

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

| Anno X, numero 10 | dicembre 2023



Autorizzazione n. 16/2014 del tribunale di Perugia - Dir. Resp. Antonello Lamanna

10

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

G



10

GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

| anno X, numero 10 | dicembre 2023 |

10.



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

G

10.

GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences
| anno X | numero 10 | dicembre 2023 |

Direttore Scientifico

Giovanna Zaganelli

Direttore Editoriale

Antonello Lamanna

Comitato Scientifico

Carlo Alberto Augieri, Università del Salento

Antonio Batinti, Accademia Petrarca di Arezzo

Sarah Bonciarelli, Université de Gand

Joseph Brincat, Università di Malta

Andrea Capaccioni, Università degli Studi di Perugia

Giovanni Capecchi, Università per Stranieri di Perugia

Massimo Ciavolella, University of California,
Los Angeles (UCLA)

Gianni Cicali, Georgetown University

Marcel Danesi, University of Toronto

Roberto Fedi, Università per Stranieri di Perugia

Mercedes Lopez Suarez, Universidad Complutense
de Madrid

Massimo Lucarelli, Université de Chambéry

Toni Marino, Università per Stranieri di Perugia

Jean-Luc Nardone, Université de Toulouse II Jean Jaurès

Fabrizio Scrivano, Università degli Studi di Perugia

Enrico Terrinoni, Università per Stranieri di Perugia

Boris Uspenskij, Università Statale di Mosca

Comitato editoriale

Cecilia Gibellini, Università degli Studi
del Piemonte Orientale

Federico Meschini, Università degli Studi della Toscana

Roberta Salvatore, Università degli Studi di Messina

Comitato di redazione

Andrea Agosta

Virginia Benedetti

Domenico Fadda

Chiara Gaiardoni

Riccardo Innocenti

Luca Padalino

Ylenia Papa

Editore

Perugia Stranieri University Press

Università per Stranieri di Perugia

Piazza Fortebraccio

Redazione

Università per Stranieri di Perugia

Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti,
06122 Perugia

email: gentes@unistrapg.it

sito web Gentes:

www.unistrapg.it/it/ricerca/perugia-stranieri-university-press/catalogo/gentes-rivista-di-scienze-umane-e-sociali

Published by Perugia Stranieri University Press

Copyright © 2023

All rights reserved.

ISSN: 2283-5946

Registrazione n°16/2014 del 10 ottobre 2014
presso il Tribunale di Perugia

Direttore Responsabile

Antonello Lamanna

Periodicità: annuale (con edizioni speciali)

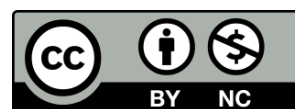
Tipologia di pubblicazione (pdf/online)

Lingua: Ita/Eng

Rivista distribuita con Licenza internazionale

[Creative Commons CC BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

[Attribuzione – Non Commerciale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Anno X, numero 10 - dicembre 2023

Perugia, Italia

Online: gennaio 2024

Gentes è inclusa nella lista ANVUR delle

[| Riviste Scientifiche dell'Area10 |](#)

Tutti gli articoli sono sottoposti a *peer review*

In copertina
"InterAzione" di Giusy Foresta
Olio e gesso su tela, 50x100 (2022)
Per gentile concessione

Impaginazione e grafica: Stefano Bottoni

Ogni autore è responsabile delle immagini presenti nel proprio articolo sollevando la rivista GENTES da ogni tipologia di responsabilità. Ogni autore dichiara di possedere tutti i diritti (licenze o liberatorie), sugli originali, sulle acquisizioni digitali e sulle elaborazioni delle immagini inviate.



Chronos e Topos

l'agire spaziale

spazi, corpi, passioni

[Editoriale]

10.



INDICE

10

Editoriale di Giovanna Zaganelli

■ **Laboratori della comunicazione letteraria** - *Chronos e Topos*

Boris Uspenskij

Della scuola semiotica di Tartu-Mosca

pag. 13

Toni Marino

La riqualificazione passionale dello spazio nella letteratura femminile

pag. 18

Carlo Augieri

Nella trasparenza immaginativa tra spazio naturale e volto umano: sull' "aurora temporale" raccontata da M. Proust

pag. 28

Aldo Stella

Valenza rappresentazionale o spaziale e valore concettuale o attuale della relazione

pag. 37

■ **Strategie e pratiche delle culture contemporanee** - *L'agire spaziale*

Bruno Mellarini

Tre modi di (non) vedere il paesaggio. Note su Del Giudice, Biamonti e Celati

pag. 50

Diego Salvadori

Verso Perugia, dopo l'Italia. L'Amore senza volto di Camille Mallarmé

pag. 68

Riccardo Innocenti

Voci dal margine. Lo spazio della minorità nell'opera in versi e in prosa di Emanuel Carnevali

pag. 82

Lucilla Federico

Cerchio di ortiche: moti intrusivi e frontiere nell'opera di Guido Gozzano

pag. 101

Giovanni Salvagnini Zanazzo

J'allais écrire un livre de grand air»: natura, spazio e libro in L'Affût di Claudie Hunzinger

pag. 118

■ **Visioni interdisciplinari** - *Spazi, corpi, passioni*

Fabien Coletti

Spazi urbani, spazi intimi: geografia degli amori mercenari nel canzoniere a quattro mani di Domenico Venier e Benedetto Corner (1546-1553)

pag. 131

Sebastiano Italia

Dal "guiderdone" del Notaro alla "lode" di Dante. Presenza e assenza del corpo dell'amata

pag. 149

■ **Comunicazioni, interviste, recensioni**

Ylenia Papa

Abitare i luoghi della marginalità. Intervista al poeta Walter Cremonese.

pag. 171

Giacomo Mengarelli

recensione a Arianna Leonetti, Stampato a Gerusalemme. Storia della tipografia francescana di Terra Santa tra Otto e Novecento, Milano, Terra Santa Edizioni, 2023, ISBN 9791254712382.

pag. 179

G

10.

EDITORIALE di Giovanna Zaganelli



UNO SPAZIO LUNGO 10 ANNI

*Oh tempi, oh secolo,
E questo è l'uomo*
(epigramma del XVIII s.)

*... Pietroburgo invece è tutta proiettata
fuori di sé, è una strada,
una finestra sull'Europa.*
(Lotman, 1998)

Questo numero di «Gentes. Rivista di Scienze umane e sociali», dedicato alle tematiche spaziali, propone riflessioni su un concetto caotico (intendiamo dire poliedrico, multiforme e sfaccettato) e al tempo stesso regolatore del caos (dunque tendente all'ordine, costitutivo dell'esperienza), ne distende i significati, ne amplia i contorni e vuole rispondere, attraverso sguardi differenti, provenienti da terreni scientifici diversificati, alla "esigenza" di dare consistenza verbale a ciò che si estrinseca spesso in maniera figurativa (spazio come relazione - anche kantiana -, limite, confine, estensione, direzione, paesaggio), di restituire in termini di presentazione esplicita dei metodi di ricerca ciò che si manifesta in maniera narrativa (spazio come luogo definito dalle azioni e legato al tempo), in maniera semiotico-cognitiva (spazio come terra del pensiero e dell'agire passionale), di indagare - ma altri significati proporrà la lettura dei saggi contenuti in questo decimo numero della rivista -, lo spazio come palcoscenico dove si consumano eventi letterari, poetici, artistici, tipografici. E infine di esporre, anche svincolandosi dai lacci disciplinari e dagli irrigidimenti dei generi, le ragioni di categorie complesse, presenti in ogni ambito della cultura e dell'esperienza.

Di conseguenza i contributi che qui presentiamo all'attenzione del lettore si soffermano su aspetti della spazialità letteraria, artistica, visuale, cognitiva, si distribuiscono nei cronotopi, nelle semiosfere, negli sguardi, nei ritagli visuali, nelle mappe, nei paesaggi geografici, in quelli culturali, in quelli dell'anima, in quelli ecologici, purtuttavia, egli - il lettore - non avrà l'impressione di trovarsi di fronte a singole tessere autonomamente disposte, quanto piuttosto guidate da una intenzionalità scientifica unitaria che interpreta lo spazio come linguaggio il quale sottostà, compenetra, alimenta e custodisce (forse favorisce?) sia le riflessioni di ordine più strettamente teorico, sia quelle calate nei singoli casi studio.



Ad avviare la prima sezione è Boris Uspenskij con una illuminante sintesi intorno alla Scuola di Mosca – Tartu (o Tartu- Mosca) e ai suoi spazi scientifici di riflessione.

A specifici luoghi geografici corrispondono specifiche tradizioni culturali: moscoviti sono i linguisti che si occupano anche di problemi letterari e tartuensi i letterati che si interessano di questioni linguistiche. Da un lato dunque operano nella Scuola gli insegnamenti del Circolo Linguistico di Mosca (poi ripresi dal Circolo Linguistico di Praga) e dall'altro quelli dell'OPOJaZ¹ in una efficace confluenza.

E poi c'è l'Unione Sovietica, con la forte pressione politica che spinge gli studiosi al loro compattamento e in ogni caso al rifiuto di qualunque compromesso, o "valutazione" ideologica, in ciò differentemente dalla semiotica francese, che nata nel libero Occidente, è fortemente permeata di coloritura ideologica. Insomma lo spazio degli incontri, delle discussioni, dei Simposi che si crea e vive al di qua della cortina di ferro, tende a mantenere la libertà intellettuale, e a preservare integro il pensiero. E guardandosi indietro, alla maniera distaccata di Šklovskij, Uspenskij, a proposito della Scuola di Mosca-Tartu e del suo impegno non tanto a opporsi alla realtà sovietica, quanto a lavorare autonomamente da essa, si esprime così: "Possiamo riconoscere che ci riuscì". Molto altro naturalmente è presente nelle parole di uno dei maggiori rappresentanti della Scuola, Boris Uspenskij, come la riflessione sulla semiotica in quanto scienza e in quanto "lusso interpretativo", sull'incontro fruttuoso di differenti discipline e infine sulla testimonianza diretta degli eventi che qui in trasparenza vengono delineati.

