di questa lettura sono almeno due, non eludibili e consequenziali: la letterarietà sarebbe identificata dalla presenza di un tasso di figuralità; il quale, a sua volta, rappresenterebbe una formazione di compromesso fra istanze diverse, concorrenti ed eventualmente contrapposte a livello di inconscio¹⁰¹.

Quella ipotesi teorica vuole che ogni «letterarietà» empiricamente avvertita abbia un suo fondamento «oggettivo» – cioè analizzabile entro i testi – nel loro «tasso di figuralità»: variabile, quest'ultimo, tra la soglia minima del non letterario e la soglia massima del non comunicativo; concepito cioè come «quantitativamente», sebbene non come numero di figure ma come densità del loro tessuto. D'altra parte la stessa ipotesi, forte stavolta di chiarissime indicazioni nel libro di Freud sul motto di spirito, assimila ogni figura retorica a una formazione di compromesso [...]¹⁰².

L'opera letteraria esiste in quanto tale, nella lettura di Orlando, nel momento in cui risulta attraversata da figure che ne formalizzano le tensioni e le contraddizioni; queste figure non comprenderebbero soltanto quelle classiche, ma sarebbero da rintracciare anche a livello più ampio, ad esempio sul piano della *dispositio* e, più in generale, dell'invenzione, territori scarsamente frequentati dalla riflessione retorica. In questo senso, la definizione del letterario risulta ampia (un tasso di figuralità dunque di letterarietà è presente in molti discorsi non artistici) ma, grazie al ragionamento sulle macrofigure¹⁰³ non legata alla concentrazione minuta di figure retoriche.

La corrispondenza fra figuralità e formazione di compromesso si spiega invece con il ricorso di Orlando al motto di spirito, come affrontato da Freud. Questo è l'unica manifestazione cosciente del lapsus nonché l'unica ad avere un carattere sociale, presupponendo un

¹⁰¹ Per queste premesse Orlando si appoggia – e rimanda – al precedente *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

¹⁰² Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., pp. 11-2.

¹⁰³ «Figure estensivamente intese, e suscettibili ancor più delle altre di derivare da, o coincider con, quelle di una retorica freudiana». *Ivi*, p. 39.

destinatario: vi si condensano le tensioni psichiche che, in tal modo, trovano sfogo, rispondendo al principio di piacere. Il motto di spirito veicola un contenuto non accettato socialmente, e per questo deve passare attraverso una formazione di compromesso fra ciò che si vuole dire e ciò che si può dire. La letteratura, naturalmente all'interno delle proprie forme, funzionerebbe in parte allo stesso modo. «Entrambe queste manifestazioni consentono al piacere di tornare in una manifestazione linguistica socialmente autorizzata. La tendenziosità del motto non sta nei suoi contenuti, che possono variare, ma nelle forme, così come la letterarietà non dipende dai temi, ma dalla forma che questi assumono nel testo. [...] Orlando esalta il compromesso che unisce inconscio e letteratura e in cui il piacere torna come represso»¹⁰⁴.

La formazione di compromesso non è altro, nella teoria freudiana, che l'espressione linguistica di uno scontro di forze psichiche; «la quale fa posto da sola, simultaneamente, a entrambe le forze in contrasto diventate significati in contrasto»¹⁰⁵. Tali forze fra loro in conflitto sono nominate da Orlando, in deviazione dalla definizione freudiana, «repressione» e «ritorno del represso» (al posto di rimozione e ritorno del rimosso), impiegando una terminologia che comporta un'apertura nella dimensione psichica verso l'influsso della dimensione sociale. La definizione del letterario come condensazione figurale (di ogni ordine) sarà così funzionale a una sua concezione quale luogo del conflitto fra forze divergenti; le quali, seppur in una logica di represso e repressione, dunque di trionfo e sconfitta, risultano presenti entrambe, proprio perché la figura è il luogo della formazione di compromesso. Questa interpretazione della figura risulta di grande efficacia nel momento in cui, all'interno di un testo letterario (ma si può affermare semplicemente: di un testo) si riscontra un'ambiguità, un conflitto. Naturalmente, l'ironia («la figurazione mediante il contrario»¹⁰⁶) è in questo senso un caso esemplare.

L'indagine di Orlando è impostata sul conflitto fra barocco ed illuminismo fra Sei e Settecento, il momento in cui la razionalità illuminista e occidentale trionfa sulle logiche precedenti. L'ironia dei Lumi riveste una funzione fondamentale in questo scontro: il pensiero del Settecento si scaglia contro le concezioni 'irrazionali' precedenti – ad esempio la religione, il diritto divino dei regni, ma anche la logica artistica metaforica ecc. – attraverso un rovesciamento ironico. L'esempio maggiore fornito da Orlando è quello delle *Lettere persiane*, delle quali riproduce un estratto: le lettere XVI-XVIII fra Usbeck e il mullah Mehemet-Ali, sua guida spirituale. L'ironia in questo caso funziona attraverso uno spostamento: l'argomento esplicito è chiaro, ma il lettore capisce che si sta parlando d'altro; egli comprende

¹⁰⁴ Valentino Baldi, *Il sole e la morte*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 50.

¹⁰⁵ Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 4.

¹⁰⁶ Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 97.

immediatamente che, anche se la critica è letteralmente rivolta contro i precetti musulmani, il vero obiettivo è la religione in sé. Il grado zero, dunque, il vero obiettivo polemico dell'opera, è la critica della religione e della sua precettistica in Europa, condotta attraverso uno spostamento le cui cause sono da ricondurre: *in primis*, alla censura materiale; in seconda battuta, alla forza argomentativa che si condensa nell'ironia, in ragione del ricorso alla collaborazione del lettore. Nelle lettere persiane, dunque, la figura generale dell'ironia si può tradurre nella seguente frazione simbolica¹⁰⁷: R/r = Islamismo/cristianesimo.

La funzione fondamentale della figura dell'ironia in letteratura è dunque, secondo Orlando, quella di dire una cosa intendendone un'altra, cioè di operare uno spostamento. Tuttavia, il procedimento ironico di per sé ha un'ulteriore caratteristica, riconducibile a un'altra porzione della riflessione del padre della psicanalisi, quella della cosiddetta negazione freudiana. L'ironia in quanto figura non è solo uno spostamento, ma è anche una formazione di compromesso: esattamente come la negazione, conserva una parte di ambiguità, dato che ciò che viene negato deve prima essere affermato, deve quindi poter giungere al livello dell'espressione.

Freud ha scritto [rispetto ai lapsus] che «essi significano una mezza riuscita e un mezzo fallimento per ognuna delle due intenzioni». Metà e metà sarebbe certamente troppo dire, nel caso di una retorica di negazioni freudiane così trasparente e persuasiva nelle sue intenzioni come quella dell'ironia illuministica [...]. Ma non si sfugge alla soluzione che l'enunciare le ragioni dell'avversario soddisfa un residuo di convinzione accordato ad esse *nell'atto stesso* di annullarle, che l'evocare esplicitamente la sua immagine soddisfa un residuo di fedeltà al prestigio di essa *nell'atto stesso* di sopprimerlo.¹⁰⁸

Così, l'ironia intesa come omologa alla negazione freudiana accorda un certo spazio alle ragioni di ciò che è represso, del suo obiettivo polemico. La logica della religione, nelle *Lettere persiane*, pur apertamente attaccata dall'illuminismo settecentesco è persistente e convive al fianco della logica razionale, dando luogo a fenomeni di ampia portata nei quali risulta visibile in controluce: ad esempio, il fascino per l'orientalismo e, più in generale, per l'Oriente. La logica soccombente continua così a trovare espressione in manifestazioni differenti, interessanti a livello artistico nel momento in cui assumono forma letteraria (che ha a che fare, come abbiamo visto, con la figuralità).

* * *

¹⁰⁷ Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 44.

¹⁰⁸ *Ivi*, 15.

Al di là dell'indagine approfondita di Orlando sulla letteratura dell'illuminismo, soprattutto francese, è possibile impiegare questo modello per comprendere il funzionamento dell'ironia intesa quale concrezione figurale. La figura dell'ironia afferma qualcosa che si vuole criticare, intende il contrario di quel che si afferma. La comprensione del procedimento ironico è basata sulla concordanza con il lettore, che deve condividere con l'autore della formulazione ironica i presupposti culturali e, in genere, le inferenze per interpretare l'operazione retorica messa in atto. Questo accordo di base è, per necessità, non solamente letterario ma ha a che fare con tensioni collettive, dalle quali partire per un accordo e un assenso.

Proprio perché sono significati che hanno a che fare non con complessi psichici ma con credenze od opinioni, proprio perché in questo caso sarebbe particolarmente improprio parlare di rimozione e ritorno del rimosso anziché di repressione e ritorno del represso, vale la pena di interrogarsi sulla consistenza delle forze il cui scontro presemiotico avrebbe come esito una tale manifestazione semiotica. È chiaro che non si tratta di forze psichiche individuali, ma storiche nel senso collettivo della parola; e che il loro scontro non è affatto presemiotico, ma al massimo preletterario o in ogni caso anteriore alla singola manifestazione, al singolo testo. È lo scontro fra i discorsi rispettivi, orali o scritti, di una tradizione e di una critica alla tradizione.¹⁰⁹

Queste «forze psichiche [...] storiche nel senso collettivo della parola» hanno un obiettivo polemico chiaro, che tendenzialmente appartiene al passato o a una visione del mondo in declino, cui tali forze si contrappongono; ma che conserva un residuo di fascino, dovuto all'affermazione di una logica altra rispetto alla trionfante e che trova spazio espressivo – in quanto *represso* – nell'ironia intesa come negazione freudiana. Il soddisfacimento di un bisogno psichico – ma, come si è visto, di ordine storico – decreta l'affermazione della figura dell'ironia in determinati momenti storici, con la sua capacità di dare forma a una ambiguità. Orlando parla del successo del gotico durante il secondo Settecento come tributo psichico a una logica repressa dalla razionalità dell'illuminismo, o del legame fra affermazione pratica della razionalità dell'illuminismo nella rivoluzione industriale, e il trionfo del romanticismo come contraltare sul piano artistico. Più in generale, tuttavia, è forse possibile individuare, nelle fasi storiche di predominio dell'ironia¹¹⁰, un rapporto con il passato (inteso come groviglio di tradizioni, miti, valori ma anche forme e figure di parola e di pensiero) nel quale siano prevalenti i modi dell'incredulità e dello scaltro e più o meno assoluto relativismo. Nel momento in cui

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 13-14.

¹¹⁰ Una proposta è accennata da Remo Ceserani (*Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 132-3.) che, riprendendo lo spunto di Orlando, concepisce il Settecento non come il secolo antipoetico per eccellenza, ma come era sottoposta al dominio di altre figure: «non assistiamo al passaggio da un alto a un basso tasso di figuralità, bensì al passaggio da un tipo di figuralità a un altro. [...] le preferenze stilistiche del Settecento [...] optano per la figuralità dei metalogismi anziché per quella dei metasememi». Adombrata dietro a queste considerazioni c'è, solo teorica, una storia letteraria o della cultura imperniata sulla successione delle figure – magari da mettere in «serie» con le altre «storie» (della letteratura, dei modi, culturale, delle idee ecc.).

una certa 'razionalità' ha la meglio su una precedente 'irrazionalità' (ma, in termini matteblanchiani, nel momento in cui si ha la competizione fra due diverse logiche), le forme del passato, cariche di questa logica soppressa, tendono ad essere sottoposte a ripresa ironica. Quando Ariosto afferma, in apertura d'ottava e con un sospiro, «Oh gran bontà de' cavalieri antichi»¹¹¹ sta ironizzando pesantemente – Ferrau e Rinaldo mettono sì da parte le proprie divergenze, ma solo per rincorrere l'indifesa Angelica; allo stesso tempo però, nell'Italia dell'autonomia perduta, attraversata e devastata da rapaci eserciti stranieri fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, l'ingenuità (la «bontà») del codice cavalleresco è anche ricordata con la nostalgia dovuta all'ideale tramontato.

L'interpretazione dell'intertestualità postmoderna, allora, potrebbe andare in questa direzione. L'affermazione del postmodernismo segue al trionfo di una logica (culturale, ma anche politica: è la logica del tardo capitalismo) che si esprime nelle forme di un relativismo a-dialettico e anti ontologico, orientato verso l'esplorazione delle possibilità razionali o irrazionali – quantomeno da un punto di vista artistico – della libertà dell'individuo spoglio davanti all'arido vero. Per far questo, deve sottoporre ad un trattamento ironico, dunque a critica e rovesciamento, non tanto i temi o le forme della letteratura precedente quanto – magari attraverso il rovesciamento ironico di tali forme e temi – una certa struttura di rapporto con il passato, quella che lo considera come possibile modello. Ad essere ironizzata è proprio l'idea della ripresa seria, della citazione come richiamo di un intero mondo di relazioni, di modi e di idee: si tratta del grado zero dell'ironia dell'intertestualità, del vero obiettivo polemico, che è letterario ma soprattutto (per spostamento) extraletterario, fondato su un'idea di uomo orientata su passato e futuro, concepiti come *donde* e *dove*¹¹², da *dove* si viene e *dove* si va. Non è escluso tuttavia che questa ironia non contempra, anche in questo caso, un ritorno del represso di qualche tipo, una forma di nostalgia, una vertigine.

* * *

La dominante culturale del postmodernismo trova una corrispondenza nel rifiuto del rapporto con tradizione e passato che passa attraverso le pratiche ri-uso, e nella sua sostituzione con la forma ironica dell'intertestualità. Dal punto di vista minimo, i testi degli autori-C non sono necessariamente vettori di un modello o di un messaggio, ma esistono solo in quanto

¹¹¹ *Orlando furioso*, I, 22.

¹¹² Nel senso impiegato da Fortini parlando di Lukács: «Detto altrimenti, Lukács [...] ha troppo vivo il senso della "città in fiamme" per non esigere da se e da noi la scelta di quello che possiamo salvare. E in sostanza ci dice, con la parola "eredita" la stessa cosa che con la parola "prospettiva", ci chiede un "dove" e un "dove" che non sono soltanto cronologici ma etici». Franco Fortini, *Lukács in Italia*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 163.

porzioni di un gioco combinatorio, e all'interno di questo vengono risemantizzati. È particolarmente evidente in *Se una notte d'inverno...*, nella quale l'intertestualità di genere è commista alla parodia, e disinnescata dall'interruzione di ciascun incipit di romanzo; mentre l'unica ripresa effettiva, quella di Dostoevskij, non giunge a rappresentare un modello di qualche tipo, ma si definisce come un campo sul quale dispiegare un ulteriore gioco figurale, combinandosi in una doppia figura con il riferimento al *Pierre Menard* di Borges.

Dietro a questo rifiuto, ad esso omologo, sta la concezione della storia che presiede alla produzione dell'ultimo Calvino. I suoi tratti sono chiari: il confronto è quello fra *la complessità* del reale e la razionalità del soggetto; che si trova però stretto in una *empasse* fra, da un lato, il fallimento di un intervento del soggetto nella società e nella storia; dall'altro, l'immagine della realtà come frattale, come riprodotte se stessa all'infinito, con tutte proprie relazioni, in continua omotetia. Il risultato è la vertigine, lo sguardo sull'abisso, il blocco; le sue figure, lo si è visto, *mise en abîme* e intertestualità. Un rapporto di ri-uso, basato su concetti quali autorità e modello, non è più dicibile nel postmodernismo di Calvino; non per censure effettive, naturalmente, ma perché la concezione della storia di cui l'autore – e con lui una parte sostanziale dell'Occidente – si fa portatore assume concretezza, in questi testi, in una presentificazione che esclude proiezioni di futuro e modelli dal passato, optando per una dinamica culturale relazionale, o rizomatica. «Non c'è più una tradizione e un'avanguardia, tutto è contemporaneo»¹¹³.

La possibilità del ri-uso, la fiducia del moderno in un dialogo con la tradizione è stata di Calvino – si sono visti i riferimenti all'illuminismo nel *Barone rampante*, e la biblioteca di Amerigo Ormea quali esempi significativi. Ad un certo punto, a cavallo della svolta parigina di metà anni Sessanta, le cose cambiano. Da questo mutamento è investita la letteratura che, non più in grado di mantenere la presa sul reale, è evocata quale animale notturno o umbratile, ritratto nei suoi poveri e precari rifugi.

L'ambizione giovanile da cui ho preso le mosse è stata quella del progetto di costruzione d'una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione d'una nuova società. Quali correzioni e trasformazioni abbiano subito queste attese verrà fuori dalla successione dei testi qui raccolti. Certo il mondo che ho oggi sotto gli occhi non potrebbe essere più opposto all'immagine che quelle buone intenzioni costruttive proiettavano sul futuro. La società si manifesta come collasso, come frana, come cancrena (o, nelle sue apparenze meno catastrofiche, come vita alla giornata); e la letteratura sopravvive dispersa nelle crepe e nelle sconnessure, come coscienza che nessun crollo sarà tanto definitivo da escludere altri crolli.¹¹⁴

¹¹³ Lettera di Italo Calvino a Umberto Eco, 9 maggio 1962, contenuta in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 705.

¹¹⁴ Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2009, pp. 3-4.

La *Presentazione* della raccolta di saggi sui quali Calvino mette *Una pietra sopra*, coeva a *Se una notte d'inverno...*, fornisce la misura di questo mutamento, e di come una serie di gesti e parole non fossero più replicabili e dicibili da Calvino. Nei termini di Francesco Orlando, abbiamo una repressione – le cui cause sono evidentemente di ordine storico, e solo in seconda battuta psichico-individuale – e un represso: la concezione della storia come pagina da scrivere, e della letteratura come penna. Il represso non è più dicibile, risulta essere fuori dall'ordine del discorso, l'unica forma che esso può assumere è quella della ripresa ironica – dell'intertestualità. L'ironia intertestuale, attraverso questa lettura, rivela il grado zero: la sovrabbondanza di riferimenti ironici alla tradizione squaderna l'impossibilità di un dialogo con la tradizione, che non ha più forza né autorità se non, a tratti, nella forma parodica dell'erudizione; la profondità storica è tramutata in orizzontalità sincronica, in disponibilità immediata. Ragionando secondo il meccanismo di equivalenze imperfette proposto da Orlando, dietro all'ironia è possibile leggere uno spostamento, dicibile solo in forma allusive e indirette; per cui il rapporto intertestuale con la tradizione, con il suo portato ironico, nasconderebbe una concezione della storia nella quale i margini di azione dell'uomo sul mondo si danno come sempre più risicati, per cui «il meglio che ci si può aspettare è di evitare il peggio»¹¹⁵.

Tutto ciò non avviene senza residui. Il romanzo di Calvino è attraversato da almeno due tensioni che già erano comparse ne *Le città invisibili*: da una parte, il tentativo di gestione dei sensi mediante i segni; dall'altra la crisi da vuoto e da perdita di controllo. L'erotismo, in *Se una notte d'inverno*, esce dalla penombra in cui l'autore l'aveva confinato e può esprimersi, ma solo in forma di fredde e raffinate metafore: «Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali d'informazione tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative» [180]. L'incontro amoroso è come una lettura, cambia solo l'oggetto, i criteri – ancora il rigore razionalità dell'ermeneuta in scacco di fronte alla *complessità* – restano inalterati: «il corpo conta in quanto parte d'un insieme di elementi complicati, non tutti visibili e non tutti presenti [...] tutti i segni che stanno sul confine tra te e gli usi e i costumi e la memoria e la preistoria e la moda, tutti i codici, tutti i poveri alfabeti attraverso i quali un essere umano crede in certi momenti di star leggendo un altro essere umano» [*ibidem*]. L'incontro con l'altro è impossibile, si risolve in una illusione molto al di là della mediazione di cui si fa carico la rete intertestuale che ingabbia le traiettorie dei personaggi.

D'altra parte, il romanzo è attraversato da figure di spaesamento, di crisi, crollo e vertigine, individuate a suo tempo da Segre in quello che resta uno dei migliori fra gli interventi apparsi sull'opera.

¹¹⁵ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 4.

Il romanzo II appare al Lettore «squarciato da voragini senza fondo, come se la pretesa di rendere la pienezza vitale rivelasse il vuoto che c'è sotto» (p. 42); il romanzo III è intessuto sul tema dello sfacelo e della dissoluzione; il romanzo IV si autodefinisce «un ponte sul vuoto» (p. 82), e l'io protagonista si dice consapevole «che ogni vuoto continua nel vuoto, ogni strapiombo anche minimo dà su un altro strapiombo, ogni voragine sbuca nell'abisso infinito» (*ibid.*), e il gesto di Irina è quello di fare «dei disegni per aria» (p. 83); il romanzo X è preannunciato come libro «che dà il senso del mondo dopo la fine del mondo, il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c'è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo». ¹¹⁶

Segre concludeva così la ricognizione: «Tutto questo non basta [...] nemmeno per configurarsi come un messaggio. Però si tratta di enunciazioni a futura memoria [...]» ¹¹⁷, preconizzando futuri sviluppi poetici per il discorso. La riflessione orlandiana permette di approfondire il ragionamento: l'inquietudine che molte figure veicolano, legata al vuoto, al suono cavo, è da mettere in relazione all'impossibilità di padroneggiare una prospettiva, un nesso fra passato e futuro, perduto per sempre. All'interno di tutto ciò si inserisce la predominanza assoluta delle *mise en abîme*, figura paradossale e frattale di una profondità bloccata nella ripetizione e nel sempre uguale. La rimozione del precedente rapporto con il passato, dunque di una *Weltanschauung* obliterata, lascia tuttavia tracce inconfondibili. All'interno della dimensione intertestuale tutto questo ritorna come ossessione, come rovesciamento, o forse come perturbante: la rete di significati potrebbe non reggere, al di sotto d'essa il vuoto esercita una strana attrazione.

* * *

Con Calvino si è visto un esempio di intertestualità ironica: la citazione è presente e strutturante, ma il suo significato storico-modellizzante viene sovrascritto dalla sua funzione di materiale neutro, sincronico. Anche Bolaño adotta questa postura, che però sottopone a sua volta a un procedimento ironico. Da un punto di vista retorico assistiamo, in questo brano, a una struttura che ricorda quella della doppia negazione – la quale, una volta posta in essere, dà luogo ad una affermazione. Si tratta, in altri termini, del procedimento ironico di superamento del postmodernismo attivo nella poetica dell'autore cileno.

La forma ironica della citazione leopardiana che abbiamo visto in *2666* è segnalata attraverso una serie di marche tipicamente postmoderniste. Il mancato riconoscimento dell'autorità del classico, e della sua possibilità di incidere sull'esistenza, di entrare realmente all'interno di un dialogo, è annunciato dalla modalità della citazione, riportata a salti, a tratti errata;

¹¹⁶ Cesare Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere...*, in Id., *Teatro e romanzo*, cit. p. 167.

¹¹⁷ *Ibidem.*

dall'intersezione di voci (del narratore, di Florita e del poeta) in un groviglio non sempre districabile; dalle puntualizzazioni apparentemente riduttive poste quale commento; dallo stesso statuto inattendibile del declamatore. Il *Canto* non è nominato, la sua citazione risulta all'apparenza solo materiale da costruzione in un romanzo vario in cui, decisamente, si parla d'altro; è sottoposto a un processo di straniamento che strizza l'occhio al lettore, mettendo in evidenza l'apparente stravolgimento cui i versi sono stati sottoposti. Il loro statuto di verità appare, come d'altra parte avviene per il materiale letterario in altre situazioni nell'opera di Bolaño (la parte dei critici, ad esempio), tendenzialmente nullo, materia slegata dalla realtà e dalla vita.

Su un piano più generale, tuttavia, all'interno della *Parte dei delitti* il personaggio le cui parole conservano uno statuto di verità è, ironicamente, il più improbabile e inattendibile, quello legato alle potenze della veggenza e dell'occulto: Florita Almada è l'unica voce in grado di dire la verità sugli omicidi delle centinaia di donne di Santa Teresa. All'interno della macrofigura intessuta da 2666 nella quale si specchiano e si frammentano omertà, verità e negativo, le parole di Leopardi pronunciate dalla veggente acquistano uno statuto particolare, bucano la finzionalità del romanzo. «È funesto a chi nasce il dì natale»: la tradizione di riflessione sul rapporto fra vita e male risuona nella mente del lettore con la eco del verso non citato.

Le parole di Leopardi sono così inserite un procedimento doppiamente ironico, una prima volta ancorate ai modi della citazione (microfiguralità), una seconda alla struttura del romanzo (macrofiguralità). I versi sembrano strizzare l'occhio al lettore, la vetta della poesia è trascinata in basso dalla voce improbabile della veggente; a sua volta, però, la veggente è l'unica a dire la verità. Ciò che nel frammento viene sottoposto a trattamento ironico e negato, come privo di valore e utile solo come materiale combinatorio di costruzione narrativa (al modo di Calvino), sul piano dell'inventio viene a sua volta inserito in una costruzione ironica: subendo una nuova negazione, risulta affermato.

In termini più generali, seguendo il modello di Orlando, in Bolaño risulterebbero attive diverse tensioni: il trattamento ironico del classico (rintracciabile anche e forse soprattutto negli ulteriori esempi da *I dolori del vero poliziotto* e da *Notturmo cileno* che sono stati ricordati), risulta a sua volta ironizzato a livello macrofigurale. La struttura si potrebbe esprimere in una frazione a tre livelli; nel livello centrale si troverebbe l'intertestualità ironica. Il fatto che essa trovi una sede, e più in generale che forme tipiche del postmodernismo abbiano ampio spazio all'interno di un romanzo che, tuttavia, ne contrasta gli stessi presupposti estetici e poetici (mondo come linguaggio, letteratura come gioco, impoliticità del letterario) testimonia di una fase particolare della letteratura di cui Bolaño rappresenta una espressione interessante oltre che

precoce: quella di un *ritorno al reale*¹¹⁸ perseguito però attraverso gli strumenti plasmati da quello stesso postmodernismo che l'autore intende negare in blocco, assieme alle sue concezioni di separatezza ironica del letterario. Il fascino di un certo trattamento della lingua e della tradizione, compresa l'idea della compresenza orizzontale e della fruibilità dei classici, non è tramontato ma continua in tal modo a incidere nell'opera dello scrittore, a resistere alle spinte verso il proprio superamento, che tuttavia è nei fatti avvenuto. Le interpretazioni opposte che dell'opera di Bolaño sono state fornite, variamente collocata fra la vetta del postmodernismo e la svolta verso un suo rifiuto, non fanno che testimoniare questa compresenza, questa ambiguità, compromesso potente e affascinante nutrito da una doppia ironia e da una doppia negazione.

¹¹⁸ Per il dibattito sul ritorno al reale, cfr. l'ampio dibattito ospitato su «Allegoria», 57, 2008; e Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit.

Terza sezione

La fortuna di Manzoni

1. Introduzione

Con i saggi della sezione precedente si sono posti in evidenza alcuni tratti particolarmente significativi delle forme di intertestualità e di ri-uso; la scelta è caduta su opere collocate all'interno di un preciso arco cronologico: capolavori del XX secolo nei quali siano attive riprese di classici del XIX. Il punto di vista, in questo caso, è stato sempre fisso sull'opera più recente: la problematica riguardava la forza strutturante di un'opera della tradizione sulla materia del presente, nonché il rapporto fra gli orizzonti dei due autori, classico e lettore. Questa modalità ha il pregio dell'agilità: muovendosi nella vastissima produzione letteraria del secolo scorso, ha modo di individuare oggetti testuali sempre all'altezza delle problematiche presentate. La terza e ultima sezione, invece, proporrà una prospettiva per certi aspetti inversa: a rimanere fermo sarà l'autore-c, il classico moderno, del quale si evidenzierà la traiettoria attraverso alcune riprese da parte di altri scrittori-lettori. Fatte le debite proporzioni, si tratta della stessa distanza che corre fra la critica delle fonti e l'indagine critica della fortuna di un autore: la prospettiva diversa permette di affrontare la stessa questione con vari angoli di incidenza, osservandone nella globalità le conseguenze testuali.

L'opera al centro di questa sezione dovrà essere un classico, ossia dovrà avere determinate caratteristiche di attualità, freschezza e posizione nella tradizione letteraria tali da farne un modello radiante per i suoi lettori (e, fra loro, per i tanti autori-L). Non avremo dunque, come per i casi della seconda sezione, due sole temporalità a confronto – quella del classico e quella del lettore: se la prima resterà la stessa, la seconda comprenderà testi pubblicati fra gli anni Quaranta e gli anni Zero, opera di autori dalle poetiche e dalle concezioni della tradizione fra loro molto differenziate. Si avrà così una comparazione sulla diacronia, sulle differenti possibilità che le temperie culturali e le varie poetiche mettono a disposizione per rileggere, riprendere e re-interpretare il classico. In questa sezione, piuttosto che concentrarci unicamente su degli esempi eccellenti, proveremo a osservare come, per ogni ripresa, il dialogo e lo scontro fra due temporalità, fra due orizzonti storici, si delinei secondo una geometria variabile; e come il mutare dell'orizzonte storico del lettore porti a un sostanziale cambiamento nella forma della ripresa, e in tutto ciò che ne consegue.

Sulla base di queste premesse possono sorgere numerosi problemi, *in primis* rispetto all'individuazione del campo – che potrebbe tendere a un'estensione troppo ampia. Diviene così necessaria una limitazione, che sia compatibile con il modello articolato su ri-usi e intertestualità proposto nella prima sezione e in parte sviluppato con il confronto fra casi

concreti nella seconda. Il periodo considerato sarà così il secondo Novecento italiano, per quanto la limitazione temporale non sarà stringente – le periodizzazioni non possono mai descrivere precisamente la realtà – ma servirà quale orientamento di massima nella scelta dei testi da considerare. Nelle opere affrontate, le relazioni di intertestualità e i ri-usi della tradizione sono fra loro anche molto distanti, ma osservati nel complesso restituiscono un'immagine fedele delle tensioni attive nel campo letterario, e dei mutamenti di paradigma che influiscono su scelte autoriali e poetiche: la traiettoria di un classico si trova così ad assumere tratti intrinsecamente sineddotici, illuminando alcune delle dinamiche più ampie che negli ultimi tre quarti di secolo hanno investito un'intera cultura.

1. Il classico in questione: I Promessi Sposi

Un modello ideale per questa indagine è costituito da *I Promessi Sposi*. Considerato il ruolo non solo nella letteratura ma anche nella scuola nazionale, non potrà stupire il numero delle riprese e delle suggestioni che l'opera è andata producendo. Il capostipite del romanzo storico nella letteratura italiana è (stato) un modello di lingua e di stile; la sua fortuna di lunga durata ha fatto sì che generazioni diverse, lungo quasi due secoli, guardassero come a un esempio al classico che in età scolastica, volenti o nolenti, avevano letto per intero; il ruolo stabile nel canone ha a che fare con lo spessore e l'ambiguità del testo, che risponde alle più diverse sollecitazioni, sulla base di una concezione controversa e tormentata del nesso che stringe narrazione e storia, e che riverbera non solo sull'evoluzione del genere coniato da Scott ma anche su molte altre linee romanzesche. L'evidente importanza dell'opera di Manzoni per la letteratura del Novecento, in particolare per la prosa, sembrerebbe a prima vista rendere superflua una disamina delle motivazioni della scelta. Una panoramica in questo senso, tuttavia, sarà utile dal momento che ciascun autore contemporaneo guarda al romanzo di Manzoni – che, per evitare equivoci, sarà considerato nella sua interezza, ossia comprensivo della *Storia della Colonna infame* – da una prospettiva diversa, sulla scorta di una o diverse vie per le quali transita la fortuna dei *Promessi Sposi*: averne presente il tracciato storico, almeno per linee generali, sarà necessario per comprendere forza e direzione delle riprese.

Il successo dei Promessi sposi

All'interno della complessa storia filologica dei *Promessi Sposi*, una prospettiva interessante da cui partire, rilevata più dall'indagine storiografica che da quella critico letteraria, è quella della fortuna editoriale. L'opera di Manzoni compare nel momento di passaggio da un'editoria artigianale, nella quale libraio, stampatore ed editore spesso e volentieri coincidono, a una moderna industria editoriale già simile all'attuale, quantomeno nelle forme di organizzazione del lavoro (non ancora nelle tecniche: la stampa offset è degli anni Quaranta, la Linotype della fine del secolo). L'ampliarsi dei fruitori della cultura, per quanto su un ordine di grandezza non confrontabile il XX secolo, consente già l'emergere di «problemi che riguardano il difficile equilibrio fra innovazione e qualità dei prodotti offerti»¹, prospettando la divisione fra cultura alta e bassa che progressivamente andrà sostituendosi alla precedente e classica divisione per generi, dunque per argomenti e stili. Le due edizioni de *I Promessi Sposi* appaiono proprio nel momento in cui le problematiche poste da questa nuova situazione vengono alla luce, e in una qualche misura ne risentono, in positivo e in negativo. Fra il 1827 e il 1840, incrociando il numero di edizioni e le tirature medie dell'epoca, è stato valutato in 60-70.000 il numero di copie stampate, per la quasi totalità in edizioni 'pirata' non controllate dall'autore: per un verso, dunque, Manzoni non poté trarre profitto dal successo del proprio romanzo, che venne tuttavia assicurato proprio dalla diffusione indiscriminata ad opera di decine di stampatori in proprio. Sotto il profilo normativo, solo nel 1840 si tentò di porre un argine a questo fenomeno, con un trattato fra i vari stati della penisola sul quale, fra l'altro, Manzoni conterà per la tutela dei diritti della Quarantana (venendo comunque aggirato²). In questo modo, a dispetto dello stesso autore, *I Promessi Sposi* risulta essere non solo «il primo romanzo storico che si afferma sul mercato»³, ma anche, da subito, il libro più letto del periodo.

Esattamente come oggi, nella prima metà dell'Ottocento non è possibile predire, a partire dal successo ottenuto da un libro al momento della sua pubblicazione, il ruolo che esso andrà assumendo all'interno di un canone. La regola vale, a maggior ragione, per *I promessi sposi*: la fortuna è grande ma riguarda un tipo ben preciso di pubblico, all'interno del quale non sembrano rientrare, ad esempio, i patrioti che contemporaneamente lavorano alla costruzione dell'unità

¹ Alberto Cadioli, *Dall'editoria moderna all'editoria multimediale. Il testo, l'edizione, la lettura dal Settecento a oggi*, UNICOPLI, Milano 1999, p. 22.

² Cfr. Mariarosa Bricchi, *La fortuna editoriale dei «Promessi sposi»*, in Sergio Luzzato, Gabriele Pedullà, Domenico Scarpa (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, III, Einaudi, Torino 2012, part. pp. 125-6.

³ Maria Iolanda Palazzolo, *Il romanzo storico: un best-seller di 150 anni fa*, in *I tre occhi dell'editore: saggi di storia dell'editoria*, Archivio Guido Izzi, Roma 1990, p. 62.

d'Italia – che preferiscono, restando a Manzoni, le due tragedie. Il pubblico dei patrioti è importante, in quanto le preferenze estetiche della classe media coinvolta nelle guerre di indipendenza avranno per evidenti motivi delle conseguenze sul canone, almeno nei decenni immediatamente successivi all'unità. La contraddizione è evidente a partire dalla ricognizione eseguita da Alberto Banti su diari e memorie nel tentativo, appunto, di determinare se e come fosse possibile identificare una sorta di *canone risorgimentale*, l'elenco delle opere diffuse e lette da coloro che, di lì a pochi anni, combatterono per l'unità nazionale.

Particolarmente evidente l'esclusione dei *Promessi Sposi*, ovvero del massimo best seller in termini di edizioni e di copie vendute, della narrativa italiana primo ottocentesca. [...] mi pare che il punto fondamentale sia che il tema della nazione – e in particolare della nazione italiana – semplicemente non è al centro della storia manzoniana. Le allusioni a temi suscettibili di interpretazioni patriottiche non mancano, ma sono decisamente incidentali rispetto all'asse principale della narrazione.⁴

La fortuna dell'opera di Manzoni dunque comincia da subito, ma al tempo stesso non riguarda le avanguardia politiche: ai *Promessi sposi*, troppo problematici nella concezione del rapporto del singolo con la storia, troppo legati a un Seicento sinonimo, per quegli anni, di decadenza, i patrioti preferiscono opere più schiettamente orientate dall'ideale patriottico, come quelle di Massimo d'Azeglio o Francesco Guerrazzi. A cosa si lega dunque? L'ipotesi di una fortuna risorgimentale legata alla critica allo spagnolismo, di lunga durata e ripresa recentemente, ad esempio, da Marino Biondi⁵, non riesce del tutto convincente per le ragioni addotte da Banti. Un'ipotesi interessante è avanzata da un altro studioso attento alla storia della cultura e delle idee, oltre che dei concetti, Mario Isnenghi.

Manzoni e il popolo

Il minimo comun denominatore ideologico delle tante anime del primo Ottocento, più o meno impegnate direttamente nella lotta politica, sarebbe riducibile a tre concetti: popolo, nazione, Italia. A partire da essi, le differenziazioni sono anche abissali, ma è proprio per la presenza di questa piattaforma comune e condivisa che il Quarantotto italiano può avere una dimensione unitaria, almeno per quel che riguarda le classi borghesi e nobiliari. Il più

⁴ Alberto Banti, *La nazione del risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2000, p. 45.

⁵ «Nel romanzo più che la nazione in positivo vi era la sarcastica e dolente visione degli effetti dell'oppressione straniera e dello spagnolismo deteriore e corruttore, pur con nitide complicità locali». Marino Biondi, *Il discorso letterario sulla nazione: letteratura e storia d'Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, p. 25.

problematico fra i tre, ieri come oggi in verità, è il concetto di popolo: prima di Laclau⁶, ma prima anche di Gramsci, l'astrazione cosciente cui l'impiego di questo lemma del dizionario sociopolitico conduce è sempre difficile da controllare. Cos'è popolo, chi lo costituisce? La *Lettera semiseria* di Giovanni Berchet, manifesto del romanticismo italiano (1816) identifica ad esempio il popolo con una sorta di classe media e mediamente colta, concetto interessante dal punto di vista culturale ma di difficile proposizione da quello politico:

[...] tutte le presenti nazioni d'Europa [...] sono formate da tre classi d'individui: l'una degli Ottentoti; l'una di Parigini; e l'una, per ultimo, che comprende tutti gli altri individui leggenti ed ascoltanti, non eccettuati quelli che, avendo anche studiato ed sperimentato quant'altri, pur tuttavia ritengono abitudine alle emozioni. A questi tutti io do nome popolo.⁷

La definizione del nesso fra nazione e popolo nella patria è, con tutta evidenza, recente, legata ai cascami della sconfitta napoleonica sull'Europa della Restaurazione e al romanticismo; in ritardo di una generazione sul *Wilhelm Meister* tedesco, il romanzo di Manzoni avrebbe un ruolo fondamentale nel processo: la definizione di un popolo fiero ma timorato, rivoltoso ma solo se costretto, penitente e operoso contiene in sé il germe di una fra le più resistenti idee d'Italia.

Un primo e straordinario elaboratore di immaginari – anche 'popolari', per l'oggetto, e 'nazionali', per il pubblico entro cui circolano – è uno scrittore come Alessandro Manzoni (1785-1873). Quali idee di popolo – e di società, e di storia – mette in circolazione il suo romanzo, lavorandoci per vent'anni e continuando a parlare, dato il successo anche extra-letterario, ai figli e ai figli dei figli? *I promessi sposi* sono un libro-mondo, i suoi numerosissimi lettori – coevi o posteri rispetto al processo risorgimentale – ci possono naturalmente trovare e vedere in azione molto di più, oltre che cosa pensare del popolo e in particolare dei contadini: in tema di organizzazione della società, leggi dello Stato, comportamenti sociali, presenza del Divino nelle cose dell'uomo.⁸

Dai ceti moderati attivi nelle varie correnti politiche e culturali del Risorgimento *I Promessi Sposi*, sia nella Ventisettana che nella Quarantana, sono dunque ampiamente riconosciuti non tanto quale romanzo della patria quanto come l'opera che, romanticamente, pone al centro personaggi popolari, contribuendo in tal modo a creare l'idea stessa di popolo italiano. Anche partendo da qui se ne invocherà la volontà legittimante nelle chiamate alle armi, nelle guerre d'indipendenza, nei plebisciti che sanciranno a più riprese l'edificazione dello stato italiano.

⁶ Cfr. Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Egemonia e strategia socialista. Verso una politica democratica radicale*, Il melangolo, Genova 2011.

⁷ Giovanni Berchet, *Lettera semiseria. Scritti scelti di critica e di polemica*, Mursia, Milano 1977, p. 70.

⁸ Mario Isnenghi, *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Laterza, Bari 2011, p. 21.

Il secondo Ottocento

È tuttavia nel secondo Ottocento che *I Promessi Sposi* entrano stabilmente nel canone, attraverso un duplice movimento: da una parte, il romanzo viene riconosciuto quale capolavoro della letteratura italiana, ancor prima della scomparsa dell'autore; dall'altra, si sviluppa quel processo che conduce all'integrazione dell'opera manzoniana nei programmi scolastici dell'Italia unita. I due movimenti, com'è logico, procedono parallelamente, separati da una barriera osmotica: un ampio dibattito sui versanti critico e pedagogico prepara la strada alla prescrizione ministeriale del 1888; nel frattempo, iniziano a circolare versioni scolastiche e scelte ragionate di passi del romanzo, mentre nelle antologie dell'Unità sono irrinunciabili gli estratti manzoniani. Un'ulteriore spinta viene dalla questione linguistica, alla cui definizione Manzoni collabora quantomeno da due punti di vista: fornendo il modello della lingua italiana con la Quarantana, e collaborando all'avanzamento della questione della lingua con la relazione *Dell'unità della lingua*⁹ presentata nel 1868 al ministro della Pubblica Istruzione Emilio Broglio, al termine dei lavori della commissione parlamentare sulla lingua presieduta dall'autore stesso.