Ma le riflessioni iniziali di Uspenskij (e tutto il laboratorio critico di studi dedicati allo spazio sempre idealmente presente quando si parla della appassionata inquietudine scientifica degli studiosi di Mosca e Tartu)² ci permettono di riconoscere un tracciato uniforme all'interno dei temi trattati nella rivista. Sia come derivazione diretta

¹ Associazione per lo studio del linguaggio poetico, nata a Pietrogrado tra gli anni 15-16 del Novecento che poi dette origine al Formalismo Russo. Si vedano a questo proposito, Erlich V., *The Russian Formalism*, The Hague, Mouton, 1954 (trad.it., *Il formalismo russo*, Milano Bompiani, 1966); Šklovskij V. B., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976; Ejchenbaum B., *La teoria del metodo formale*, in *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, Bari, De Donato, 1968.

² Si veda a questo proposito il recente lavoro per Sellerio (2018), Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *La scuola semiotica di Tartu-Mosca nel carteggio tra J. Lotman e B. Uspenskij*, traduzione dal russo di Roberta Salvatore, a cura di Giovanna Zaganelli, prefazione di Gianni Puglisi, postfazione di Adriano Roccucci.



di studi semiotico-letterari che prendono il via da Propp e che confluiscono poi nello strutturalismo europeo, soprattutto francese; sia per l'accostamento di approcci disciplinari diversi – uno degli assi portanti degli studi a partire dal formalismo russo e motivo della loro assoluta attualità - che producono qui un crocevia di interventi tra letteratura, critica, ermeneutica e visione filosofica di notevole densità; sia per la mappa geografica che a partire dagli spazi attraversati si viene a costruire: una rete di richiami, di echi, di rimandi che “il letterario” ci propone mostrando, tanto nella sua classicità (si comincia con Proust e si termina con Dante, passando attraverso poeti veneziani cinquecenteschi), quanto invece in opere legate al Novecento e alla attualità (Ortese, Romano, Gozzano, Camille Mallarmé, Carnevali, Del Giudice, Biamonti, Celati, con un Calvino costantemente dietro le quinte, Cremonese, Hunzinger), come il linguaggio spaziale sia una intelaiatura plastica presente nei testi, una componente figurativa essenziale nella scrittura e, di più, ci sia consentito, produca una nuova epistemologia in cui la visibilità “compensi” la cultura del verbale, la centralità della parola, in una più equilibrata ecologia testuale.

A conclusione di queste – inevitabilmente – rapide riflessioni suggerite dagli scritti che consegniamo con piacere alla libertà del lettore, possiamo aggiungere qualche nota anche sul procedere della rivista che nel corso di questi dieci anni si è andata configurando in modo sempre maggiormente definito come strumento legato alla letteratura, alla letteratura comparata, alla critica, riservando consapevolmente anche uno sguardo storico-filosofico sugli eventi artistici. Ci sembra che il decimo numero confermi in pieno questa sua conquistata identità.

Perugia, dicembre 2023

Giovanna Zaganelli



Gg

Laboratori della comunicazione letteraria.

10.

DELLA SCUOLA SEMIOTICA DI MOSCA-TARTU

Boris Andreevič Uspenskij
Università statale di Mosca

Abstract:

Il contributo intende restituire l'identità storico-scientifica della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu, fondata da linguisti e letterati con passione per la cultura umana e il linguaggio. Ponendo a confronto la linguistica, la letteratura e discipline affini, essi svilupparono un approccio integrato basato sulla semiotica come strumento chiave per l'analisi testuale e la comprensione della semiosfera. Il contributo mette in luce la loro prospettiva interdisciplinare, evidenziando al contempo la fusione tra ricerca specialistica e visione olistica, semiotica della cultura e interconnessioni tra fenomeni, anziché su singoli aspetti isolati. Emergendo in contesto sovietico, La scuola di Mosca-Tartu seppe mantenere indipendenza intellettuale, evitando valutazioni ideologiche e distinguendosi così dalle scuole di semiotica occidentali. Pur senza opposizione esplicita allo specifico contesto politico, perseverò sempre nella ricerca di una propria indipendenza intellettuale.

Parole chiave: tipologia della cultura, semiotica della cultura, formalismo, semiosfera

The contribution aims to reestablish the historical and scientific identity of the Semiotic School of Moscow-Tartu, initiated by linguists and literary scholars deeply invested in human culture and language. By juxtaposing linguistics, literature, and related disciplines, they crafted an integrated approach anchored in semiotics as a pivotal tool for textual analysis and comprehending the semiosphere. This contribution underscores their interdisciplinary outlook, highlighting the amalgamation of specialized research and a holistic perspective, emphasizing the semiotics of culture and the interconnections among phenomena rather than isolated components. Flourishing within the Soviet context, the Moscow-Tartu School adeptly upheld intellectual autonomy, steering clear of ideological appraisals and thereby setting itself apart from Western semiotic institutions. Though not explicitly in opposition to the political climate, it steadfastly pursued its intellectual autonomy.

Keywords: cultural typology, semiotics of culture, formalism, semiosphere

La scuola semiotica di Mosca-Tartu (o Tartu-Mosca), ai cui rappresentanti appartiene l'autore, è emersa negli anni Sessanta per iniziativa di un gruppo di filologi, principalmente

di Mosca e Tartu. I ricercatori di Mosca erano per lo più linguisti, i cui interessi non si limitavano alla linguistica propriamente detta, ma si estendevano alla letteratura e alle discipline correlate; quelli di Tartu erano letterati interessati ai problemi del linguaggio. Per entrambi, la filologia era più di un campo di conoscenza professionale; definiva la loro visione del mondo e sembrava naturale cercare l'applicazione di questa visione del mondo in una varietà di campi.

Ciò che li accomunava, tuttavia, era il desiderio di precisione nella ricerca, di una presentazione esplicita e consapevole dei metodi di ricerca; cercavano di abbandonare il soggettivismo e l'impressionismo insiti nelle scienze umane. Idealmente, le scienze umane sarebbero state discipline esigenti; ma se ciò non fosse stato possibile, avrebbero dovuto definire con chiarezza i limiti della loro conoscenza.

I rappresentanti della Scuola di Mosca-Tartu non si sono mai dichiarati come uniti in un'unica direzione, da una piattaforma di ricerca comune o da un programma di ricerca condiviso; inoltre, hanno costantemente cercato di ampliare la portata dei loro interessi, di affrontare nuovi problemi e di cercare nuovi metodi di ricerca. Questa direzione è nata, per così dire, spontaneamente, più grazie agli incontri regolari dei partecipanti alla Scuola che a sforzi particolari da parte loro.

Per una serie di circostanze, alla fine degli anni Ottanta e all'inizio degli anni Novanta questi incontri sono cessati e quindi è venuto meno il consolidamento dei suoi rappresentanti; da allora è stato difficile parlare della Scuola di Mosca-Tartu come di un'unica area di ricerca. Ora, dopo tutti questi anni, sta emergendo una prospettiva temporale che permette ai partecipanti a questi incontri di guardarsi dall'esterno ("in modo distaccato", per usare la terminologia di Viktor Sklovskij e di altri rappresentanti del Formalismo russo) e di individuare, retrospettivamente, alcuni dei principi fondamentali di questa scuola.

Paradossalmente, la scuola di Mosca-Tartu era poco interessata alla semiotica in quanto tale, alla semiotica come disciplina scientifica indipendente e autonoma. La semio-

tica non era tanto un campo speciale di conoscenza con una propria assiomatica e metodologia, quanto piuttosto una chiave di lettura che determinava l'approccio ai fenomeni più diversi della cultura umana e che permetteva di vedere una somiglianza fondamentale tra di essi. Questo approccio si basava sulle nozioni di segno e di linguaggio; di conseguenza, tutto ciò che rientrava in tale approccio poteva essere definito come *semiosfera*. L'oggetto diretto di studio erano i testi, cioè i valori successivi semanticamente organizzati dei segni. La semiotica, in questo senso, era vista come una meta-disciplina che univa le varie scienze umane.

La descrizione *sub specie semioticae* non era fine a sé stessa: analizzando – in termini semiotici – una opera d'arte, un testo letterario, un fenomeno storico ecc. il ricercatore cercava non solo di dimostrare le possibilità del metodo semiotico, ma di rivelare la natura segnica dell'oggetto di studio, un fenomeno storico, ecc. il ricercatore ha cercato non tanto di dimostrare le possibilità del metodo semiotico, quanto di rivelare la natura semiotica dell'oggetto di studio. In altre parole, un ricercatore che si occupava di arte o di storia, ad esempio, agiva come un critico d'arte o uno storico, piuttosto che come un semiologo: procedeva dal presupposto, e cercava di dimostrare, che questo tipo di descrizione è essenziale per la comprensione del fenomeno oggetto di studio.

La semiotica era vista essenzialmente come una disciplina puramente ausiliaria, la cui esistenza è giustificata dalla sua applicazione al materiale concreto. In base a questo approccio, l'uso della parola 'semiotica' presuppone implicitamente il nome dell'oggetto di studio (una cosa simile avviene, ad esempio, con la parola 'storia': non può esistere la storia in generale, ma può esistere la storia di un paese, di un popolo, di una cosa, di un fenomeno, ecc.). I rappresentanti della scuola di Mosca-Tartu non si occupavano in generale di una metodologia astratta di analisi semiotica, e non è un caso che non abbiano mai insegnato la semiotica, né tentato di presentarla in modo sistematico. Allo stesso tempo, l'interesse principale per diversi campi del sapere uniti da un unico approccio, in diverse

discipline scientifiche, permetteva di affrontare problemi globali, superando la stretta specializzazione insita in ciascuna di queste discipline.

È la combinazione di ricerca specialistica e problemi globali che distingue la scuola di semiotica di Mosca-Tartu dalle altre scuole di semiotica. Un'altra peculiarità di questa scuola è il suo interesse di principio per la semiotica della cultura. Questo spiega l'interesse predominante per i fenomeni strutturali piuttosto che individuali, in altre parole, per la struttura piuttosto che per i suoi elementi costitutivi, insito nella scuola di Mosca-Tartu: l'attenzione è rivolta alle interrelazioni piuttosto che ai fenomeni in quanto tali. I fenomeni interconnessi (sia in senso sincronico che diacronico) costituiscono il campo in cui si genera il significato e, di conseguenza, in cui avviene *semiosis* (la formazione del segno). Il principio dominante della scuola semiotica di Mosca-Tartu era che dalla forma si passa al significato, non dal significato al significato (che è il dominio della filosofia), non dalla forma alla forma (che è il dominio della matematica), non dal significato alla forma (che è il dominio dell'arte), ma proprio dalla forma al significato. Così il significato — e il contenuto in generale — viene riconosciuto come ciò che è in grado di spiegare la forma.

Nell'esperienza iniziale della comunicazione, il contenuto è primario e la forma è secondaria: si procede dal contenuto e si genera la forma. Il processo creativo è caratterizzato da un gioco di contenuto e forma in cui non solo il contenuto genera la forma, ma viceversa — la forma genera il contenuto (l'autore non solo procede dal contenuto, ma lo crea anche). Il ricercatore di semiotica della cultura, invece, deve procedere dalla forma al contenuto: solo la forma (segno come *signans*) è accessibile per lui, e deve ricostruire il contenuto dietro di essa (segno come *signatum*). La forma si presenta come un dato iniziale, il contenuto come il risultato di una ricostruzione ipotetica.

Questo approccio presume tecnica di modellazione. Gli stessi fenomeni formali possono essere compresi in modi diversi, diversi modelli sostanziali possono essere alla ba-

se di essi (così come la nostra lingua può essere descritta in modi diversi e, in linea di principio, diversi meccanismi grammaticali possono essere proposti per spiegare gli stessi fenomeni linguistici). In generale, nelle scienze umane, che studiano i fenomeni della cultura umana, non si può dimostrare nulla: si può solo spiegare un fenomeno, e lo stesso fenomeno può in linea di principio essere spiegato in modi diversi. Il grado di credibilità di una spiegazione è determinato dall'interconnessione dei fenomeni, cioè dalla misura in cui la spiegazione ci permette di comprendere altri fenomeni correlati al fenomeno in questione.

La scuola semiotica di Mosca-Tartu è emersa in Unione Sovietica, determinando in larga misura la natura di questa tendenza. La cortina di ferro contribuì al consolidamento degli studiosi; la pressione ideologica determinò il desiderio di libertà intellettuale e il rifiuto di principio di qualsiasi valutazione ideologica. Così, mentre la semiotica francese, nata nel libero Occidente, aveva un pronunciato carattere ideologico, la scuola semiotica di Mosca-Tartu era completamente priva di coloriture ideologiche.

La scuola semiotica di Mosca-Tartu è emersa in condizioni di opposizione interna, ma non ha cercato tanto di opporsi alla realtà sovietica quanto di essere completamente indipendente da essa.

Possiamo riconoscere che ci riuscì.

LA RIQUALIFICAZIONE PASSIONALE DELLO SPAZIO NELLA LETTERATURA FEMMINILE

Toni Marino

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

La letteratura è da sempre luogo di riqualificazione della realtà e del pensiero attraverso la messa in discussione non solo degli oggetti concettuali e fisici che costituiscono il nostro orizzonte di senso e la nostra realtà ma anche delle categorie con cui questa attività, costruttiva, viene realizzata. Si tratta di una attività che è simile a quella di molte arti o del pensiero filosofico, differenziandosi, però, nell'uso di un linguaggio che affronta l'analisi della realtà attraverso l'osservazione di frames narrativi, in cui i personaggi agiscono sotto la spinta di obiettivi e desideri e sotto la pressione emotiva dei fatti e degli ambienti reali e sociali. Alcune forme letterarie, poi, hanno assunto per ragioni storico-sociali un ruolo di militanza critica nei processi di lettura e riqualificazione della realtà. Tra queste, la narrativa femminile del Novecento ha giocato un ruolo particolare nella ridefinizione dell'identità femminile, obiettivo che ha spesso realizzato attraverso una azione di riqualificazione della realtà, intesa come spazio-ambiente, da cui far scaturire la costituzione di un punto di vista "differente". Il saggio propone una lettura critica di questa importante attività svolta dalla narrativa femminile, mostrandola, secondo un principio dello Strutturalismo, sia a livello di superficie discorsiva che a livello strutturale.

Parole chiave: Letteratura femminile, semiotica, spazio, passioni

Literature has always been a place of redevelopment of reality and thought. In fact, literature acts through the questioning not only of the conceptual and physical objects that constitute our horizon of meaning and our reality but also of the categories with which this constructive activity is carried out. It is an activity that is like that of many arts or philosophical thought, differing, however, in the use of a language that deals with the analysis of reality through the observation of narrative frames, in which the characters act under the driven by goals and desires and under the emotional pressure of facts and real and social environments. Some literary forms, then, have assumed for historical-social reasons a role of critical activism in the processes of reading and requalifying reality. Among these, the female narrative of the twentieth century has played a particular role in the redefinition of female identity, an objective which it has often achieved through an action of redevelopment of reality, understood as a space-environment, from which to generate a "different" point of view. The essay proposes a critical reading of this important activity carried out by women's narrative, showing it, according to a principle of Structuralism, both at a discursive surface level and at a structural level.

Key words: Women's literature, semiotics, space, passions

1. Il valore passionale dello spazio nella letteratura femminile

L'associazione tra passionalità e identità femminile si è posta, fin dall'inizio dei movimenti di genere, come un cliché culturale o una categoria semantica a maglie larghe con la quale inquadrare quello che Teresa De Lauretis (1994) ha definito "l'abito" dell'identità femminile. Questa passione è osservabile non solo nella somatizzazione (visibile o udibile) ma anche in forme di mediazione che trasferiscono lo stadio passionale su elementi diversi dal soggetto, e di cui il soggetto fa esperienza. La descrizione dello spazio, dei luoghi, degli ambienti, è forse uno degli elementi che più di altri sembra mostrare in maniera diretta l'identità passionale dell'occhio che la ricostruisce.

Questo articolo si propone di applicare gli strumenti semiotici per lo studio degli spazi e degli stadi passionali (Greimas, Fontanille 1991; Greimas 1976a) a porzioni di testi della letteratura femminile italiana, specificamente dedicate alla descrizione di spazi e ambienti con una forte caratterizzazione geografico-culturale. I due casi selezionati (A. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*; L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*) rappresentano altrettante tipologie passionali alle quali corrispondono differenti tecniche descrittive degli spazi, e differenti modi di valorizzare le geografie umane dei luoghi coinvolti.

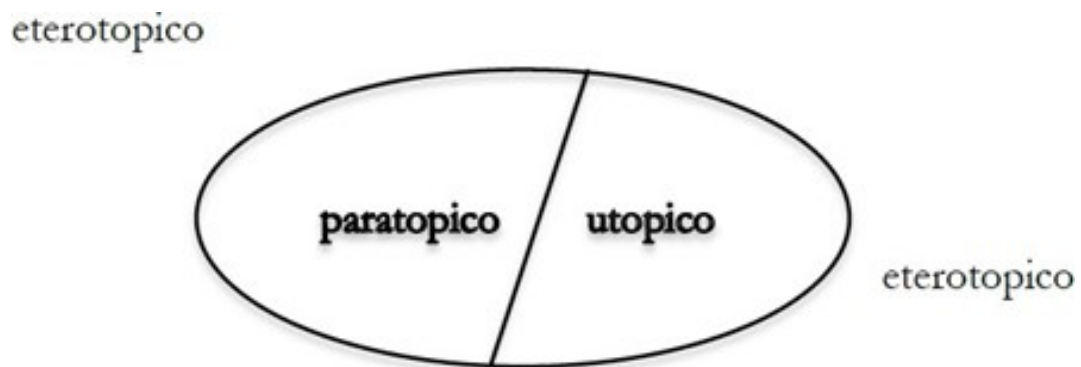
2. I modelli semiotici per l'analisi dello spazio e delle passioni

La semiotica, in modo particolare la semiotica generativa, ha approfondito molto lo studio dello spazio come macrocategoria testuale, e in particolare degli ambienti, delle geografie, dei paesaggi, non solo testuali ma anche concreti, e ha sviluppato al suo interno una sorta di sezione dedicata in maniera focalizzata allo spazio (Greimas 1976b). Si tratta di proposte teoriche e analitiche che si ispirano al principio, promosso da Foucault, dello spazio come universo discorsivo che genera senso e determina le pratiche sociali in esso inscritte, e legato a tutte quelle filosofie che discutono le relazioni tra corpo situato, io parlante/agente e discorso.

È nei lavori di A. J. Greimas che vengono elaborati due modelli specifici per l'analisi degli spazi e delle passioni. Essi non nascono con una vocazione critico-letteraria, ma curiosamente utilizzano la letteratura come testualità privilegiata per l'estrapolazione creativa del modello di analisi e per il suo *testing* analitico (Bertrand 2000). Non è un caso che Greimas sviluppi il suo modello di analisi confrontandosi con il racconto *Deux amis* di Maupassant, o che Bertrand, uno dei massimi riferimenti per la semiotica dello spazio, elabori i suoi studi a partire da un'analisi di *Germinal* (Bertrand 1985). Si tratta di modelli direttamente derivati dalle ricerche del formalismo russo, e più nello specifico dai lavori di Propp sulla fiaba, dove le categorie spaziali di interno/esterno, casa/castello, assumono una valorizzazione seman-

tica a partire dalle azioni che tra di esse si dipanano – viaggio, avventura, azione eroica, ritorno, ecc.

Il modello per l'analisi narrativa dello spazio viene sviluppato sulla scorta di un modello precedente elaborato per l'analisi narrativa, chiamato "schema narrativo canonico", in cui Greimas aveva indicato le quattro fasi canoniche che caratterizzano ogni racconto. Nel caso dello spazio, Greimas parte dall'assunto che questo abbia una funzione prossemica rispetto all'azione (viene cioè valorizzato dall'azione che in esso accade), sviluppando il modello a fasi: spazio eterotopico – spazio paratopico – spazio utopico – spazio eterotopico.