Lingua, stile, romanzo e storia: Manzoni si colloca all'incrocio di questi assi in un momento nel quale la letteratura subisce una profonda trasformazione, apprestandosi a divenire uno dei maggiori canali di perorazione dell'unità (non solo linguistica) nazionale¹⁰. La fortuna dei *Promessi Sposi*, al centro nel XX secolo di numerose riprese, vera opera radiante per la letteratura italiana, rispetto alla quale l'assoluta maggioranza degli autori si troverà nella necessità di esprimere un'opinione pro o contro¹¹, ha alla propria base anche la canonizzazione scolastica. Da parte di molti autori novecenteschi il primo incontro scolastico con il romanzo di Manzoni, più che con altre opere, risulta idiosincratico, comporta rifiuti che in molti casi solo una seconda lettura, a distanza di anni, corregge o rovescia. Tuttavia, la canonizzazione scolastica dei *Promessi Sposi* è importante da almeno due punti di vista: le prime linee generali di interpretazione hanno qui la propria origine, che non è individuale, ma condivisa a livello

⁹ Alessandro Manzoni, *Dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla. Relazione al ministro della pubblica istruzione*, in Id., Angelo Stella e Maurizio Vitale (a cura di), *Scritti linguistici editi*, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2000. La proposta manzoniana risaputamente vedeva nell'adozione del fiorentino vivo la sola possibilità di sostituzione dei tanti dialetti italiani (con opzione quindi antiletteraria), e nella redazione di un vocabolario univoco orientato in questo senso. Il ministro Emilio Broglio, amico dell'autore, sosterrà questa tesi, prendendo provvedimenti soprattutto in relazione alla proposta del dizionario.

¹⁰ Per una ricognizione sull'importanza di alcune opere per la definizione dell'idea di Italia, cfr. Matteo Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione e identità italiana*, Carrocci, Roma 2013.

¹¹ Giancarlo Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, tre volumi, Istituto di propaganda libraria, Milano 1975-76.

nazionale. In tal modo, i riferimenti a Manzoni, almeno nella seconda parte del secolo scorso, risultano condivisi non solo dalla borghesia nazionale, ma più in generale dalla popolazione mediamente scolarizzata, dal punto di vista quantitativo sempre più numerosa: possono così essere rilevati dalla maggioranza dei fruitori. In tal modo, tutti i meccanismi che, dalla citazione all'ironia, comportano la soddisfazione di condizioni inferenziali da parte dei lettori hanno delle buone possibilità di esser colti e di funzionare.

La questione della lingua

Il problema dell'unificazione linguistica interseca la vita e l'opera di Manzoni a diversi livelli. Le lettere testimoniano la viva attenzione già all'altezza della Ventisettana, palesando l'intenzione di effettuare una riscrittura che coincida con l'uso del fiorentino medio, come poi effettivamente avvenne secondo precise direzioni: eliminazione di lombardismi, aulicismi e più in generale di doppioni, seguendo la norma della tendenziale univocità del rapporto parola-cosa¹². Ancora nel 1821 Manzoni lamenta a Fauriel, nella nota lettera del 3 marzo 1821: «Manca completamente a questo povero scrittore quel senso, per così dire, di comunione col proprio lettore, quella certezza di maneggiare uno strumento egualmente conosciuto da entrambi»¹³. A distanza di quasi mezzo secolo, con alle spalle la scrittura dei *Promessi sposi* e la loro revisione, sulla scorta della nuova situazione politica Manzoni accetta di presiedere la commissione parlamentare nominata dal ministro Emilio Broglio al fine di «ricercare e proporre tutti i provvedimenti e i modi, coi quali si possa aiutare e rendere più universale in tutti gli ordini del popolo la notizia della buona lingua e della buona pronunzia». Nella relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla* Manzoni ripropone con maggior forza la tesi 'fiorentina', nonché un vocabolario per accelerare la diffusione.

Fino alla fine del secolo, il dibattito a livello scolastico si amplifica e diversifica, mentre l'opzione manzoniana prende sempre maggior forza. Una data spartiacque è il 1888: con la modifica al regolamento e ai programmi di quattro anni precedenti, la lettura dei *Promessi Sposi* entra ufficialmente nel percorso di formazione liceale per non uscirne più. Nei decenni precedenti si era moltiplicata, oltre ovviamente alla lettura diretta solitaria o in classe,

¹² Per una bibliografia completa cfr. Salvatore Silvano Nigro, Ermanno Paccagnini (a cura di), *Percorsi bibliografici*, in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. 1840*, cit., part. pp. 1095-6.

¹³ «Il manque complètement à ce pauvre écrivain ce sentiment pour ainsi dire de la communion avec son lecteur, cete certitude de manier un instrument également connu de tous les deux». Lettera a Claude Fauriel, 9 novembre 1821, in Alessandro Manzoni, *Lettere*, I, Mondadori, Milano 1970, p. 246.

l'inserzione di estratti nelle antologie, la lettura per frammenti nonché il confronto variantistico fra la Ventisettana e la Quarantana¹⁴: attraverso la riflessione sulle differenze, con un gesto pedagogico che ha ancora tratti di attualità, gli allievi non toscani erano indotti a riflettere sul proprio uso linguistico attraverso il confronto con un esempio autorevole.

Una delle questioni più problematiche per la scuola dell'Italia unita è la distanza che si dà fra parlato e scritto, conseguenza delle radici letterarie della lingua unitaria. Nel corso degli anni Ottanta vengono proposte diverse soluzioni, dal punto di vista degli strumenti e delle pratiche; si parla di tendere alla completa unificazione e omologazione linguistica, o viceversa di creare dizionari diversi per lo scritto ed il parlato. La proposta di Cantù, cui si deve far riferimento per la fortuna manzoniana del secondo Ottocento, è invece pragmatica:

A tal uopo non daremo in mano ai giovani un dizionario, sia vecchio o *novo*, bensì libri, ove colla parola si acquistino idee e sentimenti; libri come quelli del Manzoni, che fu grande per lo sviluppo armonico di tutte le facoltà intellettuali e morali, per quell'identificare l'affetto e il pensiero; non già per qualche parola variata, per qualche regola violata. E se, dopo che credeasi da lui terminata la questione, durata cinque secoli, ci attedia questo cicalio pro e contro, invece di arrabattarci nella nuova pedanteria, leggiamo un'altra volta i *Promessi Sposi*.¹⁵

La prosa di Manzoni diventerà in breve un modello non solo linguistico ma anche stilistico per la scuola dell'Italia unita: «una prosa fondata sulla ricerca del sinonimo adatto, capace di sfrondare quanto è superfluo, è il modello vincente per una scuola che sta diventando istituzione comune a tutta la società e diviene così tramite dell'ideale di una lingua che Manzoni voleva pronta a esprimere le istanze dell'intera nazione»¹⁶.

La questione linguistica non è distinguibile da quella stilistica, nel tentativo di modificare la tradizione retorica delle lettere italiane: i *Promessi sposi* diverranno «riferimento paradigmatico di uno stile capace di instaurare una nuova retorica proprio nella scuola: scrivere imitando la semplicità, mai banale, del Manzoni è l'obiettivo che maestri e docenti dell'Italia unita additano ai loro studenti»¹⁷. La novità del romanzo, da questo punto di vista, è immediatamente riconosciuta, fra gli altri, da Rovani¹⁸, Ascoli¹⁹, De Sanctis: secondo un saggio del critico,

¹⁴ Ferrante Ferranti, Carlo Attilio Meschia, *Attorno alle varianti fatte nel romanzo dei Promessi sposi coll'edizione del 1840. Osservazioni*, Squariglia, Foligno 1879; Francesco D'Ovidio, *La lingua dei Promessi sposi nella prima e nella seconda edizione*, Morano, Napoli 1880.

¹⁵ Cesare Cantù, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze*, Treves, Milano 1882, vol. I., p. 286.

¹⁶ Giuseppe Polimeni, *La similitudine perfetta*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 13.

¹⁷ *Ivi*, p. 12.

¹⁸ La letteratura italiana, all'apparizione di Manzoni, aveva bisogno «di una prosa nuova [...]. Aveva bisogno che in questa prosa stesse il segreto dell'esistenza della sua lingua, di cui per tanti secoli si andò affannosamente in cerca, senza sapere mai dov'ella fosse». Giuseppe Rovani, *La mente di Alessandro Manzoni*, in Giancarlo Vigorelli, *Manzoni pro e contro, I. Ottocento*, cit., p. 482.

¹⁹ «Un'idea, per quanto involuta e complicata, che gli sorgesse dai più reconditi strati del pensare, egli la costringeva a svolgersi e risvolgersi nella mente sua, per un'elaborazione lunghissima; sin che si dovesse riversare, limpida e non punto appariscente, in modeste e rimesse parole, le quali sembravano un molto semplice portato del

pubblicato originariamente sulla *Nuova antologia* nel 1873, il romanzo «nella storia dell'arte inaugura un'era nuova, l'era del reale».

Il grosso materiale è qui la lingua parlata e intesa dall'un capo all'altro d'Italia, intramezzata di lombardismi e toscanismi, che le comunicano la vivacità del dialetto. Scopo della lingua non è l'eleganza, che la impoverisce, la cristallizza in classificazioni arbitrarie e convenzionali, con un'aria di solennità artefatta; ma scopo è qui la perfetta similitudine sua con le cose, una espressione di quelle la più precisa e immediata, nella quale conformità consiste la sua bontà.²⁰

Lo stile semplice

Enrico Testa, ne *Lo stile semplice*, ha fatto il punto sulla proposta di Manzoni, collocandolo al principio di una delle tradizioni romanzesche in Italia. Come già notato, nel corso del secondo Ottocento, la semplicità dello stile e la sua apparente immediatezza – la sua vicinanza alle cose – è ottenibile solamente attraverso mezzi complessi e raffinati, in quanto effetto di semplicità. La trascrizione di una conversazione non potrebbe produrre una simile impressione nel lettore, dato che la semplicità e, in questo ambito, la mimesi, sono legate nei fatti più all'aderenza a una serie di norme linguistiche che danno l'*illusione* del parlato, che non al parlato stesso. Testa compie una ricognizione su queste norme che, nonostante alcuni precursori, è Manzoni per primo a mettere in atto coerentemente e su larga scala. L'autore si propone così, sotto questo profilo, quale padre fondatore non solo del romanzo italiano ma di un certo modo di intendere il rapporto fra romanzo, lingua e realtà, agli antipodi di qualsiasi espressionismo: di «una linea linguistica del romanzo che, in prima approssimazione, si presenta come parallela e distinta da quella della prosa narrativa espressionista»²¹. La simulazione del parlato e dello stile semplice non si delinea come artificio, ma si inserisce in relazione dialogica con le strategie narrative nonché con la concezione del romanzo stesso.

Ne risulta un'interpretazione problematica del fatto letterario, che, rappresentazione, ad un tempo, del vero e del falso, della realtà e della finzione, viene ricondotto, sul crinale che corre tra il suo costituirsi e il suo negarsi, al tono umile della voce dei suoi protagonisti [...]; ma ne risulta anche una sorta di simulazione bifronte del parlato: quest'ultimo è il prodotto del potere illusionistico e delle capacità rappresentative di una scrittura che riesce a scrollarsi di dosso il peso della canonica lingua letteraria dell'epoca, ma è anche,

senso comune». Graziadio Isaia Ascoli, *La sua lingua "connaturata e quasi inconscia di sé*, in Vigorelli, *Pro e contro Manzoni*, I. Ottocento, cit., p 604.

²⁰ Francesco De Sanctis, *I promessi sposi*, in «Nuova antologia di Scienze, lettere ed Arti, XXIV, XII, 1873, poi in Id., *Alessandro Manzoni*, Laterza, Bari 1953, pp. 61 e 89.

²¹ Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 4.

nell'architettura finzionale del "mondo possibile" istituito dal romanzo, l'origine della scrittura medesima.²²

Il fatto che, dal punto di vista stilistico, il romanzo si ponga quale capostipite di una certa linea – all'altro capo di quella gaddiana, che ha alle proprie spalle, fra molto altro, la scapigliatura – non significa che i testi che, nel corso del Novecento, risultano sottoposti a influenze e latori di riprese manzoniane siano da annoverare nella stessa linea. L'esempio più evidente è proprio quello di Gadda che, dichiarato ammiratore dell'opera manzoniana, dal punto di vista stilistico si colloca agli antipodi, sul versante del plurilinguismo e della tensione verso il neologismo e il pastiche. Lo sguardo attento alle questioni linguistiche e stilistiche che la scuola posa sull'opera maggiore di Manzoni, in effetti, ha certamente una grande influenza per quel che riguarda la formazione linguistica e stilistica degli italiani – seppur in alcuni momenti tale tensione antiretorica risulti contrastata, si pensi al ventennio –, che farà sentire il proprio peso per quel che riguarda la ricezione; mentre per il versante degli autori e delle riprese, tali questioni devono essere lette in dialogo anche con altre problematiche, in particolare per quel che riguarda il rapporto fra storia ed opera d'arte.

²² *Ivi*, p. 55.

2. La fortuna di Manzoni personaggio. Natalia Ginzburg e Mario Pomilio

Un esempio degli interrogativi posti al secondo Novecento dalla figura e dall'opera di Manzoni proviene da due testi che condividono una prospettiva sostanzialmente biografica. Natalia Ginzburg e Mario Pomilio pubblicano, entrambi nel 1983, due opere che pur nella diversità sia di prospettiva che di statuto mettono al centro la vita di Alessandro Manzoni. Non si tratta, in senso stretto, di una ripresa o riscrittura; tuttavia, il confronto con le questioni poste soprattutto da *Il Natale del 1833* di Pomilio sembra utile per mettere a fuoco preliminarmente i vari gradi e ordini di problemi con i quali il Novecento manzoniano si troverà a confrontarsi.

La famiglia Manzoni di Natalia Ginzburg è una biografia collettiva molto particolare: l'autrice rifiuta di osservare la cerchia familiare a partire dal centro, dalla figura di Alessandro Manzoni, assumendo volta per volta prospettive diverse, soprattutto – quando possibile – femminili: la madre, la moglie, i figli. L'autore de *I promessi sposi* emerge da questo incrocio di sguardi resi attraverso l'ampio ricorso a lettere, documenti d'epoca e testimonianze. La costruzione del Manzoni personaggio, dunque, passa attraverso molteplici punti di vista, una prospettiva plurivoca entro la quale la voce dell'autrice si assottiglia fino, all'apparenza, quasi a sparire. In realtà, proprio l'attenzione a grammatica e sintassi della comunità familiare, alle sfumature anche minime dovute al cambio dell'enunciatore è proprio uno dei tratti per i quali Natalia Ginzburg è nota, a partire dalla prima sua opera narrativa: il pluriprospettivismo, quale eredità complessa del modernismo, direziona così la narrazione solo apparentemente biografica e di ricerca, soffermandosi sulle contraddizioni dei soggetti anche in relazione alle opere. *La famiglia Manzoni* ha avuto una buona accoglienza nella scuola pubblica, e – a più di trent'anni di distanza – continua a costituire uno strumento per avvicinare gli studenti delle ultime classi contemporaneamente alla figura e all'opera dell'autore.

Nello stesso 1983, centocinquantenario anniversario della morte di Enrichetta Blondel, prima moglie di Manzoni, esce un'opera che in parte fa il paio con la prima. *Il Natale del 1833* di Mario Pomilio è un testo solo in apparenza lineare, nella sua semplicità. Il riferimento all'ultimo inno in morte della moglie, incompleto, fin dal titolo crea un orizzonte di aspettativa biografico-critica nel lettore, che in effetti non resta deluso: numerosi documenti, fra i quali lettere, le varianti delle due redazioni dell'Inno inconcluso, estratti dal *Giobbe*, hanno la funzione di supportare la ricostruzione che Pomilio fornisce rispetto alla vita di Manzoni negli anni 1833-34, disposti attorno alla morte della moglie. Il lettore non specialista è portato a chiedersi che

cosa significhi la dicitura che, in copertina, segnala il genere: romanzo. L'autore viene in soccorso solo con la nota finale, che conclude l'opera:

Sarà appena il caso di ricordare che questo è un romanzo o, più precisamente, un componimento misto di storia e d'invenzione, come avrebbe detto il suo protagonista.

Tuttavia, per non compromettere più del lecito Manzoni nel nostro discorso e anche per prevenire eventuali curiosità, ci pare non inutile chiarire quanto segue: sono immaginari sia quello che abbiamo chiamato il quadernetto, sia i progetti d'un Giobbe attribuiti a Manzoni, è immaginario il fatto che nel 1835 egli si provasse a riscrivere la *Colonna infame*, immaginario lo scambio di lettere tra lui e Fauriel a proposito di quest'ultima, immaginario il carteggio tra Giulia Beccaria e Mary Clarke.²³

Il romanzo, insomma, potrebbe dirsi storico-filologico: l'alternarsi di storia e di invenzione non riguarda solo i fatti e i personaggi, quanto i documenti a partire dai quali è possibile attribuire senso ad avvenimenti – la morte di Enrichetta Blondel, la *Storia della Colonna infame* – effettivamente accaduti. L'opera è disposta secondo un climax ascendente: in una spirale che si va svolgendo, la vicenda biografica del lutto di Alessandro Manzoni si lega non solo alle due varianti dell'inno, ma anche – meno immediatamente – alla riscrittura dell'*Appendice storica*, per spingersi fino all'indagine sulle ragioni profonde che spinsero Manzoni a mettere da parte la scrittura narrativa.

Alla radice di tutto ciò, nel romanzo, si trova un'attenzione verso l'oscillazione della fede dello scrittore a seguito della scomparsa della moglie; da questo punto biografico Pomilio sviluppa, per deduzioni consequenziali frammiste a ipotesi supportate dal materiale documentario apocrifo, «una inchiesta sull'esperienza del dolore, sul rapporto tra il dolore e la fede, sul male inviato da Dio e sul silenzio di Dio di fronte al male»²⁴. La tesi espressa nel *Natale del 1833* è a tutti gli effetti una tesi critica: con quest'opera al di fuori dei parametri l'autore prova a dar conto della radicale scelta manzoniana di abbandono della dimensione artistica, per trovar rifugio in quella storica, attraverso l'ipotesi sui sentimenti scatenati dalla morte di Enrichetta. La mossa dell'autore, difficilmente accettabile se intesa come tentativo di critica biografica, mutandosi in romanzo propone al lettore un'ipotesi, una suggestione sull'effettivo vuoto documentario rispetto alle ragioni di alcune scelte di Alessandro Manzoni.

Pomilio immagina l'autore dei *Promessi sposi*, all'indomani della morte della moglie, vagare smarrito fra diversi tentativi letterari: la scrittura di una tragedia ispirata a Giobbe, la manciata di versi del primo *Natale del 1833*. Sospeso fra i dubbi e il dolore, il personaggio è spinto da «qualcosa» a riesumare le pagine dell'*Appendice storica*, espunta dalla Ventiseptima: le

²³ Mario Pomilio, *Il Natale del 1833*, Rusconi, Milano 1983, p. 132.

²⁴ Giulio Ferroni, *Discorso interrotto*, in Fabio Pierangeli, Paola Villani (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, Studium, Roma 2014, p. 20.

immagini della violenza storica, inquisitoriale, tornano e si sovrappongono analogicamente al lutto privato.

Gli erano bastate poche pagine perché i propri affetti e quel compianto, quella recriminazione della propria sorte, quel disinganno di Dio da cui primamente era sgorgato *Il Natale del 1833* gli apparissero non so se dire più arroganti o più derisori. Che cosa diventavano, aveva dovuto domandarsi, i suoi propri lutti e il suo strazio personale a petto del destino di quei poveri innocenti chiamati in giudizio per aver diffuso la peste? Con quale diritto o con quale presunzione aveva egli potuto alzare la voce a lamentare che le sue preghiere fossero rimaste senza ascolto, quando la *Colonna infame* gli aveva rammentato ben altri inesplicabili mutismi di Dio? E dove era mai costui, in quale remoto e inaccessibile altare, per non udire le implorazioni che salivano verso di lui? [...] più ci si cala nel cuore della storia a tu per tu coi suoi fatti atroci e le sue tristizie immotivate, più si fa strada l'idea di un Dio o separato dalle cose umane, o impotente a modificarle²⁵.

La risposta a questi interrogativi, che vanno configurando – nella lettura che ne fornisce Pomilio – una vera e propria *empasse* del pensiero, conducendo a una contraddizione, non è di questo mondo. Lo sviluppo del ragionamento si scontra con l'immagine di un Dio lontano, assente, che non si concede l'intervento nelle cose del mondo ma resta a guardare: un Dio impassibile, freddo, veterotestamentario.

Arrivati a questo punto, la macchina narrativa del romanzo conduce verso due necessarie conseguenze. Da una parte, la nuova *Storia della Colonna infame* con la sua nota, amara constatazione: «rimane l'orrore, e scompare la colpa; e, cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla»²⁶. La morale della *Storia* si dibatterà strenuamente nella morsa di questa constatazione, ritrovando la colpa nell'azione del singolo, nelle sue scelte, fino al conseguente, duro sguardo verso il barbiere Mora, torturato delatore. Dall'altra – a questa legato – il *Discorso del romanzo storico* e la constatazione dell'illogicità del genere stesso: «ci si dirà ora, sarebbe in ultimo il romanzo storico che avrebbe torto per ogni verso. Questa è appunto la nostra tesi. Volevamo dimostrare, e crediamo d'aver dimostrato, che è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario [...] che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio»²⁷.

L'architettura dell'opera di Pomilio, attraverso gli apocrifi manzoniani e la lettera di Giulia Beccaria, istituisce una linea di interpretazione rispetto all'abbandono della scrittura letteraria, seconda grande incognita della parabola manzoniana – la prima, ugualmente nota, riguarda la conversione – leggendovi all'origine il lutto per la moglie e i dubbi teologici. Alla base sta la

²⁵ Pomilio, *Il Natale del 1833*, cit., pp. 102-3.

²⁶ Alessandro Manzoni, *Storia della Colonna infame*, Centro nazionale di studi manzoniani, Milano 2002, p. 7.

²⁷ Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Centro nazionale di studi manzoniani, Milano 2000, p. 14.

seconda redazione del *Natale 1833*²⁸, che in effetti sembra sbilanciarsi in questa direzione, con quella raffigurazione di un Dio terribile, severo, sordo alle invocazioni umane e distante dalla compassione. La possibilità stessa di un nuovo romanzo storico a partire dalla storia delle unzioni del Seicento e dei processi inquisitori, verso la quale all'altezza della pubblicazione della *Quarantana* si era sviluppata un'intensa aspettativa²⁹, si scontra conseguentemente con la difficoltà di seguire i «fili di grazia» nel corso delle vicende umane, tendenti piuttosto a renderli invisibili.

Oltre ad essere giorni di tremori speculativi, per Alessandro sono giorni macchiati d'esistenza. Dopo la sua terzogenita è scomparsa anche sua madre. E nella mestizia del nuovo addio, nell'ulteriore smussarsi del suo rigoglio e soprattutto di quella specie di slontanamento metafisico che ancora una volta la morte gli fa provare, declina per sempre in lui il progetto del romanzo. Cesserà di stancarsi a inseguire fili di grazia nel tessuto delle vicende umane e proverà a riscrivere la *Colonna infame* seguendo i criteri del metodo storico. L'invenzione cede il passo al vero positivo; ai terribili miraggi dell'immaginazione che l'avevano portato a un passo dal trarre in giudizio la Provvidenza o comunque si chiami Chi sovrasta ai nostri destini, subentra il rigore morale d'un uomo che smonta e rimonta gli atti del processo agli untori e tutti gli altri documenti in suo possesso per dimostrare a se stesso che male e dolore si spiegano con l'uomo, senza doverne imputare Dio. Ed effettivamente, tenuta entro il bozzolo delle mere certezze documentarie, la storia non manifesta altro colpevole se non l'uomo stesso.³⁰

La struttura e l'impalcatura concettuale della *Storia della Colonna infame* sono generalmente spiegate, come si vedrà più avanti, con la parziale contestazione delle posizioni assunte da Verri nelle *Osservazioni sulla tortura*; per cui se questi accusava le istituzioni del tempo, all'interno della battaglia politica illuminista, Manzoni guarda anche alla colpa del singolo, con esiti che non hanno mancato di colpire per la logica e difficile consequenzialità. Lo sventurato barbiere Mora, sottoposto a tortura, confessa, portando altri innocenti alla ruota. «Ma basta il chiamarlo sventurato? A una tale interrogazione, la coscienza si confonde [...]. Ma costretta a rispondere, la coscienza deve dire: fu anche colpevole; i patimenti e i terrori dell'innocente sono una gran cosa, hanno di gran virtù; ma non quella di mutar la legge eterna, di far che la calunnia cessi d'esser colpa»³¹. Pomilio, a partire dai versi del *Natale*, si interroga davanti a simile dura logica, che – nella sua lettura – non arretra davanti al dolore e alla tortura e, appellandosi al rigore morale, mostra l'uomo impegnato in tutta la propria nuda colpevolezza nel tentativo di assolvere Dio. Lo spazio della narrazione, tuttavia, risulta inaccessibile, minacciato da una

²⁸ Si riportano le prime due stanze: «Sì che Tu sei terribile! / Sì che in quei lini ascoso, / In braccio a quella Vergine, / Sovra quel sen pietoso, / Come da sopra i turbini / Regni, o Fanciul severo! / È fato il tuo pensiero, / È legge il tuo vagir. // Vedi le nostre lagrime, / Intendi i nostri gridi; / Il voler nostro interroghi, / E a tuo voler decidi. / Mentre a stornar la folgore / Trepido il prego ascende / Sorda la folgor scende / Dove tu vuoi ferir».

²⁹ Cfr. Carla Riccardi, *Introduzione a Alessandro Manzoni, La Storia della Colonna infame*, cit.

³⁰ Mario Pomilio, *Il Natale del 1833*, cit., p. 127.

³¹ Alessandro Manzoni, *Storia della Colonna infame*, cit., 80.

penna che, incalzata dalla lunga serie di lutti iniziata con la prima moglie, parrebbe faticare a riconoscere il solco della provvidenza nella terribile cornice dei processi agli untori.

L'interpretazione biografica del silenzio poetico e della seconda *Storia della Colonna infame* era già stata proposta, in termini estremamente simili, in un saggio di Bacchelli³² che Pomilio sostenne di «non aver deliberatamente voluto conoscere»³³ – dichiarazione della quale è lecito dubitare, per l'esatta coincidenza di temi e sviluppi. Sebbene solo per via ipotetica si possa tentare di colmare un vuoto di motivazioni che certamente ha origine, pragmaticamente, nel dominio del soggetto autore, la suggestiva spiegazione biografica all'abbandono della scrittura artistica è in concorrenza con molte altre, e una serie di ragioni fornite – per dire – da Proust, Debenedetti e Lukács inducono a non preferirla. Tuttavia, se questo vale per Bacchelli, per Pomilio il discorso è più complesso, proprio in ragione di quel «Romanzo» stampato sulla copertina del *Natale del 1833*, premio Strega l'anno successivo alla pubblicazione. L'interesse dell'opera non risiede tanto nella proposta interpretativa, quanto nel porsi all'intersezione fra molte delle diverse linee di riprese e influenze manzoniane attive o meno nel secondo Novecento. La lingua, per cominciare: calcata su una prosa manzoniana o comunque primo-ottocentesca per quanto riguarda gli estratti apocrifi, tende a colare sul resto dell'opera, influenzando sull'ordine sintattico, su certi *tic* linguistici, su un certo uso pronominale e avverbiale. Ecco l'incipit: «La parola sventura non è certo inusitata nel linguaggio del Manzoni: la si trova già nel *Carmagnola*, negli *Inni sacri*, nell'*Adelchi*. Eppure colpisce come se glie l'udissimo usare per la prima volta a incontrarla in una lettera del 19 febbraio 1834, la sola dov'egli parli della scomparsa della prima moglie»³⁴. L'influenza linguistica e stilistica non sarà la risorsa maggiore del manzonismo e delle riprese manzoniane del secondo Novecento, ma in questo caso va a costituire, anche per questioni di *inventio*, una base sulla quale innestare altri tratti. Lo stesso Pomilio, infatti, definisce l'opera «un romanzo o, più precisamente, un componimento misto di storia e d'invenzione, come avrebbe detto il suo protagonista»: attraverso una particolare *mise en abîme*, la definizione è impugnata contro il suo stesso estensore, creando un gioco di riflessi nel quale vero e verosimile non risultano distinguibili – almeno per chi legga il testo munito di una conoscenza solo superficiale dell'opera manzoniana. Altro punto interessante è l'attenzione alla *Storia della Colonna infame*, che vedremo costituire

³² Riccardo Bacchelli, *Natale con Alessandro Manzoni*, in Id., *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, Arnoldo Mondadori, Milano 1960, pp. 483-490 e part. p. 487.

³³ Claudio Toscani, *Da Il cimitero cinese a Il Natale del 1833*, in AA. VV., *Mario Pomilio intellettuale e scrittore problematico*, in «Riscontri», 22-3, 2000-1, p. 79. Cfr. anche Carla Damnotti, *Il Natale del 1833: «Un componimento misto di storia e d'invenzione»*, in Fabio Petrangeli, Paola Villani (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, cit., pp. 344 ss.

³⁴ Mario Pomilio, *Il Natale del 1833*, cit., p. 7.

uno dei tratti più interessanti dell'influenza manzoniana sul secondo Novecento: sia dal punto di vista della struttura del testo, al pari di alcuni altri ricondotto da Vigorelli nell'alveo del romanzo-saggio di ascendenza appunto manzoniana³⁵; sia per quanto riguarda l'argomento, la presenza del male della storia e l'atteggiamento che, di conseguenza, l'individuo può assumere.

Qui come in molti altri casi, il passato sembra riflettersi sul presente: «il Manzoni di un Pomilio doloroso e tormentato finisce per essere un Manzoni doloroso e tormentato, cristiano in rivolta verso il Dio del dolore sceso a visitarlo nonostante la fede costante».³⁶ Il classico serve a interpretare il vissuto, sia esso individuale, come qui, o collettivo, come sarà altrove; oppure il classico è trascinato nel presente, perde la propria individualità e il suo orizzonte viene ricondotto a quello dell'autore-lettore, definito nella prima sezione quale autore-L? Il caso di Pomilio è interessante proprio perché, nel suo tripudio di riferimenti manzoniani a lingua, stile, lessico, opere, lettere, riflessioni fra vero, apocrifo o verisimile, il tutto all'interno di un'apparente critica biografica, si pone a cavallo fra le due opzioni, che sono due modi di intendere il rapporto con il passato, e non si sbilancia. Forse proprio il trasferimento delle contraddizioni del romanzo storico, componimento misto di storia e d'invenzione, a tensioni individuali, biografiche e al limite fra artistiche e sentimentali conduce a una simile incertezza.

Il romanzo di Pomilio dichiara il proprio statuto ambiguo: si situa nell'onda lunga della fortuna novecentesca dell'autore dei *Promessi sposi*, scaturendo dall'incrocio di diverse riprese e influenze, in un manzonismo al quadrato. Questo testo si propone, per la sua stessa struttura ibrida, in quanto ponte fra la fortuna critico letteraria di un autore presso singoli lettori e il farsi autori di alcuni fra questi: esattamente la descrizione pratica di quella che è stata definita, nel primo capitolo, la funzione di ri-uso quale risultato della selezione, della scelta conseguente alla situazione di ri-uso (alla lettura, in sostanza, favorita anche da condizioni extraletterarie, ad esempio dal canone scolastico), formalizzata ed introiettata in un'opera letteraria. La funzione di ri-uso diviene una forma, proprio in quanto precipitato formalizzato di una situazione pragmatica, quella della lettura concepita come gesto di ri-uso.

³⁵ Giancarlo Vigorelli, *In Natale del 1833. Recensione* su «Nuova rivista europea», VI, 1983, 15.

³⁶ Anna Stella Poli, «Manzoni non è un pettegolezzo». Ginzburg, *Pomilio, Sciascia*, in «Autografo», 58, XXV, 2017, p. 79.

3. *I Promessi sposi* tra primo e secondo Novecento. Tre casi di ri-uso

La prima fase ottocentesca vede l'opera di Manzoni come modello per un verso, dal punto di vista letterario, di romanzo storico; d'altra parte, in relazione alla scuola, dal punto di vista di lingua e stile. Già dall'inizio del Novecento, le valutazioni dei *Promessi sposi* si diversificano e complicano, dando origine a riprese complesse, che fanno perno su una molteplicità di elementi. Ricardo Bacchelli, ad esempio, riprende la tradizione del romanzo storico dando nuova vita all'interpretazione manzoniana del genere: prima del grande romanzo familiare, *Il mulino del Po*, già con *Il diavolo a Pontelungo*, elaborato nella seconda metà degli anni Venti. La lezione di Manzoni, tuttavia, era ben presente anche a Pirandello, che nel saggio su *L'umorismo* inserisce una pagina su Don Abbondio. Paradossalmente, tuttavia, nel 1927 sarà uno scrittore da collocare, dal punto di vista stilistico e linguistico, agli antipodi rispetto al modello dei *Promessi sposi*, a pubblicare sul primo numero di «Solaria» l'*Apologia manzoniana*.

Carlo Emilio Gadda: fedeltà nel rovesciamento

Carlo Emilio Gadda è uno fra gli scrittori che, nel corso del Novecento, impostano un dialogo serrato con Manzoni; al contempo, tuttavia, è l'autore per il quale l'opera manzoniana rappresenta un termine di confronto difficile e sfaccettato. Le forme di influenza e ripresa, soprattutto in relazione a *I Promessi sposi*, si dispongono su strati diversi, sia da un punto di vista temporale che formale; a tutti i livelli, tuttavia, è attivo un rapporto contrastivo che, incastonato all'interno di contraddizioni tanto irrisolte quanto esibite, movimentata il manzonismo di Gadda. Numero, ampiezza e spettro dei riferimenti rendono complesso distinguere fra le effettive riprese, le forme di influenza diretta e quelle indirette. Per quel che riguarda l'aspetto linguistico, ad esempio, è stato notato come un substrato manzoniano sia da ritenere, «tranne eccezioni sporadiche, del tutto involontario»³⁷, legato sia alla formazione scolastica che alle letture reiterate – come lascia ipotizzare il giudizio estremamente positivo dell'*Apologia manzoniana*, primo testo gaddiano con cui nel 1927 si apre la collaborazione a

³⁷ Emilio Manzotti, La cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*, IV.II, *La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996, p. 282.

Solaria. Anche questo semplice dato, tuttavia, non può che rovesciarsi nel proprio contrario alla luce, oltre che dell'evidenza nella prassi linguistica autoriale, del rifiuto gaddiano dello «stile semplice», e del suo rivendicato posizionamento all'interno di una linea espressiva e plurilinguista. Rispetto alle opzioni manzoniane in favore della precisione lessicale, della parsimonia linguistica e dell'eliminazione dei sinonimi inutilmente prolificanti, la presa di posizione è infatti netta: «I doppioni li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni e i quadruplioni [...] e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente o d'uso rarissimo. Sicché do palla nera alla proposta del sommo e venerato Alessandro, che vorrebbe nientemeno potare, ecc. ecc.: per unificare e codificare: “dentro le leggi, trassi il troppo e 'l vano”. Non esistono il troppo né il vano, per una lingua»³⁸. L'influenza linguistica manzoniana è dunque attiva quale parte all'interno di un contesto più ampio: situazione che, proprio per le posizioni linguistiche di Manzoni, tende a invalidarne l'influenza, se non a rovesciarla di segno: tendenza che vedremo anche sotto altri punti di vista. In effetti, «la profonda connivenza sotto la scorza di apparenti antinomie [sta] nel comune rispetto della realtà, non in un inesistente filo di naturalismo linguistico»³⁹: un rispetto che trova dunque espressione, per ciascuno dei due autori, nell'impiego di una strumentazione linguistica e stilistica non solo differente ma oppositiva.

Sarebbe sbagliato, comunque, limitare a questo campo il riscontro di un ribaltamento; anche dal punto di vista contenutistico Gadda, con ironia, inserisce tasselli manzoniani invertiti di segno, o camuffati. Nonostante una disseminazione che interessa l'intera opera, gli esempi più significativi provengono dalla *Cognizione del dolore*: già nell'incipit un calco evidente – nonché dichiarato, se ce ne fosse stata necessità – rimanda alla relativa posizione liminare del romanzo di Renzo e Lucia.

Il Serruchón, da cui prende nome l'arrondissement come dal più cospicuo de' suoi rilievi, è una lunga erta montana tutta triangoli e punte, quasi la groppa-minaccia del dinosauro: di levatura pressoché orizzontale salvo il giù e su feroce di quelle cuspidi e relative bocchette, portelli del vento. Parete altissima e grigia incombe improvvisa sull'idillio, con cupi strapiombi: e canaloni, fra le torri, dove si rintanano fredde ombre nell'alba, e vi persistono, coi loro geli, per tutto il primo giro del mattino. Dietro nere cime il sole improvvisamente risfolgora: i suoi raggi si frangono sulla scheggiatura del crinale e se ne diffondono al di qua verso il Prado, scesi a dorare le brume della terra, di cui emergono colline, tra i velati laghi. Qualcosa di simile, per il nome e più per l'aspetto, al manzoniano Resegone. Ivi alcuna più ardita torre, (con mattutine campane), lacera il velo dorato delle nebbie; il vapore, un bioccolio bianco, dilunga in un filo; si smarrisce; sibila per lontani rimandi tra le colline, e rigiri: porta la stipata, nera folla degli uomini poveri, che ne traboccano verso gli opifici e le fabbriche o, sul poco fiume, il maglio⁴⁰.

³⁸ Carlo Emilio Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, in *I viaggi e la morte*, ora in Id., *Saggi giornali favole*, I, Garzanti, Milano 1991, p. 490 (il saggio è del 1942, prossimo alla *Cognizione*).

³⁹ Gianfranco Contini, *Premessa su Gadda Manzonista*, in «L'approdo letterario», XIX, 63-4, 1973, p. 52.

⁴⁰ Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore. Edizione critica con un'appendice di frammenti inediti*, a cura di Emilio Manzotti, Einaudi, Torino 1987, pp. 18-20.

La prima funzione del richiamo all'incipit dei *Promessi sposi*, evidentemente riconoscibile anche al di là del riferimento esplicito, è di chiave geografica all'allegoria gaddiana. Il neologismo sincretico Serruchón deriva dalla fusione fra i due toponimi alternativi per il massiccio: nella toponomastica lombarda, infatti, al manzoniano Resegone si alterna monte *Serada* o *Serrada*. Il Maradagàl, dunque, fantomatico stato sudamericano, innanzitutto corrisponde alla Lombardia; la messa in relazione di ogni elemento del romanzo con un referente italiano e lombardo è dunque in linea di principio consentita e incentivata. La descrizione, tuttavia, diverge da quella manzoniana per una serie di elementi; alla sua funzione di riferimento strutturale corrisponde una sostanziale curvatura cromatica, ottenuta soprattutto tramite la connotazione aggettivale: il su e giù *feroce* di quelle cuspidi e relative bocchette (ricordo della guerra alpina?), parete *altissima* e *grigia*, *cupo* strapiombo, *fredde* ombre, *neri* cime. Il tratteggio gotico del Serruchón, «totem orografico della sua gente»⁴¹ rimanda, secondo il suggerimento di Emilio Manzotti⁴², al palazzetto di Don Rodrigo: «elevato sulle casucce ammucchiate alla falda del promontorio, pareva un feroce che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia d'addormentati, vegliasse, meditando un delitto»⁴³. I raggi del sole sembrerebbero diradare, assieme alle nebbie, i livori gotici del paesaggio; giungono invece a illuminare una diversa e più prosaica realtà, con precipitoso ritorno alle tinte scure non più romantiche ma cupamente industriali: al termine del passo fa la sua comparsa la «stipata, nera folla degli uomini poveri», diretti verso fabbriche e opifici. Il paesaggio dell'operoso Maradagàl, con riferimento all'altrettanto industriosa Lombardia, è sovrastato da un elemento simbolo del negativo, i cui tratti sono condensati anche in elementi figurati: la «groppa-minaccia del dinosauro», presenza ferina e incombente confusa col territorio; il ritmico pulsare del maglio, che dà forma acustica al paesaggio.

Idealmente, tutto questo incombe sulla rappresentazione idealizzata e pacificata della piana industriale, corrosa dalle spinte interne ed esterne. L'idillio non si dimostra davvero tale: attraversato da echi leopardiani⁴⁴, risulta contaminato dall'immagine della scura massa dei poveri. Il mondo di Gadda, quello della cognizione del dolore, non è abitato dalla Provvidenza; l'ordine, così necessario all'avanzamento del mondo, latita, e la scrittura arranca dietro al diffondersi del caos e dell'entropia, mettendo in atto variazioni, sperimentando neologismi e

⁴¹ *Ivi*, p. 413.

⁴² Emilio Manzotti, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 495.

⁴³ Alessandro Manzoni, *Promessi sposi. 1840*, cit., p. 162.

⁴⁴ Ai *grandi idilli* definiti da De Sanctis. In merito alle letture: «Qualcosa lo spingeva, parrebbe, a fare il massimo uso possibile delle esperienze acquisite: [...] il suo spirito analogico e dialettico provvedeva a contrapporre, intrecciarle, metterle comunque a frutto». Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Mondadori, Milano 1997, p. 210.

più in generale applicando tutti gli accorgimenti atti a rappresentare la realtà. Anche qui dunque, come si è accennato per quanto riguarda la prospettiva linguistica, si ha un ribaltamento, non tanto nella forma quanto nel contenuto o, più precisamente, nel tono cromatico che trama la descrizione.

La *Cognizione del dolore* è ricchissima di tratti manzoniani. A partire dalla metà degli anni Ottanta numerosi studi hanno insistito su questo versante, rintracciando e discutendo i tratti disseminati qui e nel resto della la produzione gaddiana per accenni, riprese, richiami anche interni più o meno ampli. Uno degli elementi di maggior interesse riguarda i personaggi, che in molti casi assumono in maniera esplicita o implicita tratti dei maggiori fra i personaggi dei *Promessi sposi*. Fra calchi su don Abbondio, sull'Innominato, su altri minori spicca la figura 'storica' di Filarenzo Calzamaglia detto Enzo, fomentatore di tumulti:

[...] certo Filarenzo Calzamaglia o, come dicevan tutti, Enzo, sfuggito di mano dalla sua giusta giustizia; che gli aveva messo i manichini attorno i polsi durante certi tumulti di San Juan, del novembre '88. Costui, da un incendio all'altro, e dopo aver ascoltato a cicalare alcuni cretini, aveva fatto il fesso a sua volta, al di là di ogni pensabile provvidenza d'indulto del Governatore, o benignazione della Soprana Clemenza.⁴⁵

Dove sono perfettamente riconoscibili Lorenzo Tramaglino detto Renzo, i tumulti di San Martino del 1628, il tentativo di arresto; è evidente qui ancora una volta il tentativo di caratterizzazione del paese sudamericano di Madaragàl e di istituzione di nessi con storia e cultura italiane, approfondendo il tratto manzoniano della chiave di lettura.