Il modello presenta quattro tipologie di spazio legate rispettivamente ad ognuna delle fasi dello schema narrativo canonico. Lo spazio eterotopico è lo spazio che segna l'inizio della narrazione o la sua fine, quello in cui il soggetto che ha agito viene punito o premiato per l'azione che ha svolto. Quello paratopico è lo spazio in cui il protagonista acquisisce le competenze per agire, mentre quello utopico è lo spazio dell'azione vera e propria.

Si tratta di uno schema che rende possibile valorizzare semanticamente gli spazi (cioè ambienti, paesaggi, luoghi concreti) in base alla fase narrativa che in essi si svolge. Ad esempio il luogo della sconfitta sarà carico di valori semantici negativi, quello della glorificazione dell'eroe di valori semantici positivi. Lo stesso spazio, poi, può essere risemantizzato (riqualificato) attraverso una nuova azione (lo spazio iniziale dal quale il protagonista parte, ad esempio, carico dell'alone semantico della nostalgia, potrà essere rivalorizzato dall'alone semantico del ritorno felice).

Anche il modello per l'analisi delle passioni, denominato "schema narrativo passionale", è costruito come il precedente avendo come riferimento lo schema narrativo canonico. In questo caso, però, il modello descrive l'azione canonica di una passione.



Il modello descrive le fasi che una qualunque passione attraversa nell'ambito della rappresentazione testuale, dalla sua nascita al giudizio che genera a livello sociale. Le fasi sono cinque: la fase di costituzione (in cui si creano le condizioni che predispongono un soggetto ad appassionarsi); le tre fasi della sensibilizzazione – disposizione, patemizzazione, emozione – che descrivono rispettivamente la nascita della passione, il suo agire (performance passionale o vissuto) e il suo prendere corpo nel soggetto (somatizzazione); la fase di moralizzazione, in cui la passione viene giudicata come vizio o virtù.

3. Strategie di rivalutazione dello spazio

La letteratura femminile, o più in generale la narrativa femminile, ha una forte relazione con lo spazio e con il concetto di “voce situata”. L'informazione narrativa nella *fiction* non è scissa dal contesto ambientale in cui viene data e al quale è connessa, e al limite non è scissa dallo scenario che presuppone, soprattutto nei lavori marcatamente finzionali (cfr. Demaria 2003).

Gli stessi studi di genere hanno trasformato il concetto di “posizione femminile” in una struttura metaforica fondata sui concetti legati allo spazio, come quello di confine, attraversamento, nomadismo, movimento, frammentazione. Scriveva ad esempio Susan Stanford Friedman «questa crescente enfasi sullo spazio è il riflesso di una transizione da una cultura basata sul discorso verbale e sulla scrittura a forme nuove di produzione del significato che pongono al centro l'aspetto visivo e spaziale. E la retorica dello spazio femminista è parte integrante di questo spostamento epistemologico» (Friedman 2001, pp. 13-36). Lo spazio della narrativa femminile, quindi, non è uno spazio assoggettato dalla *ratio* regolatrice, tipica del maschio, ma uno spazio timico, passionale, un luogo con cui il soggetto che agisce si sente emotivamente coinvolto. Per dirla con una formula “cognitivamente corretta”, lo spazio delle donne non è uno spazio mappato e definito una volta per sempre, ma è uno spazio soggetto alle vibrazioni passionali sviluppate dalle azioni che in esso accadono, luogo aperto

a processi di cambiamento, di degradazione o di riqualificazione.

Gli esempi che si potrebbero fare sono molti e trasversali alle letterature occidentali. Il primo che proponiamo è un racconto di Annamaria Ortese, *Dolente splendore del vicolo*, scritto per le colonne del mensile *Sud. Giornale di cultura* (gennaio 1947), al quale la scrittrice collaborava:

La casa dava in un vicolo, in altri tempi tranquillo e remoto, profumato dai limoni di qualche solitario giardino, visitato dal vento di mare; ma durante la guerra, requisito dai sinistrati del Lavinaio (uno dei più squisiti ghetti europei sul Mediterraneo), non era più, a detta degli indigeni, riconoscibile. Il cielo, su in alto, era sempre lo stesso splendente cielo degli anni buoni; il mare, nello sfondo, sempre il puro celeste mare in riva al quale batte le ali la nostra prima giovinezza; ma l'aria del quartiere, come forse di tutta la città, era terribilmente mutata. [...] I giardini erano sempre molti e particolarmente fulgenti in quella primavera. Da un punto all'altro della città, il mare correva come un paradiso, estraneo al dolore e all'orrore della moltitudine umana, che viveva miseramente aggruppata sulle sue spiagge. [...] La città appariva mutata, e io trovavo che il popolo fra cui ero cresciuta, era sceso nove scalini più sotto dei dieci tagliati nella scala delle sue possibilità. Non avevano più case, ma neppure mostravano desiderio di averne in futuro. [...] io rabbrivivo contemplandolo, o sospiravo, come colui che, dopo lungo cammino, siede sull'orlo di una voragine, e fissa attonito davanti se, oltre uno spazio orrendo, per un cammino che non si può rifare, i tetti e i fumaioli di un paese remoto che gli fu caro.

Nel brano gli spazi descritti, qui ambienti reali che hanno un referente empirico (Napoli), sono luoghi esterni all'azione, descrizioni nel senso classico della descrizione, cioè di pausa narrativa (interruzione della storia), che in semiotica si direbbero eterotopici, e assumono qui una valorizzazione patemica tendenzialmente disforica (negativa). In essi la passione è presente come elemento virtuale che può essere suscitato e manifestarsi, o come elemento già sanzionato, cioè come una sorta di etichetta passionale attaccata al luogo. Ma quello che più conta è la tecnica di creazione dello spessore passionale, che prevede lo slittamento dal punto di vista percettivo al punto di vista etico-morale. Nel caso di Ortese la geometria spaziale che segue le linee verticali (verso il cielo) e orizzontali (verso il mare) diviene una geometria simbolica (le linee paesaggistiche sono linee di fuga dello sguardo e della passione) che determina nel lettore il semisimbolismo "alto : bene = basso : male" (alto sta a bene come basso sta a male) (cfr. Cavicchioli 2002).

La città si configura come spazio-paesaggio della passionalità disforica, negativa, mentre gli spazi indicati dalle linee di fuga rappresentano i luoghi della passionalità positiva, euforica. In questo caso, riferendoci esclusivamente a brani in cui la descrizione dello spazio-paesaggio non coinvolge l'azione, la valorizzazione timica è assegnata dalla voce narrante, segnalata dal passaggio dalla terza persona (oggettivante) alla prima persona singolare (massimamente soggettivante e massimamente coinvolgente dal punto di vista degli stati emotivi). La terza persona crea la dimensione morale, la prima persona crea lo stato passionale attivo, presente, del testimone oculare, cioè del narratore.

Il racconto procede:

Di fronte alla mia stanza, a due metri dal balcone privo di vetri, abitava un giovanotto senza una occupazione precisa [...]. Spesso io li odiavo, e chiudevo con rabbia le finestre quando apparivano: ma più spesso avevo pietà di loro, come essi certo non sospettavano, io mi fermavo ad ascoltare i loro ingenui e cinici discorsi, i loro canti pieni di disperata allegria. [...] solo più tardi, l'eccitazione del vicolo assumeva un tono più misurato, la frenesia si calmava. Tutte le finestre erano spalancate e illuminate, la gente sedeva a tavola [...] molti però non avevano né pane bianco né vino [...] uscivano sulle terrazze o si affacciavano alle finestre dei tristi cortili [...] a notte, quando già molte finestre si erano spente sulla vergogna o la solitudine delle anime, gruppi di giovani tra la vecchia e la nuova generazione, sazi e tuttavia inquieti, svegliavano il quartiere con una serie di canti che dovevano evocare la città di un tempo e dire la bellezza dell'amore puro [...] fame e vergogna era la città di oggi [...] i loro gridi scivolavano su muraglie cieche d'apatia, cadevano in pozzi di desolazione.

In questo caso lo spazio descritto è un luogo dell'azione, un ambiente della narrazione, propriamente uno spazio topico: il vicolo, il luogo in cui accadono varie azioni e in cui si manifestano varie tonalità passionali in distinti soggetti protagonisti dell'azione.

Mentre la narrazione precedente, da un punto di vista passionale, riguardava le fasi iniziale e finale delle strutture narrative della passione (disposizione: il soggetto è predisposto a provare una passione; moralizzazione: lo spazio descritto da un punto di vista passionale, cioè il giudizio sulle passioni dominanti nel vicolo dopo la guerra), in questa parte del brano ci troviamo nelle fasi della patemizzazione e della somatizzazione, in cui i soggetti che agiscono provano stati emotivi che coinvolgono direttamente lo spazio-ambiente. Questo coinvolgimento è segnato tecnicamente da un ritmo iterativo e durativo: la ripetizione è creata

attraverso il lessico ambientale (le finestre, il vicolo), il ritmo durativo, invece, è realizzato con la narrazione di una scena (ogni descrizione si apre con l'individuazione di una finestra-cornice, alla quale segue la descrizione in dettaglio di una scena, con personaggi e storie). La narrazione passionale degli spazi funge da strategia narrativa che regola l'attivazione degli stati emotivi nel lettore, secondo una cadenza suggerita per mezzo di una codificazione fissata nel corso del racconto (mare e cielo = passioni positive, vicolo = passioni negative; finestra = coinvolgimento passionale).

Il secondo caso, invece, è costituito da un brano del romanzo di Lalla Romano *La penombra che abbiamo attraversato*:

Mi sono appoggiata al balconcino a ringhiera. Il legno, vecchio, solcato, arido, era divenuto simile al sughero. La vernice (quella!) era penetrata nel legno; lavata e rilavata; seccata e riseccata. Mi sono affacciata. Al di là della strada si stendono i tetti d'ardesia del paese di sotto. Si chiama il Borgo Sottano. Sembra deserto; non sale, come allora, il fumo dai camini. Cerco con gli occhi la bottega di Cinto, il fabbro. Sono scomparsi i gradini davanti alla porta, la porta stessa è stata murata; si vede la traccia biancastra. Perché mi piaceva tanto guardare la bottega di Cinto? Intravedevo il fumo della forgia, sentivo battere il ferro sull'incudine: il suono più esaltante che si possa sentire. [...] Mi staccai dal balconcino e guardai finalmente la camera. C'era un letto, ma sopra un'asse contro la parete erano allineati fornelli, casseruole: una misera cucina da campo. Qualcuno doveva viverci isolato: lo storpio? O una delle sorelle strane? In quella camera io sono nata. "La levatrice era ubriaca". La mamma lo disse con quel suo modo rapido e distaccato: come a sorvolare sull'orrore. Così che pareva sorridesse di se stessa.