Sempre per quel che riguarda la *Cognizione del dolore*, è interessante la riflessione di Aldo Pecoraro sul fulmine che attraversa le ville disposte lungo lo stradone del Prado. Il frammento è sempre stato letto come divagazione irrelata, fino a che la convincente interpretazione del brano quale calco de *Il cinque maggio* manzoniano («Dalle Alpi alle Piramidi / dal Manzanarre al Reno / di quel securo fulmine / tenea dietro il baleno») non ha fornito una spiegazione coerente, legandolo alle numerose altre riflessioni, sempre negative, sulla figura di Napoleone.

Il fulmine infatti, quando capì di non poter più resistere al suo bisogno, si precipitò sul parafulmine piccolo; ma non parendogli, quella verga, abbastanza insigne per lui, rimbalzò subito indietro come una palla demoniaca e schiantò su quell'altro, un po' più lungo, della torre più alta, e cioè in definitiva allontanandosi da terra, cosa nemmen da credersi⁴⁶.

Il lampo si sofferma dunque fra i due parafulmini: e sono «due secoli, / l'un contro l'altro armato, / sommessi a lui si volsero, / come aspettando il fato»; e così via, ripercorrendo tutto l'itinerario del fulmine-Napoleone, «sto farfallone della malora», fino a alla conclusione: «con uno sparo formidabile, e previo annientamento di un pianoforte a coda, si tuffò nella bagnarola

⁴⁵ Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 103.

⁴⁶ *Ivi*, p. 51

asciutta della donna di servizio». Pecoraro fornisce una puntuale ricostruzione del parallelismo fra l'ode manzoniana e l'estratto dalla *Cognizione*⁴⁷, ponendolo in relazione con l'interesse di Gadda per la figura di Napoleone. L'ode infatti è citata o allusa in numerose occasioni, nella *Cognizione* come altrove⁴⁸, principalmente a causa della prospettiva attraverso la quale il tema viene affrontato: «Riferito all'omiciattolo Nabulione [*sic* nell'atto di battesimo] il settenario del grande Manzoni riesce al grottesco, in quanto l'Ei fu, cioè il Più superba altezza, fu notoriamente una superbiciattola piccolezza: a misurarne il fisico, (fiscicuzzo), un riformabile non adatto alla leva»⁴⁹. Napoleone è l'uomo che portò sconvolgimento nell'Europa fra fine Settecento e inizio Ottocento, il fulmine che con sé arreca solo lutti e distruzioni, e non può comparire, nelle pagine del Gadda reduce dal combattimento e dalla prigionia nella prima guerra mondiale, se non in questa veste: di distruttore, di piaga, di personificazione del dolore che affligge il mondo. Così, alla domanda «fu vera gloria?» la risposta gaddiana non può che essere negativa, trascinando con sé anche un giudizio su Manzoni che, in forma imperfetta e imprigionata in un ossequio alla metrica (ad esempio, con stroncatura tutta gaddiana è fatta notare l'incongruenza semantica dell'orma che calpesta la polvere), non si esprime in una sicura contrarietà. Perché questa condanna?

Sotto le deformazioni in Nabulione, Napo, e l'intercambiabilità dei nomignoli denigratori, traspare la condanna di Napoleone, che, in quanto figura negativa, viene privato anche del nome. Allo stesso modo Gadda aborrirà sempre dal nominare direttamente Mussolini, accanendosi in epiteti feroci. Agli abissi del male risponde il silenzio, più duro d'ogni macigno⁵⁰.

Dietro all'attacco al Manzoni del *Cinque maggio* starebbe dunque il disprezzo per la figura di Napoleone che analogicamente – sulla scorta di parallelismi storici non completamente dimostrati – sarebbe da mettere in relazione a quella di Mussolini. Questa lettura, sia detto per inciso, va posta a confronto, da un punto di vista critico, con consapevolezza della reticenza dell'autore sui propri rapporti con il fascismo, mascherati sia nell'opera letteraria che nelle dichiarazioni pubbliche ma in realtà, almeno fino ad un certo punto, tendenzialmente positivi⁵¹.

Manzoni è, quindi, certamente un modello per Gadda: un modello che tuttavia non può essere applicato, posti i mutamenti di realtà, poetiche e, più in generale, percezione. La validità del suo esempio non è mai stata messa in discussione dall'autore, che con esso dialoga lungo

⁴⁷ Aldo Pecoraro, *Gadda e Manzoni. Il giallo della cognizione del dolore*, ETS, Pisa 1996, part. pp. 14-27.

⁴⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 31-48; cfr. anche, precedente ma completo, Alba Andreini, *Manzonismo di Carlo Emilio Gadda*, in AA. VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, II, Salerno, Roma 1985, pp. 741 ss.

⁴⁹ Carlo Emilio Gadda, *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore*, in Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 482.

⁵⁰ Aldo Pecoraro, *Gadda e Manzoni*, cit., p. 41.

⁵¹ Raffaele Donnarumma, *Fascismo*, in <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/fascismdonnaru.php> (consultato il 12/01/2018).

tutta la propria opera; addirittura, adombrando più volte «il parallelismo di destini, o di fatali coordinate, tra i due scrittori, che porta l'uno a ripensare alla propria vita attraverso quella dell'altro, a passare dal sopralluogo celebrativo allo scandaglio personale»⁵². Di certo, però, non si può dire che si sia trattato di un dialogo semplice o piano. A parte l'episodio, tendenzialmente celebrativo, di Renzo, si sono visti tre esempi di manzonismi: da un punto di vista linguistico, rispetto al romanzo e in relazione alle *Odi*. Il tratto comune, qui come in molti altri casi, è però quello del rovesciamento: il modello – l'autore-C – viene rovesciato, stravolto, i suoi cardini (linguistici, formali, estetici) risultano messi in discussione nel momento stesso in cui compaiono, posti a confronto col presente, o con una diversa concezione del mondo. L'orizzonte dell'opera manzoniana tuttavia non è negato, né da un punto di vista avanguardistico⁵³ né con anticipazione del postmoderno (come in alcuni casi si è ipotizzato⁵⁴). Esso è posto alla verifica del presente – alla funzione di ri-uso – e delle sue tensioni: solo in questi termini discusso e verificato; le sue tensioni di fondo, tuttavia, passano in Gadda, paradossalmente proprio attraverso lo stravolgimento delle forme. In prima battuta, infatti, potrebbe non risultare comprensibile come l'autore che forse ha subito maggiormente l'influsso manzoniano nel Novecento sia Gadda, che dal punto di vista linguistico, strutturale, retorico, stilistico si colloca spesso agli antipodi, proprio attraverso rovesciamenti alle volte ironici del dettato di Manzoni: lo «squisito indagatore dei fatti sociali nelle loro complesse mutazioni, affermatore di una volontà morale che deve guidarci nella vita»⁵⁵. Proprio a partire dalla distanza in superficie, tuttavia, si assiste a una consonanza di fondo nell'atteggiamento – nella necessità etica di rappresentare il reale per parlare agli uomini – che costituisce la cifra dei due maggiori autori milanesi del XIX e XX secolo, entrambi sporti sul male – o, con accento meno teologico, sul dolore – che abita il mondo nella sua totalità⁵⁶: giunti da punti di partenza

⁵² Alba Andreini, *Manzonismo di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 715.

⁵³ «Il fondamentale problema teorico di Gadda, in un certo senso, consiste nella ricerca di un equilibrio, di un compromesso, di una plausibile conciliazione: si tratta di recuperare il vecchio romanzo senza accettarne le intollerabili limitazioni, di raccogliere in qualche modo l'eredità del naturalismo scartandone le parti divenute inservibili, sostituendole con una strumentazione più adatta e conforme alle nuove esigenze consociative. È importante, anche per questo, sottolineare come l'approccio di Gadda alla letteratura non abbia nulla di avanguardistico, come solo un sentimento di crisi e di reazione lo abbia condotto, suo malgrado, a sviluppare un "cinismo che non era affatto in programma"». Federico Bertoni, *La verità sospetta: Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001, pp. 68-9.

⁵⁴ Cfr. ad esempio Alessio Cecchereli, *Gadda postmoderno*, in «The Edinburgh journal of Gadda studies», <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppn+1/articles/cecchepostmod.php> (consultato in data 09/01/2018); o Berthrand Westphal, *Postmodernismo e letteratura*, in Gian Mario Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, III, *Da Gogol' al postmoderno*, Mondadori, Milano 2001, p. 323.

⁵⁵ Carlo Emilio Gadda, Riccardo Stracuzzi (a cura di) *Abbozzi di temi per tesi di laurea*, ne «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, Einaudi, Torino 2006, p. 46.

⁵⁶ «Non è che Gadda sia un autore classico, ma egli a propria volta prendeva a modello Manzoni, ossia un classico. C'è in Gadda un'evidente vocazione alla totalità, che poi non si risolve e si infrange in infiniti pulviscoli». Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, p. 114.

differenti a soluzioni (formali, filosofiche) diverse ma senza esitazioni nella volontà di fissare lo sguardo e di dare forma.

Curzio Malaparte: la crudeltà dello sguardo

Gadda non è l'unico autore a concepire il ricorso a ri-uso di materiale manzoniano come via per affrontare la presenza del negativo nel reale, la dimensione tragica della storia: nelle opere di molti altri autori che hanno attraversato il primo Novecento emergono, pur in forme diverse tra loro, riferimenti ad Alessandro Manzoni. Non si tratta, in effetti, solo del realismo dei *Promessi sposi*, con la rappresentazione della rivolta, della peste e del lazzaretto, ma dell'intreccio complessivo che, partendo dai fatti avvenuti in Lombardia attorno al 1630, esprime una netta posizione rispetto al rapporto fra individuo, storia e narrazione. La vulgata scolastica e filosofica, per gli autori nati fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, era tarata sulla posizione di Benedetto Croce, che si espresse (salvo poi ricredersi, ma solo negli anni tardi, attorno al 1952) con un completo disaccordo sulle idee di Manzoni rispetto alla storiografia: «l'interesse morale in lui [Manzoni] ha soverchiato l'interesse storico e, peggio ancora, sviato il giudizio»⁵⁷. La posizione del filosofo napoletano – ma anche di alcuni suoi discepoli – influì sull'interpretazione dei *Promessi sposi*, letti quindi come opera di oratoria didascalica; e sul presunto errore capitale dell'indistinzione fra opera letteraria e opera storiografica, che condurrebbe ad inficiare sia l'uno che l'altro versante. L'interesse storico e pedagogico-ideale avrebbe insomma inevitabilmente compromesso il valore dell'opera, soprattutto nelle parti in cui questo prevale sulla narrazione. Nel corso degli anni Venti e Trenta Manzoni viene così proposto, nella scuola e negli studi, in sordina, quando non svalutato: per molti autori è dunque una sorpresa ritrovare nei *Promessi sposi* (e, come si vedrà più avanti, nella *Storia della Colonna infame*) le stesse problematiche morali e, almeno in parte, politiche che si pongono nel rapporto fra il singolo e la storia nel corso del Novecento. Tale scoperta comporta una ricaduta, a livello di soluzioni espressive, nel momento in cui le vicende della metà del secolo scorso divengono oggetto, diretto o indiretto, di rappresentazione. L'insofferenza per la proposta interpretativa avanzata dall'istituzione scolastica rispetto a Manzoni, d'altra parte, è una costante nella storia della nostra letteratura: in molte occasioni numerosi autori hanno sottolineato, più o meno esplicitamente, come per una comprensione e

⁵⁷ Benedetto Croce, *Alessandro Manzoni*, Laterza, Bari 1952, pp. 38-9.

un rispetto dei *Promessi sposi* fossero state necessarie seconde e terze letture, in età più avanzata, per frapporre una distanza con il primo impatto, troppe volte orientato in senso pietista e moraleggiante.

Un esempio è quello di Curzio Malaparte, che inserisce in una delle proprie opere maggiori, *La pelle*, il tema manzoniano della pestilenza. La complessa vicenda compositiva del romanzo si sviluppa negli anni 1946-49, data della pubblicazione, e addirittura prevede in un primo momento *La peste* quale titolo originario; messo in discussione e cassato con la pubblicazione dell'opera omonima di Camus, sostituito prima con *La pelle umana*, dunque il semplice *La pelle*⁵⁸. L'opera, definita in una lettera dello stesso autore a Bompiani «romanzo storico contemporaneo»⁵⁹, affronta la lenta risalita degli alleati lungo la penisola a partire dalla conquista di Napoli: città nella quale, dall'entrata dell'esercito americano all'inizio di ottobre 1943, si è diffuso un particolare tipo di peste. «Era, quella, una peste profondamente diversa, ma non meno orribile, delle epidemie che nel medioevo devastavano di quando in quando l'Europa. Lo straordinario carattere di tal nuovissimo morbo era questo: non corrompeva il corpo, ma l'anima. Le membra rimanevano, in apparenza, intatte, ma dentro l'involucro della carne sana l'anima si guastava, si disfaceva. Era una specie di peste morale»⁶⁰. L'ingresso dell'esercito alleato scatena una epidemia morale che colpisce il popolo partenopeo, espandendosi all'Italia e all'Europa. Scrive Malaparte che la dignità insita nella lotta per non morire si degrada rapidamente, nel momento in cui la lotta ha l'obiettivo di vivere, di arrangiarsi nelle condizioni mutate. La città di Napoli, rigurgitante di soldati dell'esercito statunitense, è piegata in un complessivo, miserabile atto di prostrazione, che fa seguito a quello compiuto dall'esercito italiano, fiero «di aver insegnato ai popoli d'Europa che non c'è ormai altro modo di vincere le guerre che buttar le proprie armi e le proprie bandiere, eroicamente, nel fango, “ai piedi del primo venuto”»⁶¹. Il narratore, inserito in un impianto lineare dall'architettura storicamente attendibile, indica con sguardo contrito ma affabulatorio episodi fantastici e allucinati, per cui la linea oltre la quale la rappresentazione realistica e mimetica sconfinava nell'invenzione non è rinvenibile con esattezza. Forse proprio in questo senso, ironicamente, Malaparte conia la definizione, almeno in una delle due accezioni ossimorica, di «romanzo storico contemporaneo», nel quale storia (ma, al momento, attualità, al massimo passato prossimo) e invenzione si sommano per fornire un affresco verosimile del travaglio di un intero

⁵⁸ Cfr. Luigi Martellini, *Notizie sui testi. La pelle*, in Curzio Malaparte, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1998, part. pp. 1548-1551.

⁵⁹ Lettera di Curzio Malaparte a Valentino Bompiani, 2 marzo 1949, in *Ivi*, p. 1552.

⁶⁰ Curzio Malaparte, *La pelle*, Adelphi, Milano 2015, p. 37.

⁶¹ *Ivi*, p. 63.

popolo. Se sotto un profilo storico e realistico, infatti, fra la narrazione del bombardamento al fosforo di Amburgo, in cui trovarono la morte decine di migliaia di persone e la sirena lessa servita alla tavola del generale Cork c'è la distanza che corre fra realtà storica e mito, da un punto di vista della rappresentazione morale le distanze tendono a ridursi vertiginosamente, all'ombra della diffusa e assuefatta crudeltà del reale.

Così, il manzonismo di Malaparte non ha a che veder con la forma classica del romanzo in generale né del romanzo storico in particolare; essa invece viene scavata dall'interno, ne *La pelle* come in *Kaputt* e in altre opere dell'autore. La narrazione viene messa in dubbio, sotto un profilo formale, dall'accumulo di digressioni, ricordi, sovrapposizioni a livello di prospettiva, aperture che affastellano diversi piani spaziali e temporali a partire da elementi anche minimi, esperienziali, alle volte epifanici anche se in negativo; la relazione stessa fra tempo della storia e del racconto è ridiscussa ad ogni pagina, anche attraverso un ritorno tematico: l'influenza formale del modernismo corrode così la linearità real-mimetica della narrazione. Dal punto di vista di forma e *dispositio*, *La pelle* ha così alcuni punti in comune con opere eretiche (rispetto alla vulgata neorealista) coeve, ad esempio con l'altrimenti distante *Orologio* di Carlo Levi – anch'esso costruito su una temporalità a fisarmonica, disponibile a squarci cronotipici e rivelatori a partire da fatti minimi.

Il riaffiorare del passato storico e biografico del narratore procede in parallelo all'accumulo di allusioni ed echi. Non si tratta solo di Manzoni, ma di un quadro che parte dalla classicità e arriva al Novecento, per omaggi, evidenze, richiami spesso estemporanei ma sempre in situazione; non solo alla narrativa, ma – forse addirittura in misura maggiore – alla rappresentazione pittorica. Per quel che riguarda *I Promessi Sposi*, però, l'accordo tematico – la peste – nasconde consonanze che si intrecciano ad altri livelli, e collaborano alla definizione strutturale del romanzo. Si partirà da un esempio testuale, uno dei più evidenti de *La pelle*.

Era l'ora dei morti, l'ora in cui i carri della Nettezza Urbana, quei pochi carri risparmiati dai continui, terribili bombardamenti di quegli anni, andavano di vicolo in vicolo, di tugurio in tugurio, a raccogliere i morti, nel modo stesso come, prima della guerra, andavano a raccogliere le immondizie. La miseria dei tempi, il disordine pubblico, la gran morìa, l'avidità degli speculatori e l'incuria delle autorità, l'universale corruzione, erano tali, che seppellire cristianamente un morto era diventato cosa quasi impossibile, solo consentita a pochi privilegiati.

[...] Per uno di quei vicoli, recando fra le braccia un morticino avvolto in un lenzuolo, veniva quasi di corsa un uomo barbuto, seguito e stretto da uno stuolo di donne che, strappandosi i capelli e le vesti, forte battendosi le mani nel petto, nel ventre, nelle cosce, levavano un alto e rotto lamento: che più che umano pareva un lamento bestiale, un urlo di bestia ferita. La gente si affacciava alle soglie, gridando e agitando le braccia, e attraverso le porte spalancate si scorgevano alzarsi a sedere a letto, o giacere col viso rivolto verso la porta, bambini spauriti, donne terribilmente scarmigliate e magre, o coppie ancora lubrificamente allacciate, e tutti seguivano con gli occhi sbarrati lo strepito del mortorio che passava nel vicolo. Intorno al carro già colmo s'accendeva intanto la zuffa tra gli ultimi venuti, che s'accapigliavano tra loro per conquistar

un po' di posto al proprio morto. E quella rissa intorno al carro levava un rumore di sommossa nei miserabili vicoli di Focella.⁶²

L'episodio della madre di Cecilia, evocato nell'estratto, è esempio di compostezza e dignità classica, quasi greca, davanti al dramma. Attorno alla donna che reca il corpo della figlia la scena milanese si immobilizza, i monatti pongono un freno alla propria allegria dissoluta, la statistica dei morti da condurre al cimitero fa posto per un attimo nella tragedia del singolo. Davanti alla compostezza morale, «il monatto si mise una mano al petto; e poi, tutto premuroso, e quasi ossequioso», ecc.

L'inserzione di un omaggio manzoniano si riflette sulla pagina, con l'addensarsi di lemmi e strutture linguistiche che alludono alla prosa dei *Promessi Sposi*. La peste di Malaparte, però, è una malattia che intacca la moralità, corrode la base individuale della società. La scena plastica e sospesa si inserisce in una corallità popolare, segnata dalle manifestazioni di lutto nella quale però la sacralità dell'inserito manzoniano viene intaccata dai tratti ferini, brulicanti e dissoluti della descrizione: il lamento rituale, così poco lombardo, l'urlo che accompagna la deposizione, le coppie che si intravedono ancora «lubrificamente allacciate» nei bassi, la sommossa attorno al carro dei morti. La sacralità della *pietas* dovuta alla tragedia della malattia e della morte non resiste alla peste morale dalla quale Napoli è stata contagiata.

Malaparte è manzoniano, ma nel momento stesso in cui evoca esplicitamente l'opera del lombardo, cambia segno alla rappresentazione. Le motivazioni di questo riscontro testuale sono interessanti perché illuminano le ragioni di una fedeltà e di una stima verso l'autore ottocentesco, sulla scorta delle differenze nella concezione del romanzo e della storia: si definisce così l'esempio di un dialogo alla pari che non comporti epigonismo né formale né ideologico. Nel manzonismo del *La pelle* vi è infatti il riconoscimento del coraggio di Manzoni nel fermare l'occhio sul male che abita il mondo, e il tentativo – effettivamente riuscito – di renderne conto nel romanzo, costringendo il lettore alla stessa attenzione. Nella fedeltà di Malaparte, così, c'è spazio per il Manzoni gotico e per il moralista, mentre resta fuori il cattolico, i suoi pudori estetici (l'esitazione sulla soglia del nesso fra sessualità e violenza) o i dubbi di insensatezza di fronte alla tragedia della storia – gli stessi su cui abbiamo visto riflettere, riflettendo con la mente alla *Colonna infame*, i cattolici Pomilio, o Bachelli. *I Promessi Sposi* agli occhi dell'autore de *La pelle* sono il romanzo che non esita di fronte alla rappresentazione del male e della morte, e in questo senso possono essere assunti quale modello di onestà anche estetica. Lo sguardo del narratore non nasconde nulla: la Milano appestata e il lazzeretto, i cadaveri lungo le strade, la tortura e i supplizi inflitti al barbiere Mora e agli altri

⁶² *Ivi*, pp. 70-71.

fantomatici untori. Malaparte ne riconosce la potenza, pur rifiutando – al pari di molti altri nel nostro Novecento – l’impianto trascendentale nel quale si inserisce. Attestazione parziale e parziale disconoscimento divengono gli elementi fondanti di un dialogo che ha nel coraggio e nella potenza della rappresentazione, e nelle sue conseguenze sul piano della critica morale, il proprio perno.

A conferma di questa lettura Pier Giovanni Adamo riporta, in un lavoro ancora inedito, una variante autoriale espunta e sostituita nel corso dell’elaborazione de *La pelle*, riferita al capitolo V *Il figlio di Abramo* (ma, nelle carte conservate alla biblioteca di via del Senato a Milano, ancora IV). Nel corso del pranzo il principe di Candia esprime un’opinione quasi certamente appartenente all’autore, interessante nel panorama fin qui tratteggiato.

L’autore, con le parole [...] dell’aristocratico personaggio, fornisce una definizione della moralità esclusivamente italiana di questa crudeltà moderna, opposta a quella compiaciuta e sontuosa degli spagnoli. Aggiunge poi che nella letteratura italiana «non c’è traccia di crudeltà. Il solo scrittore crudele è Alessandro Manzoni: nelle scene della peste di Milano, descritta nei *Promessi sposi*, ‘è larga traccia di questa crudeltà, quasi sadica»; e immediatamente di seguito: «nessun altro scrittore italiano è crudele. Non vi sembra strano?». Cumming [il colonnello cui il romanzo è dedicato, nella redazione definitiva Jack] risponde che in effetti è «molto strano», soprattutto «quando si pensa al ruolo della crudeltà nella letteratura europea», e cita Dickens, Flaubert, Pascal.⁶³

L’altro autore ‘crucele’ della letteratura italiana sarebbe, dunque, lo stesso Malaparte, la cui controfigura romanzesca, nota Adamo, resta significativamente in silenzio, in questa consonanza all’ombra della crudeltà – o del coraggio di una rappresentazione impietosa (ma, nei suoi termini, non immorale) della tragedia storica.

Primo Levi: Manzoni e la zona grigia

In termini talmente differenti da risultare, sotto alcuni aspetti, addirittura opposti, la riflessione manzoniana sul «contagio del male»⁶⁴ è centrale, in relazione alla seconda guerra mondiale, anche per Primo Levi. Porre i due autori non a confronto ma fianco a fianco comporta un fastidioso scricchiolio: generato in primis dal diverso rapporto con la verità che le due opere maggiori degli scrittori, *La pelle* e *Se questo è un uomo*, intrattengono. Là il crudele globo di

⁶³ Pier Giovanni Adamo, *Le meravigliose avventure del disfacimento. Sulla narrativa di Curzio Malaparte*, non ancora pubblicato. I riferimenti sono tratti dalle pp. 63-4 del capitolo IV del dattiloscritto, custodito presso l’Archivio Malaparte, Biblioteca di via Senato a Milano, faldone 13.

⁶⁴ Levi ne parla nell’introduzione a Jacob Presser, *La notte dei girondini*, Adelphi, Milano 1976. Per questo cfr. Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015, p. 516.

finzione e realtà che Malaparte rigira fra le mani, mostrando al lettore attonito ora una faccia, ora l'altra, fino all'indistinzione. Qui la sobria narrazione dell'esperienza individuale, che non necessita di opulenza né gotica sovraesposizione del negativo per parlare dei fatti e della colpa, e per distinguere. Entrambe le scritture tuttavia, ad un certo punto, arrivano a Manzoni: che viene riconosciuto così, pur da punti di vista completamente diversi, il nostro classico che più ha indagato, dietro al volto della provvidenza, il problema insolubile del male nel mondo.

Si è già visto nella prima sezione teorica il funzionamento del noto riferimento dantesco, il ri-uso del XXVI dell'*Inferno* nel *Canto di Ulisse* di *Se questo è un uomo*. La figura dell'eroe omerico, nella sua lettura dantesca, sovrasta le prime due opere dell'autore torinese: nella prima le terzine della *Commedia* costituiscono idealmente l'antitesi dell'universo concentrazionario all'interno del quale sono evocate, rimandando alla dignità del grande umanesimo; nella *Tregua*, invece, il modello picaresco ne sottende un altro, per il quale il tragitto si delinea come una «odissea»⁶⁵. I riferimenti manzoniani sono qui presenti in misura ridottissima, a livello di echi dalla formazione scolastica, o di singoli, minimi episodi di scarso significato se non evocativo⁶⁶.

La meditazione leviana sul lager non si arresta con *La tregua*: prosegue sia nella riflessione, sia a livello memoriale nei tanti racconti che al tema autobiografico si affacciano più o meno direttamente, fino al romanzo *Se non ora quando*, ma soprattutto all'ultimo libro pubblicato, capolavoro della saggistica del Novecento, *I sommersi e i salvati*. Nell'ultimo decennio di vita di Primo Levi, all'incirca corrispondente al periodo di elaborazione del volume, il riferimento principale diviene, poco a poco, proprio Manzoni. Il motivo è presto detto: è stato il cattolico giansenista Manzoni a interrogarsi da un punto di vista religioso su quel che Levi intende affrontare laicamente, sul pervertimento del singolo quando sottoposto al torto, all'«offesa»: narrando di Renzo e don Rodrigo, della monaca di Monza, del barbiere Mora.

All'origine del titolo dell'ultimo libro di Levi c'è l'omonimo capitolo di *Se questo è un uomo*: l'opera dello scrittore sembra così tornare dove aveva avuto inizio, all'esperienza traumaticamente centrale del lager, come era già successo almeno in parte con molti racconti. Il cerchio si chiude – ma solo se visto dall'alto, in una prospettiva schiacciata su due dimensioni; infatti il percorso della scrittura di Primo Levi può essere visto, impiegando una figura che non sarebbe forse dispiaciuta all'autore, come una retta elicoidale, come il filetto di una vite insomma: che vista dall'alto sembra girare su se stessa, a vuoto, ma in prospettiva aumenta o diminuisce la distanza dalla superficie dell'esperienza. La mossa de *I sommersi e i salvati*

⁶⁵ Primo Levi, *La tregua*, in *Opere*, I, Einaudi, Torino 1987, p. 396.

⁶⁶ Per una ricognizione cfr. comunque *Manzoni* in Belpoliti, *Primo Levi*, Mondadori, Milano 1998.

consiste proprio nell'interposizione di uno spessore, in un distanziamento dell'esperienza soggettiva, propria o altrui, che costituisce la materia di *Se questo è un uomo* e di tante opere di Levi («Il suo racconto, scritto o orale che sia, è sempre un racconto d'esperienza, in cui le parole contano come se fossero gesti»⁶⁷). L'allontanamento dalla prospettiva biografica, e il suo inserimento in un quadro più ampio che tuttavia non sia storiografico, avviene attraverso l'appello a varie strategie. Il ricorso al genere saggistico è certamente la prima e più importante: nel saggio, colui che dice 'io' sottintende un noi, potenzialmente allarga i confini della propria esperienza al lettore. «La tradizione vuole che lo scrittore di saggi ci dica “cosa” pensa ma anche “come” pensa; il più delle volte lo dice in maniera indiretta»⁶⁸ ma trasmissibile ai lettori. Una seconda è il dialogo che Levi stabilisce con scrittori, storici e più in generale con tutti coloro che si sono trovati a riflettere sul lager nel corso del Novecento. Emerge la traccia di uno scambio durato alcuni decenni, che in parte relativizza l'esperienza biografica allargando la prospettiva, necessaria anche per contrastare l'effetto di «memoria-protesi» per cui ciò che si è scritto può sostituirsi al ricordo⁶⁹; in parte copre quelle zone d'ombra che la visuale del singolo testimone nell'universo concentrazionario comporta. Una terza strategia di allontanamento, che qui interessa, è l'interposizione di un filtro letterario fra l'esperienza e l'opera, che aiuti a grammaticalizzare quel groviglio di sensazioni, traumi e nevrosi potenziali che Levi definisce «senso di disagio».

Manzoni interviene qui, esattamente nel punto in cui alla domanda sulla possibile identificazione vittima-carnefici l'autore risponde: «C'è qualcosa di vero», per poi subito aggiungere «salvo il giudizio morale, naturalmente, perché il carnefice è il carnefice e la vittima è la vittima».

Non è che sentiamo noi la vergogna che dovrebbe sentire il carnefice; però in una certa misura tutti, credo, o molti, abbiamo provato un certo disagio a pensare che sono morti tanti che valevano quanto noi o erano meglio di noi. Non sono necessariamente i migliori ad essere sopravvissuti, in qualche caso sono stati i peggiori. È la sensazione di essere vivi al posto di un altro [...]»⁷⁰.

Una delle linee principali della meditazione manzoniana va proprio nella distinzione della colpa che l'atto di sopruso trasferisce sulle vittime della violenza stessa. L'eco è forse presente già in *Se questo è un uomo*; l'autore ha appena concluso il ragionamento sul fatto che nel Lager

⁶⁷ Marco Belpoliti, *Io sono un centauro*, introduzione a Primo Levi, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, Einaudi, Torino 1997, p. XVIII.

⁶⁸ Enza Biagini, *Saggio, «pensiero composito» e meta letteratura*, in (a cura di) Anna Dolfi, *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012, p. 37.

⁶⁹ «Soprattutto l'aver scritto questo libro funziona per me come una “memoria-protesi”, una memoria esterna che si interpone tra il mio vivere di oggi e quello di allora: io rivivo ormai quelle cose attraverso ciò che ho scritto». Primo Levi, *Le parole, il ricordo, la speranza*, in Id., *Conversazioni e interviste*, cit., p. 214.

⁷⁰ *Ivi*, p. 216-7.

tutte le distinzioni che nella vita sembrano aver corso («i buoni e i cattivi, i savi e gli stolti, i vili e i coraggiosi, i disgraziati e i fortunati») impallidiscono davanti a quella fra «i sommersi e i salvati».

[In Lager] la lotta per sopravvivere è senza remissione, perché ognuno è disperatamente e ferocemente solo. Se un qualunque Null Achtzehn vacilla, non troverà chi gli porga una mano; bensì qualcuno che lo abatterà a lato [...]; e se qualcuno [...] troverà una nuova combinazione per defilarsi dal lavoro più duro, una nuova arte che gli frutti qualche grammo di pane, cercherà di tenerne segreto il modo, e di questo sarà stimato e rispettato, e ne trarrà un suo esclusivo e personale giovamento; diventerà più forte, e perciò sarà temuto, e chi è temuto è, ipso facto, un candidato a sopravvivere.

Nella storia e nella vita pare talvolta di discernere una legge feroce, che suona “a chi ha, sarà dato; a chi non ha, a quello sarà tolto”.⁷¹

Nell’ultima frase risuona, per effettiva corrispondenza testuale e per concordanza argomentativa, la nota sentenza di Adelchi morente, lo sguardo del disincanto e della disperazione sul mondo terreno.

[...] loco a gentile,
ad innocente opra non c’è: non resta
che far torto, o patirlo. Una feroce
forza il mondo possiede, e fa nomarsi
diritto [...] ⁷².

Un punto di contatto è forse già presente, quindi, all’altezza della stesura di *Se questo è un uomo*; l’opera di Manzoni potrebbe già costituire un riferimento per la riflessione in questa direzione, e probabilmente lo resterà anche ne *La tregua*⁷³. L’importanza di questi riferimenti non è da commisurare alla loro estensione: va piuttosto intesa come una spia di un confronto con il pensiero di Manzoni già attivo all’altezza dei primi due libri, come l’emersione dell’iceberg lascia intravedere l’azzurro del ghiaccio. È però dalla seconda metà degli anni Settanta che i riferimenti iniziano a infittirsi, nelle interviste e nelle dichiarazioni, proprio in relazione al progetto di stesura dell’ultimo libro saggistico. Così, tra il 1979 e il 1981, la rinnovata attenzione sull’anno ad Auschwitz e sull’esperienza dell’universo concentrazionario si associa a un interesse per l’opera manzoniana testimoniato da interviste⁷⁴, prefazioni e letture

⁷¹ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in Id., *Opere*, I, cit., p. 89.

⁷² Alessandro Manzoni, *Adelchi*, V, vv. 352-6.

⁷³ Anche qui l’offesa si manifesta, manzonianamente, come contagio: «sentivamo [...] i segni dell’offesa sarebbero rimasti in noi per sempre, e nei ricordi di chi vi ha assistito, e nei luoghi ove avvenne, e nei racconti che ne avremmo fatti. Poiché, ed è questo il tremendo privilegio della nostra generazione e del mio popolo, nessuno mai ha potuto meglio i noi cogliere la natura insanabile dell’offesa, che dilaga come un contagio». Primo Levi, *La tregua*, in *Opere*, I, cit., p. 217.

⁷⁴ «Vorrei parlare di un tema che è accennato in *Se questo è un uomo* e nella *Tregua*, e che ho trovato già in Manzoni, quando Renzo Tramaglino minaccia don Abbondio con il coltello. Manzoni osserva che l’oppressore, don Rodrigo, è responsabile anche delle minori oppressioni fatte dalle sue vittime. È un tema che conosco molto bene, questo. È un errore stupido il vedere tutti i demoni da una parte e tutti i santi dall’altra. Invece non era così. Questi santi o oppressi erano in maggiore o minore misura costretti a compromessi, anche molto gravi qualche

critiche⁷⁵, che già prefigurano una pagina de *I sommersi e i salvati*. Sempre di questi anni è anche *La ricerca delle radici* che si apre con un brano dal Libro di Giobbe commentato da Levi: anche la storia dell'innocente la cui fede è esposta alla prova del dolore⁷⁶ riflette la torsione morale che l'autore si sta proponendo di affrontare⁷⁷.

Tutta l'ultima opera di Levi è dunque sotto il segno di una problematica che è stata in precedenza manzoniana, e che improvvisamente, nel corso del Novecento, è stata più volte messa a verifica dagli avvenimenti, con l'apice nel periodo 1939-1945. La morale provvidenziale di Manzoni, infatti, non dà soluzioni, ma fornisce una chiave di lettura, impone un ordine alla presenza del male nel mondo⁷⁸; consente, in questo modo, di indagarne lucidamente le manifestazioni, sia dal punto di vista dell'oppressione che – ed è ciò che interessa Levi – degli oppressi. Come valutare dunque chi, sottoposto al durissimo e mortale giogo dell'universo concentrazionario nazista, abbia accettato in minima o non minima parte un compromesso coi carcerieri, sia dunque vittima di un perversimento di qualche tipo?

È un giudizio che vorremmo affidare soltanto a chi si è trovato in circostanze simili, ed ha avuto modo di verificare su se stesso che cosa significa agire in stato di costrizione. Lo sapeva bene il Manzoni: «I provocatori, i sovrachiatori, tutti coloro che, in qualche modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del perversimento ancora a cui portano l'animo degli offesi». La condizione di offeso non esclude la colpa, e spesso questa è obiettivamente grave, ma non conosco tribunale umano a cui delegarne la misura.⁷⁹

Come si può ipotizzare dalla ricognizione dell'influenza manzoniana da *Se questo è un uomo* in poi, Levi deve aver rimuginato a lungo non solo il periodo bensì tutta la costellazione concettuale in cui questo si inserisce, che va almeno dall'*Adelchi* alla *Storia della Colonna*

volta, davanti a cui il giudizio può essere assai difficile. Io non sono un giurista e penso siano delle cose estremamente difficili da giudicare. Ma vanno pure giudicate, e soprattutto conosciute, non ignorate». Intervista raccolta da Giuseppe Grassano e apparsa su Grassano, *Primo Levi*, La Nuova Italia, Firenze 1981, pp. 14-15, poi raccolta in Primo Levi, *Conversazioni e interviste*, cit.

⁷⁵ «Subito dopo, nel famoso, conciso episodio (poco più di una paginetta) della madre che rifiuta di affidare ai monatti la bambina morta «ma tutta ben accomodata, ... come ... adornata per una festa», e la depone essa stessa sul carro, è adombrato il più grande dei dubbi che affliggono gli animi religiosi, il problema dei problemi, il perché del male. È l'enigma su cui si tormentano Giobbe e Ivan Karamazov, e la macchia più nera sulla Germania di Hitler: perché gli innocenti? perché i bambini? perché la Provvidenza si ferma davanti alla malvagità umana e al dolore del mondo?» Primo Levi, *Il pugno di Renzo*, in Id., *L'altrui mestiere*, in Id., *Opere*, III, Einaudi, Torino 1990, p. 660.

⁷⁶ «Perché incominciare da Giobbe? Perché questa storia splendida e atroce racchiude in sé le domande di tutti i tempi, quelle a cui l'uomo non ha trovato risposta finora né la troverà mai, ma la cercherà sempre perché ne ha bisogno per vivere, per capire se stesso e il mondo. Giobbe è il giusto oppresso dall'ingiustizia». Primo Levi, *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Einaudi, Torino 1997, p. 5.

⁷⁷ Non è un caso che il Giobbe fosse parte della *reverie* biografica di Bacchelli e di Pomilio sulla vita di Manzoni, come si è visto poco sopra: la triangolazione fra Manzoni del *Natale del 1833* o della *Colonna infame*, la storia di Giobbe e il rapporto fra storia e male è un tratto ricorrente del manzonismo del Novecento.

⁷⁸ Cfr. Salvatore Natoli, *L'animo degli offesi e il contagio del male*, Il Saggiatore, Milano 2018, pp. 21 ss.; ma anche Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino 1974, pp. 175 ss.

⁷⁹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, in Id., *Opere*, I, cit., p. 681.

infame. Il paragrafo è costruito entro un climax ascendente in cui il ragionamento si sviluppa fino ad arrestarsi bruscamente al proprio apice dopo la disgiuntiva: un pudore trattiene Levi al di qua del giudizio. La tensione analitica del chimico torinese si impone il compito indispensabile di esplorare la zona grigia che separa oppressi e oppressori, i meccanismi che in questa «gigantesca esperienza biologica e sociale» (già così definita in *Se questo è un uomo*, e di nuovo qui) dominano i rapporti fra i soggetti, per la necessità morale di distinguere e di andare a fondo. Se è non è possibile, per l'ateo Primo Levi, giudicare, è però necessario conoscere.

Sia Alessandro Manzoni che Primo Levi si propongono, davanti a un mondo dominato dal male, il compito di comprendere il piano umano e distinguere sul piano morale. Se le posizioni dalle quali partono non possono che essere distanti, una delle ragioni della contiguità va ricercata – secondo un'ipotesi non priva di fascino proposta da Mario Isnenghi - «negli intrecci, non ancora studiati adeguatamente, tra Talmud e casuistica cristiana»⁸⁰. Levi non fu religioso, segnatamente dopo l'esperienza del Lager, né Manzoni fu prossimo alla casuistica intesa come scorciatoia per un lassismo morale⁸¹; ma entrambi ne subirono rispettivamente l'influenza, che si concretizza nella pratica necessaria di distinzione, di sottigliezza e di *esprit de finesse* rispetto al comportamento e in genere alla moralità dell'uomo. Sul piano della scrittura e dell'analisi intellettuale, ciò conduce entrambi gli autori, all'interno di un parallelismo che si nutre ampiamente di un ri-uso, al rifiuto dell'ambiguità in sé, alla necessità di andare a fondo a indagare comportamenti e contraddizioni, anche quando il giudizio vacilla.

È questo uno degli esempi più puri e alti di dialogo con la tradizione, nel quale il ri-uso, la presenza di una citazione, costituisce solo una prima emersione formale, mentre le domande rivolte al classico si appuntano sul piano dell'espressione come su quello del ragionamento, della forma come della morale. Primo Levi, attraverso una metafora ottica ed entomologica, dimostra grande consapevolezza rispetto alle differenze di tali livelli.

Le letture successive di un libro già noto si possono dare, per così dire, con ingrandimenti crescenti, come certe bellissime sequenze fotografiche in cui si vede una mosca, poi il suo capo con le antenne delicate e gli occhi multipli, poi un singolo occhio simile a una cupola di cristallo, e infine la complicata eppur necessaria struttura intima di questo; o le stesse letture si possono anche fare, se vogliamo attingere al linguaggio fotografico, con luce diversa, o sotto un diverso angolo visivo. A dire il vero, non tutti i testi si

⁸⁰ Mario Isnenghi, *Calvino, Manzoni e la zona grigia*, pubblicato in italiano sul sito del Centro internazionale di studi Primo Levi, p. 6. http://www.primolevi.it/Web/Italiano/Contenuti/Auschwitz/105_Sulla_%22zona_grigia%22 (consultato il 10 febbraio 2018).

⁸¹ *Ivi*, p. 5. «Quando si discute di casuistica si confondono spesso due elementi: l'analisi delle situazioni e il giudizio che ne deriva. Il lassismo morale, frequente nella casuistica, soprattutto gesuitica, non ne era una conseguenza necessaria. [...] Nel suo [di Manzoni] romanzo le sottili distinzioni in ambito morale, anziché attenuare la severità del giudizio, lo precisano».

prestano a essere letti con la lente: in altre parole, non tutti presentano una «fine struttura»; ma per quelli che la presentano, è fatica ben spesa, e sono i testi che preferisco.⁸²

L'opera letteraria nel caso di Manzoni dimostra davvero una fine struttura, dimostrandosi adeguata (oltre che necessaria) ad interpretare il presente; va a costituire un modello nei due sensi proposti da Brioschi, evidenziando un proprio dominio, una asimmetria e, in questo caso, anche un'identità. *I promessi sposi* sono divenuti un modello per interpretare il presente – il presente acquista forma attraverso la citazione manzoniana – e, di riflesso, sono stati interpretati attraverso il presente: la semantica che ne propone Primo Levi privilegia una particolare direzione interpretativa. Il fatto che la dimensione saggistica, che in porzioni dell'opera leviana ha comunque avuto un ruolo estremamente importante, conquisti qui uno spazio ampio non mette in discussione questa interpretazione, che anzi acquista una sfaccettatura in più. Non si tratta, come si è visto, dell'*exemplum* addotto al fine di rafforzare una posizione retorica o critica, quanto del presente interpretato attraverso il quadro concettuale fornito dal classico che, fatte salve le differenze, individua tensioni e problematiche di lunghissimo corso e propone le proprie risposte. Il fatto che anche nel saggio – che ad ogni modo quando è tale ha, a tutti gli effetti, una contiguità con il campo del letterario – tali funzioni di ri-uso trovino spazio costituisce un nuovo versante della questione. Non sarà l'unico caso in cui un argomento manzoniano comparirà nell'interpretazione dei nessi storici più duri del Novecento; nuovamente, come vedremo, all'interno di forme saggistiche.