In questo caso gli spazi descritti sono gli spazi dell'azione, e conseguentemente il percorso emotivo del racconto è soprattutto fermo alle fasi di sensibilizzazione, quelle cioè in cui la passione si manifesta e agisce. Anche in questo brano la dimensione passionale è suggerita da uno slittamento dei punti di vista qualitativamente individuabili come "punto di vista della bambina" e "punto di vista dell'adulta". Separabili logicamente per mezzo delle informazioni che la scrittrice fornisce al lettore, che cognitivamente distinguono tra una logica di pensiero dell'adulta (dalla presenza dei fornelli si deduce che la casa è abitata) e una più marcatamente "sensibile" della bambina (suoni, visioni), i due punti di vista sono fusi in un'unica scrittura per mezzo di marcatori stilistici del ricordo, primo fra tutti l'uso dell'imperfetto e della prima persona soggettivante. Non a caso il romanzo, la cui stesura iniziale era stata condotta in terza persona, utilizza poi uno sguardo soggettivo in prima persona per garantire una fusione tra sguardo dell'adulta e della bambina, che secondo le dichiara-

zioni della stessa autrice appartengono a una poetica in cui la memoria – un viaggio nel mito e nel sogno – si afferma sull'autobiografia, cioè sulla ricostruzione veridica del dato reale. La tematica della memoria e del ricordo, e per molti versi si salda a essa in una sorta di conubio che lega la modalità narrativa della Romano (brevi lasse di scrittura, lessico sincopato ed essenziale, composizione onirica della rievocazione, ecc.) al lavoro della pittura e della ricostruzione di quadri visivi, che per taluni genera un parallelismo – che Montale chiamerà “rifrazione stilistica” – tra lo stile della produzione pittorica e quello letterario, sia poetico che narrativo. Flavia Brizio (1993), ad esempio, parla di una circolarità biografica della produzione artistica dell'autrice, che parte dalla pittura, approda alla poesia e alla narrativa, poi alla commistione tra narrazione in scrittura e linguaggio pittorico nelle opere sperimentali dedicate alla fotografia, e che ritorna alla pittura attraverso la sintesi lirica della propria scrittura narrativa, realizzata nelle opere ultime e sperimentali (*Nei mari estremi, Le lune di Hvar*).

Questa tensione, tra l'ambiente descritto e le connotazioni passionali, cela una propensione della narrativa femminile a parlare per immagini, quasi che il dato visivo, più della riflessione astratta o dell'azionismo, traduca meglio le stratificazioni timiche, che appartengono sì ai soggetti patemizzati, cioè le persone in quanto capaci di vivere le passioni, ma da questi si trasferiscono su referenti esterni, sugli oggetti, sui luoghi dove avvengono, sui volti degli altri. Come aveva sottolineato Ferroni (1994, pp. 207-221) commentando *La penombra*:

L'attenzione ai rapporti familiari è interrogazione continua del modo in cui essi costituiscono la persona che li vive: entro quei rapporti si fanno le esistenze concrete. [...] Entro questa concretezza si colloca il rapporto tra la femminilità di Lalla e la sua scelta di vita intellettuale, tra il suo diretto partecipare a rapporti, immagini visive, modi di rapporti.

4. Regole di rappresentazione dello spazio nella letteratura femminile

Dalle due analisi è possibile enucleare tre regole di rappresentazione dello spazio nella letteratura femminile:

1. lo spazio (paesaggi, ambienti, scenari) è una funzione dell'azione narrata, non tanto in virtù di una regola di coerenza semantica e adattamento dello spazio alle azioni descritte e narrate, ma in virtù di un legame patemico tra ambiente e stato emotivo dei soggetti che lo abitano, spesso creato per mezzo della riqualificazione timica del punto di vista percettivo;
2. lo spazio, nelle fasi centrali della narrazione, quelle cioè in cui si agisce, subisce sempre

un'azione di riqualificazione passionale (di degradazione o di miglioramento);

3. lo spazio non viene assoggettato da regole di mappatura, cioè non è uno spazio logico – una pura descrizione – ma molto spesso è oggetto di azioni rivoluzionarie che tendono a rideterminare il suo valore semantico per mezzo della rideterminazione del suo valore passionale.

Mentre le prime due conclusioni sono adattabili anche alla letteratura maschile, l'ultima è più delle altre prerogative delle narrazioni femminili, perché queste usano la scrittura e il discorso, più di quelle maschili, come strumento di riorganizzazione delle pratiche sociali, partendo proprio dalla riorganizzazione delle regole sociali inscritte nei luoghi sotto forma di tonalità passionali.

Bibliografia

Bertrand D., *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès-Benjamin, 1985.

Bertrand D., *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Édition Nathan, 2000 (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002).

Brizio F., *La scrittura e la memoria*, Milano, Selene Edizioni, 1993.

Cavicchioli S., *Geometrie cognitive e passionali in To The Lighthouse di Virginia Woolf*, in Ead. *I sensi, lo spazio, gli umori*, Milano, Bompiani, 2002.

De Lauretis T., *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press (trad. it. *Pratica d'amore. Percorsi del desiderio perverso*, Milano, La Tartaruga, 1994).

Demaria C., *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003.

Ferroni G., *Postfazione*, in L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 207-221.

Greimas A. J., *Sémiotique et sciences, sociales*, Paris, Editions du Seuil, 1976 b (trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico torinese, 1991).

Greimas A. J., Fontanille J., *Semiotique des passions. Des etats de choses aux etats d'ame*, Paris,

Editions du Seuil, 1991 (trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996).

Greimas A. J., *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Editions du Seuil, 1976 a (trad. it. *Maupassant, la semiotica del testo. Esercizi pratici*, Torino, Centro Scientifico torinese, 1995).

Ortese A. M., *Dolente splendore del vicolo*, in «Sud. Giornale di cultura», gennaio 1947.

Romano L., *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1994.

Stanford Friedman S., *Lacotional Feminism: Gender, Cultural Geographies and Geopolitical Literacy* in DeKoven M. (Ed), *Feminist Locations. Global and Local, Theory and Practice*, New Brunswick, New Jersey, London, Rutgers University Press, 2001.

**NELLA TRASPARENZA IMMAGINATIVA TRA SPAZIO NATURALE E VOLTO UMANO:
SULL' "AURORA TEMPORALE" RACCONTATA DA M. PROUST**

Carlo Alberto Augeri
Università del Salento

Abstract

Il saggio esplora l'interconnessione tra spazio, tempo e percezione attraverso l'analisi di alcuni passi della *Recherche du temps perdu* e il supporto della teoria cronotopica di Michail Bachtin. Dapprima si chiarisce come Proust evidenzi la dinamica della percezione del tempo già nello spazio individuato dal viso dei personaggi, rivelando in esso la compresenza di un'alterità e l'avvio di una loro trasformazione identitaria. In seguito, si sottolinea come la scrittura proustiana sveli la profonda interazione tra mondo naturale e mondo umano, natura e cultura, corpi e materia, influenzati e plasmati in egual modo dal divenire temporale.

Parole chiave: cronotopo, *À la recherche du temps perdu*, fisiognomica, fenomenologia della percezione

The essay explores the interconnectedness between space, time, and perception by analyzing certain passages from *À la recherche du temps perdu* and drawing upon Mikhail Bakhtin's chronotopic theory. Initially, it clarifies how Proust highlights the dynamics of time perception within the space identified by the characters' faces, revealing therein the coexistence of alterity and the initiation of their identity transformation. Subsequently, it emphasizes how Proust's writing unveils the profound interaction between the natural world and the human world, nature and culture, bodies and matter, equally influenced and shaped by temporal evolution.

Keywords: chronotope, *À la recherche du temps perdu*, physiognomy, phenomenology of perception.

Lo spazio come 'fuori', come mondo e mondo esterno implica di per sé la separazione di un confine in cui è sottesa un'implicita complementarità sistematica, da cui esso riceve pienezza di significato non come dato isolato, bensì quale rapporto reciproco con un dentro, la cui messa in relazione rende dinamico lo stesso concetto intrinseco di spazio, riferendolo fino ai significati d'esistenza, di relazione io-altro, alle indicazioni dello stesso fenomeno umano, in cui è compresente un dentro spaziale, comprendente l'interiorità di ognuno, e un fuori di sé estensibile all'esterno non delimitabile se non in rapporto al soggetto stesso, addirittura alla sua gradazione con cui apre il suo 'dentro' al 'fuori': partecipazione, intimità, inclusione, oppure esclusione, esteriorità, estraneità.

Anche alla base del funzionamento semiotico ed ermeneutico della cultura notiamo la spazializzazione del pensiero, sviluppante metafore con cui costruiamo concetti logici pure astratti, come, ad esempio, l'idea di tempo, di psiche, di significazioni metafisiche (cielo-terra, aldilà - aldilà ultraterreno, regno dei morti), antropologiche, socio-storiche.

Le coppie di dentro-fuori, aperto-chiuso, alto-basso, vicino-lontano, profondità-superficie, finito-infinito, vasto-immenso connotano le forme significanti delle culture, per cui si può affermare che l'ordine geometrico della costatazione spaziale presiede all'ordine del discorso, secondo una relazione di partenza oppositiva o contrastativa che ne segna la distanza, superata tramite un percorso spaziale, un movimento fisico, configurato come viaggio, al termine del quale si ha l'incontro, si raggiunge la meta.

Lo spazio può pure non interessare la sola distanza 'spaziale', bensì anche temporale: si ha un tipo di spazio "cronotopico", così come definito da Bachtin, secondo cui è cronotopo «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente [...] Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza» (Bachtin 1979, p. 231).

Nella dimensione cronotopica dello spazio la distanza può essere abitata da un'unità consistente, che esula dai concetti di vicino-lontano o, meglio, rende come asimmetrica la relazione di vicinanza e lontananza, affidando la seconda entità al tempo, la vicinanza rimanendo legata allo spazio: ne consegue che in un'unità cronotopica sono osservabili due connotazioni riguardanti lo spazio del vicino qui e di questa ora, che diventa lontananza dello stesso in un là di un dopo distante.

È interessante cogliere la relazione vicino-lontano entro lo spazio percipiente del vedere, in cui il soggetto 'vedente' trasferisce lo sguardo da vicino in un tempo della lontananza, donando, pertanto, all'oggetto visto da vicino una doppia valenza temporale di un suo presente da cui intravedere il suo dopo in-avvenire:

I volti umani, scrive M. Proust in pagine memorabili della Recherche, sembrano non mutare mentre li si guarda, perché la rivoluzione che compiono è troppo lenta per essere percepita dai nostri occhi. Ma bastava, accanto a queste fanciulle, vederne la madre o la zia, per misurare le distanze che l'attrazione interna di un tipo generalmente orribile avrebbe fatto percorrere a quei lineamenti in meno di trent'anni, fino all'ora del declino degli sguardi, fino a quando il viso, passato per intero sotto la linea dell'orizzonte, non riceve più luce [...] prendiamo dalla nostra famiglia, come le papilionacee prendono forma dal loro seme, tanto le idee di cui viviamo quanto le malattie di cui morremo. Come su una piantina dove i

fiori maturino in epoche diverse, li avevo visti in certe vecchie signore, qui sulla spiaggia di Balbec, i duri semi, i molli tuberì che le mie amiche sarebbero state un giorno. Ma che importava? per il momento, era la stagione dei fiori. (Proust 1983, pp. 1078-1079)

Nella vicinanza dello spazio 'accanto', familiare, abitato in compagnia di altre persone frequentate con sentimento d'amicizia, Proust fa notare che è possibile vivere un'esperienza molto estraniante, costatativa ed immaginativa insieme, consistente nel percepire entro uno stesso *topos* visivo un tempo intimamente risonante di 'altrove' che attraversa lentamente, ma inesorabilmente, l'identità di un volto umano, ad esempio, espressiva forma vivente in cui è intruso un segreto di lontananza, già visibile nello stesso momento in cui è 'qui', ossia nel mentre occupa un suo spazio configurante di presente identitario: si tratta della co-presenza, nel medesimo spazio facciale, di un'alterità differente intimamente intrinseca alla sua natura effettuale, già inizio di una sua reale trasformazione che rinvia l'essere così nella sua differenza.

È da cogliere, nella percezione proustiana, come un'espansione narrativa di essere d'esistenza dello spazio di 'qui', che rende mobile, metamorfica la stessa quiete di presenza, goduta nell'intrattenimento di un vissuto aperto ad una gioiosa relazione di conoscenza e d'amicizia: sembra che nello spazio immanente che si sta vivendo ci sia già un 'fuori' d'essere, una distanza che è sì temporale, ma che muta la spazialità configurativa dell'identità dei volti.

Distanza di un altrove temporale, che però già comincia ad essere incisa nello spazio della raffigurazione del volto vivente, che muta nella forma secondo l'attraversamento già inscritto e delineato a livello germinativo, contenuto come seme nel fiorire presente del volto stesso: presente in relazione allo sguardo coincidente con il tempo della narrazione, che racconta l'impressione del vedere così come narrativamente percepita da Marcel.

Il fatto è che vedere con sguardo cronotopico il veduto all'interno di un qualunque spazio visivo si traduce in un oltrepassamento o sprofondamento del referente considerato, che viene prolungato al di là dei contorni formali che lo delineano. Insomma, in ogni immanenza visiva confinata nello spazio più vicino è come cogliere anziché un confine, una trasparenza per la quale non viene trasceso il rapporto vedente-veduto entro uno spazio di visività, ma viene reso profondo entro una visività temporale presupposta dentro la metamorfosi del suo essere fenomenico.

È la condensazione dello spazio-tempo, consistente nella trasparenza dello spazio nel tempo, che conferisce un'ulteriorità, una profondità a ciò che si guarda in uno spazio legato al presente dell'osservatore: la connotazione temporale di ciò che si offre al vedere non caratte-

rizza la profondità come dilatazione spaziale, come immensità di oltre confine, una volta dilatato, il confine, come trasparenza di spazio-tempo: dilatazione continuativa e mimetica di un medesimo oggetto, che si ripete in uno spazio dilatato e senza delimitazioni esterne.

Nello spazio il tempo porta con sé la sua natura intrinsecamente metamorfica, per cui l'ulteriorità spazio-temporale è configurata come visione di un insieme di impressioni presupposte, fondate sulle previsioni di chi guarda: se lo spazio offre un reale visibile, il tempo immerso ed immerso nell'oggetto visto e prevenuto da chi vede rinvia ad un reale possibile, visto con l'immaginazione, che anticipa nella figurazione presupposta ciò che sarà nella sua essenza di visività nel posticipo del dopo temporale.

Dilatazione metamorfica, che comunque non è affidata al capriccio immaginativo della visione; in effetti, a Marcel «bastava, accanto a queste fanciulle, vederne la madre o la zia» per osservare, «misurare le distanze» del mutamento dei lineamenti dei volti delle ragazze, figlie e nipoti, in trent'anni di differenza, il tempo circa che intercorre tra due generazioni parentali: che è il tempo in cui accade il «declino degli sguardi», è pure il tempo in cui «il viso, passato per intero sotto la linea dell'orizzonte, non riceve più luce».

Ha ragione G. Deleuze nel caratterizzare la scrittura narrativa proustiana come spiritulizzazione di un'essenza che non si incarna in un oggetto, ma in un accostamento metaforico e metonimico basato sulla metamorfosi con cui si «riproduce l'instabile opposizione, la *complicatio* originaria, la lotta e lo scambio degli elementi primordiali che costituivano la stessa essenza» (Deleuze 2001, p. 46): è in questa comunanza basata sulla differenza e ripetizione che 'risuona', si correla lo spazio rappresentato nell'atto del vedere. In effetti, il "declino degli sguardi" riguarda l'effetto di attrazione, di piacere sentito da chi guarda nei confronti del viso di una ragazza giovane, ad esempio, la cui bellezza sfuma a causa della metamorfosi dei suoi lineamenti lungo il passaggio del tempo. Passaggio condensato nell'immagine dell'orizzonte in relazione alla ricezione della luce solare nella fase quotidiana del tramonto: al di sotto del quale la luce è ormai inclinata verso altre direzioni, per cui l'essere situato al di sotto della linea dell'orizzonte significa non essere più illuminato dalla luce, dunque splendente di bellezza in rispondenza alla luce del giorno solare.

Lo spazio riceve dal tempo una sorta di suo oltrepasamento intimo, segnato dal moto dell'accadere che trova nei fenomeni e negli oggetti naturali i suoi segni 'di passaggio': un'altra immagine della *Recherche* è interessante, per poter cogliere la figurazione in immagine dello spazio-tempo proustiano come riflesso in natura e nel viso umano. Si tratta del tempo non passato solo storicamente, ma pure anteriore, geologico, che rinvia al remoto immemorabile

dello spazio naturale e terrestre: verso questa immensità temporale è proiettato lo spazio del presente di Marcel, che guarda. Proiettato in una sorta di extratemporalità, secondo un'immagine costruita dalla mente impressiva del personaggio?

No, non si tratta di proiezione di un tempo visibile (presente) in un altro invisibile (passato geologico), partecipe di uno spazio considerato nell'ambivalenza dello scavo immaginativo al fondo del quale intravedere l'altro tempo, senz'altro appartenuto una volta al paesaggio considerato, in cui si pone il personaggio che guarda dal suo presente di osservazione e di narrazione.

Come prima considerato, lo spazio proustiano è intimamente sconfinato nel suo prima fino al suo remoto temporale: costituisce, anzi contiene un'immensità in cui sprofonda l'ora nel primitivo dell'allora, un prolungamento indefinito la cui trascendenza è nel tempo immanente trasparente al presente.

Questa alchimia impressiva di trasparenza temporale, intravista nell'immanenza dello spazio, è affidata ad un segno quasi immateriale nella sua materialità sfumata, simmetrica rispetto alla luce che riceve e riflette, il colore, considerato in natura nei suoi effetti impressionistici, secondo la lezione artistica delle marine dipinte da Elstir, il pittore amico di Marcel, a proposito del suo far sapere assaporare profondamente l'incanto nell'essere in grado di «riportare, fissare sulla tela l'impercettibile riflusso dell'acqua, la pulsazione d'un minuto felice» (Proust 1983, p. 1090); ecco una citazione dalla *Recherche*, pertinente con quanto si sta qui considerando:

[...] mi ero sempre sforzato, davanti al mare, di escludere dal mio campo visivo, insieme ai bagnanti in primo piano, anche gli yachts dalle vele troppo bianche come una tenuta da spiaggia, tutto ciò, insomma, che potesse scuotere la mia certezza di contemplare l'onda immemoriale la cui vita misteriosa la cui vita misteriosa si svolgeva già prima dell'apparizione della specie umana [...] Lungo la strada, poi, non mi facevo più schermo con le mani come nei giorni in cui, concependo la natura come animata d'una vita anteriore alla comparsa dell'uomo e contrapposta a tutti i tediosi perfezionamenti dell'industria che, finora, m'avevano fatto sbadigliare di noia nelle esposizioni universali o dalle modiste, mi sforzavo di non vedere del mare che la sezione dove non ci fossero navi a vapore, in modo da raffigurarmelo come immemoriale, ancora contemporaneo delle età che l'avevano visto separarsi dalla terra, o almeno dei primi secoli della Grecia. (Ivi, pp. 1090-1091)

Il tempo anteriore, aurorale rende il paesaggio come immateriale, ossia come non determinato, non statico, non irrigidito nella sua sostanzialità senza sorprese, ormai modellato, dunque non più duttile, dal tempo costituito, ormai plasmato, rappreso nella sua piega continuativa: il confine, che significa fine della fluidità confusiva di realtà non ancora sostanziate in forme solide, stabili e stabilite, non ha ancora negato la trasparenza, che è la risonanza dell'altra cosa ancora persistente nell'identità instabile, in mutamento, oscillabile, divisiva entro la sua persistenza.