⁸² Primo Levi, *Il pugno di Renzo*, cit., p. 659.

4. *Storia della Colonna infame*: l'archetipo del romanzo-saggio

Nel panorama delle riprese manzoniane, un caso particolare è costituito dalla *Storia della Colonna infame*; circoscritto dal punto di vista temporale – il valore del testo manzoniano è pienamente riconosciuto solo a partire dagli anni Sessanta del Novecento – ma estremamente denso, con ricadute anche su discorsi non immediatamente letterari. Il problema del rapporto fra storia, azione umana e tragedia risulta qui complicato, prima che dall'insolubilità della contraddizione proposta, che già aveva destato l'attenzione di Pomilio e Bachelli, dallo statuto non definito dell'opera, a cavallo fra storiografia, narrativa e saggismo. Sono proprio questi caratteri ibridi, estranei e in parte eccentrici rispetto all'epoca della composizione, a sancirne la fortuna nella tarda modernità.

Quando Manzoni pubblica la *Storia della Colonna infame* si inserisce nel solco di una trattatistica già relativamente articolata sul processo agli untori,⁸³ dominata dalle *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri. L'illuminista milanese assume la vicenda in funzione strumentale, pretestuosa (in senso saggistico), all'interno della battaglia settecentesca sui diritti: le note sul processo vengono redatte nel clima dell'Accademia dei Pugni, in dialogo polemico con le istituzioni cittadine milanesi e con l'assolutismo illuminato di Vienna. Verri intende coerentemente la vicenda quale palese ingiustizia, attacca le credenze popolari e storiografiche e le interpreta impiegando una precisa chiave di lettura, tipica dell'impegno illuminista: la causa ultima della tragica vicenda sarebbe da ricercare nell'ignoranza, nell'oscurità delle istituzioni, nell'indeterminatezza giuridica, soprattutto nella possibilità concessa legalmente all'arbitrio del giudice nell'abuso della tortura. La prospettiva del fondatore del Caffè prevede che esistano passioni e inclinazioni infauste che possono condurre a compiere, senza alcuna motivazione oggettiva, azioni tremende: si veda la ricorrenza di «crudeltà», «orrore», «assurdo», «angoscia», «inumanità» ecc. in riferimento all'«atroce fanatismo del giudice».⁸⁴

La *Storia della Colonna infame*, rispetto alla produzione artistica di Manzoni, «ha una densità da opera *ultima*, dove tutto ciò che l'ha preceduta precipita e trova compimento»⁸⁵. Il

⁸³ Precedentemente la vicenda era a grandi linee nota, sia per le testimonianze d'archivio, sia in funzione di alcune opere storiografiche (Muratori, Ripamonti) che per la narrazione popolare, che dei fatti di quegli anni aveva mantenuto un ricordo; ravvivata dell'effettiva presenza, fino al 1778, della *Colonna* sul luogo dell'abitazione abbattuta del barbiere corredata da una epigrafe. Oltre alle due opere di Verri e Manzoni, tale fatto dà origine, fra Settecento e Ottocento, a una modesta produzione di annotazioni, versi, riflessioni frammentarie: fra gli autori Addison, Parini, Foscolo. Cfr. Barbarisi, Introduzione a Pietro Verri, *Osservazioni sulla tortura*, Serra e Riva, Milano 1985, pp. XVI e XIX.

⁸⁴ Cfr. tutto il paragrafo 7 delle *Osservazioni* e in part. p. 48 dell'ed. cit.

⁸⁵ Luigi Weber, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Giorgio Pozzi editore, Ravenna 2013, p. 63.

saggio affronta la medesima vicenda delle unzioni del 1630, ma l'interpretazione differisce rispetto a quella di Verri. Il saggio è frutto di un'elaborazione ventennale, durante la quale le posizioni dell'autore mutano, distanziandosi progressivamente dall'illuminismo che, presente nell'*Appendice storica* stesa assieme al *Fermo e Lucia*, viene pesantemente criticato nella redazione definitiva della *Storia*⁸⁶. Manzoni non intende impegnarsi in una battaglia riformatrice: il periodo rivoluzionario e napoleonico determina la decisiva svolta in senso liberale, l'agenda politica del secondo quarto dell'Ottocento contempla priorità diverse. L'attenzione viene distolta dal ragionamento giuridico e concentrata sulle responsabilità personali: pur essendo in vigore le nefande leggi sulla tortura, un atto di simile palese ingiustizia non vi è contemplato, ed è quindi da ricondurre alla responsabilità dei singoli, dei giudici. In questo contesto si inserisce il celebre dilemma espresso nell'introduzione: «cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla» (7).

Per il Manzoni cattolico entrambe le alternative non sono percorribili: è nella riflessione sul libero arbitrio che sta il punto. «Per Manzoni è consolante il fatto che l'uomo abbia la capacità di scegliere. L'ignoranza dei giudici milanesi fu un atto di volontà, non scusabile, ma colpevole. Essi non potevano non volere. [...] per Manzoni la Provvidenza non interviene in circostanze in cui l'uomo può discernere da solo la strada da seguire»⁸⁷. Il testo mette quindi a fuoco il problema della responsabilità personale; il riferimento al processo degli untori è sì, come per Verri, pretestuoso, ma orientato da un'altra questione, cruciale per il cattolico Manzoni: la permanenza del male nel mondo, e la necessità di una continua lotta perché non vi trionfi. La storia del processo agli untori diviene quindi riflesso della storia in generale, attraversata da un conflitto di ordine morale⁸⁸: così, dalla giurisprudenza non è possibile far scomparire l'arbitrio,⁸⁹ che potrà essere al massimo ristretto; nel mondo alcune mortifere passioni «non si

⁸⁶ Pur forse insistendo troppo su un ultimo Manzoni nevrotico e ossessionato dal peccato, è utile per questo un confronto con Giampaolo Mura, *Dalla «Appendice» alla «Storia»: Manzoni tra illuminismo e integralismo*, Bulzoni, Roma 1991.

⁸⁷ Angelo Fabrizi, *Manzoni Storico e Altri Saggi Sette-Ottocenteschi*, Società editrice fiorentina, Firenze 2004, p. 17.

⁸⁸ «[...] l'“assunto nobile e umano” di Verri, teso all'abolizione della tortura, non è sufficiente dove non bastano “l'ignoranza de' tempi e la barbarie della giurisprudenza” a spiegare “atti iniqui, prodotti [...] da passioni perverse”. [...] Diversamente dalle leggi o dai sistemi politici, che si possono riformare alla luce dei nuovi lumi, le “passioni pervertitrici della volontà” non si possono bandire con un decreto. E quando le vediamo prevalere – ecco la novità che supera le posizioni dell'*Appendice storica* – “il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la provvidenza, o accusarla”». Carla Riccardi, *Introduzione a Alessandro Manzoni, La Storia della Colonna infame*, cit., p. XLVIII.

⁸⁹ «Giacché per quanto le leggi possano essere particolarizzate, non cesseranno forse mai d'aver bisogno d'interpreti» *Ivi*, p. 31.

posson bandire, come falsi sistemi, né abolire, come cattive istituzioni, ma render meno potenti e meno funeste, col riconoscerle ne' loro effetti, e detestarle»⁹⁰.

La critica ottocentesca propone una lettura delle *Osservazioni* come materiale preparatorio alla *Storia*, e di quest'ultima come corredo dei *Promessi sposi*; il primo Novecento è invece condizionato dalla valutazione negativa di Croce rispetto alla 'cattiva storiografia' di Manzoni, nella quale «l'interesse morale» avrebbe assoggettato «l'interesse storico».⁹¹ Al giudizio crociano fa seguito un'attenzione solo negativa, che raggiunge l'apice con le ricerche di Fausto Nicolini, autore del saggio *Peste e untori nei "Promessi sposi" e nella realtà storica*: una feroce polemica storiografica impegnata a smontare l'interpretazione manzoniana del processo, che si risolve nel tentativo di ricondurre il dibattito a un improbabile stadio pre-illuminista.⁹² Tuttavia, in parte l'autore non sbaglia nell'accusare Manzoni di proporre una ricerca superficiale, almeno da un punto di vista storiografico, secondo criteri novecenteschi. L'errore è condizionato da una interpretazione parziale della *Storia della Colonna infame*, intesa come opera propriamente storica, quando invece essa si colloca al crocevia fra lavoro narrativo, storico e saggistico.

Le voci, innanzitutto critiche, che si leveranno a sostenere questa seconda lettura, aprendo la via ad una rivalutazione dell'opera, prendono piede a partire dal 1928, anno della ristampa della *Storia* e, per la prima volta, dell'*Appendice* a cura di Michele Ziino⁹³. Tale tesi già lievitava nelle posizioni di Gadda, che pubblicava l'*Apologia manzoniana* l'anno precedente; ma la vera svolta si ha nel 1942, in occasione del centenario della Quarantana: nella prefazione alla ristampa della *Storia*, Vigorelli (influenzato da Sansone⁹⁴) inaugurerà una nuova linea interpretativa, tesa a valorizzare il carattere narrativo dell'opera. Viene da qui la cauta ipotesi che vede, nella *Storia della Colonna infame*, il nucleo centrale del secondo romanzo da più parti invocato: «sono tentato» – scrive Vigorelli – «di gettare là il sospetto che la *Colonna infame* non è l'appendice del grande romanzo, ma – forse – è l'azzardato compendio di quell'«altro

⁹⁰ *Ivi*, p. 7.

⁹¹ In Croce, al riconoscimento complesso e oscillante nel tempo del valore dell'opera artistica, fa da controcanto un severo giudizio sullo storico: «noi interroghiamo la storia, specie quando sia alquanto remota da noi, non per discernere e misurare la bontà morale e le debolezze di uomini che sono morti, ma per intendere l'opera che essi attuarono attraverso le loro virtù e i loro vizi, opera che opera in noi e sollecita il nostro pensiero e la nostra azione. [...] L'interesse morale in lui [Manzoni] ha soverchiato l'interesse storico e, peggio ancora, sviato il giudizio». Benedetto Croce, *Alessandro Manzoni*, cit., pp. 38-39.

⁹² Le unzioni – questa la tesi sostenuta – ci furono; gli imputati furono colpevoli, da principio proprio in quanto criminali incalliti; non appare infine realistico che i giudici, persone dabbene, possano essersi macchiati di abusi e colpe personali. Cfr. Fausto Nicolini, *Peste e Untori Nei Promessi Sposi e Nella Realtà Storica*, Laterza, Bari 1937, p. 230.

⁹³ Cfr. Alessandro Manzoni, *Storia Della Colonna Infame*, a cura di Michele Ziino, Perrella, Napoli 1928.

⁹⁴ Sansone già compie il primo passo in contrapposizione alla lettura crociana: «si consideri bene la *Storia della Colonna infame*: a dispetto del suo titolo, essa non è una narrazione storica, ma un frammento di un trattato delle passioni verso il quale oramai propendeva l'ingegno manzoniano» Mario Sansone, *Saggio Sulla Storiografia Manzoni*, Ricciardi, Napoli 1938, p. 120.

romanzo” che il Manzoni si vietava di scrivere sino a preferire il silenzio, il romanzo della passione e della cecità, del vortice e dell’arbitrio»⁹⁵. Recensendo il volume Moravia, anni dopo così nettamente antimanzoniano,⁹⁶ in un giudizio che, davvero, porta il segno dei tempi, scrisse: «Il Manzoni non era uno storico, bensì un poeta e un narratore; ma i lettori di oggi gli sono ugualmente grati di aver fatto la ‘sua’ storia»⁹⁷.

Si inizia in questi anni ad apprezzare il tratto che, probabilmente, ha aperto la strada alla fortuna tarda dell’opera. La *Storia* manzoniana, se affrontata con criteri attuali, verrebbe definita ‘testo ibrido’, ‘ad alto tasso saggistico’: lo specialismo dello storico, dell’archivista e dell’esperto di diritto viene inquadrato all’interno di una struttura dallo statuto in equilibrio fra riflessione e narrazione, imperniata su una forte tesi ancorata alla soggettività dell’autore. Anche per questo, le riletture che ne sono state date non sono solo di ordine critico, come sarebbe potuto accadere per un’opera decisamente letteraria; accanto a queste, si possono riconoscere altri filoni: il primo, che qui interessa meno, quello dell’indagine storica (Fausto Nicolini, Franco Cordero); il secondo, quello delle riprese, dei ‘dialoghi’ più o meno diretti con posizioni espresse dagli autori, in relazione al presente; il terzo, dei recuperi tematici o formali.

Dino Buzzati: una trasposizione

La prima ripresa diretta del tema è, significativamente, una trasposizione in testo teatrale. Un forte scarto sul piano dei generi, addirittura delle forme d’arte, potrebbe garantire una superiore fedeltà tematica; tuttavia, la ripresa tende qui a uniformare e appiattire il carattere ibrido e cangiante dell’opera manzoniana, senza che la riscrittura acquisti una propria autonomia artistica.

Dino Buzzati nel 1962 fa rappresentare e successivamente pubblica un testo drammatico, *La colonna infame*. Il dramma dà corpo alla tesi manzoniana della colpevolezza individuale dei giudici, dell’«orrenda vittoria dell’errore contro la verità»⁹⁸; con un’aggiunta di colore, lo stesso don Rodrigo viene calato sulla scena a introdurre lo spettacolo, intento a corteggiare (e tentando

⁹⁵ Giancarlo Vigorelli, *In margine alla «Colonna infame»: grazia e delirio*, in Id., *Manzoni pro e contro*, 2, *Il Novecento I*, cit., p. 524.

⁹⁶ Parlando di un «realismo cattolico» manzoniano, affine per volontà impositiva al realismo socialista sovietico. Cfr. Alberto Moravia, Introduzione ad Alessandro Manzoni, *Promessi Sposi*, Einaudi, Torino 1960, pp. IX-XII e XLIII-XLV, ora in Giancarlo Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, 3, *Il novecento. II*, cit., pp. 32-38.

⁹⁷ Giancarlo Vigorelli, *In margine alla «Colonna infame»: grazia e delirio*, cit., p. 533.

⁹⁸ Alessandro Manzoni, *La storia della Colonna infame*, cit., p. 12

di rapire) una graziosa popolana. Attraverso artifici d'ordine avanguardistico⁹⁹, quali l'inserzione di un personaggio-narratore e di dialoghi-didascalia, il tempo viene frammentato e risulta possibile rappresentare, in sostanziale continuità, la durata del processo: Lucherino, 'folletto di Milano', inquadra la scena dal momento delle prime presunte unzioni al supplizio finale, commentando le chiacchiere delle donne, il processo, la tortura.

Per rendere il giudizio morale manzoniano Buzzati imposta un conflitto drammatico fra due dei giudici, l'uno accecato dalla malvagità, l'altro raziocinante. Quest'ultimo, sconfitto, prima di recedere dal suo incarico nel collegio giudicante dichiara:

Mancano forse gli ammalati, mentre muoiono ottocento cittadini al giorno? Che bisogno c'è di far ammalare altra gente? A che scopo? E come mai l'unto pestifero fa ammalare gli altri ma loro due no? E perché il Mora incarica il Piazza di spargere l'unto? E perché gli promette di dargli una quantità di soldi? Perché? Per vendere di più il suo specifico contro la peste. Magnifico! Ci può essere un cumulo più assurdo di castronerie? Chi ci può credere? Voi ci credete? Voi ci credete?¹⁰⁰

È stata riconosciuta¹⁰¹ nel dramma storico in quanto genere una sorta di rarefazione, di riduzione della vicenda agli estremi conflittuali: proprio per rendere la dinamica dello scontro Buzzati sovrappone alla lettura manzoniana, basata su una contrapposizione d'ordine morale fra le ragioni della giustizia e quelle di stato, un contrasto fra tensioni e azioni individuali. In tal modo le posizioni dei singoli, appiattite agli antipodi, si tingono rispettivamente di sadismo, crudeltà ingiustificata, inganno spietato, ovvero di sdegno civico, di razionalismo consequenziale, di amore per la verità: il che al di là di ogni estremizzazione, oltre la soglia del verisimile, crea delle macchiette. Proprio per questo l'autore ha la possibilità di proporre una chiave di lettura inedita, quella della libidine dei giudici e della ricerca del piacere, che percorre l'intera vicenda; ne sarebbe oggetto Martina, spettatrice della vita popolare di Milano, condotta dopo numerose sevizie con gli altri imputati al supplizio. Si innesta nel testo un indugio scabroso su una violenza di stampo sessuale che non pare trovare giustificazione d'ordine drammatico; se non, forse, nell'intento duplice di scandalizzare e stuzzicare la *pruderie* del pubblico borghese. Sia l'impostazione morale dell'opera manzoniana, che la sua complessa struttura saggistico-narrativa non trovano qui spazio. *La colonna infame* di Buzzati risulta essere così una ripresa solo inferenziale che, al di là delle apparenze, rispetto all'ipotesto intrattiene una relazione di natura solo tematica: in definitiva, un appiattimento sul presente, una intertestualità solo di facciata, dietro alla quale sta una riscrittura poco riuscita.

⁹⁹ Silvia de Min, *Quando è di scena un narratore: modalità informative del teatro buzzatiano*, in «Studi Buzzatiani», 15, 2010, pp. 37-41 e 57-58.

¹⁰⁰ Dino Buzzati, *La colonna infame*, in Id., *Teatro*, Mondadori, Milano 1980, p. 513.

¹⁰¹ György Lukács, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965.

Una seconda trasposizione, di caratura completamente diversa, è quella cinematografica compiuta da Nelo Risi (come regista) e da Vasco Pratolini (come sceneggiatore) nel 1973. Anche qui la resa narrativa della *Storia della Colonna infame* avviene attraverso l'inserzione di riferimenti ai *Promessi Sposi*; tuttavia lo statuto ibrido del testo manzoniano è reso con l'adozione di tecniche stranianti di origine brechtiana: la tensione narrativa viene costantemente bloccata dal contrasto dell'immedesimazione, ottenuto con la resa in studio, le musiche, il clima irreali e allucinato della Milano appestata. Ne sarà dato conto nell'ultima parte dello studio, dedicata a un confronto fra alcune riprese filmiche di materiale manzoniano.

Leonardo Sciascia: Il contesto e la storia

Col passaggio fra anni Sessanta e Settanta, anche sotto la spinta della situazione politica italiana, la meditazione proposta dalla *Storia della Colonna infame* ritorna all'ordine del giorno. Per alcuni autori il testo, a fronte di una influenza su forme e contenuti più o meno rilevante, diviene termine di confronto con il presente; in occasione del centenario della morte di Manzoni una nutrita rielaborazione critica e storiografica affronta, con rinnovato interesse, il saggio sugli untori¹⁰². Durante gli anni Settanta, infatti, nel dibattito la linea di lettura di una *Storia* narrativa si afferma definitivamente, in una qualche misura legittimandone le riprese sotto il profilo del romanzesco. Non è difficile verificare, a riguardo, alcune omologie fra narrativa e critica: Negri per primo, nel 1973, può rivendicare la *Storia* come «il nostro primo romanzo-inchiesta»¹⁰³; ma il *Contesto* – fra i romanzi di Sciascia quello maggiormente legato alla *Storia* – è del '71.

¹⁰² Una reazione a questi ri-usi del saggio manzoniano e comunque alla sua fortuna in questi anni è costituita dalla pubblicazione di un volume peculiare, fra l'erudizione, la storiografia critica e la giurisprudenza storica, di Franco Cordero, *La fabbrica della peste*, Laterza, Bari 1984. Dopo Nicolini è il primo a riprendere in mano il processo agli untori; l'impostazione generale di Manzoni, ipostatizzata, schiacciata sul moralismo, viene ancora ferocemente criticata.

Al di là delle posizioni espresse nel testo («[Manzoni] picchia a colpi sordi, nel classico stile zdanovista», pp. 198-199), alla base delle quali si intuisce un'influenza fuori tempo massimo dalle posizioni di Moravia e dell'accostamento fra realismo cattolico e realismo socialista, è interessante come permanga un costante confronto con la storia – anche giuridica – contemporanea. Se Manzoni è uno Zdanov ante litteram, per Cordero la procedura penale intentata durante la vicenda degli untori è accostabile ai grandi processi staliniani, in particolare a quello di Bucharin, e ad alcune vicende del nazionalsocialismo dimostrandosi, anche al di là di Manzoni, un punto di confronto particolarmente rivelatore con il presente: «L'uomo mosso da volontà storta, elabora idee sbagliate [...] Implica una santa inquisizione tale assunto sulla genesi pratica dell'errore: chi vi incappi va punito, in quanto colpevole, e poiché in una società chiusa 'vero'-'falso' sono qualifiche fluide, manipolate dai dominanti, non esistono più spazi aperti al disquisibile [...] Può darsi che Bucharin pensi benissimo, ma finisce male, sotto infami stigmate teoriche, se l'apparato è in mano a Stalin: nelle diatribe teologali, le idee costituiscono una variabile» (p. 203).

¹⁰³ Renzo Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, in «Italianistica», 1, 1972, p. 29.

Leonardo Sciascia è forse il più manzoniano fra gli autori del secondo Novecento; gli anni Settanta sono quelli di più diretta influenza esplicita, ma un dialogo serrato con Manzoni, e in particolare con la *Storia*, è sotteso a gran parte della produzione¹⁰⁴. Consonanze e analogie non sono limitate a un unico versante dell'opera, ma si danno lungo varie direttrici. Alla frequente citazione esplicita si congiunge l'impostazione macroformale (la *dispositio*) dei romanzi, spesso originali variazioni su una struttura ricorrente; una discreta ma serrata attualizzazione, in senso pieno di confronto, agisce sulle riprese di temi, tensioni, forme e – in parte – impostazioni ideologiche.

La presenza diffusa di citazioni, dirette o implicite, non solo manzoniane ma di diversissima provenienza, ha posto un problema interessante, su cui la critica sciasciana appare divisa: il fenomeno si inserisce in una concezione della parola divenuta «universo totalizzante che attrae nella sua sfera tutte le cose, al cui interno è possibile qualsiasi gioco di sostituzione»¹⁰⁵, in un'affermazione ontologica della «verità della scrittura»¹⁰⁶; oppure, viene riscontrato un «primato conoscitivo problematicamente affidato dall'autore alla funzione etica, liberatoria e sapienziale della letteratura, intesa come codice ibrido, impuro, col quale mettere in mostra il disordine che aduggia permanentemente il reale – promuovere l'inquietudine del dubbio (l'«impazienza»), e non le esitazioni di una ragione in crisi»¹⁰⁷. La questione si lega, evidentemente, all'inclusione o meno dell'autore entro un canone postmoderno italiano: si proverà così a mettere alla prova la riflessione rispetto a intertestualità e ri-uso su un caso di dibattito aperto, verificando se il rapporto con la tradizione evincibile dai testi possa aiutare a orientarsi in questa diatriba. Sarà utile tenerla presente in questa esile campionatura, limitata a due casi significativi degli anni Settanta, uno narrativo e uno saggistico.

Il contesto è un romanzo d'inchiesta, allegoricamente collocato in un paese immaginario, che affronta la situazione politica venutasi a creare in Italia dopo Piazza Fontana; un testo per molti versi profetico rispetto alla storia italiana dei cinque anni successivi alla pubblicazione, dalle vicende legate all'omicidio Calabresi al compromesso storico; accusa al sistema politico italiano, indagine sul potere, requisitoria sulla responsabilità morale. In un paese gestito da un partito di governo, verso cui converge un'opposizione rivoluzionaria (ma solo a parole), una serie di omicidi di giudici scuote l'opinione pubblica. Rogas, ispettore, segue la traccia della

¹⁰⁴ Per uno sguardo a volo d'uccello, cfr. Carlo Boumis, *La verità bella. La Storia della Colonna infame tra riscrittura e invenzione*, in Francesca Bernardini Napoletano (a cura di), *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, Lithos, Roma 1993, pp. 141-203. La tesi del saggio, non pienamente condivisibile, è quella di una progressiva evaporazione, in Sciascia, delle distinzioni fra storia e letteratura. «La storiografia è letteralmente un'impostura quanto l'impostura, la mistificazione della letteratura è “superiore verità”» (p. 193).

¹⁰⁵ Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in «Studi Novecenteschi», 16, 1977, pp. 92-93.

¹⁰⁶ Carlo Boumis, *La verità bella*, cit., p. 153.

¹⁰⁷ Fabio Moliterni, *La Nera Scrittura*, B. A. Graphis, Bari 2007, p. 21.

vendetta di Cres, ingiustamente condannato da uno degli assassinati; pressioni dall'alto lo costringono tuttavia a desistere, per battere una falsa pista politica, in direzione di gruppuscoli rivoluzionari. Ricostruendo, attraverso il dialogo e il ragionamento (la fiducia illuminista di Sciascia!), l'intrigo politico in atto, Rogas giunge a un incontro con il presidente della corte d'appello; in una sorta di operetta morale alla rovescia, fulcro del romanzo, attraverso le parole del giudice la realtà acquista riflessi allarmanti. Pedinato dalla polizia, Rogas incontra uno scrittore amico; dopo qualche giorno, viene ritrovato morto assieme al presidente del partito rivoluzionario, del quale si intuisce una sostanziale collusione col governo nel mantenimento dell'ordine, cui la verità di Rogas viene sacrificata.

I riferimenti alla *Storia della Colonna infame* percorrono tutto il libro, che è articolato lungo diverse inchieste parallele. Nella prima, incentrata sulla ricerca di Cres, viene introdotto il tema del funzionamento dell'apparato giudiziario che, guidato da una cieca ricerca del colpevole, del capro espiatorio, ha colmato il paese d'innocenti condannati. Numerose le riflessioni in cui si intuisce l'eco del saggio manzoniano:

trasse la convinzione di quanto non fosse difficile, in fondo, distinguere anche sulle morte carte, nelle morte parole, la verità dalla menzogna.

E sommamente ingiusto gli sembrava poi l'elemento dei "precedenti".

[in riferimento alla giustizia] Era un ingranaggio, e io ci sono capitato dentro. Poteva stritolarmi. [...] Ma che vuol dire essere innocenti, quando si cade nell'ingranaggio?¹⁰⁸

Questa prima, sottile tematizzazione della *Storia* non rimane slegata nell'economia del romanzo, ma vale da introduzione al conflitto fondamentale che viene affrontato, quello fra ragion di stato e responsabilità individuale nell'età contemporanea. «In pratica si trattava di difendere lo stato contro coloro che lo rappresentavano, che lo detenevano»¹⁰⁹. Sciascia nel *Contesto* mette in scena esattamente questo tipo di contraddizione, analoga a quella individuata da Manzoni (ma il Manzoni di Sciascia è pienamente illuminista¹¹⁰) nel '600. L'apparato inquisitorio diviene braccio operativo nel mantenimento dell'ordine, al quale la giustizia può essere sacrificata. In questo senso, diviene centrale il dialogo con il presidente della Corte Suprema, durante il quale la posizione illuminista e manzoniana di Rogas si trova a confronto diretto con la teorizzazione estrema dell'ingiustizia e della violenza come necessità all'interno

¹⁰⁸ Leonardo Sciascia, *Il contesto*, in Id., *Opere [2]: 1971-1983*, Bompiani, Milano 1994, pp. 13, 14 e 18.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 66.

¹¹⁰ «Se mi si chiedesse a quale corrente di scrittori appartengo, e dovessi limitarmi a un solo nome, farei senza dubbio quello di Manzoni. D'altronde Manzoni oltre ad essere il più grande scrittore italiano è anche il più francese degli scrittori italiani [...] è stato detto che ha convertito, convertendosi, l'illuminismo al cattolicesimo; ma io penso che in lui è forse accaduto il contrario: il cattolicesimo si è convertito all'illuminismo» Leonardo Sciascia, Marcelle Padovani, *La Sicilia Come Metafora*, Mondadori, Milano 1979, p. 77.

dello 'stato d'eccezione'. È nota l'affermazione pasoliniana, di poco successiva: «Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi». Il rischio, fuor di metafora, è quello dell'Italia all'inizio degli anni Settanta, del golpismo latente, della convergenza di DC e PCI nel confronto con il Sessantotto e le sue conseguenze, all'alba della strategia della tensione.

Il presidente si impegna, in un lungo dialogo con Rogas, nella confutazione del *Trattato sulla tolleranza* di Voltaire.

La giustizia siede su un perenne stato di pericolo, su un perenne stato di guerra. [...] la massa ha reso macroscopico quello che prima poteva essere colto da uno spirito sottile, ha portato l'esistenza umana a un perenne e assoluto stato di guerra. [...] la sola forma possibile di giustizia, di amministrazione della giustizia, potrebbe essere, e sarà, quella che nella guerra militare si chiama decimazione. Il singolo risponde dell'umanità.

– Si ricordi di quel libello sul processo del 1630, a Milano, contro delle persone accusate di diffondere la peste con unzioni. L'autore, un cattolico italiano, dice che in quel processo si scopre un'ingiustizia che poteva essere veduta da quelli stessi che la commettevano, cioè dai giudici. E si capisce che la vedevano! [...] A carico di coloro che ne erano accusati mancava il movente [...] Ma la peste c'era: questo è il punto! [...]

– Ma la confessione...

– Se alla parola lei dà un senso religioso invece che tecnico, la confessione di una colpa da parte di chi non l'ha commessa stabilisce quello che io chiamo il circuito della legittimità. Quella religione è vera, quel potere è legittimo, che rendono l'uomo a uno stato di colpa: nel corpo, nella mente [...].¹¹¹

Vari elementi risultano sovrapposti: il controllo sociale gestito attraverso lo stato d'eccezione, la sospensione delle garanzie costituzionali in nome di una ragione superiore, la scomparsa della responsabilità individuale di fronte al potere («Non ci sono più individui, non ci sono responsabilità individuali»¹¹²). Proprio la responsabilità, centro della riflessione di Manzoni, è invece assunta da Rogas, specchio ideale del moralismo sciasciano: giungendo a contrapporsi alle istituzioni cui dovrebbe, per la propria posizione, essere fedele, paga con la vita le proprie scelte.

La confutazione del *Traité* è un elemento importante: vi riecheggia in una qualche misura la polemica a distanza con Fausto Nicolini, che occupa parte di un saggio sciasciano sulla *Storia della colonna infame* (in origine introduzione alla sceneggiatura del film di Risi). L'autore, nello scritto che confluirà in *Cruciverba*, attacca fortemente le posizioni dell'archivista crociano, criticando l'errore sostanziale nell'interpretazione dell'intero testo come opera solo storiografica, nonché la presunzione di colpevolezza davanti a imputati con precedenti.

Il presidente della corte suprema tende a identificarsi, nel romanzo di Sciascia, con i giudici della *Colonna infame*. Manzoni constata, rispetto al loro ricorso allo strumento della tortura:

¹¹¹ Leonardo Sciascia, *Il contesto*, cit., pp. 72 e 74-5.

¹¹² *Ivi*, p. 72.

«Dio solo ha potuto vedere se que' magistrati, trovando i colpevoli d'un delitto che non c'era, ma si voleva, furono più complici o ministri d'una moltitudine [...]»¹¹³ che reclamava un capro espiatorio. La sovrapposizione si inserisce, con valore fondante, nella riflessione di Sciascia sugli ordinamenti della giustizia italiana, rimasta famosa per le posizioni sul pentitismo¹¹⁴, ma più in generale orientata rispetto alla necessità che l'amministrazione della giustizia (la magistratura, lo stato) rivendichi un *primum* morale, condizione necessaria della sua efficacia e correttezza. Rispetto a ciò, soprattutto la *Colonna infame* risulta importante, perché affronta la questione dell'amministrazione della giustizia esattamente negli stessi termini (contro Pietro Verri, infatti, l'attenzione non è sugli ordinamenti, ma sul pervertimento dell'animo dei giudici che non seppero agire rettamente). La problematica individuata nel classico guida nell'interpretazione del presente, che è sempre esposto al rischio; due orizzonti d'attesa, nel ri-uso, sono posti a confronto: «poiché il passato, il suo errore, il suo male, non è mai passato: e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente, se vogliamo essere davvero storicisti»¹¹⁵. Leonardo Sciascia a quest'altezza considera il classico nella propria distanza, decretandone così l'attualità.

Queste tensioni sono contenute nel saggio raccolto in *Cruciverba*, che si chiude con un accenno alla questione del pentitismo, in particolare rispetto alla violenza politica. Di questo testo, due passi sono particolarmente interessanti: la rivendicazione della forza, in Manzoni, del moralismo, interpretato come «molto più prepotente delle sue credenze religiose» e quindi valido oltre la prospettiva cattolica dell'autore; l'assunto rispetto dell'attualità della *Storia*:

E per finire nella più bruciante attualità – di fronte alle leggi sul terrorismo e alla semi-impunità che promettono ai terroristi detti pentiti – si rileggano, del terzo capitolo, le considerazioni che il Manzoni muove riguardo alla promessa di impunità del Piazza: “Ma la passione è pur troppo abile e coraggiosa a trovar nuove strade, per iscarsar quella del diritto, quand'è lunga e incerta. Avevan cominciato con la tortura dello spasimo, ricominciarono con una tortura d'un altro genere...”; ed era quella dell'impunità promessa, che più della tortura poté convincere il Piazza ad accusare falsamente, ad associare altri, come lui innocenti, al suo atroce destino.¹¹⁶

L'influenza di Manzoni non si arresta a consonanze di temi o riflessioni: la *Storia della Colonna infame*, infatti, da questo punto in poi, come si vedrà, diviene un modello per una parte della successiva scrittura di Sciascia, sotto diversi punti di vista. Se in alcuni testi degli anni

¹¹³ Alessandro Manzoni, *Storia della Colonna infame*, cit., p.6.

¹¹⁴ *I professionisti dell'antimafia*, uscito sul «Corriere della sera» il 10 gennaio 1987. Per la polemica sulle posizioni di Sciascia, cfr. Leonardo Guzzo, *Sciascia e le aporie del pentitismo*, in «A futura memoria. Il giornale degli amici di Leonardo Sciascia», n. 8-9, 2010, pp. 3-6.

¹¹⁵ Leonardo Sciascia, *Storia della Colonna infame*, introduzione a Alessandro Manzoni, Vasco Pratolini e Nelo Risi, *La colonna infame*, Cappelli, Bologna, 1973, poi in Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, in Id., *Opere [2]: 1971-1983*, cit., p. 1073.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 1079.

Ottanta è esplicita la gemmazione da argomenti manzoniani (soprattutto *La strega e il capitano*), molto più interessante risulta l'influenza del romanzo-saggio per *La scomparsa di Maiorana* (1975) e *L'affaire Moro* (1978). In questi due testi infatti non si ritrova né una ripresa tematica né un dialogo dal punto di vista delle interpretazioni del reale: a predominare è l'influsso modellizzante del sottogenere romanzo-saggio, o romanzo-inchiesta, paradossalmente messo in atto da Manzoni ma riconosciuto solo nella seconda metà del Novecento. I testi sciasciani risultano esplicitamente¹¹⁷ debitori di questo modello, ampiamente ri-usato, nel quale il paradigma indiziario riconosciuto contemporaneamente da Ginzburg si intreccia con le tensioni politiche e civili di un impegno che, nella nettezza spregiudicata del ragionamento, dichiara il debito col grande illuminismo europeo. All'interno di questo *milieu*, lo si è visto, Sciascia comprende anche Alessandro Manzoni, quale esempio di una concezione dura ma equilibrata del rapporto fra narrazione e verità.

Franco Fortini: politica e morale

L'interpretazione delle coordinate politiche del presente, condotta attraverso lenti manzoniane, è attiva anche nella saggistica di Franco Fortini, soprattutto a partire dagli anni Settanta. Come per il caso di Levi, una consonanza che in altri punti assume un profilo formale (ad esempio, nell'impiego di metri manzoniani nelle *Canzonette del golfo*¹¹⁸) nella saggistica dà origine a riprese allacciate a consonanze ideologiche, le cui risultanti vengono proiettate sull'attualità.

Nelle opere e nella vita di Manzoni Fortini individua un'ambiguità fondamentale, quella fra la riflessione lucida sulla storia, nella quale l'uomo mette in scena le proprie tragedie e commedie, e la fede nella dimensione metastorica dell'uomo, che ha come riferimento l'eterno e la trascendenza¹¹⁹. Segue una serie di contraddizioni: fra la chiusa felice, dimessa e borghese ante-litteram dei *Promessi Sposi* immediatamente (nelle intenzioni dell'autore) seguita dalla

¹¹⁷ Cfr. la bibliografia contenuta alle pp. 198-99 di Luigi Weber, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, cit.

¹¹⁸ Marina Polacco, *Fortini e i destini generali. Lirica e «grande politica» fino a Composita solvantur*, in «Allegoria», 21-22, 1996.

¹¹⁹ Franco Fortini, *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*, Conferenza pronunciata nel 1973, centenario della morte di Manzoni, presso l'Istituto Italiano di cultura di Città del Messico, ora contenuta in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1468-1489.

tragedia della *Storia della Colonna infame*¹²⁰; fra il liberale borghese e il conservatore aristocratico; fra ragioni del progresso e utopie agrarie e immobiliste. Queste abitano le opere e impongono all'autore revisioni e riscritture, senza tuttavia poter essere risolte né superate, trovando requie unicamente nella forma, in un «andirivieni incessante, fra due verità simultanee e insuperabili. Perché Manzoni rifiuta la dialettica. Vale per lui il precetto evangelico “Sia il vostro parlare sì, sì e no, no; ché il di più viene dal maligno”»¹²¹. Nel mancato superamento, nella continua lotta interiore, rispetto a tematiche che furono centrali per Fortini anche se diversamente affrontate («La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine; e tu reggile»¹²²), risiede un primo motivo d'interesse verso il lombardo.

Fra i molti saggi d'argomento manzoniano ve n'è uno, pubblicato postumo e in origine manoscritto sul verso degli ultimi fogli della conferenza *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*, illuminante rispetto all'interpretazione dei quesiti posti dalla *Storia della Colonna infame* e dalla sua peculiare moralità. Dopo una riflessione sul destino scolastico delle opere manzoniane e una breve descrizione e contestualizzazione della *Storia*, interrogata anche secondo moduli narrativi classici¹²³, l'attenzione si focalizza su quella frase così centrale nell'opera: davanti alla tragedia della tortura, dell'ingiustizia brutalmente inflitta dall'uomo all'uomo, «il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla»¹²⁴. Fortini insiste ancora una volta sulla contraddizione non risolta fra il Manzoni stilista, che dà il senso di una tragica e inevitabile caduta, e l'ideologo, che stringe nel ricercare la possibilità della scelta data all'uomo; quindi, secondo un principio di *secolarizzazione della teodicea*¹²⁵, opera una sostituzione logica che bruscamente riconduce la contraddizione manzoniana al presente:

¹²⁰ È un contrasto d'altra parte ampiamente segnalato dalla critica. Ad es.: Carlo Dionisotti, *Appendice storica alla «Colonna infame»*, in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Il Mulino, Bologna 1988; Salvatore Silvano Nigro, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Einaudi, Torino 2012, pp. 130-2; Daniela Brogi, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romano*, Giardini, Pisa 2005, p. 233: «la *Storia della colonna infame*. Che altro non è che una forma di autonegazione con cui il romanzo manzoniano si riconcilia con la storia».

¹²¹ Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., 1478.

¹²² Franco Fortini, *L'ordine e il disordine*, in *Questo muro*, poi in *Paesaggio con serpente*, entrambe raccolte in Id., *Poesie*, Mondadori, Milano 2014, pp. 379 e 387.

¹²³ «La storia delle umili vittime prese nell'ingranaggio dell'ingiustizia è raccontata con la tecnica classica della Passio Domini Nostri Jesus Christi ossia per 'stazioni' successive». Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1797.

¹²⁴ Alessandro Manzoni, *Storia della Colonna infame*, cit., p. 7.

¹²⁵ «L'idea che l'insensatezza, il male di vivere, la ripetizione dell'esistere, il vuoto che ci invade non siano connaturati alla condizione umana, ma dipendano da un'ingiustizia storica che l'azione politica può rimuovere». Guido Mazzoni, *Fortini e il presente*, in Luca Lenzini, Elisabetta Nencini, Felice Rappazzo (a cura di), *Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 113.

Contro il trionfante pensiero borghese che contrappone etica e politica, Manzoni tende a riportare la politica alla morale e, per questo, è meno distante di quanto si creda dalla condizione di tanta parte delle coscienze moderne che riportano la morale alla politica. [...] ci salva la certezza che quelle azioni avrebbero potuto non essere compiute e che quindi la responsabilità umana resta intera e che di quelle si può bensì esser vittime ma non complici. Ora noi possiamo, alla parola provvidenza, sostituire una o più parole che in termini meno teologici indichino se vogliamo il rapporto fra passato e futuro, la Preveggenza ossia la tensione dell'umanità ad un fine: ed allora apparirà chiaro che tutta una parte del mondo odierno è minacciata da due deliri: negare un senso alla lotta umana o accusarla. E che invece è possibile richiamare ognuno alla durezza delle scelte. Questa è l'attualità di uno scritto manzoniano che al suo tempo non fu capito, che più tardi fu interpretato come messaggio di faticoso moralismo e che oggi torna a chiederci onore, pietà, meditazione, azione.¹²⁶

Indicativo il fatto che il pezzo sia rimasto inedito: il procedimento è troppo scoperto, con esso l'autore offre evidentemente il fianco a numerose critiche, *in primis* sul proprio marxismo. Le poche righe vanno comprese all'interno della concezione del mondo (dialettica) fortiniana; secondo la quale, per un verso e con Dostoevskij, «se Dio non esiste, tutto è permesso» – cioè abita nel mondo la necessità di un senso teleologico che orienti le azioni degli uomini – ma, d'altra parte, «il socialismo non è inevitabile»¹²⁷, e quindi tutto è affidato alla scommessa, al *sogno di una cosa*, appunto nelle mani della «lotta umana». In questo perimetro le scelte, in quanto azioni *politiche*, devono essere intraprese e affrontate, nella coscienza di quanto le responsabilità possano divenire alle volte drammatiche.