Vedere l'aurora temporale nello spazio significa ammorbidire la sua durezza, effetto di un'unica forma modellata nella consistenza della durata: a proposito di uno spazio marino in relazione alla scogliera, ad esempio, è aurorale il tempo in cui le rocce sono ancora polvere non indurita e l'acqua del mare in uno stato di quasi vapore, sì da perdere la sua consistenza come «allo stato gassoso».

Ebbene, anche lo spazio facciale, entro cui è configurato un volto umano, non sfugge alla logica aurorale del tempo modellato, indurito nello spazio del tempo successivo: a proposito delle fanciulle "in fiore", le amiche incontrate d'estate sulla spiaggia di Balbec, Marcel coglie nei loro volti l'indistinzione della giovinezza, tempo aurorale, non essendo:

i lineamenti veri e propri ancora affiorati. Si vedeva solo un colore incantevole, sotto il quale non era possibile distinguere che cosa sarebbe stato, qualche anno dopo, il profilo. Quello attuale non aveva niente di definitivo, e poteva obbedire a una semplice, momentanea, somiglianza con qualche membro defunto della famiglia cui la natura avesse usato questa cortesia commemorativa. Viene così presto il momento in cui non si ha più nulla da attendere, in cui il corpo è irrigidito in un'immobilità che non promette più sorprese, in cui si perde ogni speranza vedendo intorno a volti ancora giovani - come sugli alberi foglie, in piena estate, delle foglie già morte - capelli che cadono o incanutiscono, è così breve questo mattino radioso, che si finisce col non amare che le fanciulle più tenere, nelle quali la carne, come una pasta preziosa, lievita ancora. Sono, queste fanciulle, un puro flusso di docile materia, plasmata senza sosta dall'impressione passeggera che le domina. (Ivi, p. 1094)

Fluttuazione vs indurimento, espressione fuggitiva vs stasi-irrigidimento dei tratti, duttilità plasmata dall'impressione passeggera vs immobilità senza più sorprese: il tempo è visibile nei modi in cui i suoi segni non solo si imprime sulle cose, ma ne determinano una conseguenza essenziale, strutturale.

La profondità del discorso riflessivo-narrativo di Proust consiste nel cogliere l'inseparabilità del mondo della natura dal mondo umano, a proposito del loro assorbimento intimo nel cronotopo: il mare in scogliera e il volto nella giovinezza vivono la stessa caratteristica aurorale della fluttuazione fluida del senza confine, mentre il confine, effetto indurito dell'irrigidimento della polvere solidificata in roccia e della roccia in scogliera, contro cui il mare è costretto ad essere onda d'urto che si infrange, sembra pietrificare anche il volto, contro la cui durezza dei tratti la giovinezza si infrange come fluidità ormai non penetrante nelle forme. Il volto irrigidito, pertanto, perdendo le «morbide fluttuazioni» dell'adolescenza, in favore di un'uniformità dei lineamenti del tempo adulto, esprime non la gaia bellezza, ma la «solidificazione assoluta», allusiva di una vita sottoposta all' 'è così' dell'obbedienza oppure del sacrificio, anche in risposta ad anni di traversie e di tempeste: «è questa plasticità a rendere così varie e incantevoli le premure, le gentilezze prodigateci da una fanciulla. Certo, esse sono indispensabili anche nella donna, e colei che non ci ama, o non vuol farci capire che ci ama, prende ai nostri occhi un che di noiosamente uniforme» (Ivi, pp. 1094-1095).

La fluttuazione permette allo spazio di essere non univocamente 'di fuori', ma aperto nel fuori e nel dentro, con il dentro che costituirebbe la parte inclusiva dello spazio non irrigidito dal confine, che lo fa essere solamente spazio escludente, ossia esterno ad un interno che rimane ad esso inaccessibile: così il volto di una donna che perde il tempo della giovinezza, a mano a mano che la duttilità, visibile e palpabile nelle «morbide fluttuazioni» della pelle del volto, cedono alla rigidità, all'indurimento dei suoi lineamenti.

È interessante notare che il tempo proustiano non appartiene alla neutra fisica del passaggio evenemenziale, della quantità dei giorni che attraversano il calendario solare: si tratta di un tempo vissuto, che segna la vita delle Persone e dei loro volti, modellandoli, incide nel loro spazio espressivo, configurativo.

In effetti, da una parte «la forza continua dell'obbedienza che sottomette la sposa allo sposo», dall'altra «i sacrifici a cui ha accondisceso ogni giorno la madre per i suoi figli», dall'altra ancora le «traversie e le tempeste» che una donna attraversa durante la vita costituiscono i fatti esperienziali che scolpiscono il volto femminile diversamente, secondo forme modellizzanti che rinviano alla tipologia del modello di vita incarnato, in cui è da riconoscere un "soldato" (la moglie obbediente) oppure un "apostolo" (la madre affettuosa e protettrice), infine un "vecchio lupo di mare" (la donna travagliata da una vita difficile).

Come si nota, la correlazione proustiana riferita al volto umano è quasi sempre di natura spazio-temporale, all'interno di uno stesso referente visivo: ne consegue che ogni entità, naturale

o umana, è altro da sé, segnata dal tempo naturale e dal tempo vissuto, che ugualmente trasformano, incidono con i loro segni metamorfici e significativi secondo la loro tipologia semantico-cronotopica mai caotica e indifferente.

Non può esserci identità, ma metamorfosi nello spazio della natura e nello spazio umano: nel cronotopo proustiano dell'identità metamorfica non può esserci ripetizione di sé con sé, ma identificazione di sé con l'altro, secondo una relazione stretta e intimamente intrecciata. Insomma, si tratta di uno spazio immenso, perché intimo e vissuto, 'dipinto' alla maniera della pittura di Elstir, nel cui studio Marcel trova l'apparizione della:

fucina d'una sorta di nuova creazione del mondo, dove, dal caos di tutte le cose che vediamo, egli aveva tratto, dipingendole su vari rettangoli di tela posati un po' dappertutto, qua un frangente che schiacciava iracondo sulla sabbia la propria schiuma viola, là un giovane vestito di ruvida tela bianca e appoggiato coi gomiti al parapetto d'una nave. La giacca del giovane e l'onda torbida e schiumante avevano assunto una nuova dignità per il fatto di continuare a esistere, sebbene sprovviste di ciò in cui, secondo l'opinione comune, avrebbero dovuto consistere, dal momento che l'onda non poteva più bagnare, né la giacca rivestire chicchessia [...] nell'atelier si vedevano quasi soltanto marine dipinte lì, a Balbec. Ma di ciascuna potevo cogliere il fascino, consistente in una sorta di metamorfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia si chiama metafora, e scoprivo che, se il Padreterno aveva creato le cose dando loro un nome, Elstir le ricreava togliendoglielo, o dandogliene un altro. I nomi che designano le cose rispondono sempre a una nozione dell'intelligenza, estranea alle nostre autentiche impressioni, e tale da costringerci a liberarle di tutto ciò che non si rapporti ad essa. (Ivi, pp. 1010-1012)

Per quanto riguarda la metafora pittorica di Elstir, la relazione metamorfica riguarda la corrispondenza mutuale, identificante, degli spazi tra loro, secondo una temporalità però sempre umana, anche se riferita agli spazi della natura, pure a quelli del remoto geologico, quando l'uomo non era ancora loro abitante: in effetti, a guardare, pur con lo sguardo immaginativo, è sempre l'occhio umano, occhio sempre percettivo e narrativo, che incarna di vissuto la cronotopia di ogni angolo naturale. Si tratta di immaginare umanamente un mondo di relazioni naturali, già pre-formate prima di ogni stessa relazione umana: con il ricorso all'immagine si guarda entro un tempo originario, in cui è ravvisabile il 'fare' intimo, somigliante, metaforico della natura, per 'vedere' il quale la mente artistica, come accade in Proust, si distanzia dall'abitudine di guardare pensando entro l'intelligenza del riconoscimento dei nomi, a cui subentra il tempo intimo dell'impressione conoscente per metafora. Che inizia quando ... e consiste nel ... saper cogliere l'aurora temporale delle cose in corrispondenza somigliante, intima tra loro, prima della demarcazione di ogni confine limitativo, non comunicante, perché l'etica dell'uomo profondo invita ad «abituare gli occhi a non riconoscere frontiere rigide, delimitazioni assolute, fra la terra e l'oceano» (Ivi, p. 1013).

Bibliografia

Bachtin M., *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

Deleuze G., *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964 (trad. it. *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 2001).

Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto. All'ombra delle fanciulle in fiore*, vol. I, tr. di G. Raboni, pref. di C. Bo, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1983.

VALENZA RAPPRESENTAZIONALE O SPAZIALE E VALORE CONCETTUALE O ATTUALE DELLA RELAZIONE

Aldo Stella

Università per Stranieri di Perugia

Abstract:

Il carattere rappresentazionale o spaziale della relazione dispone i termini come distinti e distanti, cioè li dispone spazialmente e configura un costrutto mono-diadico. Il valore concettuale o attuale della relazione, invece, coglie la natura del termine, che si risolve nell'atto del suo riferirsi all'altro termine, sì che il costrutto si toglie in quest'unico atto, che è il medesimo per entrambi i termini. Le cose dell'esperienza ordinaria si rivelano così dei segni, stante il loro "essere riferendosi", e i segni rinviano ad un unico e medesimo significato, là dove la molteplicità viene meno e si impone l'unità. Quella stessa unità che emerge dal fenomeno fisico dell'*Entanglement*, che può venire spiegato soltanto dal valore concettuale o attuale della relazione, giacché tra le particelle gemelle, che si influenzano anche se poste a distanza siderale, non sussiste alcuna relazione spaziale.

Parole chiave: Relazione, Relazione spaziale, relazione concettuale, Non-località, Unità.