Sulla scorta di questo confronto complesso col pensiero di Manzoni, che ha nella meditazione sulla *Storia della Colonna infame* – e in una sua parziale torsione – un nucleo centrale, è possibile per Fortini affrontare la lettura del 'decennio di terrorismo' attraverso immagini e tensioni manzoniane che, come già Sciascia, ma secondo linee parzialmente diverse, l'autore fiorentino intraprende. Si affrontano due esempi.

Già durante il sequestro di Moro, davanti alle celebri dichiarazioni di alcuni esponenti democristiani che disconoscono il compagno di partito nell'autore delle lettere dal carcere brigatista, Fortini interpreta le dichiarazioni sulla scorta di Manzoni:

se per un verso, e con la teologia dell'autore milanese, non credo si possa, dicendo "non è lui", ossia dividendolo in più parti, giustificare il prigioniero o i suoi compagni di partito dalle violazioni passate, presenti o future, dei comandamenti morali, altrettanto trovo illecito e capace di indurre in pericolosi errori non arrestarsi là dove, credenti o no, dobbiamo arrenderci, ossia là dove la coscienza testimonia solo di se stessa e rifiuta ogni altra verifica.¹²⁸

Il comportamento 'sconcio' delle personalità firmatarie della dichiarazione nota come *Moro non è Moro* viene affrontato chiamando da una parte alla coerenza morale, a quella che in altri

¹²⁶ Franco Fortini, *Nota a Storia e antistoria*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1798.

¹²⁷ Titolo saggistico di una lettera aperta al Raniero Panzieri fondatore dei *Quaderni rossi*, pubblicata sugli stessi nel 1962, poi in Franco Fortini, *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977, pp. 248-50.

¹²⁸ Articolo pubblicato su «il manifesto» il 4 aprile 1978, poi in Franco Fortini, *Insistenze*, cit., p. 202.

tempi sarebbe stata definita ‘unitarietà dell’anima’, ma dall’altra al rispetto e alla considerazione per l’individuo che, pur fino al giorno prima all’apice della carriera politica, si trovi nella condizione dell’ultimo, del prigioniero, del «qualsiasi povero cristo davanti a dottori e tribunali». ¹²⁹

Una lente manzoniana viene utilizzata anche, in un clima completamente mutato, per vagliare la vicenda dei detenuti politici e del pentitismo. Fortini si impegnò in una serie di incontri, organizzati a metà degli anni Ottanta da cattolici di sinistra, gravitanti attorno alla libreria Popolare di via Tadino, a Milano, con i detenuti politici a San Vittore; fece dare lettura, in occasione di un incontro pubblico con i carcerati, di alcune riflessioni:

Di questa trasformazione di un quindicennio di vita di tutti in una questione di coscienza invece di una questione di conoscenza e azione, non davvero siete voi a portare la responsabilità, sia ben chiaro. La responsabilità è soprattutto di coloro che, fuori dei carceri e dei processi, hanno rimosso quanto pure potevano aver intravisto o capito. Che hanno accettato di sentire come vergogna quello che era il momento forse più onorevole della loro vita. [...]

Se non si accetta che tra il momento politico e quello morale ci sia una incessante tensione e implicazione reciproca, ne viene che l’unica alternativa polare al momento politico è la posizione religiosa. Manzoni lo sapeva. Ma proprio perché la sfera morale è intermedia fra il contingente e l’assoluto, fra la pratica (con le sue scelte tragiche) e la voce dell’Altro (altrettanto tragica) è inevitabile che ogni partecipazione della coscienza religiosa alla “mondanità” faccia uso della mediazione morale. Accade lo stesso anche quando al momento propriamente religioso si sostituiscono miti ideologici sottratti ad ogni verifica, che si presentino magari come puramente “politici”. È impossibile sfuggire al momento morale. Guai a chi non ne avverte la precarietà, l’ambiguità, l’inganno latente. ¹³⁰

Attraverso le tensioni contraddittorie del suo Manzoni Fortini intravede, nelle parole dei detenuti, una tendenza generale che interpreta la politica in termini di sola moralità e non di conflitto fra questa e il momento dell’azione, della scelta; all’interno di una riflessione difficile e coraggiosa, pronta ad essere fraintesa, sulla violenza e sulla tragicità della storia, anche in relazione al terrorismo. Nelle parole dei prigionieri politici di San Vittore il saggista vede l’introiezione, facilitata dal clima di isolamento, di una posizione divenuta effettivamente comune: quella del giudizio sui fatti e sulle azioni unicamente nei termini di colpa/non-colpa, di rimozione delle cause e dei nessi, di cui è vittima un’intera generazione. Nelle riflessioni del saggista, tutto ciò va ad inserirsi nel clima da ‘fine delle ideologie’ e ‘della storia’, che comanda – e non solo a chi è in carcere – abiure e sottoscrizioni in bianco a nuovi e imperscrutabili equilibri. All’interno di tutto ciò, proprio il confronto con un «Manzoni difficile, forse per pochi, più vero e drammatico e contraddittorio» ¹³¹ può fornire alcuni vigorosi strumenti di interpretazione.

¹²⁹ *Ivi*, p. 202.

¹³⁰ Franco Fortini, *Extrema ratio*, cit., p. 78-79.

¹³¹ Franco Fortini, *Nota in Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1799.

Una costante unisce le riprese e le influenze manzoniane considerate fino a questo momento, sia per quel che riguarda i *Promessi sposi* che, più nello specifico, la *Storia della Colonna infame*. La forma di queste riprese è variabile: si va dalle citazioni dirette agli echi, dalle allusioni alle riscritture di porzioni delle opere. Il filo che, considerate le differenze sotto ogni profilo, unisce queste opere riguarda una certa unità di tratti che le riprese manzoniane comportano. La particolarità di ciascuna forma non deve nascondere la costante di fondo, la certezza di poter impiegare il classico per comprendere e dar forma al proprio presente. L'orizzonte dell'opera dell'autore-C è proiettato sul contemporaneo; una volta messe a verifica le coincidenze e difformità viene, in termini e da prospettive diversi, assunto dall'autore-L. In altre parole, Manzoni serve ad interpretare il presente storico, fornisce categorie di lettura che danno un inquadramento all'informe del quotidiano e del vissuto, personale come collettivo. Tutto ciò comporta una particolarità della funzione di ri-suo: essa emerge in una condensazione testuale, il cui tipo più semplice è quello della citazione; che tuttavia, come la punta dell'iceberg, lascia intravedere, nella trasparenza azzurra del ghiaccio, il dialogo che coinvolge la visione del mondo, dell'uomo e della storia, nonché il senso dell'opera d'arte. Non sono esclusi altri affioramenti, anche a distanza: è il caso, ad esempio, dei tenui rimandi di *Se questo è un uomo* e della *Tregua*; oppure del lessico manzoniano che, in Malaparte, sembra colare sull'opera a partire dalle emersioni testuali; o ancora, dell'influenza del genere del romanzo-saggio su diverse opere di Leonardo Sciascia, soprattutto *L'affaire Moro*. Nonostante ciò, la porzione maggiore della funzione di ri-uso rimane in profondità, con i legami fra gli orizzonti dei vari autori che risultano solo in minima parte visibili; da un'osservazione testuale ravvicinata è però possibile stabilire la direzione del ri-uso – ossia, restando alla metafora impiegata nella prima sezione, la forma del cartone appoggiata sullo scampolo del classico, e l'effettiva consistenza di questo entro la forma.

Le funzioni di ri-uso che abbiamo osservato hanno infatti una struttura simile: impiegano un classico in relazione al presente, a partire dalla constatazione della distanza storica. Tuttavia, le risultanti sono eterogenee, emergono immagini dell'opera manzoniana diverse: il gotico osservatore della crudeltà della peste, il moralista, l'indagatore dell'animo umano, l'osservatore dei rapporti fra il soggetto e il male della storia. Merito, naturalmente, della grandezza di Manzoni e della sua opera, ambigua e iridescente, che porta con sé questo e molto altro. Merito

anche della differenza di prospettive, del fatto che la poetica del singolo autore-L entra in risonanza con il classico e lo rifrange attraverso il proprio orizzonte-prisma.

In quasi tutti i casi osservati l'emergere di riferimenti manzoniani si dà in relazione a rappresentazione di o riflessione su momenti storici in cui la dialettica singolo-totalità è violentemente messa alla prova. È d'altra parte, bisogna concludere, un tema manzoniano. Non è però detto che debba per forza essere così: le riprese possono non comprendere la totalità delle tensioni di un autore, andando ad appuntarsi su calchi formali (a livello microscopico o macroscopico), su temi e motivi, o su strutture, che possono essere considerate singolarmente. In un *milieu* come quello egemone a partire dagli anni Ottanta per alcuni decenni, gravido di spinte antistoriche, può accadere che la trama che unisce passato e presente si sfilacci fino a dissolversi; in casi del genere, la distanza storica perde significato: o estendendosi all'infinito – con la conseguenza, per un classico, dell'illeggibilità – oppure, paradossalmente, scomparendo, finendo per coincidere con il presente stesso. Fra l'orizzonte del classico e quello del suo lettore-autore questa seconda opzione può comportare caratteristiche, prossime al modello dell'intertestualità.

5. Il romanzo neo-storico

Quando, a partire dalla fine degli anni Settanta, in Italia si assistette alla rinascita del romanzo storico – o alla nascita del romanzo neo-storico, come spesso è stato altrimenti definito dalla critica – l'opera di Manzoni costituì immediatamente un riferimento col quale fare i conti, in positivo o in negativo. L'influenza dei *Promessi sposi* sul romanzo storico, forte e duratura nei decenni centrali dell'Ottocento, aveva seguito da questo punto di vista le sorti del genere, non particolarmente rigoglioso nel corso del primo Novecento; le influenze manzoniane seguivano altre strade, fra cui quelle viste in precedenza in Gadda, Malaparte, Levi e Sciascia.

Ancora negli anni Cinquanta il romanzo storico si collocava all'interno di un cono d'ombra. Certo la partecipazione di un'intera generazione di scrittori alle vicende storiche del secondo quarto del secolo aveva fornito una materia di narrazione di prima mano, che innervò per decenni prima il neorealismo, poi la grande narrativa, spesso memorialistica, dei primi anni Sessanta. *Il giardino dei Finzi-Contini*, *I piccoli maestri*, *Una questione privata*, *Lessico familiare*, *La tregua* costituiscono il nocciolo di opere dallo statuto ambiguo che intrattengono con la dimensione biografica e storica un rapporto complesso, nel quale spesso l'influsso del modernismo europeo lascia tracce sulla componente sì epica ma sempre ancorata all'io, che per più di un decennio rende obsolete le forme canoniche del romanzo storico. Anche esempi all'apparenza prossimi, come *Il barone rampante* di Calvino, con ambientazioni e riferimenti settecenteschi, guardano in prospettiva al modello come fuori dalla possibilità del proprio presente. Calvino ne parla in una autoesegesi, che introduce l'edizione scolastica del 1965 a firma dell'anagrammatico Tonio Cavilla:

Racconto filosofico però non è. [...] E non è neppure «romanzo storico». Questi aristocratici e questi «illuministi», questi giacobini e questi napoleonici, sono soltanto figure di un balletto. Anche gli atteggiamenti morali [...] qui ci ritornano come caricaturati da uno specchio deformante. Tutt'al più il «romanzo storico» resta per l'Autore di questo libro l'oggetto d'un amore continuamente dichiarato ma che egli sa di non poter realizzare, perché l'albero della letteratura male sopporta i frutti fuori stagione.¹³²

Se la possibilità del romanzo storico non tramonta per sempre, nel 1957 il parere di Calvino propende ancora per un rifiuto. Anche l'autore di quel che è tendenzialmente considerato il primo grande romanzo storico del secondo Novecento¹³³, Tomasi di Lampedusa, rifiuta la definizione di genere per la propria opera. In una lettera a Guido Lajolo scrive: «Non vorrei

¹³² Tonio Cavilla (pseudonimo di Calvino), *Prefazione* a Italo Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino 1965, ora in Id., *Romanzi e racconti*, I, Mondadori, Milano 1991, pp. 1226-7.

¹³³ Ad esempio, Lidia De Federicis, *Letteratura e storia*, Laterza, Bari 1998, pp. 49 ss.

però che tu credessi che è un romanzo storico! Non si vedono né Garibaldi né altri: l'ambiente solo è del 1860; il protagonista, Don Fabrizio, esprime completamente le mie idee [...]»¹³⁴. L'autore de *Il gattopardo* rigetterà dunque l'appartenenza di genere a causa dell'immissione, all'interno del contesto storico, di idee, posizioni e tensioni appartenenti alla contemporaneità dell'autore. Il rifiuto opposto da Vittorini alla pubblicazione nei Gettoni Einaudi, motivato dalla struttura dell'opera, dietro alla quale viene letto un modello ottocentesco, ad ogni modo si radica in una generale opzione per il rinnovamento della letteratura in Italia, che ha alla base concezioni non dissimili da quelle di Calvino. Negli anni Cinquanta e in parte Sessanta, dunque, il romanzo storico costituisce un genere minore, del quale non si discute molto, preferendo alle volte discostarsi.

La nuova fortuna del genere inizia con la pubblicazione de *La storia* (1974) di Elsa Morante, ma soprattutto con *Il nome della rosa* (1980). A partire da questo momento, sulla scia del *best seller* di Eco, nella produzione letteraria italiana il romanzo storico acquista un peso sempre maggiore, anche e soprattutto a livello di produzione cosiddetta di massa: le due opere, in effetti, contribuiscono (pur in modi diversi) alla dismissione dei confini e delle differenziazioni fra i pubblici. *La storia* è pubblicata fin dall'inizio in edizione economica, scatenando un dibattito ampio e articolato¹³⁵ che ne favorisce la diffusione. Sei anni dopo, quando Eco scrive *Il nome della rosa* sembra aver già presente le varie letture cui potrà rispondere. L'autore, nell'introduzione, prevede così tre categorie di lettori, che presteranno attenzione rispettivamente al *plot*, allo sviluppo concettuale e ai riferimenti intertestuali¹³⁶, a seconda dei livelli culturali.

Il mercato editoriale nei vent'anni successivi alla pubblicazione del successo di Eco sarà inondato di romanzi storici; ne dà conto, un decennio più tardi, il fascicolo di *Tirature*¹³⁷, interamente dedicato al fenomeno. L'esempio del *Nome della rosa* quale opera pensata e strutturata per livelli di comprensione e interpretazione (anche qui, criptocitazione dei livelli medievali?) ha certo avuto numerosi eredi. Qualcosa si ritrova ancora nella formalizzazione teorica proposta, quasi trent'anni dopo, da Wu Ming 1 nel saggio *New italian epic*, che

¹³⁴ Lettera del 31 marzo 1956, pubblicata assieme ad altre due su «L'Espresso» dell'8 gennaio 1984, ora in Andrea Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987, p. 230. Sarà Vittorio Spinazzola a definirlo, un trentennio più tardi, romanzo antistorico per le sue caratteristiche di pessimistica a-temporalità (*Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990).

¹³⁵ Anche di rigida stroncatura: cfr. ad esempio Romano Luperini, *A proposito della «Storia» della Morante. Note di politica culturale*, in Id., *Marxismo e intellettuali*, Marsilio, Venezia 1974, pp.235-246.

¹³⁶ «La prima categoria di lettori sarà avvinta dalla trame e dai colpi di scena [...]. La seconda categoria si appassionerà al dibattito di idee, e tenderà connessioni [...]. La terza si renderà conto che questo testo è un tessuto di altri testi, un "giallo" di citazioni, un libro fatto di libri». Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1984, p. 9.

¹³⁷ Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '91*, Einaudi, Torino 1991.

sintetizza la tendenza come «*Complessità narrativa, attitudine popular*»¹³⁸: l'impiego di strategie narrative desunte dalla cultura di massa rende digeribile a un pubblico ampio la complessità narrativa, che a sua volta dovrebbe prevedere una chiave di lettura politica e attualizzante. Il problema di questi tentativi è che la chiave di lettura è, nella maggior parte dei casi, extratestuale: il fatto che *Il nome della rosa* tragga origine da un progettato romanzo sul terrorismo degli anni Settanta sembra autorizzare la proiezione sul presente della vicenda – ma in assenza della dichiarazione autoriale può essere letta senza problemi come una interessante e contorta storia ad ambientazione medievale; allo stesso modo, la trama di *Q* apre al lettore importanti squarci su un versante forse ignoto della storia della riforma, ma senza la figura pubblica e il progetto di Luther Blisset, poi Wu Ming, il livello di lettura di critica del presente, del sistema bancario ecc. potrebbe forse essere ignorato. D'altra parte, che i romanzi storici non intrattengano alcun vero legame con il nostro presente, come avviene nella letteratura d'evasione, è più la regola del genere, che l'eccezione: i livelli di lettura del *Nome della rosa* divengono, con la fortuna del romanzo neo-storico, autonomi; i numerosissimi epigoni mantengono il plot, l'ambientazione e la complessità, ma tendono a eradere la dimensione ironica, per cui dietro al primo significato se ne dà un secondo, da capire.

È possibile complicare questa oscillazione fra diversi intenti letterari e culturali aggiungendo un elemento alla fortuna del romanzo neo-storico: il suo fiorire all'interno della *logica culturale del tardo capitalismo*, del pieno postmoderno, fra gli anni Ottanta e Novanta; idealmente fra la pubblicazione del *Nome della rosa* (che seguiva a breve distanza quella del saggio fondamentale di Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*) e gli avvenimenti dell'estate del 2001. Nel periodo in cui il cosiddetto pensiero debole parla di fine della storia, fiorisce il romanzo storico.

«*Cosa diciamo delle conseguenze? Raramente l'universo è così pigro*»

Fra le varie letture della modernità occidentale, una fondativa è quella imperniata sulla contraddizione fra la centralità del singolo individuo e la necessità di costruire interpretazioni globali, che facciano riferimento a un sistema. La grande eredità di Hegel ha imposto il marchio di fabbrica sui modi di pensiero e di organizzazione del sapere dei successivi due secoli, in

¹³⁸ Wu Ming 1, *New Italian epic 2.0*, p. 17, https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf (consultato in data 15/11/2017).

particolare rispetto alle discipline di carattere storiografico. Non è possibile, ad esempio, concepire il romanzo storico al di fuori del rinnovamento della disciplina storiografica attuato a cavallo fra Sette e Ottocento e, non troppo indirettamente, del nuovo rapporto che la rivoluzione francese impone fra storia e individuo¹³⁹: la dialettica fra esperienza del singolo e organizzazione della totalità trova nel nuovo genere una coerente formalizzazione artistica che, per quanto complessa e imperfetta (ad esempio nel problema manzoniano delle proporzioni di vero e verosimile), risponde alle esigenze di autorappresentazione della classe borghese in ascesa¹⁴⁰.

A partire dagli anni Ottanta, al di là delle teorizzazioni sulla fine della storia, la contraddizione attiva fra singolo e totalità è formalmente messa in crisi, sotto forma della cosiddetta fine delle grandi narrazioni. Sorprendentemente, proprio in questo frangente si assiste alla seconda fioritura, in Italia, del romanzo storico, dopo una secolare semi-quiescenza: a quale bisogno estetico potrà rispondere? Certamente non a quello di autorappresentazione e legittimità di una neonata classe borghese. Piuttosto, il nuovo romanzo storico potrebbe aver avuto per un ventennio una doppia funzione compensativa: da una parte, politica, verso l'esclusione del singolo dalla possibilità di partecipazione alla storia del proprio paese, decretata in Italia dall'ondata di repressione che chiude gli anni Settanta; dall'altra, ideologica, in contrapposizione alla rottura della dialettica fra individuo e totalità propugnata dagli apologeti del pensiero debole. All'impossibilità di agire e pensare se stessi in relazione alla comunità (di intenti, di pensieri, politica, di fede, ecc.) potrebbe così corrispondere la fortuna di una estetica compensativa; simile, in quanto funzione, a quel che i grandi poemi cavallereschi rappresentarono per il Cinquecento mercantile, o all'estetismo dannunziano in relazione alla piccola borghesia impiegatizia di inizio Novecento.

Questa interpretazione è basata sull'idea che un rimosso ideologico possa comportare un ritorno estetico, il che a sua volta implica il concetto di inconscio politico coniato da Jameson nel corso degli anni Ottanta¹⁴¹. Pur non cogliendo certamente la questione in tutte le sue sfaccettature, l'ipotesi consente di dar ragione dell'evidente fortuna di un genere senza farne un

¹³⁹ «Mentre, per duemila anni, nel patrimonio culturale del mondo mediterraneo-occidentale aveva dominato la convinzione che *le storie si narrano* e che possono anche essere indagate e registrate, solo a partire dal 1780 circa si cominciò a pensare di poter *fare storia*. Questa formula suggerisce un'esperienza moderna e, ancor più, un'attesa moderna: che l'uomo sia sempre più capace di programmare la storia, e anche di realizzarla. [...] Il concetto attuale di storia, con i numerosi aloni semantici che in parte si escludono reciprocamente, si è sviluppato solo verso la fine del secolo XVIII». Reinhart Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, cit., p.225.

¹⁴⁰ Lukács, *Il romanzo storico*, cit.

¹⁴¹ Frederic Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990.

fenomeno legato all'ammodernamento della nostrana industria culturale (condizione sì necessaria, ma non sufficiente).

Una lettura simile ma non uguale, proposta da Margherita Ganeri, serve a complicare il quadro:

La narrazione fittizia della storia praticata nel romanzo è analoga a quella "vera" praticata dalla storiografia, in quanto il «contenuto effettuale di verità» non è un parametro sufficiente per distinguere le due pratiche retoriche. Questa tesi estremistica ha il merito di evidenziare un fenomeno peculiare del postmoderno: la destrutturazione delle relazioni tra presente, passato e futuro. Essa spiega perché la categoria della «narrativa storica» sia divenuta, nella forma di una metafora euristica simboleggiante l'autocoscienza dei nessi memoriali, uno dei paradigmi epistemologici centrali della teoria contemporanea. In essa, infatti, appare ricorrente e largamente condivisa la descrizione del postmoderno come realtà segnata dall'assenza di una dimensione storica. Non è un caso, quindi, che le filosofie «dell'eterno presente» e quelle «della fine della storia» abbiano conquistato un largo seguito ed acquisito un ampio spazio di riflessione. Secondo molti, il romanzo neo-storico esprimerebbe proprio il bisogno di perlustrare le modalità e le dimensioni della nuova percezione spazio-temporale, paradossalmente definita «astorica».¹⁴²

Considerando sempre la problematica della fine della storia, il fiorire del romanzo neo-storico farebbe gioco all'esplorazione dell'universo testuale: lo stesso in cui fianco a fianco narrazioni storiche e finzionali dipingono passato e futuro, secondo la posizione di White¹⁴³. L'esplorazione del passato testuale fornirebbe al lettore una restituzione sia sul piano simbolico che su quello del godimento, strettamente intrecciati; situando però, attraverso un interessante paradosso, la narrazione storica entro una cornice concettuale a-storica, che ne rifiuta (e disinnescava) la profondità. Al di là delle differenze fra le due letture, solo in minima parte sovrapponibili, entrambe evidenziano la relazione fra scomparsa della dimensione storica dall'esperienza e dall'orizzonte dei soggetti e seconda fioritura del romanzo storico¹⁴⁴. Il nesso fra storia e finzione che sostiene il genere risulta così inserito in un *milieu* culturale in cui il rapporto con il passato rischia di essere solo di stampo narrativo, con il presente quale beneficiario. Proprio la riflessione manzoniana sul rapporto fra vero e verosimile risulta così messa sotto attacco, e in un certo senso ribaltata: alla distinzione che, nel *Discorso del romanzo storico*, era richiesta all'autore, nel momento in cui il passato è esperito tramite la testualità subentra una sostanziale indistinzione. Si assiste così a una circostanza contraddittoria, per cui il nuovo romanzo storico non può fare a meno di entrare in dialogo con *I promessi sposi*, maggior esempio nella nostra letteratura; ma può farlo solo a patto di disinnescare la filosofia

¹⁴² Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999, p. 117.

¹⁴³ Per una lucida analisi delle estreme conseguenze etiche di questa posizione di fronte alla tragedia storica della shoah si rimanda alla prima appendice e, in particolare, a Carlo Ginzburg, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 225-240.

¹⁴⁴ Altre letture sono naturalmente possibili, legate all'interesse che una determinata civiltà nutre verso il proprio passato: «spesso, al contrario, il ritorno alle radici storiche di una civiltà consente di coglierne i motivi profondi di crescita o di crisi». Giovanna Rosa, *Di storia in storia*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '91*, cit., p. 10.

della storia nella quale proprio il romanzo manzoniano affonda le proprie radici. È un esempio fra i più rilevanti, nella letteratura italiana, di diffusa intertestualità: nel quale è relativamente semplice riscontrare con precisione i tratti del modello che abbiamo visto nella prima sezione.

Il nome della rosa: una pratica di teorizzazione

Il romanzo neo-storico è costruito su una dimensione intertestuale, legittimata dal modello forte, *Il nome della rosa* che, grazie anche alla fortuna editoriale¹⁴⁵, inaugura la nuova vita del genere. Se, con Ceserani, si può affermare che il romanzo storico non sia mai scomparso¹⁴⁶, è certo vero che una serie di sue caratteristiche, ma in chiave neostorica e postmodernista, compaiono solo a partire dagli anni Ottanta. *La Storia* di Elsa Morante, il maggior esempio dei Settanta, fa riferimento a un *milieu* parzialmente diverso¹⁴⁷: gli individui sono inseriti nella storia intesa come tragedia e *scandalo* (da qui il sottotitolo: *Uno scandalo che dura da diecimila anni*), che si abbatte indistintamente sulle vite dei singoli; la vicenda narrata è ambientata nel passato prossimo ma parla direttamente al presente; le forme dell'opera derivano da queste coordinate di fondo. La fortuna comune dal punto di vista delle alte tirature – ma perseguita con strategie completamente diverse – non deve mettere in secondo piano né le differenze, né il valore del *Nome della rosa* quale giro di boa nella costruzione della nuova grammatica del genere; all'interno della quale la tensione etica appare come elemento sostanzialmente esornativo, incastonato nella dimensione linguistica¹⁴⁸ e decostruttiva.

L'opera di Eco, come dichiarato nelle *Postille* di qualche anno successive, si pone in dialogo col postmoderno; in questo senso, dal punto di vista del genere, non costituisce tanto una continuazione di diversi generi, quanto un superamento. Non esistono, nell'ultimo quarto del Novecento, generi dotati di strutture salde al punto da poter essere continuate: la concezione stessa del genere tende ad essere oltrepassata in funzione dell'ibridazione, della mescolanza di generi diversi. Il romanzo neo-storico acquisisce questa denominazione principalmente in

¹⁴⁵ Cfr. Margherita Ganeri, *Il «caso» Eco*, Palumbo, Palermo 1991, part. pp. 69-83.

¹⁴⁶ Remo Ceserani, Giovanna Rosa (a cura di), *Cinque domande sul ritorno al passato*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '91*, cit., pp. 25-36.

¹⁴⁷ «*La Storia* è ancora estranea alle tendenze del postmodernismo. Ne anticipa tuttavia alcuni tratti distintivi, come la moltiplicazione interna dei livelli di fruizione». Margherita Ganeri, *Elsa Morante: La Storia e il romanzo neo-storico*, in «*Allegoria*», VII, 24, 1996, p. 181.

¹⁴⁸ Si parla di «una storia che ha cessato di essere terreno privilegiato per la ricerca di una verità che sempre più si rivela inafferrabile e labirintica, a partire da quel relativismo epistemologico che fa della storia una costruzione, un discorso, una rappresentazione», ecc. Claudia Cao, *Sul ruolo della scrittura nel romanzo neo-storico italiano*, in «*Between*», V, 10, 2015, p. 3.

ragione dell'ambientazione, ma con il genere ottocentesco intrattiene un rapporto non più solido di quello col giallo, o col noir. Vediamo alcune affermazioni di Eco.

«Trascrivo senza preoccupazioni di attualità»¹⁴⁹. Il nesso allegorico è negato dalla nota che apre il libro. L'allegoria, anche nella variante moderna 'vuota' di Benjamin, di cui in Italia ha scritto Luperini, risulta impossibile dopo il crollo delle grandi strutture di pensiero. L'unico rapporto che la scrittura, nella concezione di Eco, potrà intrattenere col presente è quello ironico, per cui il tono del libro fa leggere questa frase *anche* come «tutto ciò che dico parla dell'attualità». Non a caso, l'autore dichiarerà di aver pensato inizialmente a un romanzo sul terrorismo in Italia.

«Un romanzo non consolatorio, abbastanza problematico, e tuttavia piacevole»¹⁵⁰. Da una parte piacevolezza e romanzo di trama; dall'altra, valore letterario. L'antitesi, eletta a bandiera dal Gruppo 63, ad un certo punto si rivolge su se stessa, nel momento in cui l'avanguardia rischia di divienire un'arte da museo¹⁵¹, ossia quando i procedimenti artistici eversivi perdono il proprio impatto dirompente, essendo già compresi nell'orizzonte d'attesa del pubblico¹⁵²: che attende la rottura come parte della *performance* artistica. In questo senso, la centralità della trama, la ripresa colta, l'accostamento fra alto e basso, l'ibridazione, la riscrittura ironica e dichiarata del passato possono convivere sullo stesso piano: essendo tutti compresi nell'orizzonte d'attesa, danno luogo alla «piacevolezza» senza dover rinunciare al valore letterario. Infatti, «il concetto di divertimento è storico», e in esso sono rientrate alcune strategie neoavanguardiste.

«Il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta»¹⁵³. L'originalità è impossibile; il solo atteggiamento autentico, secondo Eco, sarebbe quello di accettare questo dato di fatto, e di mettere una croce sopra l'autenticità. Ogni narrazione sarà una riscrittura di qualcosa d'altro, di altre narrazioni o storie, che sono poi quasi la stessa cosa, ossia la mediazione attraverso la quale si può conoscere il passato. Questo atteggiamento, che in altre epoche è stato definito manierismo, cinge la cultura occidentale da fine Ottocento; negli ultimi decenni del XX secolo assume le forme di una crisi, cui l'ibridazione di materiali del passato sembrò poter fornire una via d'uscita.

¹⁴⁹ *Naturalmente, un manoscritto*, in Umberto Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 15.

¹⁵⁰ Umberto Eco, *Postille al nome della rosa*, Bompiani, Milano 1984, p. 37.

¹⁵¹ «Fare dell'avanguardia un'arte da museo», con le parole di Sanguineti. «Si trattava per me di superare il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia (e infine la stessa avanguardia, nelle sue implicazioni ideologiche), non per mezzo di una rimozione, ma a partire dal formalismo e dall'irrazionalismo stesso, esasperandone le contraddizioni fino a un limite praticamente insuperabile, rovesciandone il senso, agendo sopra gli stessi postulati di tipo anarchico, ma portandoli a un grado di storica coscienza eversiva». Edoardo Sanguineti, *Poesia informale?*, in Alfredo Giuliani (a cura di), *I novissimi*, Rusconi e Palazzi Editori, Milano 1961, pp. 170-71.

¹⁵² La definizione è di Hans Robert Jauss (cfr. *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli 1998).

¹⁵³ Umberto Eco, *Postille al Nome della rosa*, cit., p. 38.

Il nome della rosa rappresenta il primo e forse il più rilevante esempio di quella che, nel giro di pochi anni, diventerà una tendenza. Le forme del romanzo storico vengono ibridate con quelle del giallo, condite con tendenze filosofiche e teologiche; i materiali più disparati (dal dichiarato Snoopy alle fonti d'epoca, con molti passaggi intermedi) entrano nella composizione in posizioni più o meno rilevanti, con pastiche che non sconfessano la parentela con determinate tendenze avanguardista. Il dialogo con Manzoni, autore che rivestì sempre grande importanza per Eco, è segnalato anch'esso su vari piani: dal ricorso all'espedito distanziante del manoscritto (anche qui, con ironia: il primo capitolo titola *Naturalmente, un manoscritto*), che serve anche ad aggirare le questioni della riscrittura, dichiarandola all'*incipit*; fino all'inserito minore, alla citazione minima – Malachia è, come don Abbondio, «vaso di coccio tra vasi di ferro». L'influsso dei *Promessi sposi* sul *Nome della rosa* non è gran cosa, a ben guardare; quel che qui interessa è il principio: il romanzo di Manzoni (al pari, d'altronde, di tanti altri riferimenti) diviene materiale impiegabile, fa parte di quel «passato» che «ci sta addosso» e che può, se opportuno, essere usato.

Intertestualità manzoniana nel romanzo neo-storico

Non ri-usato, però: la differenza, con altri autori che abbiamo visto, quali Gadda o Levi o il Leonardo Sciascia del *Contesto*, è che i materiali intertestuali non portano con sé una prospettiva, con la quale confrontarsi: essi godono di una strano statuto di extratemporalità, non interrogano il presente. Il tratto, a partire dal capostipite *Nome della rosa*, tende poi a colare su buona parte del romanzo neo-storico: la presenza di riferimenti sia al passato che a opere del passato non prevede l'attivazione del ri-uso, di un confronto degli orizzonti che prima di fondersi attraversano una crisi, ma l'impiego narrativo. *I promessi sposi* e la *Storia della Colonna infame* naturalmente non fanno eccezione. Remo Ceserani annota, tentando precocemente (è la risposta a un'inchiesta del 1991) di individuare i modelli del romanzo neo-storico:

C'è stato, naturalmente, con caratteri propri e diversi, anche il modello manzoniano, la cui originalità e forza si è mostrata anzitutto nella scelta, come ambientazione, di un periodo del passato non particolarmente attraente, ma proprio per questo adatto a fungere da laboratorio storico di alcuni dei mali presenti e laboratorio assoluto dei sentimenti, dei comportamenti morali, dei conflitti di idee. In questo caso la

rappresentazione del passato non si è posta più sotto l'egida dell'esaltazione o del rimpianto, ma sotto quella della conoscenza.¹⁵⁴

Oltre al versante tematico, un'altra indicazione utile alla comprensione del fenomeno è quella, fornita da Margherita Ganeri, di «plurigenericità»:

L'originario rifiuto si tramuta infatti in un recupero parodistico e straniato di molteplici paradigmi di genere, intenzionalmente snaturati. I romanzi presentano infatti una caratteristica «plurigenericità», una commistione di più modelli letterari all'interno di un medesimo testo. Soprattutto quelli in cui è più alto il grado di consapevolezza culturale e letteraria, di solito non possono essere definiti solo e semplicemente storici.¹⁵⁵

I paradigmi di genere convivono, ma snaturati. È il caso, lo si è visto, del *Nome della rosa*, ma anche di molti altri esempi. È importante rilevare anche che, per quel che riguarda Manzoni, da questo punto di vista non si deve considerare il solo romanzo storico, ma anche il romanzo-inchiesta derivato dalla *Storia della Colonna infame*. In ambiente postmodernista, in particolare, quest'ultimo ha continuato ad ottenere il successo inaugurato coi decenni precedenti.

Una minoranza fra i romanzi pubblicati in Italia fra metà anni Ottanta e inizio Novanta presenta così strutture simili e spesso riconducibili vuoi al paradigma, vuoi alle tematiche della *Storia della Colonna infame*: polverosi faldoni cinque-secenteschi, riguardanti processi più o meno turpi, di carattere inquisitorio, vengono riesumati dagli autori, in diverse misure integrati, inquadrati all'interno di una narrazione. Un processo del Sant'Uffizio, condotto secondo un regolamento oscurantista, alla luce di valori decaduti e procedure estranee alle prassi attuali, viene sintetizzato e traslato in moduli romanzeschi: esso diventa una storia da raccontare, almeno parzialmente surrogando la decaduta Storia. *La strega e il capitano* di Sciascia (ma va considerato il ruolo precursore de *La morte dell'inquisitore*, 1964¹⁵⁶), *La finzione di Maria* e – in parte – *Il male viene dal nord* di Fulvio Tomizza, *La chimera* di Vassalli rientrano, pur con alcune differenze, in queste strutture.

La tendenza, di fortuna non durevole, si pone al crocevia di alcune direttrici rilevanti. Per un verso è certamente incisiva la parabola della riflessione di Sciascia: dopo un primo testo secentesco, *La morte dell'inquisitore*, gli anni Settanta dello scrittore sono occupati dall'attualità, affrontata secondo modelli indiziari; per tornare poi, con il manzoniano *La strega e il capitano* (1986) all'Inquisizione del XVII secolo. D'altra parte, come si vedrà, nel 1976 era

¹⁵⁴ Remo Ceserani, Giovanna Rosa (a cura di), *Cinque domande sul ritorno al passato*, in *Tirature '91*, cit., p. 30.

¹⁵⁵ Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, cit., pp. 102-3.

¹⁵⁶ In questo libro, «come Manzoni, Sciascia entra nel testo e sono le sue parole a darci la misura e il piano su cui può avvenire il racconto della storia». Sergio Adamo, *Altre inquisizioni. Narrazioni novecentesche dei processi inquisitori in Italia*, in Nadia Fusini, *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Mondadori, Milano 2006, p.66.

stato pubblicato il primo studio micro-storico di Carlo Ginzburg *Il formaggio e i vermi*: un influsso della microstoria e del cosiddetto paradigma indiziario proposto dall'autore sulla vivacità del romanzo neo-storico è più che probabile¹⁵⁷.

La finzione di Maria ricostruisce la vicenda di tale Maria Janis, inquisita per finzione, appunto, di santità: la donna afferma, suffragata dal prete suo padre spirituale, anch'esso inquisito, di non essersi nutrita se non di particole (sorta di *pane spirituale*) per cinque anni. Tomizza dispone le carte del processo secondo un ordine narrativo non lineare, intervallato da frequenti analessi e da inserti storici; tuttavia il racconto è scarno, fortemente aderente alla vicenda, a quella realtà che i *Promessi sposi*, almeno secondo l'autore, non affrontano fino in fondo¹⁵⁸, se non nell'appendice della *Storia*. Il materiale emerso dagli archivi è freddo e distante, non c'è traccia della tensione etica che da Manzoni alcuni grandi scrittori del secondo Novecento hanno ereditato: l'unica motivazione che sostiene il romanzo è la particolarità della storia.

Esplicitamente manzoniano è invece *La strega e il capitano*, omaggio di Sciascia a una vicenda solo accennata nell'economia del romanzo di Renzo e Lucia: il processo di Caterina Medici al tribunale dell'inquisizione di Milano, conclusosi con la condanna al rogo. Anche qui gli estratti dell'istruttoria, per quanto ordinati a costruire un discorso narrativo, sono rispettati fedelmente, senza grandi concessioni al verosimile finzionale: è il caso stesso che, uscendo dalla ripetitiva «banalità dell'atroce, della crudeltà, della sofferenza [...] e insomma, come è stato detto: la banalità del male»¹⁵⁹, riveste un interesse per il lettore.

Il testo più riuscito, tuttavia, è certamente *La chimera* di Sebastiano Vassalli. Antonia, abbandonata in un orfanotrofio di Novara, viene adottata da una famiglia di contadini di Zardino, piccolo borgo di campagna; la bellezza della ragazza rinfocola invidie e odî secolari

¹⁵⁷ Testimoniato anche da alcuni omaggi diretti particolarmente interessanti. Nel *Nome della rosa* l'abilità deduttiva di Guglielmo di Baskerville è sottolineata fin dalle prime pagine: il protagonista rintraccia un cavallo disperso a partire da minime tracce (orme nella neve, crini impigliati a una svolta, l'atteggiamento degli inseguitori). Nonostante l'origine polivalente, l'episodio sembrerebbe un omaggio indiretto al saggio *Tracce* di Ginzburg: «generazioni e generazioni di cacciatori hanno arricchito e trasmesso questo patrimonio conoscitivo. In mancanza di una documentazione verbale da affiancare alle pitture rupestri e ai manufatti, possiamo ricorrere ai racconti di fiabe, che del sapere di quei remoti cacciatori ci trasmettono talvolta un'eco, anche se tardiva e deformata. Tre fratelli (racconta una fiaba orientale, diffusa tra chirghisi, tatarì, ebrei, turchi...) incontrano un uomo che ha perso un cammello – o, in altre varianti, un cavallo. Senza esitare glielo descrivono: è bianco, cieco da un occhio, ha due otri sulla schiena, uno pieno di vino, l'altro pieno d'olio. Dunque l'hanno visto? No, non l'hanno visto. Allora vengono accusati di furto e sottoposti a giudizio. È, per i fratelli, il trionfo: in un lampo dimostrano come, attraverso indizi minimi, abbiano potuto ricostruire l'aspetto di un animale che non avevano mai avuto sotto gli occhi». Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti emblematici spie*, Einaudi, Torino 1986, p. 169.

¹⁵⁸ «Il romanzo che meglio ci riflette [sulla controriforma] resta i *Promessi sposi* [...] Per mantenersi nudo documento, alla vicenda letteraria del Manzoni ess[er]e involontariamente finisce quasi per contrapporsi, affacciando una realtà più aspra, scomoda e sempre attuale». Fulvio Tomizza, *La Finzione Di Maria*, Rizzoli, Milano 1981, p. 206.

¹⁵⁹ Leonardo Sciascia, *La strega e il capitano*, in Id., *Opere [3]: 1984-1989*, Bompiani, Milano 1991, p. 207.

fra le famiglie del paese, sul quale si abbattono varie sventure: un nobile bandito prepotente e arraffone, il passaggio dei lanzichenecchi, un nuovo prete controriformista, nonché approfittatore. Il carattere indomito di Antonia, unito a una storia d'amore sconveniente, portano alla denuncia all'inquisizione. La ragazza viene interrogata, torturata e bruciata sul rogo.

La tragica vicenda si rifà, come negli altri romanzi, ai fascicoli processuali dell'epoca, anche se il grado di finzionalità – di verosimile – introdotto da Vassalli è maggiore. L'autore narra una storia, da tempo scivolata fuori dal ricordo; l'opzione per il romanzo storico è determinata dalla miseria del presente, dove «non c'è niente che meriti di essere raccontato», del quale intende evitare il «rumore: milioni, miliardi di voci che gridano, tutte insieme [...] la parola "io"»¹⁶⁰. La narrazione principale, seguendo la vicenda documentata di Antonia, procede intervallata da stralci storici e sociologici (ad esempio, sulla figura del prete di campagna nella bassa padana del '600) e approfondimenti sul costume e su figure ai margini, *risaroli e camminanti*; le carte processuali sono integrate pesantemente, immaginando la vita della giovane *esposta* (abbandonata in orfanotrofio) nelle sue abitudini quotidiane, con dialoghi ed episodi d'invenzione: il romanzo, se dal punto di vista della struttura generale è affine alla *Storia*, nei singoli moduli narrativi è prossimo ai *Promessi sposi*. «Ho trascorso due anni della mia vita [...] nel Seicento», dichiara l'autore, «seguendo l'esempio e l'insegnamento di Alessandro Manzoni che credeva di dover scoprire in quel secolo le radici dell'Italia moderna». Lì, alle origini dell'età contemporanea, ha preso forma «il nostro carattere nazionale. Quel carattere che Manzoni, uomo del Risorgimento, volle correggere almeno in parte per renderlo più presentabile; e che io invece mi sono limitato a raccontare, senza aggiungergli e senza togliergli nulla»¹⁶¹. In questa *Appendice*, scritta nel 2014, Vassalli enuncia una grande verità d'autore sul romanzo: in esso la tensione pedagogica di Manzoni scompare, non avversata quanto percepita impossibile;¹⁶² inoltre, il confronto fra testo letterario e realtà, storica e attuale, non pare potersi dare in forme diverse da quelle di una narrazione fortemente autotelica. Il romanzo prende il sopravvento sui fatti.

Le riprese in questo caso ruotano attorno alla struttura formale del romanzo-inchiesta con argomento specifico, cinque-seicentesco e inquisitorio. La fedeltà formale e, in una certa misura, all'ambientazione (secentesca o comunque controriformata), rappresenta un tributo e

¹⁶⁰ Sebastiano Vassalli, *La chimera*, BUR, Milano 2015, p. 12.

¹⁶¹ Sebastiano Vassalli, *Appendice* a Id., *La chimera*, cit., pp. 355 e 361.

¹⁶² Fuori strada, Stefano Magni vede in Antonia l'esaltazione della *différence*, una sorta di rovesciamento parodico di Lucia Mondella, e in Vassalli un cattivo lettore dei *Promessi sposi*, franteso come romanzo bigotto. Stefano Magni, *La sorcière comme image de la différence dans La Chimera de Vassalli*, in «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008, pp. 53-63.

una allusione all'opera di Manzoni; tuttavia, il dialogo con la struttura e con gli intenti in vista dei quali è pensata e scritta la *Storia della Colonna infame* si ferma a un livello superficiale. Forma e temi si rivelano come materiali da costruzione, trabeazioni di una storia in grado di interessare e appassionare; manca però il dialogo con le strutture ideali e morali che guidano Manzoni nella sua operazione estetica e storiografica, che vengono semplicemente lasciate in disparte, estirpate dalle sedi nelle quali sono originariamente inserite e sostituite da altre considerazioni, altri ragionamenti. Al di là della superficie dell'inchiesta condotta dall'Inquisizione, non esiste un legame né con le categorie di interpretazione manzoniane; né, d'altra parte, con il proprio presente, dove – appunto – «non c'è niente che meriti di essere raccontato». Una ripresa immediata del solo tema o della sola forma, insomma, a fronte di un'intertestualità apparentemente diretta, interferisce qui con un dialogo effettivo, in grado di gestire una profondità all'interno di una dinamica di relazione verticale con l'orizzonte della tradizione; che in questi casi invece si frammenta in un gioco di superfici, di specchi, dietro i quali si faticano a scorgere autori e distanze storiche. La dimensione in cui queste opere si muovono è definita spazialmente da un'intertestualità reticolare, temporalmente dall'inglobamento (ma non ibrido, piuttosto incistato) del passato in un presente puntiforme: dalla presentificazione.

L'influenza del modello dei *Promessi sposi* su altri esempi di romanzo neo-storico non si discosta, nelle linee principali, dai tre esempi visti fino a questo momento. Romanzi come *La lepre* di Vincenzo Cerami, *La ragazza del ghetto* di Sabinio Acquaviva o, in parte, *L'isola delle comete* (Nino Majellaro, 1996), *Il bastardo* (Gina Lagorio, 1998) e *Marco d'Europa* (Carlo Sgorlon, 1993) condividono, oltre a un'ambientazione manzoniana, alcuni riferimenti costanti a un dialogo intertestuale. Applicando un metodo comparativo, Fabio Dal Busco (cui si rimanda per un'analisi particolareggiata) ha messo in evidenza la presenza di serie di strutture simili, con riferimenti più o meno espliciti a Manzoni in questi e in altri romanzi: dal punto di vista dell'incipit, della trattazione dei personaggi, del paratesto. Anche la riflessione sulla storia in questi romanzi è costante, ma tende ad assumere le posizioni già viste per Vassalli:

[...] importanti il ricorso alle fonti e forti le riflessioni sulla storia, sulla ricerca e sul valore di una verità quanto mai chimerica [...]. La contemporanea caduta di valori è sintomo di una negatività di fondo rintracciabile, [...] in tutti gli autori, per i quali la Storia si rivela essere non solo un insieme di misfatti, di errori (che si possono ricostruire e interpretare, ma non correggere) e simbolo della tendenza verso l'annullamento a cui si tende [...], ma diventa altresì un pretesto per raccontare un presente quanto mai caotico e frammentario, difficilmente definibile (come lo è la tendenza artistica del Postmoderno) e nel quale si riflette l'idea di una civiltà dal carattere neobaroco.¹⁶³

¹⁶³ Fabio Dal Busco, *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Longo Editore, Ravenna 2007, pp. 279-80.

Una filosofia della storia negativa e, come afferma Dal Busco, neobarocca pervade buona parte dei nuovi romanzi storici, e in particolare quelli che trovano in Manzoni un modello rispetto a temi e ambientazioni. Anche qui, l'opzione intertestuale rende possibile l'isolamento di un particolare e la sua inserzione all'interno di una narrazione, senza che l'orizzonte dell'opera dal quale proviene entri in conflitto con quello dell'autore-L. L'opera del passato viene presentificata, la storia parla dell'oggi perché viene annullata la distanza, le *Weltanschauungen* tendono a coincidere senza residui. L'intertestualità annulla la distanza e rende fruibile il passato, a patto che esso esista al di fuori della Storia: strana sorte, per il romanzo storico; di certo all'altezza delle contraddizioni della fine delle ideologie.

6. Manzoni oltre il postmoderno: Nicola Lagioia

Un caso completamente diverso è quello di *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia, romanzo che per molti versi ha tentato di fare (e chiudere) i conti, al contempo, con il postmodernismo statunitense e con le conseguenze della mutazione antropologica – cioè, come afferma l'autore in un'intervista rilasciata all'altezza della pubblicazione del romanzo, con «il collasso dell'umanesimo fra XX e XXI secolo»¹⁶⁴.

La storia di *Occidente per principianti* è presto detta. Tre personaggi – un ghostwriter, una studentessa e un regista di poca esperienza – percorrono un'Italia molto postmoderna e americana alla ricerca, almeno apparentemente, di un improbabile primo amore di Rodolfo Valentino: compito commissionato al protagonista da una giornalista per la quale lavora, Michela Renzi della Lucilla. La struttura del romanzo allude in modo trasparente a quella classica ed epica della quête, dichiarando fin da subito la tensione postmodernista alla riscrittura in chiave parodica di modelli classici. L'oggetto della ricerca è opaco, sfuggente e soprattutto insensato; gli eroi, malsicuri, avvinti nelle proprie passioni oscillanti, si muovono in un panorama di specchi e di riscritture, obbligati a ripercorrere storie già scritte e a muoversi in un mondo che, deprivato dell'autenticità, offre tuttavia una sua seconda natura di plastica. I modelli della cultura alta e della cultura di massa si alternano nel ruolo bussola per guidare i tre da Roma a Milano, con pausa in un motel-autogrill, fino a Napoli quindi a Castellaneta; non solo sono per buona parte espliciti, ma spesso dichiarati, ad esempio nei titoli dei capitoletti (*Le ceneri di Sant'Ambrogio*, *Le ceneri di Charlie Chaplin*; *Interstellar overdrive* – dei Pink Floyd; *Rosemary's baby* – film di Polansky; ecc.), nei nomi dei personaggi (Zelda, la studentessa, è anche il nome della moglie di Francis Scott Fitzgerald, ma anche la protagonista di un noto videogioco anni Ottanta), nei numerosissimi riferimenti ironici e rovesciati (un esempio fra moltissimi, Adorno, *Arancia meccanica* e una sorta di agente 007 nella stessa battuta: «PRIMO MINISTRO: [...] ebbene, agente Burgess, provando e riprovando lo abbiamo verificato: quanto più eccedevamo in barbarie, tanto più guadagnavamo in civiltà. BANCHIERE: Un equilibrio perfetto»¹⁶⁵).

È un romanzo in technicolor, dove tutti i toni sono spinti all'eccesso, alla spettacolarizzazione; dove i rimandi incrociati rendono cangiante la trama; dove la nostra forma

¹⁶⁴ Nicola Lagioia, intervista a cura di Tiziano Scarpa, *Occidente per principianti è un capolavoro*, 25 ottobre 2004 su «Nazione Indiana», <https://www.nazioneindiana.com/2004/10/25/occidente-per-principianti-e-un-capolavoro/> (consultato in data 8 settembre 2017).

¹⁶⁵ Nicola Lagioia, *Occidente per principianti*, Einaudi, Torino 2015, p. 203.

di vita prensile e orizzontale è osservata nella sua proliferazione senza filtri morali, con una studiaticissima immediatezza stilistica. In *Occidente per principianti* tutto è esagerato, al secondo grado, fino a diventare la parodia di se stesso, a rovesciarsi nel proprio contrario: innanzitutto, in effetti, la struttura citazionista e prensile del postmodernismo e l'orizzontalità del mondo senza storia, tratti costantemente esibiti fino a sembrare a loro volta parodiati. Il lettore è condotto in un mondo assieme nuovo e precocemente invecchiato, che pare affetto da una nevrosi da troppa consapevolezza, in cui nulla può essere novità perché costantemente ricalca modelli di interpretazione e comportamento già scritti e allusi o citati. I personaggi del romanzo riconoscono la mancanza di autenticità del mondo in cui vivono, i riflessi cui si trovano davanti perché sono loro stessi, in quanto membri di un proletariato intellettuale e precario, a costruirli giorno dopo giorno; eppure, si fanno travolgere dalla propria finzione. La loro realtà è sottoposta a una radicale dematerializzazione, divenendo un labirinto di narrazioni e finzioni in cui godere è altrettanto facile che perdersi¹⁶⁶:

Il problema era che a nessuno, da tempo, veniva in mente di controllare la provenienza delle notizie che veicolavamo. E così, lo spazio che si apriva tra gli elementi ineliminabili dei fatti raccontati – chi, dove, quando – e la loro versione romanzata, diventava il bacino che bisognava riempire con un vuoto speculare per fare di un comunicato stampa uno strumento di pura seduzione. [...]

Eravamo fatti della stessa sostanza di un articolo di cronaca. Vivevamo, appunto, come in un lungo sogno.¹⁶⁷

Anche qui la citazione shakesperiana dalla *Tempesta* è rovesciata ironicamente, secondo una proporzione per cui, nel mondo dell'informazione contemporanea, la vita sta all'articolo di cronaca come questo sta al sogno. I legami col reale divengono sempre più labili. Il romanzo è ambientato nell'estate del 2001; il protagonista e Zelda, stesi nel letto di un motel molto americano, vengono raggiunti dall'eco dei fatti di Genova: che però non lascia traccia, non oltrepassa la soglia della percezione, depositandosi come polvere negli angoli della coscienza.

Storia e gossip, notizia e finzione cultura alta e cultura bassa penetrano nell'esistenza dei giovani personaggi, intellettuali precari e artistoidi, in modo indifferenziato: sono gli unici schermi – o testualità, nell'accezione poststrutturalista – attraverso cui è possibile esperire il passato e il reale. Vale per essi il ragionamento di Linda Hutcheon sulla storia: «and in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality»¹⁶⁸; ma nei

¹⁶⁶ «Troppa gente si era smarrita nel labirinto: era fin troppo facile perdere gli altri e perdere se stessi. E se c'era qualcosa di liberatorio nella possibilità di recitare molte parti diverse, questa stessa possibilità era snervante e destabilizzante». David Harvey, *La crisi della modernità*, Il saggiautore, Milano 1993, p. 18.

¹⁶⁷ Nicola Lagioia, *Occidente per principianti*, cit., pp. 18-9.

¹⁶⁸ Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, cit., p. 16.

termini dell'incipit: «una branca emergente dello showbitz, la quale, per una sfortunata omonimia con una disciplina messa in soffitta con il XX secolo, prendeva il nome di storia»¹⁶⁹. In questa apparente indistinzione orizzontale, tuttavia, alcuni riferimenti ricorrono con una frequenza degna d'attenzione: hanno a che fare con un substrato di violenza che, elusa o nascosta dalle testualità, espulsa dalle vite dei personaggi, rischia di emergere. «Ma a dispetto dell'apparenza conviviale» di Campo de' Fiori, «delle braccia scoperte, delle abbronzature, del lampeggiare di catenine e braccialetti, a volersi mettere in punta di piedi per una rapida emersione si respirava un'aria diversa. Qualcosa di macabro e feroce. Le narici si dilatavano [...]: il vento dell'estate del 2001»¹⁷⁰.

Il primo incarico del protagonista è quello di redigere un articolo di giornale che riempia le colonne nell'estate vuota di notizie – almeno dal punto di vista dei redattori – generando scalpore e distraendo. L'argomento dovrebbe essere il leggendario dialogo fra Luisa Ferida, attrice repubblicana arrestata il 30 aprile 1945 dal comando partigiano e condannata a morte da Pertini, e Ferruccio Parri, che si sarebbe recato al luogo di detenzione per proporre uno scambio: la libertà della donna e dell'amante Osvaldo Valenti in cambio di una notte d'amore. Né il protagonista né la giornalista per la quale scrive credono minimamente alla storia, ma ciò non crea alcuna difficoltà. L'articolo è stato scritto e tuttavia manca un particolare. La donna, secondo un'altra voce, avrebbe danzato nuda fra gli orrori di Villa Triste occupata dalla banda Koch: si dovrà o meno inserire su questa immagine? La combinazione di fattori – «sesso, morte, politica concentrazionaria» – non andrà a superare il livello di rappresentabilità in vigore nel presente? O forse tale punto è già superato, e i redattori non se ne sono ancora accorti. Il rischio è quello per cui la rappresentazione evochi nel lettore una «totale e viscida comunione tra oppressi e oppressori», che a sua volta faccia saltare i normali meccanismi di mediazione mediatica e rompa lo schermo che copre la realtà e sul quale un determinato «raccapriccio» non può essere proiettato. La scelta viene compiuta, la notizia della danza sarà data alle stampe in tiratura di cinquecentomila copie.

Il romanzo è diviso in due sezioni; nella prima, *Il contesto*, vengono accumulati i tasselli narrativi; «l'interpretazione comincerà nel secondo libro del romanzo, *Il viaggio*, dove la modalità narrativa dominante cambia, diventando decisamente allegorica»¹⁷¹. È in questa seconda, e in particolare nelle scene milanesi, che i riferimenti manzoniani si assiepano. Il portiere dell'albergo ragiona sulla 'morte del padre' («Agostino, gli Sforza, don Lisànder,

¹⁶⁹ Nicola Lagioia, *Occidente per principianti*, cit., p. 7.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 25.

¹⁷¹ Alberto Casadei, *Occidente per principianti di Nicola Lagioia: da Bari a Roma all'Italia al mondo*, in «Italianistica», XXXVI, 1-2, 2007, p. 256.

Giuseppe Verdi e Pepín Meazza, persino i vecchi caporali della Bicocca») e sui risvolti sociali: quel che resta è una cittadella assediata, «un manipolo di bravacci le si stringevano attorno sventagliando trionfalmente i libri contabili»¹⁷². Il protagonista e Zelda decidono «che il portiere era soltanto un vecchio rompipalle un po' erudito e scontento di tutto» (*Le ceneri di Sant'Ambrogio*) e si immergono nella fantasmagoria cittadina, nella *quête* che li conduce a separarsi dopo una conferenza universitaria (*Le ceneri di Chaplin*). Il protagonista giunge in pochi passi a colloquio con Federica Sastri, *Calypso* postmoderna in tailleur dalla quale tuttavia non si lascia sedurre, che infine gli fornisce le necessarie informazioni: dovrà recarsi da madame Sosotris (ripresa della *Terra desolata*), nell'hinterland, in una «stamberga arrivata in città con la peste del 1600»¹⁷³.

Giunti (col capitoletto *Storia della Colonna infame*) alla struttura, uno strano ambiente fra un circolo calcistico anni Settanta e un ospizio, i tre protagonisti si siedono e vengono abordati da un da un vecchio magro e allampanato, che attacca il racconto della peste.

Portò in avanti lo sgabello, appoggiò i gomiti sul nostro tavolo e iniziò a dire: «Milan, che sul principio della pesta el gh'avava sura i düsentmila, ne restarii dumà un quart dopo un poc», ugendoci con il suo sguardo acquoso e poi voltandosi verso il pavimento [...]. Disse che i problemi arrivarono con gli inizi di gennaio. A Malgrate, diceva la grida, erano morte dodici persone giovani e robuste. Il giorno dopo in città, nell'Ospedale Maggiore, furono trovati altri cadaveri con «flegnoni nel vrazzo sinistro, et principio d'inflammatione sotto all'asella, pure sinistra». [...]

Il vecchio disse che arrivò il carnevale, e dopo i bagordi le feste religiose, e sotto la coltre dell'inverno si risvegliarono i primi venti caldi. Questo perché i bacilli potessero gonfiarsi come una «loggia» che divora la «palta». Sputò ancora per terra e parlò di seicento morti al [...]. Il vecchio parlò di linfonodi grossi come albicocche, untori massacrati a calci in bocca e carni putrefatte che sfondavano le porte dei lazzaretti. La malattia si addormentò sotto le coltri dell'inverno successivo. «L'è l'ünica debulessa che la pesta la gà da supurtà per diventà immurtal»: deve arrestare il suo vessillo nero su pochi superstiti tremanti, ci spiegò, certa che questi ne tramanderanno gli orrori. Ma soprattutto, dopo secolo, quando le città hanno riempito nuovamente le strade e le piazze, la malattia rinasce dal proprio ceppo, torna a cavallo delle pulci, che cavalcano le scale mobili, che a loro volta conducono a qualche istituto di credito. Insomma, concluse il vecchio ridacchiando, il primo cadavere fu trovato in un sottoscala del Pio Albergo Trivulzio e l'untorello in questo caso si chiamava Mario Chiesa.¹⁷⁴

Anche qui, la ripresa del classico manzoniano si chiude con una nota ironica, con il riferimento alla peste che torna collegata, analogicamente, a Mario Chiesa, primo inquisito di tangentopoli. Anche considerando la chiusa, tuttavia, la violenza delle immagini è incisiva, e apre uno degli squarci maggiori sul velo che copre le fondamenta violente e tragiche del mondo. Nonostante l'ambientazione assurda, la continua distrazione e l'apparente impermeabilità dei personaggi, questo riferimento intertestuale così singolare, così improbabile nella temperie

¹⁷² Nicola Lagioia, *Occidente per principianti*, cit., p. 209.

¹⁷³ *Ivi*, p. 228.

¹⁷⁴ *Ivi*, pp. 244-5.

postmodernista, si inserisce nella struttura polimerica e contribuisce a squaderne i limiti, nonostante il ritmo e nonostante il technicolor.

D'altra parte, l'intero romanzo è un attacco al postmodernismo dall'interno, dal punto di vista di un autore che è cresciuto proprio nella temperie postmodernista: il citazionismo, il richiamo, l'intertestualità attraverso questa *reductio ad absurdum* sono estremizzati, dunque smascherati nei loro limiti conoscitivi, facendo vacillare tutta la struttura. *Occidente per principianti* rappresenta così «una messa funebre del postmoderno»¹⁷⁵, per dichiarazione dello stesso autore. Non è un caso che la strategia di superamento del postmodernismo, condotta però tramite i suoi stessi mezzi, sia in questi termini prossima a quella adottata da uno dei modelli di Lagioia, Roberto Bolaño¹⁷⁶; condotta, come si è visto nel corso della seconda sezione, attraverso un doppio ribaltamento

Se il postmodernismo si incrina dall'interno, anche attraverso la pratica intertestuale, è tuttavia la realtà a farsi carico del colpo di grazia. Uno dei temi fondamentali di *Occidente per principianti* è la scomparsa della Storia, sostituita – lo si è visto – da «una branca emergente dello showbiz». Il riferimento all'evaporazione e alla distorsione della memoria continua a tornare in modo ossessivo: «Torna di moda il nero. Il cielo è sempre più blu. Diventa rosa anche Dachau»¹⁷⁷; «sapevano bene come “l'incubo della Storia” assomigliasse ormai a un vecchio impianto siderurgico che si decide a un certo punto di convertire in lunapark»¹⁷⁸; «anche le immagini dei carri armati nel deserto chiedevano una risposta, gli edifici distrutti, il cielo attraversato dai bombardieri, i depositi della Croce Rossa colpiti per errore [...]. A che cosa erano collegate quelle immagini? Quale era il loro peso specifico? Svanivano tra gli abissi della terra o erano destinate a vaporizzarsi nell'aria?»¹⁷⁹. Non è un caso che in un romanzo che tematizza la smaterializzazione della storia si addensino, pur confusi fra gli altri, i riferimenti a Manzoni, il classico della nostra letteratura che maggiormente ha riflettuto sui rapporti fra individuo e storia, da un punto di vista morale ma anche estetico. La ripresa intertestuale della *Colonna infame* allora va a costituire, anche in questo senso, un segnale, un'anticipazione che prepara l'ultima pagina del romanzo; nella quale la parete che separa esperienza e realtà inizia il proprio definitivo crollo.

Un mese dopo la mia promozione, all'inizio della seconda settimana di settembre, nel giorno in cui la storia dello spettacolo si dimostrò un bozzolo meno perfetto di quanto avevamo temuto, quando insomma la ruota della Storia tornò a girare sospinta proprio da un evento spettacolare, dopo aver passato come tutti la

¹⁷⁵ <https://www.forbesitalia.com/sites/it/2018/01/17/intervista-lagioia-salone-libro-la-ferocia/#5f1d7fc156b3>

¹⁷⁶ Cfr. il saggio conclusivo di Lagioia in Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*, cit.

¹⁷⁷ Nicola Lagioia, *Occidente per principianti*, cit., p. 81.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 119.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 274.

giornata incollato al televisore, facendo zapping e ricevendo da parenti e amici telefonate isteriche, mi ritrovai la sera senza niente da fare. [...]

Mi sono avviato allora all'Esquilino, ove c'è uno dei migliori ristoranti cinesi di tutta la città. [...]

Accade insomma che pago il conto, spezzo il mio biscotto come un'ostia e posso leggere: «NON C'È GIORNO CON PIÙ FUTURO DI QUESTO»

Il tempo della storia è il presente, il presente torna a essere Storia. La bolla del verisimile, in termini manzoniani, esplose e restituisce al vero il ruolo, non felice ma non più celato, che gli compete.

Fra storiografia e narrazione: l'opera di Carlo Ginzburg

La *Storia della Colonna infame* è al centro, fra l'inizio degli anni Settanta e quello dei Novanta, di alcune riprese: fra ri-usi e intertestualità, l'opera di uno scrittore che si pone a metà fra narrazione e storia non può che essere evocata nel dibattito su storiografia, narrazione e verità, vivace nello stesso periodo. Lo stesso Manzoni si era già occupato di tali nessi, affrontando però la questione dal punto di vista opposto nel discorso *Del romanzo storico*; nel quale si decreta l'impossibilità di una narrazione romanzesca che, al tempo stesso, rispetti la rappresentazione del vero distinta dall'invenzione da una parte, l'omogeneità del contenuto artistico dall'altra¹⁸⁰. Nell'ottica dell'autore, lo statuto della narrazione romanzesca e quello dell'indagine storica sono nettamente distinti, hanno a che fare l'uno con il verosimile, l'altro col vero; la loro ibridazione nel romanzo storico è una contraddizione in termini, conduce all'indistinzione, ponendo tutto sullo stesso piano. In questo modo, seguendo quel «desiderio della verità storica, desiderio sempre crescente, per ragioni indipendenti dall'arte», Manzoni intende raggiungere «il punto d'arrivo nel cammino della verità storica», ossia «l'intera (relativamente, s'intende) e pura verità storica»¹⁸¹, dalla quale è espunta la finzione. La conseguenza del ragionamento è la pubblicazione, al posto del secondo romanzo, della *Storia della Colonna infame*.

Molto più che altri tentativi, quali la non conclusa *Storia della rivoluzione francese*, è in questo testo che l'idea di Manzoni assume una propria forma. La proposta non ha a che fare con la maggiore storiografia evenemenziale, e in effetti – come ha bene evidenziato la critica dai primi anni Quaranta del secolo scorso – le strategie narrative di impianto romanzesco e indagatorio non scompaiono ma contribuiscono all'originale struttura ibrida; si tratta di una storia che «sappia andar al di là della storia “ufficiale” con i suoi mezzi e non con mezzi all'otri, affiancando ai fatti positivi l'interrogazione congetturale di ben più ampie serie documentarie. L'invenzione, se vogliamo ancora chiamarla così, non è sparita dal campo storico, ma è

¹⁸⁰ «Ricapitolando ora tutti questi pro e contro, ci pare di poter concludere: che hanno ragione e gli uni nel volere che la realtà storica sia sempre rappresentata come tale, e gli altri, nel volere che un racconto produca assentimenti omogenei; ma che hanno torto e gli uni e gli altri nel volere questo e quell'effetto dal romanzo storico, mentre il primo è incompatibile con la sua forma, che è la narrativa; il secondo co' suoi materiali, che sono eterogenei. Chiedono cose giuste, cose indispensabili; ma le chiedono a chi non le può dare». Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, cit., p. 14.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 24.

dichiarata e definita più propriamente come “induzione” congetturale»¹⁸². La dialettica fra fatto singolo, le cui lacune vengono integrate per via ipotetica, e storia generale si attiva così in un campo che non è quello del romanzo: dove, cioè, all’immaginazione si deve sostituire la congettura – che è cosa ben diversa: ancora una volta, da una parte si mira alla verosimiglianza, dall’altra alla verità.

Si è visto come, fra le riprese della *Storia*, abbiano un certo ruolo le opere di Tomizza, Sciascia e Vassalli imperniate su un processo e una condanna d’ambito inquisitorio cinque-seicentesco. Faldoni polverosi vengono squadernati dallo scrittore-archivista e offerti, in forma narrativa, al pubblico del romanzo. Fra i ri-uso di Sciascia sulla *Colonna infame* (ad esempio nel *Contesto*) e queste riprese intertestuali degli anni Ottanta, tuttavia, è da considerare un gradino di mediazione. Nel 1976, infatti, Carlo Ginzburg pubblica *Il formaggio e i vermi*, dando il via alla discussione sulla microstoria. La vicenda di Menocchio costituisce una sorta di precedente: i passi del mugnaio friulano del Cinquecento sono seguiti dallo storico, che si sforza di fornirne una panoramica complessiva. Al fondo, il tentativo di evidenziare come una cultura popolare nel Cinquecento abbia potuto esistere in modo indipendente dalla cultura alta, favorita dalla (relativamente) ampia circolazione di opere a stampa¹⁸³. A partire dal *Formaggio e i vermi* la fortuna della microstoria, termine non coniato ma risemantizzato da Ginzburg¹⁸⁴, non sarà forse innocente rispetto alla nascita delle opere citate. Il fatto che un saggio storiografico, per quanto particolare, abbia potuto fornire suggerimenti (formali) ad opere romanzesche è una interessante variante del problema del romanzo storico, o volendo del nesso vero-verosimile.

Non troppo indirettamente, il concetto stesso di ‘microstoria’ si trova a confrontarsi con le problematiche poste teoricamente da Manzoni nella sua riflessione sul romanzo storico, e praticamente nella *Colonna infame*. Ginzburg affronta la questione nella postfazione di *Il ritorno di Marin Guerre* di Natalie Zemon Davies; contemporaneamente, distinguendo e prendendo le distanze dalla metahistory cui impropriamente, in ambito statunitense, la sua tendenza era stata accostata.

Tre anni prima de *Il formaggio e i vermi*, infatti, Hayden White aveva pubblicato, negli Stati Uniti, *Metahistory*; il saggio ha una grande risonanza nel dibattito non solo specialistico.

¹⁸² Luca Baldini Confalonieri, *Manzoni: il romanzo e la storia*, in Gabriella Bosco, Monica Pavesio, Laura Rescia (a cura di), *Contatti passaggi metamorfosi: studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2010, p. 281.

¹⁸³ Cfr. anche Peter Burke, *Cultura popolare nell’Europa moderna*, Mondadori, Milano 1980.

¹⁸⁴ «Ricordo bene invece che nelle nostre conversazioni di allora parlavamo di “microstoria” come di un’etichetta appiccicata a una scatola storiografica tutta da riempire». Carlo Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, cit., p. 241.

Prendendo spunto dall'analisi della storiografia ottocentesca, l'autore va a indagare il tasso di finzionalità dei classici del genere; la conclusione è la seguente:

La storia [...] acquista un senso nella stessa maniera in cui il poeta o il romanziere cercano di darvi un senso, cioè attribuendo a ciò che è originariamente problematico o misterioso l'aspetto di una forma riconoscibile perché familiare. Non importa se si concepisce il mondo come reale o solo immaginario, il modo di dargli senso è uguale.¹⁸⁵

Il lavoro di White porta così un attacco alla possibilità stessa della neutralità, dell'oggettività dello storico; si arriva a porre in dubbio il legame fra storiografia e realtà, facendo rientrare la prima nell'ordine del narrativo, dunque della retorica, del finzionale, o verosimile; relegando la seconda all'inattingibilità. Questo tipo di riflessione nasce e trae forza dalle posizioni decostruzioniste, con le quali è accomunata dall'idea dell'autoreferenzialità della scrittura e della non fruibilità del reale – in questo caso, del passato. Si tratta di posizioni che, di lì a poco, saranno tematizzate dal postmodernismo (anche da qui viene, ad esempio, la riflessione sulla storia di Linda Hutcheon).

Per alcuni decenni, in ambito anglosassone, la posizione teorica della *metahistory* sul rapporto fra narrazione e storia ha agito da centro gravitazionale, attraendo nella propria orbita anche concetti altrimenti distanti: è il caso della microstoria. Il grave fraintendimento ha origine da un problema tecnico connaturato allo statuto non scientifico-sperimentale dell'indagine storiografica: nell'impossibilità di riprodurre i fatti, l'indagine avviene – è la riflessione di Ginzburg – sulla scorta di prove, con metodo di derivazione giuridica. Così, non sarà mai possibile una ricostruzione completa dell'avvenimento, che non potrà essere riprodotto sperimentalmente, ma gli spazi vuoti dovranno essere integrati attraverso inferenze; il tutto, inserito in una narrazione. La riflessione si complica ulteriormente nel momento in cui al centro nella narrazione storiografica non si pone la storia evenemenziale – per la quale le fonti, le *prove*, riguardano i grandi numeri – ma un singolo individuo (Menocchio, Martin Guerre, ecc.) sul quale non si saprà poi molto, sia per la scarsa rilevanza (si tratta di soggetti altrimenti oscuri, al centro dell'indagine per l'esemplarità della propria vicenda), sia per l'importanza che in questi casi va ad assumere la vita interiore (emozioni, desideri, aspirazioni evidentemente risultano difficili da riprodurre senza ricorrere alla congettura). Come colmare le lacune? Il procedimento, per quanto possibile inferenziale, è dichiarato da parte di Zemon Davies: «Quando non trovavo l'uomo o la donna di cui ero in cerca, mi sono rivolta, per quanto possibile, ad altre fonti dello stesso tempo e luogo per scoprire il mondo che essi dovettero conoscere e le reazioni che poterono avere. Se quanto offro è in parte di mia invenzione, è però

¹⁸⁵ Hayden White, *Forme Di Storia*, Carocci, Roma 2006, p. 34.

ampiamente ancorato alle voci del passato»¹⁸⁶. Il problema è proprio quell'invenzione, quell'integrazione narrativa: qui nasce il fraintendimento, l'accostamento di questa tensione storiografia alle posizioni della *metahistory* promosse da Hayden White.

Carlo Ginzburg ha speso molte pagine per chiarire la questione e le sue pericolose conseguenze¹⁸⁷, facendo leva su due argomentazioni sostanziali. La prima riguarda il rapporto che, nella pratica della microstoria, si viene a creare fra la vicenda narrata e la cosiddetta grande storia: «si parte da un evento, dalla congiura contro i lebbrosi e gli ebrei nella Francia del 1321, e poi si dilaga alla ricerca di ciò che la rende possibile. È tutta la storia del mondo che rende possibile un evento. Resta da capire come e in che senso l'evento agisce»¹⁸⁸. La narrazione del singolo evento ha qui valore solamente in relazione dialettica con la storia in generale, per cui la prima non è concepibile al di fuori della seconda, e non può assumere autonomia (né storiografica né tantomeno narrativa). La seconda, invece, riguarda più nello specifico il rapporto fra storiografia e realtà storica, ed è qui che Carlo Ginzburg dichiara un debito nei confronti della riflessione del romanzo ottocentesco e in particolare di Manzoni.

La relazione fra storia e retorica sulla quale punta Hayden White risulta evidentemente valida – chi potrebbe negare il fatto che quella storiografica sia, nella maggior parte dei casi, una narrazione, nonostante Braudel e *Les annales*; tuttavia, non al di fuori di una seconda relazione, a costruire uno dei tanti *tricolon* in cui si formalizza la dialettica di Carlo Ginzburg: «Storia, retorica, prova: in questa sequenza il termine meno ovvio è l'ultimo. La contiguità largamente accettata tra storia e retorica ha respinto ai margini quella tra storia e prova»¹⁸⁹. Viene evidenziandosi così «l'ambigua contiguità fra storici e giudici»¹⁹⁰, recuperando la tradizione aristotelica che eleva la prova a nucleo fondante della retorica: una proposta etica rispetto al mestiere dello storico e al rapporto con il passato. È a partire da questa prospettiva che la proposta di Hayden White, per cui il fatto che la storiografia sia ideologica e slegata dai fatti in quanto nient'altro che narrazione, è ricondotta alle sue genealogie – nietzscheane¹⁹¹ da una parte, crociane e gentiliane¹⁹² dall'altra; quindi sottoposta a una critica che ne rivela le ascendenze parzialmente elitiste e pericolosamente intolleranti.

¹⁸⁶ Natalie Zemon Davies, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 6-7.

¹⁸⁷ Per l'aspra critica a Hayden White su una questione dove il rapporto fra storia e narrazione diviene fondamentale – il lager – cfr. il già citato testo, dedicato a Primo Levi, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in Id., *Il filo e le tracce*, cit., pp. 205-224.

¹⁸⁸ Carlo Ginzburg, Vittorio Foa, *La fine della storia la sappiamo*, in Andrea Del Col, Aldo Colonnello (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro: Carlo Ginzburg, Il formaggio e i vermi 1976-2002*, Università, Trieste 2003, pp. 100-1.

¹⁸⁹ Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 13.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 66.

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 15 ss.

¹⁹² Cfr. Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit.

La postfazione al *Martin Guerre* è importante perché riflette sui problemi della microstoria e, più in generale, della narrazione storica. Il nucleo è una riflessione sui generi, dei quali l'autore intende porre in rilievo – sulla scorta di Auerbach, ma dietro al ragionamento si intende anche Hegel e la sua riflessione sul romanzo – le radici comuni.

La dottrina classica della separazione degli stili e la sua trasgressione a opera del cristianesimo sono i fili conduttori della grande opera di Erich Auerbach sulla rappresentazione della realtà nella letteratura dell'Europa occidentale. Analizzando passi di storici della piena e tarda antichità (Tacito, Ammiano Marcellino) e del Medioevo (Gregorio di Tours) insieme a passi di poeti, drammaturghi e romanzieri, Auerbach indicò una via che non è stata proseguita. Varrebbe la pena di farlo mostrando come i resoconti di fatti di cronaca più o meno straordinari e libri di viaggi in paesi lontani abbiano contribuito alla nascita del romanzo e – attraverso questo tramite decisivo – alla storiografia moderna.¹⁹³

È proprio a questo punto che si inserisce la riflessione di Manzoni su vero e verosimile. Abbiamo visto come il problema dell'autore, a valle della prima edizione dei *Promessi sposi*, ruoti attorno alla necessità di distinguere: come proporre un'opera narrativa nella quale lo spazio della storia sia chiaramente distinguibile? Non è possibile. La posizione moralista di Manzoni, seguita fino in fondo, lo porta a rifiutare il romanzo storico a favore della storia, sotto la spinta di un «desiderio sempre crescente». Tuttavia, il problema si sviluppa anche sul versante della storiografia: come gestire il carattere narrativo, appunto, della narrazione storiografica? Come distinguere vero e verosimile? Ginzburg riconosce la riflessione storiografica di Manzoni come «in ogni senso in anticipo sui tempi»¹⁹⁴: i grandi romanzieri della prima metà dell'Ottocento hanno posto all'ordine del giorno problemi pratici, corredati dalla necessaria cornice etica, che la storiografia positivista non ha colto; e che si ripropongono tali e quali nel secondo Novecento.

Non sarà fuor di proposito osservare che, anche del verosimile, la storia si può qualche volta servire, e senza inconveniente, perché lo fa nella buona maniera, cioè esponendolo nella sua forma propria, e distinguendolo così dal reale. [...] È una parte della miseria dell'uomo il non poter conoscere se non qualcosa di ciò che è stato, anche nel suo piccolo mondo; ed è una parte della sua nobiltà poter congetturare al di là di quello che può sapere. [...] La storia, dico, abbandona il racconto, ma per accostarsi, nella sola maniera possibile, a ciò che è lo scopo del racconto. Congetturando come raccontando, mira sempre al reale: lì è la sua unità.¹⁹⁵

Riscrittura e pubblicazione, nel 1842, della *Storia della Colonna infame*, rappresentano lo sviluppo conseguente di queste argomentazioni. L'opera si colloca al centro della triangolazione fra gli stessi tre elementi indicati altrove da Ginzburg: storia, narrazione¹⁹⁶

¹⁹³ Carlo Ginzburg, *Prove e possibilità. Postfazione a Natalie Zemon Davies*, Il ritorno di Martin guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento, in Id., *Il filo e le tracce*, cit., p. 302.

¹⁹⁴ *Ivi*, pp. 311-2.

¹⁹⁵ Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico*, cit., pp. 16-7.

¹⁹⁶ «[...] la *Colonna infame* non è l'appendice del grande romanzo, ma – forse – è l'azzardato compendio di quell'«altro romanzo» che il Manzoni si vietava di scrivere sino a preferire il silenzio, il romanzo della passione e della cecità, del vortice e dell'arbitrio. La storia, la cruda storia dall'uomo, legittimava il Manzoni a questo secondo

(quindi verosimile), prova¹⁹⁷ (dunque vero). *Il formaggio e i vermi*, come molte altri esempi di microstoria, intrattiene allora un rapporto con opera e riflessione Manzoni non immediato, nel quale le coincidenze tematiche palesi – ricostruzioni di processi dell'inquisizione svoltisi fra Cinque e Seicento – rappresentano solamente la punta dell'iceberg. Al di sotto, un dialogo rispetto alle forme di intersezione fra elementi narrativi e verità, che trova nelle tensioni di alcuni classici del primo Ottocento un fondamentale punto di intersezione. Una rappresentazione della verità storica che faccia della fedeltà al vero la bussola del verosimile è stato uno dei problemi che sono emersi immediatamente nel romanzo storico, ma più in generale nel realismo borghese (ancora nell'accezione di Auerbach); che solo successivamente sono stati assunti in carico dalla storiografia, in una progressiva specializzazione dei generi. Proprio su questo sviluppo, nella lettura di Ginzburg, è necessario riflettere, prestando attenzione ai cambiamenti degli statuti dei generi letterari e storiografici, sotto la spinta non solo della storiografia di metà Novecento, ma anche del modernismo letterario.

Tra congetture e romanzo storico, inteso come esposizione di verità positive, esisteva agli occhi di Manzoni un'ovvia incompatibilità. Oggi, invece, l'intreccio di verità e possibilità, così come la discussione di ipotesi di ricerca in contrasto, alternate a pagine di rievocazione storica, non sconcertano più. La nostra sensibilità di lettori si è modificata per merito di Rostovzev e di Bloch – ma anche di Proust e di Musil. Non è soltanto la categoria di narrazione storiografica che si è trasformata, ma è quella di narrazione *tout court*. Il rapporto tra chi narra e la realtà appare più incerto, più problematico.¹⁹⁸

Ginzburg, con la finezza dello storico della cultura, individua indirettamente le ragioni della fortuna della *Storia della Colonna infame* nel secondo Novecento: senza Proust, ma anche senza Bloch, come potremmo apprezzarla? Gli stessi caratteri ibridi e saggistici del classico di Manzoni, che avevano portato il secondo Ottocento e Croce a un rifiuto, entrano in risonanza con le tensioni sia storiografiche che narrative del Novecento, definendone un'attualità foriera di conseguenze: sul versante storiografico ma anche, con qualche sorpresa, su quello narrativo.

romanzo». Giancarlo Vigorelli, *In margine alla «Colonna infame»: grazia e delirio*, in Id., *Manzoni pro e contro*, I. Novecento, cit., p. 524. Il saggio è del 1941.

¹⁹⁷ Negri per primo, nel 1973, può rivendicare la *Storia* come «il nostro primo romanzo-inchiesta». Renzo Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, cit., p. 28.

¹⁹⁸ Carlo Ginzburg, *Prove e possibilità*, cit., p. 313.

Appendice II

I Promessi Sposi: *riletture fra cinema e storia*

I problemi dell'interpretazione dei *Promessi sposi*, delle letture che ne sono state date in relazione al presente, ai diversi processi di dialogo con il tempo dell'autore-L, e in alcuni casi di attualizzazione, si presentano in tutte le riscritture. Si è visto come per autori diversi l'opera di Manzoni assuma significati differenti, giocando ruoli a volte simili, a volte opposti, reagendo con le poetiche dei singoli scrittori e con le varie tensioni storiche che vanno a condizionare la ripresa. Lo stesso discorso vale per le trasposizioni cinematografiche: ciascun autore, sceneggiatore, regista che si è trovato ad affrontare il romanzo manzoniano ne ha fornito una diversa interpretazione, più o meno in dialogo con il proprio tempo e le personali concezioni artistiche. In conclusione, affronteremo alcuni esempi di queste trasposizioni.

Prima di ciò, è necessaria una premessa: si parla spesso, per le trasposizioni, di intermedialità, concetto evidentemente (anche da un punto di vista etimologico) derivato da quello di intertestualità. I problemi sollevati esorbitano dalla contrapposizione fra intertestualità e ri-uso; nonostante la nascita del termine sia da ricondurre allo stesso *milieu* post-strutturalista, la trasposizione in linguaggi diversi pone innanzitutto questioni tecniche. L'esempio di Manzoni è in questo senso esemplare: come rendere in due ore di narrazione cinematografica un complesso romanzo di 700 pagine? Una trasposizione, per quanto fedele all'originale, impone sempre un adattamento della sintassi narrativa, nella cui riscrittura saranno coinvolti, a loro volta, professionisti e scrittori – nell'Italia del secondo Novecento, le figure si sono trovate spesso a coincidere. In questo senso, il procedimento di trasposizione può essere problematizzato dal punto di vista teorico, e in particolare rispetto a: interferenze che vengono a crearsi fra l'opera da una parte e la poetica dello sceneggiatore e del regista dall'altra; tempo intercorso fra le due opere, sia per i mutamenti a livello di orizzonte d'attesa che per i significati differenti assunti da un'opera in relazione a una realtà mutata; immagini sedimentate che, nello sceneggiatore e nel pubblico, interferiscono con la ricezione dell'opera. Evidentemente, per quanto riguarda i *Promessi Sposi*, quest'ultimo fattore è decisivo, data la fortuna, anche scolastica, del romanzo. Senza poter approfondire ulteriormente la questione¹⁹⁹, si può notare che le due opzioni, scontate, del tentativo di fedeltà all'originale da una parte e della riscrittura

¹⁹⁹ Cfr. per una trattazione generale Federico Zecca, *Cinema e intertestualità: modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013.

in dialogo col presente dall'altra, saranno complicate da questi ulteriori elementi, rendendo una sovrapposizione coi concetti di intertestualità e ri-uso certamente problematica.

Il criterio della fedeltà

L'idea di un adattamento dei *Promessi Sposi* risale agli albori del cinema: prima del sonoro si contano già sette pellicole, di qualità altalenante; dagli anni Quaranta ad oggi, ai numerosi film si aggiungono sceneggiati, parodie interessanti o volgari, omaggi, sceneggiature rimaste sulla carta²⁰⁰. La pietra di paragone è comunque costituita dai *Promessi Sposi* di Camerini del '41. Si tratta della prima versione del romanzo nell'era del sonoro, pianificata e realizzata dalla LUX con larghi mezzi, sceneggiata da Baldini e dallo stesso Camerini. La riduzione, al di là di alcuni stratagemmi e tagli legati alla necessità cinematografiche, si mantiene vicina al dettato manzoniano, scegliendo il criterio della fedeltà su tutti i piani; compreso, per quanto possibile senza storpiature, quello linguistico. Il soggetto che maggiormente ha sofferto di riduzioni, per dichiarazione stessa di Baldini, è la folla: «Le voci che si sono tirate di lato sono appunto quelle della folla. Gli episodi della carestia, della calata dei lanzi e della peste sono smorzati della loro violenza per acquisire la solennità di certi fondali»²⁰¹. In generale, lo spazio concesso alle storie parallele è ridotto al minimo, sbilanciando l'equilibrio fra la vicenda centrale e le narrazioni secondarie a favore della prima. Si può intuire come agisca, sommata a esigenze di brevità e tendenziale unità d'azione tipicamente filmiche, la difficoltà politica nel gestire un intreccio che, pur suggellato da una precisa morale, affronta la corruzione ecclesiastica o la rivolta popolare.

L'altro riferimento per gli adattamenti manzoniani improntati al criterio della fedeltà è rappresentato dallo sceneggiato televisivo mandato in onda dal primo gennaio 1967: si tratta di otto episodi, ciascuno della lunghezza di circa un'ora, prodotti dalla RAI con consistente impegno economico, diretti da Bolchi e scritti dal regista con la collaborazione di Bacchelli. Lo sceneggiato diviene, molto più del precedente del '41, il centro di un vero e proprio evento collettivo che – destinato a restare impresso nella memoria di almeno due generazioni – intercetta e porta all'apice la vocazione pedagogico-morale della prima televisione pubblica. Gli autori sono consci della funzione divulgativa che il loro prodotto andrà a ricoprire: ecco quindi la dichiarazione di fedeltà che premettono alla versione a stampa della sceneggiatura: «I

²⁰⁰ Per una panoramica completa: Gianfranco Bettetini, Aldo Grasso, Laura Tettamanzi, *Le mille e una volta dei Promessi Sposi*, Nuova ERI, Torino 1990, p. 157-160.

²⁰¹ *I promessi sposi*, a cura di Orio Vergani e Silvano Castellani, Garzanti, Milano 1941, p. 13.

Promessi Sposi costituiscono un problema molto più delicato di tanti altri, per tante ragioni d'affetto e di rispetto, di traduzione e di abitudine della nazione intera che li ha nella memoria e nell'orecchio, esemplari e proverbiali. Sicché giudicherei uno scervellato quello che andasse a modificare o aggiungere qualcosa al dialogo manzoniano»²⁰². Le oltre otto ore a disposizione per la resa del testo consentono un adattamento disteso, una maggiore fedeltà non solo all'ordine del racconto e alla lingua dei dialoghi, ma anche alla funzione del narratore e all'indicazione visiva manzoniana, rispettata grazie al confronto puntuale con le illustrazioni di Gonin.

Lo sceneggiato, insomma, dovrebbe rappresentare un tributo al testo manzoniano, elogiato per il suo carattere visuale, per le indicazioni quasi registiche fatte trasparire qua e là, per la scansione cinematografica. Ad ogni modo, è possibile compiere alcuni rilievi: dal punto di vista tecnico, nonostante i mezzi e le ore a disposizione, si resero necessari tagli di sequenza; non numerosi, riguardarono anche qui – come nel precedente di Camerini – le scene corali, attribuendo la precedenza alle vicende psicologiche e spirituali. Forse agì, come nel precedente del '41, una considerazione di carattere politico che, nel morigerato clima cinematografico degli anni Sessanta, suggeriva alle produzioni ufficiali RAI, per di più rispetto alla trasposizione ufficiale della cattolica opera manzoniana, una certa prudenza nell'evocazione di tumulti e violenza storica. Dal punto di vista teorico, inoltre, per Bacchelli la lezione di Croce sull'impossibilità della traduzione²⁰³ rimane valida: che senso avrà allora lavorare solamente di sottrazione, per ossequio al modello? In altre parole: se la traduzione è impossibile, e un'opera tradotta – anzi: addirittura trasposta – è comunque un'opera nuova, perché non concedersi maggior libertà interpretativa e minor puntiglio, evitando quella che Libero Bigiaretti definirà come «assurda equivalenza letterale»²⁰⁴?

Il criterio dell'interpretazione

I film di Camerini e Bolchi/Bacchelli sono tecnicamente ben costruiti, non solo per la mole di risorse investite; tuttavia, al fondo di entrambi pesa la certezza del carattere visivo e

²⁰² *I promessi sposi*, riduzione e sceneggiatura televisiva di Riccardo Bacchelli e Sandro Bolchi, ERI, Torino, 1967, p. 4.

²⁰³ «Ogni traduzione, infatti, o sminuisce e guasta; ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali del preteso traduttore». Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Laterza, Bari 1912, p. 80.

²⁰⁴ In Salvatore Silvano Nigro, *Nota. Un inedito di Riccardo Bacchelli nell'affaire Manzoni del 1955*, in Riccardo Bacchelli, *Criteri di massima per la sceneggiatura di un film dei Promessi Sposi*, in «La modernità letteraria», 2, 2009, p.135.

cinematografico ante litteram dell'opera di Manzoni, e – conseguentemente – la convinzione di poter trasporre direttamente il romanzo dalla carta alla pellicola, senza dover apportare grandi cambiamenti. Invece, fra gli adattamenti minori e le sceneggiature rimaste lettera morta, è possibile ritrovare dei tentativi che, procedendo in direzione diversa, provano a tenere assieme la forza del classico e la possibilità di un suo valore (morale, conoscitivo, politico) per il presente.

Un esempio interessante è quello dell'adattamento di Bassani. A distanza di un quindicennio scarso dal film di Mario Camerini, la LUX valuta di poter replicare il successo ottenuto nel '41: da una parte, infatti, si constata l'invecchiamento della precedente trasposizione; dall'altra, la traduzione inglese del romanzo, a cura di Archibald Colquhoun²⁰⁵ (un ex ufficiale di collegamento britannico di stanza in nord Italia, negli anni della Resistenza) fa parlare del romanzo manzoniano. La casa cinematografica richiede un'opinione a numerosi collaboratori²⁰⁶; la scelta definitiva, alla fine, ricade su Bassani: abbiamo un trattamento, la base per una sceneggiatura che tuttavia non verrà realizzata. Bassani parte domandandosi, rispetto al film del '41: «come si può pretendere che un film come questo, corretto fin che si vuole, ma nato pur sempre in quel clima di meschino, tremebondo conformismo che tutti abbiamo vissuto, significhi propriamente qualcosa?»²⁰⁷. La riduzione operata quindi non sarà orientata al rispetto del romanzo, quanto sul tentativo di gestirne la rappresentazione in relazione a un tema che non è tanto di Manzoni, quanto di Bassani: la figura dell'uomo che, stratonato dal turbine della storia e della violenza, torna come reduce al proprio luogo d'origine, tuttavia senza poter tornare alla vita precedente. Sono probabilmente alcune questioni particolarmente care all'autore a definire questa torsione; le stesse, ad esempio, che sorreggono *Una lapide in via Mazzini*, storia di Geo Josz reduce dal lager e straniero in una patria, Ferrare, nella quale non potrà trovare asilo. Di certo l'intento è quello di mettere in risalto le porzioni del romanzo manzoniano che, per gli italiani del dopoguerra, possano dar luogo a una sorta di straniamento: riscoprendo se stessi nel Seicento dei *Promessi Sposi*, il romanzo sarebbe potuto divenire, ma in modo più autentico, davvero il romanzo degli italiani.

²⁰⁵ Alessandro Manzoni, *The betrothed: a tale of 17. century Milan*, tradotto da Archibald Colquhoun, Dent & Sons, New York, 1951.

²⁰⁶ Ricostruito in Salvatore Silvano Nigro e Silvia Moretti (a cura di), *Promessi sposi d'autore: un cantiere letterario per Luchino Visconti*, Sellerio, Palermo, 2015.

²⁰⁷ In Giorgio Bassani, *I promessi sposi. Un esperimento*, Sellerio, Palermo 2007, pp. 127-8. Interessante che anche Bacchelli, consultato per lo stesso motivo, dieci anni prima dell'adattamento per la RAI sembrasse fermo su posizioni comunque di rottura: un nuovo film sui PS «è un problema d'economia in quanto essa concorre e conclude ad un'intensità d'espressione e di narrazione e di rappresentazione compendiosa. Ritengo che tale problema possa essere, non che risolto, anche affrontato, soltanto in sede di sceneggiatura, all'atto pratico, e seguendo due soluzioni stilistiche: una per immagini quasi silenziose, quasi pantomimiche, di grande rapidità e rilievo, tali da rendersi esse quasi simboliche; l'altra per parole drammatiche, trascelte sempre, s'intende, fra quelle del testo, fra le più significative e compendiose». Riccardo Bacchelli, *Criteri di massima per la sceneggiatura dei Promessi Sposi*, cit., p. 132. La fedeltà al dettato manzoniano si coniuga qui con una grande tensione sintetica e simbolica, che nello sceneggiato del '67 non troverà spazio.

Il senso del passaggio del tempo potrà essere dato più facilmente, a questo punto, se, a partire dal primo viaggio di Renzo a Milano, si sarà avuto cura di rendere presente e incombente la guerra per mezzo di appropriati episodi.

Alle porte di Milano, per esempio, Renzo può incontrare una prima volta un convoglio di truppe e carriaggi che escono dalla città per recarsi all'assedio di Casale. Durante la sua fuga verso l'Adda, egli può rischiare di cadere nelle mani di un drappello di Lanzichenecchi, o magari avere la tentazione di arruolarsi, ora che la polizia lo perseguita, in una Compagnia di truppe mercenarie bivaccanti da quelle parti. O addirittura può assistere, non visto, ma con grave proprio pericolo, a una scaramuccia fra truppe spagnole e truppe venete, presso il confine, ecc. ecc.

Anche Agnese, nel suo viaggi o di ritorno da Olate, o, meglio, durante il tragitto che fa, a piedi, per recarsi a visitare Lucia ospite nella casa di campagna di Donna Prassede, potrebbe imbattersi in soldati in assetto da guerra.

Tutto ciò preparerebbe molto meglio la peste: *che è la conseguenza, un anno dopo, della guerra.*

D'altra parte il passaggio di tempo di un anno, all'inizio della Terza parte, è necessario. Nella Terza parte Renzo è un reduce malinconico, un triste, angosciato sopravvissuto. L'immagine delle foglie rapite dal vento, che chiude la Seconda parte, prepara la poesia patetica e amara del ritorno, dopo tanto tempo e tanto dolore, ai propri monti, al proprio paese: che è il tema fondamentale della Terza parte.²⁰⁸

Ecco che il ruolo di Lucia è abbreviato; vengono eliminate alcune digressioni; Renzo è il vero protagonista della riduzione: è prima sicuro, deciso, duro; poi, dopo la peste, «un reduce malinconico, un triste, un angosciato sopravvissuto», dietro al quale si intende la malattia quale figura della violenza storica. Dal punto di vista formale, l'ordine dei fatti è interpretato liberamente; l'allusione al contempo gioca con la conoscenza universale della trama e crea un dialogo fra il linguaggio romanzesco e cinematografico (ad esempio, l'incontro fra don Abbondio e i bravi è solo accennato, uno degli sgherri dice: «Signor curato»; dunque la scena muta, i fatti sono gestiti in analessi); è prevista una tripartizione, con sezioni dedicate implicitamente all'ingiustizia patita, alle relazioni di potere, alla violenza storica. Dal punto di vista concettuale, infine, Bassani afferma esplicitamente che deve essere reso il nesso consequenziale fra guerra e peste, al fine di evidenziarne le motivazioni umane. Il ruolo della provvidenza manzoniana è decisamente ristretto; l'epilogo è addirittura mutato, il romanzo si conclude con lo sposalizio: per quanto i contenuti restino («Ho imparato a non mettermi nei tumulti» ecc.), risultano stemperati dall'atmosfera festosa, esplicitamente ebbra, nella quale vengono collocati.

In un clima storico completamente differente va a collocarsi la trasposizione, diretta da Nelo Risi e sceneggiata assieme a Pratolini, de *La storia della Colonna infame* nel 1973 (centenario della scomparsa di Manzoni). La chiave di lettura resistenziale, riducistica, ecumenica imposta da Bassani al proprio adattamento non è più valida, nel mutato clima politico dei primi anni Settanta. Pratolini e Risi, negli anni degli stadi sudamericani e delle polizie politiche, affrontano

²⁰⁸ Giorgio Bassani, *I promessi sposi. Un esperimento*, cit., pp. 89-90.

il tema della tortura: arrivando a sostenere che «la vera peste [...] rappresentata certo anche nel film, non è più la pestilenza ma la tortura, come malattia del mondo»²⁰⁹. La trasposizione della storia diviene quindi un richiamo diretto al presente, nel tentativo di coinvolgere in questo cortocircuito lo spettatore. Se, per Manzoni la questione della tortura come istituzione o pratica non era il centro della riflessione, per Pratolini e per la sua generazione torna ad essere tragicamente attuale: prima col fascismo, poi durante i decenni della guerra fredda. Da questa convinzione provengono alcune dichiarazioni degli autori:

Finora cinema e televisione si sono accostati al Manzoni con intenti illustrativi, mirando soprattutto al recupero melodrammatico e del sentimento [...].

la *Storia della Colonna infame* si presta... a una trasposizione meno sfocata e approssimativa per della ragioni opposte che fanno di quel lontano processo una cronaca senza respiro, col suo elenco di fatterelli minuti, di atti procedurali, di testimonianze trascritte e di confessioni estorte, di chiamate in giudizio e di sentenze, di passioni elementari e di pregiudizi, d'innocenza umiliata e di male trionfante, quasi un narrare insomma più giornalistico, meno affidato all'estro poetico. Una materia scarna e vigorosa, dall'apparente oggettività, fredda come l'occhio della macchina da presa.²¹⁰

La condizione delle vittime torchiate dagli aristocratici non è diversa da quella di chi cade nella rete delle nostre polizie politiche nazionali e internazionali.

E la vera peste, rappresentata certo anche nel film, non è più la pestilenza ma la tortura, come malattia del mondo [...]. Liberare il Manzoni dai banchi di scuola per esporlo a un pubblico maturo significa coinvolgere lo spettatore invece di favorire la pigrizia e il qualunquismo mentali.²¹¹

La *Storia* manzoniana è un testo ibrido, oggi lo si definirebbe 'ad alto tasso saggistico': evidentemente, una trasposizione cinematografica dovrà evitare alcune cose, mutarne altre, concedersi insomma una certa libertà. Risi e Pratolini adottano una serie di espedienti: forniscono spessore narrativo alla storia concentrandosi su alcuni personaggi, in particolare attorno alla famiglia del barbiere Mora, una sorta di popolano buono e ingenuo; integrano – ma l'aveva già fatto Buzzati, nello spettacolo teatrale del 1962 – porzioni dei *Promessi Sposi*; gestiscono la vicenda attorno ad una sostanziale unità di spazio, il palazzo di giustizia; istituiscono una rivalità fra i magistrati milanesi, tematizzando la repressione poliziesca, oltre alla ricerca del potere in sé. Ad un certo punto uno dei magistrati arriva a sostenere: «trovato l'uomo, creato il caso»; poi, rivolto a un parigrado, rispetto alla possibilità di una cospirazione: «lei più di me dovrebbe crederci, in quanto uomo politico». Si sente in queste dichiarazioni l'influenza di Sciascia, che collaborò al film e scrisse come prefazione alla sceneggiatura il saggio sulla *Storia della Colonna infame*, ora in *Cruciverba*; come si percepisce l'influenza di Pratolini nei tratti vitalistici del popolo, pur sottoposto a una crudele oppressione. Il dato più

²⁰⁹ Alessandro Manzoni, Vasco Pratolini e Nelo Risi, *La colonna infame*, cit., p. 149.

²¹⁰ Intervista al regista Nelo Risi in Claudio Toscani (a cura di), *Gli scrittori d'oggi e il Manzoni*, Marzorati, Milano 1977, pp. 125-6.

²¹¹ Risposte di Nelo Risi a Scalia in Manzoni, Pratolini, Risi, *La colonna infame*, cit., pp. 146 e 149.

interessante della pellicola, tuttavia, riguarda le scelte stilistiche che il regista mette in scena, di chiara impostazione brechtiana²¹². L'ambientazione è completamente ricostruita in studio: fanno da quinte le pareti abbacinanti, imbiancate a calce, della città o del palazzo di giustizia, che allo spettatore evocano più un teatro che una realistica Milano del Seicento. L'immedesimazione è scoraggiata attraverso una recitazione antimimetica e, a tratti, esasperata; anche la fotografia collabora a inserire un filtro fra spettatore e narrazione: molte scene sono ricalcate, per disposizioni e cromatismi, sui chiaroscuri di Caravaggio. Lo spettatore, attraverso questi accorgimenti, dovrebbe essere messo nella condizione di affrontare lucidamente il ragionamento sulle problematiche che la *Storia della Colonna infame* pone al presente.

In prima battuta, il film di Risi è ispirato alla *Storia* manzoniana; tuttavia, allargando lo sguardo, è evidente come rifletta sul processo del 1630 per parlare d'altro. Come Manzoni scrisse la *Storia* per condurre una riflessione morale, così Verri scrisse le *Osservazioni* all'interno di un'idea illuminista di riforma dello stato; allo stesso modo, Risi e Pratolini riprendono la *Storia* per parlare della tortura nel secolo scorso, Sciascia e, più avanti, Fortini, per discutere degli anni Settanta in Italia, rispetto a terrorismo, pentitismo, repressione. *La colonna infame* si inserisce dunque, come «unica risposta d'autore»²¹³, sul piano cinematografico, all'opera di Manzoni, nel solco della secolare riflessione su storia, violenza e tortura che – gli ultimi due decenni di guerre preventive lo testimoniano – non smette la propria attualità.

Altri esempi, realizzati o meno, testimoniano la collaborazione di scrittori alla progettazione o alla realizzazione di prodotti cinematografici a partire dall'opera di Manzoni. Pasolini assieme a Ennio De Concini a metà anni Cinquanta realizzò, su commissione, la sceneggiatura per un film sui *Promessi sposi*, in autonomia dal progetto LUX cui collaborò Bassani. La sceneggiatura prevede un'inversione radicale di prospettiva, mettendo in scena il trasloco della famiglia di Renzo e Lucia vent'anni dopo i fatti narrati; durante il viaggio, in una serie di analesi Renzo racconta ai figli gli avvenimenti del 1628-30. Il curioso tentativo, che alla sua scoperta da parte di Gian Piero Brunetta²¹⁴ suscitò un certo dibattito, ha il pregio di aggirare alcuni dei problemi legati al confronto diretto con un classico, e di reinterpretarne più liberamente la vicenda. Il focus successivo alla fine della narrazione manzoniana, ad ogni modo inserito nel solco del mancato lieto fine, consente di strutturare il ritmo della narrazione su una serie di salti fra i piani

²¹² Cfr Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1975.

²¹³ Antonella Brancaccio, *Il dilavato e graffiato schermo di Alessandro Manzoni*, Bergamo University Press, Sestante, Bergamo 2016, p. 228. Lo studio costituisce un valido strumento di orientamento fra le numerose trasposizioni manzoniane sullo schermo.

²¹⁴ Cfr. per i riferimenti Gian Piero Brunetta, *L'isola che non c'è: viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Cineteca, Bologna, 2015. Lo studioso riconosce nel Renzo pasoliniano un alter ego dell'autore.

temporali, fra loro legati dal racconto di Renzo: si percepisce il senso vivo della narrazione orale, nel quale si può forse leggere un tratto pasoliniano. Anche qui, come nel trattamento di Bassani, al centro viene posto Renzo; non però come reduce, ma come rivoltoso davvero poco manzoniano.

Consumate le prime ore del giorno, l'aria si è intiepidita e Renzo, interrotto il viaggio, ha fermato il carro vicino a una fonte [...]. Anche Agnese, Lucia e i bambini sono scesi da cassetta. C'è un grande silenzio nella campagna e le montagne di Lecco sono già lontane.

Renzo si è messo seduto sull'erba, accanto a Lucia. Le ha passato un braccio intorno alle spalle, e non dice niente, beato di questo silenzio e dei loro sorrisi. [...]

I due più grandi stanno qui, gli occhi in quelli del padre, evidentemente pronti a cogliere il seguito delle sue avventure straordinarie.

«Adesso voi mi vedete così, mi pensate un filatore qualunque come il cugino Bortolo... Ma vostro padre invece, è stato un eroe e un rivoluzionario a quei tempi», riprende sorridendo e scherzando Renzo.

«Voi?... da queste parti?»

«A Milano, figli miei».²¹⁵

Un ulteriore esempio di eco manzoniano nel cinema è costituito dal terzo episodio di *Boccaccio '70*, diretto da Monicelli: *Renzo e Luciana*, che propone già nel titolo un riferimento ai *Promessi sposi*. La sceneggiatura gioca sulla contaminazione fra il riferimento ed evocazione di atmosfere manzoniane, e un breve racconto di Italo Calvino, *L'avventura di due sposi*, cui il cortometraggio è ispirato. Il matrimonio dei due promessi è anche qui ostacolato, come per i quasi omonimi, da potenti forze storiche oppressive; non più rappresentate dall'aristocrazia feudale spagnola, quanto dai ritmi della moderna industria del boom, che impediscono ai personaggi di trascorrere il proprio tempo assieme. A causa dei turni sfalsati in fabbrica, quando Renzo rientra dal lavoro Luciana esce, e viceversa; il tempo da trascorrere assieme si riduce a un pasto consumato di corsa, senza tempo per null'altro che qualche parola scambiata di fretta.

Lungo tutto il Novecento la prosa di Alessandro Manzoni, classico con il quale imbastire un dialogo complesso, ha rappresentato una importante fonte d'ispirazione, con riprese e recuperi, per il cinema non meno che per la letteratura; dagli anni Ottanta, anche come soggetto di parodie, in cui comunque – così Bachtin – le parole dell'autore e del parodiato continuano a convivere, mantenendo una divisione piuttosto netta fra le rispettive intenzioni²¹⁶. All'interno di questo panorama, popolato di numerose figure di scrittori nel ruolo di consulenti e sceneggiatori, gli atteggiamenti rispetto alla riproduzione cinematografica sono molti e fra loro differenziati: pur nella distanza con le questioni aperte dal confronto fra intertestualità e ri-uso, anche qui i

²¹⁵ Il testo si trova riprodotto in AA. VV., *Manzoni sullo schermo: atti del Convegno*, Stefanoni, Lecco 1986, p. 61.

²¹⁶ Michail Bachtin, *Dostoevskij*, cit., pp. 252; Id., *La parola nel romanzo*, cit., pp. 122-3.

problemi della fedeltà e dell'invenzione, della lettura del classico quale opera relegata al passato o in dialogo col presente, incidono sulle scelte autoriali e condizionano nel suo complesso l'opera.

Elogio della parzialità e della prospettiva come conclusione

Torniamo alla domanda da cui è partita la ricognizione: qual è l'importanza di Manzoni oggi? *A cosa ci serve?* La proposta linguistica ha perso la centralità rivestita nel corso del secondo Ottocento; in un'Italia secolarizzata, anche la proposta di una morale legata alla Provvidenza può incrinarsi – ne forniscono testimonianza le difficili riletture cattoliche, come quella di Mario Pomilio; il secondo Novecento ha invece avuto un occhio di riguardo per il rapporto con la Storia, sotto vari profili: il legame fra storia e narrazione, fra soggetto e collettività; il nesso fra ubiquità del male e lotta nel mondo; la libertà individuale di fronte agli eventi. Proprio a partire da queste tensioni, l'opera manzoniana è servita da reagente, facendo emergere alcune grandi correnti che investono il campo letterario ma non ad esso si limitano, intersecando la vita intellettuale e culturale di una collettività.

Non è dunque un caso che, proprio durante i cinquanta o settant'anni nei quali, in Italia, il concetto di storia ha attraversato le maggiori oscillazioni, a partire dallo storicismo duro e teleologico dell'immediato dopoguerra fino alla 'fine della storia' degli ultimi anni del secolo, il confronto con l'opera di Manzoni sia stato assieme così costante e così vario. Se, da una parte, le opere che sono state affrontate coprono senza eccezione tutti i decenni del secondo Novecento e oltre, partendo dal 1941 della *Cognizione del dolore* fino al 2004 di *Occidente per principianti*, dall'altra i modi attraverso i quali si è dato il confronto con *I promessi sposi* sono mutati, sia nel generale che nel particolare. Si riparta dunque dall'ipotesi iniziale: i caratteri attraverso i quali l'influenza di un'opera si esprime sono determinati, per quel che riguarda l'autore-L, dalla poetica, dall'idea di storia di questi, ma in egual misura dalle più generali correnti di pensiero ed estetiche dominanti. Si è cercato di considerare entrambi i versanti: di intersecare dunque poetiche e filosofie della storia dei tanti autori presi in considerazione con la griglia elaborata nel corso della prima sezione del lavoro, in relazione a intertestualità e ri-uso.

I risultati sono stati vari e fra loro diversificati. L'applicazione di un modello rigido a casi particolari, se alloggiato nella dimora dell'argomentazione (retorica) e non nella reggia della dimostrazione (scientifica), onestamente non potrà condurre che a questo: a un filo, tenue ma costante, da seguire per comprendere qualcosa di più dei testi che leggiamo, del mondo che abitiamo.

Le vicende del concetto di storia negli ultimi settant'anni sono state solo accennate, ma idealmente costituiscono il tronco su cui sono incalmati i vari rami teorici di questa tesi. *Storia* ha tanti significati quanti i contesti nel quale il termine è impiegato. Spesso le parole tradiscono, fanno dimenticare le diacronie; come affermava Fortini, e prima di lui Lukacs, «due persone che dicono la stessa cosa non dicono la stessa cosa»: le parole portano con sé la posizione del locutore, la sua idea del mondo, la rete di legami in cui i ruoli si inseriscono. D'altra parte, si è vista la stessa oscillazione per i concetti di intertestualità, tradizione, classico. Per chi scrive sessanta o vent'anni prima di noi, le parole significano parzialmente altro – proprio nella misura del loro carattere «semiproprio, semialtrui», ossia della loro connotazione storica e sociale definita da Bachtin. Lo scarto nella prospettiva d'uso dipende da questioni individuali, chiaramente, dalle idee di storia e *Weltanschauungen* soggettive; ma dipende anche da quelle concezioni condivise, variamente definite *milieu*, *Zeitgeist*, orientamento di campo, che al di là delle prospettive dei singoli individui (ma in rapporto a queste, positivo o negativo che sia) è necessario riconoscere. La modernità del Novecento, allora, concepisce un rapporto con il passato storico, *dunque* con la tradizione, nel quale è possibile individuare un minimo comune multiplo: quello della continuità, della contraddizione (anche in negativo) e della dialettica. Su questi presupposti, si fonda, ad esempio la teoria degli orizzonti di Gadamer. Il postmodernismo del Novecento ha un rapporto diverso con il passato storico, che tende ad essere concepito come altro da sé: la discontinuità comporta l'assenza di contraddizione e di dialettica, per cui il modo per fruire il passato è quello di farlo presente, a bottega sotto i portici polimerici dei templi in Piazza Italia, New Orleans.

Tuttavia, nel momento in cui si applicano questi modelli, qui sintetizzati nei concetti di ri-uso e intertestualità, la loro capacità di descrizione e penetrazione cozza con la particolarità di ciascun esempio fornito. Essi non descrivono perfettamente i propri oggetti, che tendono a sfuggire, eccedendo dalle categorie: come valutarne allora l'efficacia epistemologica? Nello scarto fra le categorie e gli oggetti delle categorie stesse risiede l'essenza della teoria della letteratura. Il costrutto, nominativo più genitivo, porta con sé un segreto di pulcinella: la letteratura è una ma esiste solo come singolare collettivo, ossia come insieme di testi individualizzati. Una teoria non avrà il suo campo di applicazione in una certa letteratura (poniamo, quella italiana o francese), quanto nell'insieme di testi che compongono le letterature italiane o francesi.

Una teoria dunque non lavora sulla letteratura, quanto sulle opere. Nella sua variante prossima al metodo scientifico, formalista o strutturalista, il suo compito sarà quello di rintracciare dei tratti comuni in una serie di testi, e darne ragione. Ad esempio, Propp individua tratti comuni a molte fiabe russe e costituisce una morfologia. Le applicazioni dei principi della linguistica strutturale portano alla semiotica. In altri casi tenterà di far interagire i testi con alcuni concetti. Auerbach intreccia i capolavori della letteratura occidentale con il problema della rappresentazione della realtà (cosa significhi 'rappresentazione' e cosa 'realtà' costituisce in parte l'argomento di *Mimesis*). In altri casi ancora, tenterà di astrarre il più possibile, per proporre un modello valido in assoluto. È il caso, ad esempio, della contrapposizione fra monologismo e polifonia per Bachtin. Ciascuno di questi esempi parte da una visione del mondo, e della letteratura in esso: a partire da questa, il teorico formula un'ipotesi, che a sua volta gli fornisce una prospettiva dalla quale osservare l'opera letteraria. La teoria della letteratura potrebbe essere descritta quale risultante una somma: opere + prospettiva. «L'opera è il testo, *più* le categorie, direi quasi l'investimento culturale, attraverso cui lo leggiamo»¹.

* * *

La crisi della teoria della letteratura, in atto dal principio degli anni Novanta, è dovuta anche a questo carattere: non si riescono a formulare ipotesi efficaci, perché i tentativi di interpretazione globale del mondo (appunto: le *Weltanschauungen*) sono entrati nel cono d'ombra del non dicibile, non vengono più praticate. In assenza di ipotesi, manca anche la prospettiva. I testi si illuminano quando il nostro sguardo è interessato, di parte, quando chiede risposte collocandosi in un punto ben preciso e rivendicando, o almeno non nascondendo questo posizionamento: in quel caso ci parlano, altrimenti tacciono.

Questa crisi in verità è parziale: sono sopravvissute, e hanno preso forza, due formule opposte ma complementari, che veicolano altrettanti paradigmi. L'oggettività scientifica del lavoro sul testo da una parte, la letteratura come morale (o politica) dall'altra. Rappresentano i due versi della stessa medaglia: il primo pensa all'autonomia del letterario, intende ritrovarne le leggi interne e studiarle; il secondo, cerca di scoprire le ragioni del mondo nel letterario, in definitiva isolandolo e mancando clamorosamente l'intersezione con la realtà. In entrambi i casi, le teorie che ne risultano concepiscono la letteratura come sistema chiuso (lo vogliono o no).

¹ Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, in Id., *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Saggiatore, Milano 2006, p. 208.

La critica letteraria, dunque, non è un procedimento oggettivo (anche se deve basarsi su dati oggettivi, *in primis* naturalmente sul testo) e non dà ragione di tutti gli aspetti dei propri oggetti. Convince (sulla base di idee più o meno condivise, ed esplicitate): non dimostra. Condivide un tratto fondamentale con altre scienze sociali: necessita di una prospettiva, di un punto di vista sul mondo, che comprende in quanto relativo (è uno fra i molti possibili) e propone come vero (è quello che abbiamo scelto, e che ci fornisce le coordinate per i nostri rilievi e interventi, fra i quali è compresa la critica letteraria)². In questo senso, la sua matrice è dialettica; eppure, oggi, i tentativi di evitare la contraddizione della prospettiva tendono a poggiare sul criterio dell'oggettività che, applicando il metodo delle scienze dure al dato letterario, lo isola dal proprio contesto e scoraggia questo tipo di approccio.

L'oggettività, in quest'ottica, dovrebbe eliminare la discrezione dell'interprete; la teoria della letteratura basata su di essa dovrebbe essere scientifica, dunque – oggettivamente – vera. Invece accade che l'opera letteraria non sia davvero isolabile da un quadro complessivo, che si riflette su di essa. Naturalmente, potrà essere sottoposta ad analisi formali e quantitative; ma i risultati stessi dell'analisi, non appena prodotti, si troveranno inseriti anch'essi nel quadro dell'interpretazione, nel gioco delle prospettive. Non scegliere nessuna prospettiva, allora, significherebbe semplicemente adottare quella implicita – in un modello di studi, in un modello di società. Questo evidentemente non vale solo per la critica e la teoria della letteratura, e riguarda il problema (hegeliano) dell'immediatezza del reale sensibile, da riconoscere e smascherare in quanto catena di mediazioni, per intraprendere onestamente una conoscenza del mondo.

Il rischio di affrontare l'opera letteraria come oggetto autonomo, finito in sé stesso, è quello di non considerare adeguatamente la forza delle spinte del campo in cui essa è inserita. In questo modo, non si riconoscono le tensioni che, proponendo il proprio punto di vista come oggettivo, nella pratica risultano in grado di orientare le scelte e le prospettive. Il concetto di 'fine della

² In altri termini, dialettizzando la parzialità e totalità. «L'istanza di Marx, secondo la quale si deve intendere la "sensibilità", l'oggetto, la realtà come attività umana sensibile, significa una presa di coscienza dell'uomo su se stesso come essere sociale, sull'uomo in quanto – nello stesso tempo – è soggetto ed oggetto dell'accadere storico-sociale. [...] In questo modo la conoscenza della società come realtà diventa possibile solo sul terreno del capitalismo, della società borghese. Tuttavia, la classe che si presenta come veicolo storico di questo rivolgimento, la borghesia, compie ancora inconsciamente questa sua funzione: le forze sociali che essa ha liberato, quelle forze che a loro volta la hanno condotta al potere, si contrappongono ad essa come una seconda natura, ancor più inanimata ed impenetrabile di quella del feudalesimo. Soltanto con l'apparire del proletariato giunge a compimento la conoscenza della realtà sociale. E questo proprio per il fatto che *si è trovato nel punto di vista di classe del proletariato il punto a partire dal quale la società diventa visibile come intero*. Solo perché per il proletariato è bisogno di vita, una questione di esistenza, ottenere la massima chiarezza sulla propria situazione di classe; solo perché questa situazione diventa comprensibile unicamente nella conoscenza dell'intera società [...]. L'unità tra la teoria e la praxis è quindi soltanto l'altro lato della situazione storico sociale del proletariato: dal punto di vista del proletariato, vengono a coincidere *la conoscenza di sé e la conoscenza della totalità*, ed esso è, al tempo stesso, soggetto ed oggetto della propria conoscenza». György Lukács, *Storia e coscienza di classe*, Sugar, Milano 1967, pp. 27-8 (corsivo mio).

storia' è l'esempio principe di questa tendenza: terminata la storia, finite le tensioni verso una sua mutazione. La teoria della letteratura, davanti a tutto ciò, può rivendicare la sua appartenenza al campo del letterario, e tirarsi fuori dal mondo – che significa accettarne il quadro. Oppure può paradossalmente rivendicare la sua extraletterarietà: dichiarando l'insufficienza di un interesse rivolto verso la sola letteratura, e non l'uomo e la sua storia (che nella letteratura trova una potente, insostituibile – l'aggettivo è meditato – espressione).

* * *

Quando si sostiene ciò, sia chiaro, non si parla solo di collocare il testo nel suo contesto, cosa che in questo lavoro si è cercato di fare nel modo più ampio e corretto. Si parla della necessità, da parte del critico e del teorico, di non concepirsi tanto quale critico o teorico, quanto come intellettuale e politico, nel senso alto del termine. Che possa essere, per dire, teorico della letteratura proprio (e solo) in quanto portatore di una prospettiva sulla realtà di ieri ma soprattutto di oggi, e sui suoi problemi giorno dopo giorno sempre più gravi e terribili.

A cosa serve oggi Manzoni? A cosa serve il classico? Serve, speriamo sia stata la risposta fornita qui tra le righe, a ricordarci che il passato non è né monumento né documento quando non è anche uno strumento da (ri-) usare, quando non entra in dialogo con il nostro presente, complicandolo e mettendolo in discussione. Serve (esattamente come serve la tradizione, nel senso in cui la si è definita nella prima sezione) quando vediamo i problemi che l'opera ci pone come problemi presenti, le risposte di ieri come possibilità di oggi. Per fare ciò la letteratura non basta, serve anche il mondo.

Bibliografia

Filosofia e teoria della letteratura

Saggi

AA. VV.

Enciclopedia Einaudi, Einaudi, Torino 1978.

ADORNO THEODOR WIESENGRUD

Minima moralia, Einaudi, Torino 1954.

Teoria estetica, Einaudi, Torino 1975.

Filosofia della musica moderna, Einaudi, Torino 2002.

Sulla tradizione, in Id., *Parva aesthetica*.

Parva aesthetica. Saggi 1958-1967, Mimesis, Milano 2011.

APEL KARL-OTTO

Ermeneutica e critica dell'ideologia, Queriniana, Brescia 1979.

ARENDT HANNAH

Le origini del totalitarismo, Einaudi, Torino 2004.

AUERBACH ERICH

Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale, II, Einaudi, Torino 2000.

BACHTIN MICHAÏL

Dostoevskij. Poetica e stilistica, Einaudi, Torino 1968.

La parola nel romanzo, in Id., *Estetica e romanzo*.

Estetica e romanzo, Einaudi, Torino 1975.

L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale, Einaudi, Torino 1979

Per una filosofia dell'azione responsabile, Manni, Lecce 1998.

BALDI VALENTINO

Il sole e la morte, Quodlibet, Macerata 2015.

BARTHES ROLAND

S/Z, Einaudi, Torino 1973.

Il piacere del testo, Einaudi, Torino 1975.

La morte dell'autore, in Id. *Il brusio della lingua*.

Il brusio della lingua, Einaudi, Torino 1988.

BAXANDALL MICHAEL

Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte, Einaudi, Torino 2000.

BENJAMIN WALTER

Introduzione al Dramma barocco tedesco, Einaudi, Torino 1971.

Tesi di filosofia della storia, in Id., *Angelus novus*.

Angelus novus: saggi e frammenti, Einaudi, Torino 1999.

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino 2011.

- BERMAN MARSHALL
Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria, il Mulino, Bologna 2012.
- BERNARDELLI ANDREA
Intertestualità, La nuova Italia, Scandicci 2000.
Che cos'è l'intertestualità, Carocci, Roma 2013.
- BERTONI FEDERICO
Il testo a quattro mani: per una teoria della letteratura, Ledizioni, Milano 2011.
Letteratura. Testi, metodi, strumenti, Carocci, Roma 2018.
- BLOOM HAROLD
L'angoscia dell'influenza, Feltrinelli, Milano 1983.
Il canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età, Bompiani, Milano 1996.
Poesia e rimozione, Spirali/Vel, Milano 1996.
- BOURIDEU PIERRE
Risposte. Per un'antropologia riflessiva, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- BRIOSCHI FRANCO
La questione della storia letteraria, in Di Girolamo Costanzo et al., *La ragione critica. Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura, Saggiatore, Milano 2006.
- BRUGNOLO STEFANO, DAVIDE COLUSSI, SERGIO ZATTI, EMANUELE ZINATO
Letteratura e mondo. Teorie letterarie del Novecento, Carocci, Roma 2016.
- CASTELLANA RICCARDO
La rappresentazione letteraria della realtà. Studi su Erich Auerbach, (a cura di), Artemide, Roma 2009.
La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis, Artemide, Roma 2013.
- CESERANI REMO
Raccontare la letteratura, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
Raccontare il postmoderno, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- CORTI MARIA
Per una enciclopedia della comunicazione letteraria, Bompiani, Milano 1997.
- CROCE BENEDETTO
Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia, Laterza, Bari 1912.
Alessandro Manzoni, Laterza, Bari 1952.
Problemi di estetica, Laterza, Bari 1966.
- CUSSET FRANÇOIS
French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America, il Saggiatore, Milano 2012.
- DÄLLENBACH LUCIEN
Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme, Pratiche editrice, Parma 1994.
- DE FEDERICIS LIDIA
Letteratura e storia, Laterza, Bari 1998.
- DE MAN PAUL
Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea, Liguori, Napoli 1975.
Allegorie della lettura, Einaudi, Torino 1997.
- DERRIDA JACQUES
Della grammatologia, Jaca Book, Milano 1967.

Posizioni, Ombre Corte, Verona 1999.

DI GIROLAMO COSTANZO, BERARDINELLI ALFONSO, BRIOSCHI FRANCO
La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura, Einaudi, Torino, 1986.

DI GIROLAMO COSTANZO
Critica della letterarietà, Il Saggiatore, Milano 1978.

DI GIROLAMO COSTANZO, PACCAGNELLA IVANO
La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria, (a cura di), Sellerio, Palermo 1982.

DONNARUMMA RAFFAELE
Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea, Il Mulino, Bologna 2014.

ESPOSITO EDOARDO
Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura, (a cura di), Franco Angeli, Milano 2007.

FISH STANLEY
Contesting the subject. Essays in the Postmodern Theory and practice of Biography and Biographical criticism, Purdue University Press, 1991.

FORTINI FRANCO
Classico, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, a. v., ora anche in Id., *Nuovi saggi italiani. Letteratura*, in *Enciclopedia Einaudi*, VIII, a. v., ora anche in Id., *Nuovi saggi italiani. Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.
Lukács in Italia, in Id., *Verifica dei poteri. Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino 1989.

FOUCAULT MICHEL
Scritti letterari, Feltrinelli, Milano 1971.
Spazi altri, in Id., *Spazi altri. Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2002.
Le parole e le cose, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2009.

FREUD SIGMUND
Il motto di spirito, Bollati Boringhieri, Torino 1975.

FRYE NORTHROP
Anatomia della critica. Teoria dei modi, de simboli, dei miti e dei generi letterari, Einaudi, Torino 1969.

GADAMER HANS GEORGE
Kleine Schriften I, Mohr, Tubinga 1967.
Verità e metodo, Bompiani, Milano 2004.

GENETTE GÉRARD
Palinsesti: la letteratura al secondo grado, Torino, Rinaudi 1997.

GRAMSCI ANTONIO
Quaderni del carcere, Einaudi, Torino 2007.

GRUPPO μ
Retorica generale: le figure della comunicazione, Bompiani, Milano 1976.

HABERMAS JÜRGEN
Su "Verità e metodo" di Gadamer, in Apel Karl-Otto et al., *Ermeneutica e critica dell'ideologia*.

HEGEL GEORG WILHELM
Estetica, Feltrinelli, Milano 1978, II.

HIRSCH ERIC

Teoria dell'interpretazione e critica letteraria, Il Mulino, Bologna 1973.

HUTCHEON LINDA

A poetic of postmodernism. History, theory, fiction, Routledge, New York 1989.

Estensione pragmatica della parodia, in Id., *A theory of parody*.

A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms, University of Illinois press, Chicago 2000.

JAMESON FREDRIC

Marxismo e forma, Liguori, Napoli 1975.

Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo, Garzanti, Milano 1989.

L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico, Garzanti, Milano 1990.

JAUSS HANS ROBERT

Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, Il Mulino, Bologna 1987.

Estetica della ricezione, Guida, Napoli 1998.

KERMODE FRANK

Il classico, Lerici, Roma 1980.

KOSELLECK REINHART

Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici, Clueb, Bologna 2007.

KRISTEVA JULIA

La parola, il dialogo, il romanzo, in *Critique*, aprile 1967, poi in Id., *Semeiotiké*.

Semeiotiké, Feltrinelli, Milano 1978.

La rivoluzione del linguaggio poetico, Marsilio, Venezia 1979.

LAUSBERG HEINRICH

Elementi di retorica, Il Mulino, Bologna 1968.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE

Antropologia strutturale, Il Saggiatore, Milano 2009.

LUKÁCS GYÖRGY

L'anima e le forme, Sugar, Milano 1963.

Il romanzo storico, Einaudi, Torino 1965.

Saggi sul realismo, Einaudi, Torino 1968.

Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica (1912-1918), Sugar, Milano 1973.

Teoria del romanzo, SE, Milano 1999.

LUPERINI ROMANO

Marxismo e intellettuali, Marsilio, Venezia 1974.

L'allegoria del moderno, Editori Riuniti, Roma 1990.

Teoria e critica letteraria oggi. Atti del Convegno internazionale 1960-1990: la teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche, (a cura di) Franco Angeli, Milano 1990.

Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica, Laterza, Bari 1999.

MACKSEY RICHARD, DONATO EUGENIO

La controversia sullo strutturalismo: i linguaggi della critica e le scienze dell'uomo, (a cura di), Liguori, Napoli 1975.

MARX KARL, FRIEDRICH ENGELS

Scritti sull'arte, Laterza, Bari 1976.

MARENCO FRANCO

La questione del canone in due paradigmi: moderno e postmoderno, in Onofri Ugo, *Un canone per il terzo millennio*.

MAZZONI GUIDO

Teoria del romanzo, Il Mulino, Bologna 2011.

MIRABILE ANDREA

Le strutture e la storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica, LED, Milano 2006.

MIZZAU MARINA

L'ironia. La contraddizione consentita, Feltrinelli, Milano 1984.

MORETTI FRANCO

Opere mondo, Einaudi, Torino 1994.

NERI LAURA

I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso, Carocci, Roma 2011.

ONOFRI UGO

Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia, (a cura di), Mondadori, Milano 2001.

ORLANDO FRANCESCO

Per una teoria freudiana della letteratura, Einaudi, Torino 1973.

Illuminismo, barocco e retorica freudiana, Einaudi, Torino 1997.

Prefazione a Zinato Emanuele, Il vero in maschera.

Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach, in Castellana Riccardo, *La rappresentazione letteraria della realtà*.

PERELMAN CHAIM, OLBRECHTS-TYTECA LUCIE

Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica, Einaudi, Torino 1966.

PERLINI TITO

Utopia e prospettiva in György Lukács, Dedalo, Bari 1968.

Prefazione a György Lukács, Filosofia dell'arte.

RAIMONDI EZIO

Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime, Il Mulino, Bologna 1985.

REHMANN JAN

I nietzscheani d i sinistra: Deleuze, Foucault e il postmoderno: una decostruzione, Odradek, Roma 2009.

RICOEUR PAUL

La semantica dell'azione: discorso e azione, Jaca Book, Milano 1986.

Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica, Jaca Book, Milano 1989.

RIFFATERRE MICHAEL

Semiotica della poesia, Il Mulino, Bologna 1983.

SCHLEGEL FRIEDRICH

Sullo studio della poesia greca, Guida editori, Napoli 1988.

SINI STEFANIA

Osservazioni sul passaggio dal “ri-uso rituale” al “ri-uso mondano” nell’opera di Vico, in Esposito Edoardo, *Sul ri-uso*.

Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico, Carocci, Roma 2011.

ŠKLOVSKIJ VIKTOR

La struttura della novella e del romanzo, in Todorov Tzvetan, *I formalisti russi*.

TALAMO ROBERTO

Intenzione e iniziativa. Teorie della letteratura dagli anni Venti a oggi, Progedit, Bari 2013.

TODOROV TZVETAN

I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico, Einaudi, Torino 1974.

Michail Bachtin: il principio dialogico, Einaudi, Torino 1990.

VOLTOLINI ALBERTO, CLOTILDE CALABI

I problemi dell’intenzionalità, Einaudi, Torino 2009.

WHITE HAYDEN

Forme Di Storia, Carocci, Roma 2006.

WU MING I

New Italian epic 2.0, https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic

Articoli e contributi

BALICCO DANIELE

La fine del mondo, «Between», vol. V, n. 10, Novembre 2015.

BIAGINI ENZA

Saggio, «pensiero composito» e meta letteratura, in Dolfi Anna, *La saggistica degli scrittori*.

BRUGNOLO STEFANO

Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando, in «Between», III, 5, maggio 2013

CAPOZZI ROCCO

Il dibattito critico in Nord America, in Luperini Romano, *Teoria e critica letteraria oggi*.

CESERANI REMO

Raccontare la letteratura, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

Cinque domande sul ritorno al passato, (a cura di Giovanna Rosa), in Vittorio Spinazzola, *Tirature '91. Cannonate*, in «Inchiesta letteratura», numero monografico su *I classici nella cultura e nell’editoria italiana contemporanea*, XXV, 110, ottobre-dicembre 1995

DERRIDA JACQUES

Struttura, segno e gioco nel discorso delle scienze umane, in Macksey Richard et al., *La controversia sullo strutturalismo*.

FERRONI GIULIO

Discorso interrotto, in Fabio Pierangeli et al., *Le ragioni del romanzo*.

FISH STANLEY

Biography and intention, in Id., *Contesting the subject*.

FISTETTI FRANCESCA

L'attualità della teoria critica di Franco Brioschi. Riflessioni a margine, in «Ermeneutica letteraria», 2013, 9.

LUPERINI ROMANO

Introduzione. Due nozioni di classico, in «Allegoria», nn. 29-30, 1998.

MARENCO FRANCO

La questione del canone in due paradigmi: moderno e postmoderno, in Onofri Ugo, *Un canone per il terzo millennio*.

MIRABILE ANDREA

Retorica della seduzione e seduzione della retorica nelle "Allegories of Reading" di Paul de Man, in «Strumenti critici», 1, 2006.

SPERBER DAN E WILSON DEIDRE

Les ironies comme mentions, in «Poétique», 36, 1978.

TAVANI ELENA

Theodor W. Adorno: la critica, la teoria, la tradizione, in «Idee: rivista di filosofia», 58, 2005.

SEGRE CESARE

Intertestuale-interdiscorsivo, in Di Girolamo Costanzo, et al., *La parola ritrovata*.

Opere di critica letteraria, storia e inquadramento

Saggi

AA. VV.

Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti, II, Salerno, Roma 1985.

Manzoni sullo schermo: atti del Convegno, Stefanoni, Lecco 1986.

Ma misi me per l'alto mare aperto L'Ulisse. Quando Dante cantò la statura dell'uomo, Itaca, Ravenna 2010.

ADAMO SERGIA

Altre inquisizioni. Narrazioni novecentesche dei processi inquisitori in Italia, in Nadia Fusini, *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Mondadori, Milano 2006.

AFRIBO ANDREA

Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento, Franco Cesati, Firenze 2001.

ALFANO GIANCARLO, CLAUDIO GIGANTE, EMILIO RUSSO

Il rinascimento, Salerno editrice, Roma 2016.

ANSELMI GIAN MARIO

Mappe della letteratura europea e mediterranea, III, Da Gogol' al postmoderno, (a cura di), Mondadori, Milano 2001.

- ASCOLI GRAZIADIO ISAIA
La sua lingua "connaturata e quasi inconscia di sé, in Vigorelli, *Pro e contro Manzoni, I. Ottocento*.
- ASOR ROSA ALBERTO
Thomas Mann o dell'ambiguità borghese, De Donato, Bari 1971.
Il carciofo della dialettica, in Id., *Le armi della critica*.
Letteratura italiana. Le Opere, IV.II, La ricerca letteraria, (a cura di), Einaudi, Torino 1996
Le armi della critica: scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1979), Einaudi, Torino 2011.
- BACCHELLI RICCARDO
Natale con Alessandro Manzoni, in Id., *Leopardi e Manzoni*.
Leopardi e Manzoni. Commenti letterari, Arnoldo Mondadori, Milano 1960.
- BALDINI CONFALONIERI LUCA
Manzoni: il romanzo e la storia, in Bosco Gabriella et al., *Contatti passaggi metamorfosi*.
- BANTI ALBERTO
La nazione del risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita, Einaudi, Torino 2000.
- BARENGHI MARIO
Italo Calvino, le linee e i margini, il Mulino, Bologna 2007.
- BARTUSCHAAT JOHANNES
L'esilio di Dante nella letteratura moderna e contemporanea, (a cura di), Longo, Ravenna 2016.
- BELPOLITI MARCO
Io sono un centauro, in Levi Primo, *Conversazioni e interviste*.
Primo Levi, Mondadori, Milano 1998.
Primo Levi di fronte e di profilo, Guanda, Milano 2015.
- BENEDETTI CARLA
Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata, Feltrinelli, Milano 1999.
- BERNARDINI NAPOLETANO FRANCESCA
Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione, (a cura di), Lithos Roma 1993.
- BERTONI FEDERICO
La verità sospetta: Gadda e l'invenzione della realtà, Einaudi, Torino 2001.
- BETTETINI GIANFRANCO, ALDO GRASSO, LAURA TETTAMANZI
Le mille e una volta dei Promessi Sposi, Nuova ERI, Torino 1990.
- BIONDI MARINO
Il discorso letterario sulla nazione: letteratura e storia d'Italia, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.
- BRANCACCIO ANTONELLA
Il dilavato e graffiato schermo di Alessandro Manzoni, Bergamo University Press, Sestante, Bergamo 2016.
- BROGI DANIELA
Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romano, Giardini, Pisa 2005.
- BRUNETTA GIAN PIERO
L'isola che non c'è: viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai, Cineteca, Bologna, 2015.

BURKE PETER

Cultura popolare nell'Europa moderna, Mondadori, Milano 1980.

CADIOLI ALBERTO

Dall'editoria moderna all'editoria multimediale. Il testo, l'edizione, la lettura dal Settecento a oggi, UNICOPLI, Milano 1999.

CALITTI FLORIANA, GIGLIUCCI ROBERTO, QUONDAM AMEDEO

Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa, (a cura di), Bulzoni, Roma 2007.

CANFORA LUCIANO

Ideologie del classicismo, Torino, Einaudi 1980.

CANTÙ CESARE

Alessandro Manzoni. Reminescenze, Treves, Milano 1882.

CHIESA PAOLO

Elementi di critica testuale, Pàtron, Bologna 2002.

COLORNI RENATA

Nota alla traduzione, in Thomas Mann, *La montagna magica*.

CRESCENZI LUCA

Introduzione, in Thomas Mann, *La montagna magica*.

Note all'edizione, in Thomas Mann, *La montagna magica*.

Note di commento, in Mann, *La montagna magica*.

Notizia sul testo, in Thomas Mann, *La montagna magica*.

D'OVIDIO FRANCESCO

La lingua dei Promessi sposi nella prima e nella seconda edizione, Morano, Napoli 1880.

DA RIF BIANCA MARIA

Civiltà italiana e geografie d'Europa. XIX Congresso AISLLI 19-24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola, (a cura di), Trieste, EUT, Trieste 2009.

DAL BUSCO FABIO

La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo, Longo Editore, Ravenna 2007.

DE MARCO GIUSEPPE

Mitografia dell'esule. Da Dante al Novecento, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996.

DE SANCTIS FRANCESCO

Alessandro Manzoni, Laterza, Bari 1953.

DEL COL ANDREA, COLONNELLO ALDO

Uno storico, un mugnaio, un libro: Carlo Ginzburg, Il formaggio e i vermi 1976-2002, (a cura di), Università, Trieste 2003.

DI GESÙ MATTEO

Una nazione di carta. Tradizione e identità italiana, Carrocci, Roma 2013.

DIONISOTTI CARLO

Appendice storica alla «Colonna infame», in Id., *Appunti sui moderni*.

Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri, Il Mulino, Bologna 1988.

DOLFI ANNA

La saggistica degli scrittori, (a cura di), Bulzoni, Roma 2012.

- ECO UMBERTO
Postille al Nome della rosa, Bompiani, Milano 1984.
Intentio lectoris. Appunti sulla semiotica della ricezione, in Id., *I limiti dell'interpretazione. I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.
- ELIOT THOMAS STEARNS
Che cos'è un classico?, in Id., *Sulla poesia e sui poeti. Sulla poesia e sui poeti*, Bompiani, Milano 1960.
- ERCOLINO STEFANO
Il romanzo massimalista, Giunti, Milano 2015.
- FABRIZI ANGELO
Manzoni Storico e Altri Saggi Sette-Ottocenteschi, Società editrice fiorentina, Firenze 2004.
- FERRANTI FERRANTE
Attorno alle varianti fatte nel romanzo dei Promessi sposi coll'edizione del 1840. Osservazioni, Squariglia, Foligno 1879.
- FORTINI FRANCO
Introduzione a Goethe Johann Wolfgang, Faust. Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni, in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi. Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003.
- FRARE PIERANTONIO
Il potere della parola. Dane, Manzoni, Primo Levi, Interlinea, Novara 2010.
- FUMAROLI MARC
Le apie e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni, Adelphi, Milano 2005.
- GABRIELLA BOSCO, MONICA PAVESIO, LAURA RESCIA
Contatti passaggi metamorfosi: studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle, (a cura di), Edizioni di storia e letteratura, Roma 2010.
- GANERI MARGHERITA
Il «caso» Eco, Palumbo, Palermo 1991.
Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno, Manni, Lecce 1999.
- GARRARD JOHN, GARRARD CAROL
Le ossa di Berdičev. La vita e il destino di Vasilij Grossman, Marietti, Genova 2009.
- GINZBURG CARLO, VITTORIO FOA
La fine della storia la sappiamo, in Del Col Andrea et al., *Uno storico, un mugnaio, un libro*.
- GRASSANO GIUSEPPE
Primo Levi, La Nuova Italia, Firenze 1981.
- GROSSMAN VASILIJ, ÈRENBURG IL'JA
Il libro nero. Il genocidio nazista nei territori sovietici, 1941-1945, Mondadori, Milano 1999.
- HARVEY DAVID
La crisi della modernità, Il saggiatore, Milano 1993.
- HOBBSAWM ERIC
Terrence Ranger, L'invenzione della tradizione, Einaudi, Torino 1987.
- ISNENGI MARIO
Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo, Laterza, Bari 2011.

JESI FURIO

Thomas Mann, La nuova Italia, Firenze 1972.

LACLAU ERNESTO, MOUFFE CHANTAL

Egemonia e strategia socialista. Verso una politica democratica radicale, Il melangolo, Genova 2011.

LENZINI LUCA, NENCINI ELISABETTA, RAPPAZZO FELICE

Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, (a cura di), Quodlibet, Macerata 2006.

LUPERINI ROMANO

A proposito della «Storia» della Morante. Note di politica culturale, in Id., Marxismo e intellettuali. La fine del postmoderno, Guida, Napoli 2005.

LUZI MARIO

L'esilio, Dante e la poesia, in Id. Naturalezza del poeta, Milano, Garzanti 1995.
Naturalezza del poeta. Saggi critici, Milano, Garzanti 1995.

LUZZATO SERGIO, PEDULLÀ GABRIELE, SCARPA DOMENICO

Atlante della letteratura italiana, III, (a cura di), Einaudi, Torino 2012.

MADDALENA GIOVANNI, TOSCO PIETRO

Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo, (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

MAGNY CLAUDE EDMONDE

Histoire du roman française depuis 1918, Seuil, Paris 1950.

MAGRIS CLAUDIO

I saggi di Thomas Mann, una custodia per «I Buddenbrook», in Thomas Mann, Nobiltà dello spirito e altri saggi.

MANZOTTI EMILIO

La cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda, in Asor Rosa Alberto, Letteratura italiana.

MARTELLINI LUIGI

Notizie sui testi. La pelle, in Curzio Malaparte, Opere scelte.

MENGALDO PIER VINCENZO

Prima lezione di stilistica, Laterza, Bari 2007.

MOLITERNI FABIO

La Nera Scrittura, B. A. Graphis, Bari 2007.

MORAVIA ALBERTO

Introduzione a Manzoni Alessandro, Promessi Sposi, Einaudi, Torino 1960.

MORETTI FRANCO

Il romanzo. I. La cultura del romanzo, (a cura di), Einaudi, Torino 2001. Mura Giampaolo, *Dalla «Appendice» alla «Storia»: Manzoni tra illuminismo e integralismo, Bulzoni, Roma 1991.*

MUSSARA-SCHRØEDER ULLA

Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino, Bulzoni, Roma 1996.

NATOLI SALVATORE

L'animo degli offesi e il contagio del male, Il Saggiatore, Milano 2018.

NICOLINI FAUSTO

Peste e Untori Nei Promessi Sposi e Nella Realtà Storica, Laterza, Bari 1937.

- NIGRO SALVATORE SILVANO
Nota. Un inedito di Riccardo Bacchelli nell'affaire Manzoni del 1955, in Bacchelli Riccardo, *Criteri di massima per la sceneggiatura di un film*.
La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi Sposi», Einaudi, Torino 2012.
- NIGRO SALVATORE SILVANO E MORETTI SILVIA
Promessi sposi d'autore: un cantiere letterario per Luchino Visconti, (a cura di), Sellerio, Palermo, 2015.
- OLSCHKI LEONARDO
Storia letteraria delle scoperte geografiche, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1937.
- PACINI GIANLORENZO
Il realismo socialista, Savelli, Roma 1975.
- PALAZZOLO MARIA IOLANDA
I tre occhi dell'editore: saggi di storia dell'editoria, Archivio Guido Izzi, Roma 1990.
- PASINI CESARE,
Dossier sulla critica delle fonti, Pàtron, Bologna 1988.
- PECORARO ALDO
Gadda e Manzoni. Il giallo della cognizione del dolore, ETS, Pisa 1996.
- PEGORARI DANIELE MARIA
Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche, Stilo, Bari 2012.
- PETRANGELI FABIO, VILLANI PAOLA
Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli, (a cura di), Studium, Roma 2014.
- POLACCO MARINA
L'intertestualità, Laterza, Bari 1998.
- POLIMENI GIUSEPPE
La similitudine perfetta, Franco Angeli, Milano 2011.
- POMILIO MARIO
Il Natale del 1833, Rusconi, Milano 1983.
- PRAZ MARIO
Che cos'è un classico, in Id., *Geometrie anamorfiche*.
Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie, ESL, Roma 2002.
- RAIMONDI EZIO
Il romanzo senza idillio, Einaudi, Torino 1974.
Benjamin, Riegl e la filologia, in Id., *Le pietre del sogno*.
- RAJNA PIO
Le fonti dell'Orlando Furioso, Sansoni, Firenze 1975.
- RASTIER FRANÇOISE
Ulisse ad Auschwitz. Primo Levi, il superstite, Liguori, Napoli 2009.
- RICCARDI CARLA
Introduzione a Alessandro Manzoni, La Storia della Colonna infame.
- RICONDA GIUSEPPE
La "religione" di Grossman, in Maddalena Giovanni et al., *Il romanzo della libertà*.
- ROSCIONI GIAN CARLO

Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda, Mondadori, Milano 1997.

ROSSANDA ROSSANA

La bontà: «L'idiota». Fëdor Dostoevskij, 1868-69, in Moretti Franco, *Il romanzo*.

ROVANI GIUSEPPE

La mente di Alessandro Manzoni, in Vigorelli Giancarlo, *Manzoni pro e contro, I. Ottocento*.

SAINTE-BEUVE CHARLES AUGUSTIN DE

Qu'est-ce que'un classique?, in Id., *Causeries du lundi*.

Causeries du lundi, Freres, Parigi 1852.

SANSONE MARIO

Saggio Sulla Storiografia Manzoni, Ricciardi, Napoli 1938.

SASSO GENNARO

Ulisse e il desiderio. Il canto XXVI dell'Inferno, Viella, Roma 2011.

SEGRE CESARE

Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori, in Id., *Teatro e romanzo*.

Teatro e romanzo, Due tipi di comunicazione letteraria, Einaudi, Torino 1984.

SETTIS SALVATORE

Futuro del classico, Einaudi, Torino 2004.

SPINAZZOLA VITTORIO

Il romanzo antistorico, Editori Riuniti, Roma 1990.

Tirature '91, (a cura di), Einaudi, Torino 1991.

STRADA VITTORIO

Il «realismo socialista», in Id., *Simbolo e storia*.

Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo, Marsilio, Venezia 1988.

STRAKH ALENA

relatore Sergio Pescatori, *Il concetto di "libertà" nel romanzo Žizn' I Sud'ba di Vasilij Grossman*, tesi discussa nel corso dell'anno accademico 2011-2012 presso l'Università di Verona.

TESTA ENRICO

Lo stile semplice. Discorso e romanzo, Einaudi, Torino 1997.

TOSCANI CLAUDIO

Da Il cimitero cinese a Il Natale del 1833, in AA. VV., *Mario Pomilio intellettuale*.

Gli scrittori d'oggi e il Manzoni, (a cura di), Marzorati, Milano 1977.

UNFER LUKOSCHIK RITA, DALLAPIAZZA MICHAEL

La ricezione di Dante Alighieri: impulsi e tensioni. Atti del convegno internazionale all'Università di Urbino, 26 e 27 maggio 2010, (a cura di), Meidenbauer, München 2011.

VALDES MARCELA

Solo tra i fantasmi, in Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*.

VAZZANA STENO

Il dantismo di Pasolini, in Zennaro Silvio, *Dante nella letteratura italiana del Novecento*.

VIGORELLI GIANCARLO

Manzoni pro e contro, tre volumi, Istituto di propaganda libraria, Milano 1975-76.

In margine alla «Colonna infame»: grazia e delirio, in Id., *Manzoni pro e contro, Novecento, I*.

In Natale del 1833. Recensione su «Nuova rivista europea», VI, 1983, 15.

VITELLO ANDREA

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Sellerio, Palermo 1987.

WEBER LUIGI

Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese, Giorgio Pozzi editore, Ravenna 2013.

WESTPHAL BERTHRAND

Postmodernismo e letteratura, in Anselmi Gian Mario, *Mappe della letteratura*.

ZECCA FEDERICO

Cinema e intertestualità: modelli di traduzione, Forum, Udine 2013.

ZEMON DAVIES NATALIE

Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento, Einaudi, Torino 1984.

ZENNARO SILVIO

Dante nella letteratura italiana del Novecento. Atti del Convegno di Studi, Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977, (a cura di), Bonacci, Roma 1978,

ZINATO EMANUELE

Il vero in maschera: dialogismi galileiani, Liguori, Napoli, 2003.

Le idee e le forme. La critica letteraria dal 1900 ai giorni nostri, Carocci, Roma 2010.

Letteratura come storiografia? Mappe della mutazione italiana, Quodlibet, Macerata 2015.

Articoli e contributi

AA. VV.

Mario Pomilio intellettuale e scrittore problematico, «Riscontri», 22-3, 2000-1.

ANDREINI ALBA

Manzonismo di Carlo Emilio Gadda, in AA. VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*.

AUCOUTURIER MICHEL

Vasilij Grossman e Lev Tolstoj: il romanzo e la filosofia della storia, in Maddalena Giovanni et al., *Il romanzo della libertà*.

BACCHELLI RICCARDO

Natale con Alessandro Manzoni, in Id., *Leopardi e Manzoni*.

Leopardi e Manzoni. Commenti letterari, Arnoldo Mondadori, Milano 1960.

Criteri di massima per la sceneggiatura di un film dei Promessi Sposi, in «La modernità letteraria», 2, 2009.

BOUMIS CARLO

La verità bella. La Storia della Colonna infame tra riscrittura e invenzione, in Bernardini Napoletano Francesca, *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*.

DE MIN SILVIA

Quando è di scena un narratore: modalità informative del teatro buzzatiano, in «Studi Buzzatiani», 15, 2010.

BRICCHI MARIAROSA

La fortuna editoriale dei «Promessi sposi», in Luzzato Sergio et al., *Atlante della letteratura italiana*.

CAO CLAUDIA

Sul ruolo della scrittura nel romanzo neo-storico italiano, in «Between», V, 10, 2015.

CASADEI ALBERTO

Occidente per principianti di Nicola Lagioia: da Bari a Roma all'Italia al mondo, in «Italianistica», XXXVI, 1-2, 2007.

CECCHERELI ALESSIO

Gadda postmoderno, in «The Edinburgh journal of Gadda studies», <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppn+1/articles/cecchepostmod.php>

COIRO ANTONIO

Strategie della tensione in 2666 di Roberto Bolaño, in *Roberto Bolaño dieci anni dopo. Una retrospettiva*, fascicolo di «Pagine inattuali», 3, giugno 2013.

CONTINI GIANFRANCO

Premessa su Gadda Manzoni, in «L'approdo letterario», XIX, 63-4, 1973.

CURTAROLA MARIA IRENE

Thomas Mann e il suo approccio all'arte goethiana, in «Illuminazioni», 26, 2013.

DAMNOTTI CARLA

Il Natale del 1833: «Un componimento misto di storia e d'invenzione», in Petrangeli Fabio et al., *Le ragioni del romanzo*.

DONNARUMMA RAFFAELE

La macchina dell'oscurità, in «Allegoria», 71-72, XXVII, 2015.

Fascismo, in <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/fascismdonnaru.php>

ESPINOSA PATRIZIA

A proposito di Roberto Bolaño, in «Pagine inattuali», *Roberto Bolaño dieci anni dopo*, 3, giugno 2013.

Segreto e simulacro in 2666 di Roberto Bolaño, in «Archivio Bolano» consultato in data 3 marzo 2018: http://www.archiviobolano.it/bol_2666_espinosa.html.

FALASCHI GIORGIO

Ulisse e la sfida ebraica in «Se questo è un uomo» di Primo Levi, in «Italianistica», XXXI (2002), 1, pp. 123-131.

FORTINI FRANCO

A proposito delle Rime di Dante. Come leggere i classici?, in «Il politecnico», 1947, 31-2.

GANERI MARGHERITA

Elsa Morante: La Storia e il romanzo neo-storico, in «Allegoria», VII, 24, 1996.

GIROLETTI STEFANIA

Il ribaltamento come matrice conoscitiva. Studio di una figura in 2666 di Roberto Bolaño, in «Figure», 1, 2017.

GUZZO LEONARDO

Sciascia e le aporie del pentitismo, in «A futura memoria. Il giornale degli amici di Leonardo Sciascia», n. 8-9, 2010, pp. 3-6.

- INVERNIZZI SIMONE
Dante e il nuovo mito di Ulisse, in AA.VV., *Ma misi me per l'alto mare*.
- ISNENGI MARIO
Calvino, Manzoni e la zona grigia, pubblicato in italiano sul sito del Centro internazionale di studi Primo Levi. http://www.primolevi.it/Web/Italiano/Contenuti/Auschwitz/105_Sulla_%22zona_grigia%22.
- IURATO GIUSEPPE
On Jung and Lévi-Strauss unconscious: A brief comparison, «Anthropology of Consciousness», 2015, 26, 1, pp. 60-107.
- LEPSCHY GIULIO
Letteratura italiana ed europea. Luigi Meneghello, in Da Rif Bianca Maria (a cura di), *Civiltà italiana e geografie d'Europa*.
- MAGNI STEFANO
La sorcière comme image de la différence dans La Chimera de Vassalli, in «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008.
- MAZZONI GUIDO
Fortini e il presente, in Lenzini Luca, et al., *Dieci inverni senza Fortini. Vasilij S. Grossman, Vita e destino, 1980*, in «Allegoria», 62, 2009.
- MONTIRONI MARIA ELISA
... è duro calle / lo scender e 'l salir per l'altrui scale. La ricezione di Dante nella letteratura dell'esule Brecht, in Unfer Lukoschik Rita, et al., *La ricezione di Dante*.
- NEGRI RENZO
Il romanzo-inchiesta del Manzoni, in «Italianistica», 1, 1972.
- PETERSEN LENE WAAGE
Calvino lettore dell'Ariosto, in «Revue romane», 1996, 26, 2, consultabile su tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/12062/22960.
- PAVESE CESARE
Calvino, su «L'Unità», 16 ottobre 1947.
- POLACCO MARINA
Fortini e i destini generali. Lirica e «grande politica» fino a Composita solvantur, in «Allegoria», 21-22, 1996.
L'intertestualità, Laterza, Bari 1998.
- POLI ANNA STELLA
«*Manzoni non è un pettegolezzo*». *Ginzburg, Pomilio, Sciascia*, in «Autografo», 58, XXV, 2017.
- PONTOLILLO GIOVANNI
L'eterna cronaca. Realtà e apparenza in 2666 di Roberto Bolaño, in «Figure», 1, 2017.
- QUONDAM AMEDEO
Sul petrarchismo, in Calitti Floriana, et al., *Petrarca, Petrarchismi*.
- RICORDA RICCIARDA
Sciascia ovvero la retorica della citazione, in «Studi Novecenteschi», 16, 1977.
- ROSA GIOVANNA
Di storia in storia, in Vittorio Spinazzola, *Tirature '91*.

SCHIAVONE OSCAR

Lettura di Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni, «Italianistica», XXXV, 3, 2006.

URBINATI NADIA

Il pensiero populista, <http://www.leparoleele cose.it/?p=20144>, versione ristretta del saggio pubblicato su *La società degli individui*, 52, XVIII, 2015.

VILLALOBOS-RUMINOTT SERGIO

Un genere di inferno: Roberto Bolano ed il ritorno della letteratura mondiale, in «Archivio Bolaño», http://www.archiviobolano.it/bol_criti_villalobos.html.

Opere letterarie

BACCHELLI RICCARDO E BOLCHI SANDRO

I promessi sposi, riduzione e sceneggiatura televisiva, ERI, Torino, 1967.

BASSANI GIORGIO

I promessi sposi. Un esperimento, Sellerio, Palermo 2007.

BERCHET GIOVANNI

Lettera semiseria. Scritti scelti di critica e di polemica, Mursia, Milano 1977.

BOLAÑO ROBERTO

2666, Adelphi, Milano 2009.

I dispiaceri del vero poliziotto, Adelphi, Milano 2011.

L'ultima conversazione, intervista a cura di Maristain Mónica, in Bolaño Roberto, *L'ultima conversazione*.

Leggere è sempre più importante che scrivere, intervista a cura di Carmen Bullosa, in Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*.

L'ultima conversazione, SUR, Roma 2012.

I detective selvaggi, Adelphi, Milano 2014.

Notturmo cileno, Adelphi, Milano 2016.

BORGES JORGE LUIS

Finzioni, Einaudi, Torino 1995.

L'Aleph, Adelphi, Milano 2002.

BRECHT BERTOLT

Scritti teatrali, Einaudi, Torino 1975.

BUZZATI DINO

La colonna infame, in Id., *Teatro*, Mondadori, Milano 1980.

CALVINO ITALO

Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli), in Id., *Saggi*, II.

Saggi, II, Mondadori, Milano 1995.

Lettere 1940-1985, Mondadori, Milano 2000.

Introduzione inedita 1960 ai Nostri antenati, in Id., *Romanzi e racconti*, I.

Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno, in Id., *Romanzi e racconti*, I.

Romanzi e racconti, I, Milano 2003.
La giornata d'uno scrutatore, in Id., *Romanzi e racconti*, II.
Se una notte d'inverno un viaggiatore, in Id., *Romanzi e racconti*, II.
Romanzi e racconti, II, Mondadori, Milano 2001.
Una pietra sopra, Mondadori, Milano 2009.

CORDERO FRANCO

La fabbrica della peste, Laterza, Bari 1984.

DOSTOEVSKIJ FĚDOR

I fratelli Karamazov, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2011.
L'idiota, Garzanti, Milano 2000.

ECO UMBERTO

Il nome della rosa, Bompiani, Milano 1984.

FORTINI FRANCO

Questioni di frontiera, Einaudi, Milano 1977.
Insistenze, Garzanti, Milano 1985
Verifica dei poteri, Einaudi, Torino 1989.
Saggi ed epigrammi, Mondadori, Milano 2003.
L'ordine e il disordine, in *Questo muro*, poi in *Paesaggio con serpente*, entrambe raccolte in Id., *Poesie*.
Poesie, Mondadori, Milano 2014.

GADDA CARLO EMILIO

La cognizione del dolore. Edizione critica con un'appendice di frammenti inediti, a cura di Emilio Manzotti, Einaudi, Torino 1987.
Lingua letteraria e lingua dell'uso, in Id., *Saggi giornali favole*.
Saggi giornali favole, I, Garzanti, Milano 1991.
Abbozzi di temi per tesi di laurea, (a cura di Riccardo Stracuzzi), ne «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, Einaudi, Torino 2006.

GINZBURG CARLO

Spie. Radici di un paradigma indiziario, in Id., *Miti emblemi spie*.
Miti emblemi spie: morfologia e storia, Einaudi, Torino 1986.
Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà, in Id., *Il filo e le tracce*.
Microstoria: due o tre cose che so di lei, in Id., *Il filo e le tracce*.
Prove e possibilità. Postfazione a Zemon Davies Natalie, Il ritorno di Martin guerre, poi in Id., *Il filo e le tracce*.
Il filo e le tracce. Vero falso finto, Feltrinelli, Milano 2015.
Rapporti di forza. Storia, retorica, prova, Feltrinelli, Milano 2014.

GIULIANI ALFREDO

I novissimi, (a cura di), Rusconi e Palazzi Editori, Milano 1961.

GOETHE JOHANN WOLFGANG

Faust, a cura di Franco Fortini, Mondadori 2011.

GROSSMAN VASILIJ

Vita e destino, Adelphi, Milano 2008.

LAGIOIA NICOLA

Occidente per principianti, Einaudi, Torino 2015.
Conclusione in Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*.
Uno scrittore per il ventunesimo secolo, in Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*.

intervista a cura di Tiziano Scarpa, Occidente per principianti è un capolavoro, 25 ottobre 2004 su «Nazione Indiana», <https://www.nazioneindiana.com/2004/10/25/occidente-per-principianti-e-un-capolavoro/>.

LEOPARDI GIACOMO

Pensieri, ed. critica a cura di Matteo Durante, Accademia della crusca, Firenze 1998.

LEVI PRIMO

Introduzione a Jacob Presser, La notte dei girondini, Adelphi, Milano 1976.

Se questo è un uomo, in Id., *Opere*, I.

La tregua, in *Opere*, I.

Opere, I, Einaudi, Torino 1987.

Il pugno di Renzo, in Id., *L'altrui mestiere*, in Id., *Opere*, III.

Opere, III, Einaudi, Torino 1990.

Conversazioni e interviste. 1963-1987, Einaudi, Torino 1997.

La ricerca delle radici. Antologia personale, Einaudi, Torino 1997.

MALAPARTE CURZIO

Opere scelte, Mondadori, Milano 1998.

La pelle, Adelphi, Milano 2015.

MANN THOMAS

Goethe e Tolstoj, in Id., *Nobiltà dello spirito*.

Nobiltà dello spirito, Mondadori, Milano 1997.

La montagna magica, Mondadori, Milano 2011.

Introduzione alla «Montagna incantata» per gli studenti dell'università di Princeton, in Id., *Nobiltà dello spirito*.

La montagna incantata, Corbaccio, Milano 2011.

MANZONI ALESSANDRO

Storia Della Colonna Infame, a cura di Michele Ziino, Perrella, Napoli 1928.

I promessi sposi, a cura di Orio Vergani e Silvano Castellani, Garzanti, Milano 1941.

The betrothed: a tale of 17. century Milan, tradotto da Archibald Colquhoun, Dent & Sons, New York, 1951.

Lettere, I, Mondadori, Milano 1970.

Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione, Centro nazionale di studi manzoniani, Milano 2000.

Dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla. Relazione al ministro della pubblica istruzione, in Id., *Scritti linguistici editi*.

Scritti linguistici editi, Stella Angelo e Vitale Maurizio (a cura di), Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2000.

Storia della Colonna infame, Centro nazionale di studi manzoniani, Milano 2002.

Lettera a M. Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia, CLUEB, Bologna 2011.

Adelchi, Centro nazionale di studi manzoniani, Milano 2015.

MENEGHELLO LUIGI

Il dispatrio, Rizzoli, Milano 1993.

PASOLINI PIER PAOLO, ENNIO DE CONCINI

I promessi sposi. Riduzione per il cinematografo, ora in AA. VV., *Manzoni sullo schermo*.

PASOLINI PIER PAOLO

La realtà, in Id., *Tutte le poesie*, I.

Tutte le poesie, I, Mondadori, Milano 2003.

RISI NELO, PRATOLINI VASCO, MANZONI ALESSANDRO

La colonna infame, Cappelli, Bologna, 1973.

SANGUINETI EDOARDO

Poesia informale?, in Giuliani Alfredo, *I novissimi*.

SCIASCIA LEONARDO

Storia della Colonna infame, introduzione a Risi Nelo et al., *La colonna infame*.

La Sicilia Come Metafora, conversazione con Padovani Marcelle, Mondadori, Milano 1979.

I professionisti dell'antimafia, uscito sul «Corriere della sera» il 10 gennaio 1987.

Cruciverba, in Id., *Opere [2]: 1971-1983*.

Il contesto, in Id., *Opere [2]: 1971-1983*.

Opere [2]: 1971-1983, Bompiani, Milano 1994.

La strega e il capitano, in Id., *Opere [3]: 1984-1989*.

Opere [3]: 1984-1989, Bompiani, Milano 1991.

TOMIZZA FULVIO

La Finzione Di Maria, Rizzoli, Milano 1981.

VASSALI SEBASTIANO

La chimera, BUR, Milano 2015.

VERRI PIETRO

Osservazioni sulla tortura, Serra e Riva, Milano 1985.

Abstract

Il lavoro è dedicato ad analizzare i rapporti dell'opera letteraria con la tradizione: propone un modello teorico di storicizzazione del concetto univoco di intertestualità, cui è affiancato il ri-uso, e verifica la validità del modello su diversi casi di studio.

La struttura è tripartita. La prima sezione, teorica, è dedicata a ridiscutere criticamente il concetto di intertestualità. In particolare, viene riconosciuta nella dimensione del ri-uso (discussa negli anni Ottanta da Franco Brioschi) una valida alternativa al modo strutturalista e post-strutturalista di intendere il rapporto di un testo letterario con il classico e con la tradizione.

La seconda sezione lavora sull'applicazione testuale e sul rapporto che alcuni classici della modernità e del contemporaneo intessono con la tradizione (in particolare, *La montagna incantata*, *Vita e destino*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *2666*). In essa è affrontata la sfaccettata problematica dell'ironia. La terza sezione affronta un caso di studio: influssi e riprese di Manzoni nel secondo Novecento. Sono considerati, in particolare, i casi di Gadda, Malaparte e Levi, l'influsso della Storia della Colonna infame sui generi del romanzo-inchiesta e del romanzo-saggio (Sciascia, Fortini, Tomizza, Vassalli, La Gioia) e la riflessione sul romanzo storico nel secondo Novecento. La sezione si conclude con alcune considerazioni sugli influssi manzoniani sulla microstoria di Carlo Ginzburg, nonché sulle riprese riguardanti opere teatrali e filmiche nelle quali risultano coinvolti a vario titolo scrittori (Pasolini, Bacchelli, Bassani, Testori).