The representational or spatial nature of the relationship arranges the terms as distinct and distant, spatially arranging them and configuring a mono-dyadic construct. The conceptual or actual value of the relationship, instead, captures the nature of the term, which resolves in the act of referring to the other term, removing the construct in this singular act, which is the same for both terms. Ordinary experiential things thus reveal themselves as signs, given their 'being in reference,' and the signs refer to a singular and identical meaning, where multiplicity fades away and unity imposes itself. That same unity that emerges from the physical phenomenon of Entanglement, which can only be explained by the conceptual or actual value of the relationship, as among twin particles, which influence each other even when placed at astronomical distances, there exists no spatial relationship.

Keywords: Relationship, Spatial relationship, conceptual relationship, Non-locality, Unity

1. *Introduzione*

La relazione può venire intesa in un duplice senso: in senso rappresentazionale oppure in senso concettuale.

Intesa in senso rappresentazionale, essa *si dispone spazialmente* dal momento che configura un costrutto formato da due termini estremi e da un nesso che li congiunge. I termini estremi non possono non essere *distinti e distanti*, sì che non possono non richiedere uno spazio che li separi, spazio che è riempito dal nesso, il quale funge da termine medio (*quid medium*).

Precisamente per questa ragione, si parla di *costrutto mono-diadico*: la diade è costituita dai termini e l'elemento unificante è costituito dal nesso (medio), in modo tale che il costrutto non configura un'unità vera e propria, ma un'*unificazione*, giacché la dualità dei relati deve permanere affinché il nesso intercorra tra di essi.

Intesa come concetto, invece, la relazione emerge oltre la dimensione spaziale, giacché cessa di valere come uno *status*, cioè come il *fatto* rappresentato dal nesso e dai termini, ma vale come l'*atto del riferirsi dei termini*, stante che ogni identità determinata (dunque, ogni termine) si pone in forza del suo intrinseco riferirsi alla differenza, che rende *dinamico* ciò che in precedenza era *statico*.

Per chiarire quanto detto, cominciamo con l'esaminare la relazione intesa in senso spaziale (rappresentazionale).

2. Il costrutto mono-diadico

Ribadiamo che il modo ordinario di intendere la relazione la rappresenta come un *costrutto mono-diadico*, ossia come un nesso (un termine medio) che si instaura tra due termini estremi.

Non si può non rilevare, tuttavia, che la *problematicità* della relazione ridotta a costrutto era già ben presente a Platone, il quale, trattando il tema della relazione che sussiste tra le idee e le cose che di esse partecipano, usa il concetto di *partecipazione* (*metessi*) ed evidenzia appunto il *limite* della relazione ridotta a medio tra estremi. Se, infatti, i due estremi sono "A" e "B", allora il termine medio, da un certo punto di vista, unisce "A" e "B"; ma, da un altro punto di vista, divide "A" da "B".

Ciò comporta che, qualora il medio venga indicato con la lettera "C", si vengono a produrre due nuove relazioni: quella tra "A" e "C" e quella tra "C" e "B". Dalle due nuove relazioni originano, in questo modo, due nuovi medi e ciò può andare avanti all'infinito, precisamente come Platone indica nel *Parmenide* (130 e - 132 b). Aristotele riprende il medesimo tema nella *Metafisica* (I, 9, 990 b 1-18) e definisce "aporia del terzo uomo" il *regressus in indefinitum* cui mette capo la relazione ridotta a costrutto.

A nostro giudizio, tale interpretazione della relazione non la configura in una forma che genera soltanto un'*aporia*; ben più radicalmente, tale forma genera un'*antilogia*, cioè un'autentica *contraddizione*.

La relazione, intesa in senso rappresentazionale, postula infatti l'identità dei relati ("A" e "B") e tale identità domanda di venire intesa secondo il modo in cui essa viene fatta valere dal sistema empirico-formale: tanto "A" quanto "B" risultano ciascuno identico con sé stesso e per questo differente da ogni altro. Se non fosse così, nessuna delle due identità potrebbe venire

codificata come diversa dall'altra. Su questo aspetto, non di meno, torneremo nel paragrafo 3, quando parleremo del concetto di "identità determinata".

Già da ora, si può notare quanto segue: le due identità, che fungono da termini relati, non possono esibire ciascuna una propria *indipendenza* dall'altra, perché solo così esse risultano *distinte*. Se tale indipendenza non sussistesse, allora l'una identità finirebbe per *con-fondersi* con l'altra, sì che la stessa relazione verrebbe meno. Inoltre, solo in quanto indipendente l'una identità può venire codificata come "A" e l'altra come "B", cioè ciascuna risulta compiuta in sé stessa.

La distinzione delle identità relate, del resto, viene certificata anche dal fatto che esse sono anche *distanti*, ossia *disposte spazialmente* e, più precisamente, l'una occupa uno spazio che è diverso dallo spazio occupato dall'altra identità: solo così, infatti, si costituisce il costrutto.

La domanda che si impone, stando così le cose, è la seguente: se "A" e "B" costituiscono due identità *indipendenti*, come possono, allora, valere come "termini" di una relazione?

Si viene a configurare, infatti, un'inevitabile alternativa: *aut* "A" e "B" sono due identità così come la forma le assume, ma allora l'una, come abbiamo visto poco sopra, si pone *indipendentemente* dall'altra; *aut* "A" e "B" configurano i due termini di una relazione, ma allora l'identità di ciascun termine cessa di valere come autonoma e autosufficiente, dal momento che essa non può non porsi come *aperta* all'identità dell'altro, onde giustificare il loro vincolo.

Siamo così pervenuti ad un punto che giudichiamo della massima importanza. Il *vincolo* tra le identità si costituisce come tale ad una sola condizione, cioè a condizione che neghi il loro essere identità indipendenti (autonome, autosufficienti). Esso, infatti, in tanto si pone in quanto *l'un termine si fonda sull'altro*, ossia in quanto l'un termine si pone *in riferimento intrinseco all'altro*. Se così non fosse, la relazione non avrebbe altra funzione che *giustapporre* le identità, le quali permarrebbero le stesse sia fuori sia dentro la relazione.

Il costrutto mono-diadico, pertanto, concilia l'*indipendenza* delle identità con la loro *dipendenza reciproca* e per tale ragione configura un'antilogia.

Si potrebbe ipotizzare che "A" e "B" costituiscano due identità *inizialmente irrelate* e che solo successivamente entrino in relazione. Se non che, in questo modo *la relazione non trasformerebbe affatto l'essere delle identità irrelate* e, pertanto, si tratterebbe di una relazione soltanto "apparente".

Che è come dire: se "A" è "A" perché è autonomo, allorché entra in relazione con "B" non può non perdere la sua autonomia e, dunque, non può non cessare di essere "A" e deve diventare "A₁". Il medesimo vale per "B", il quale deve diventare "B₁". Se non venissero meno come "A" e come "B", allora nessuna relazione si sarebbe instaurata.

Duns Scoto mette in luce precisamente questo aspetto: se l'unione di "A" e "B" esprime non altro che gli stessi "A" e "B" assoluti, cioè autonomi e autosufficienti, allora il composto di "A" e

“B” non differisce in nulla da “A” e “B” separati, così che la relazione non si è effettivamente instaurata (cfr. Duns Scoto, 1478).

3. *Il concetto di identità*

Si è cercato di fornire una soluzione al problema indicato e, per evitare che il costrutto relazionale risulti contraddittorio, si è ipotizzato che “A” sia “A” prima di entrare in relazione con “B” e subisca una trasformazione dopo essere entrato in relazione e lo stesso valga per “B”.

In questo caso la relazione (*r*) non sarebbe più tra “A” e “B”, valendo come *r* (“A”, “B”), ma si instaurerebbe tra “A₁” e “B₁”. Se non che, anche questa soluzione risulta, a ben vedere, insostenibile. Essa finisce per proporre, a rigore, *due nuove relazioni*: quella tra “A” e “A₁” e quella tra “B” e “B₁”.

In tal modo, però, non soltanto viene a riproporsi l'*aporia* indicata da Platone, ma altresì non trova soluzione il problema da noi rilevato in precedenza. Tanto “A” quanto “B”, infatti, dovrebbero valere come due identità che, ancorché richieste come *autonome* onde valere come due identità *effettive*, dovrebbero mantenersi tali nonostante entrino in *rapporto con l'altro da sé*, giacché “A₁” e “B₁” sono richieste come diverse dalle *identità irrelate*.

Si imporrebbero, cioè, due nuove relazioni, quella tra “A” e “A₁” e quella tra “B” e “B₁” che non potrebbero non negare l'autonomia e l'autosufficienza tanto di “A” quanto di “B”.

Questo, dunque, è lo *status* che caratterizza la relazione intesa in senso spaziale: tale *status* richiede i termini come se fossero due identità distinte e autonome (“A” non è “B”, “A” è distinto/distante da “B”), ma, insieme e contraddittoriamente, come se l'un termine si fondasse sull'altro (“A” c'è perché c'è “B”; “A” non può stare senza “B”).

Si configura, così, la *conciliazione dell'inconciliabile*: il costrutto mono-diadico concilia la *reciproca indipendenza* dei termini con la loro *reciproca dipendenza*.

Per cercare di risolvere il problema, si impone la necessità di riflettere sul concetto di “identità” e, in particolare, sull'identità determinata.

Ricordiamo che il *principio di identità* afferma che ogni cosa è identica a sé stessa e proprio per questo è diversa da ogni altra. Così Aristotele definisce l'identità nel V libro della *Metafisica*: «L'identità è una *unità d'essere* o di una molteplicità di cose, oppure di una sola cosa, considerata però come una molteplicità: per esempio come quando si dice che una cosa è identica a sé stessa, nel qual caso essa viene considerata appunto come due cose» (V, 9, 1018 a 11-12).

L'identità esprime, dunque, o che una cosa è identica a un'altra (“A” è “B”) o che una cosa è identica a sé stessa (“A” è “A”). Nell'un caso come nell'altro l'identità si costituisce come *identità tra due termini*.

L'identità – questo è il punto –, si fonda sulla relazione o, altrimenti detto, *la relazione è costitutiva dell'identità*. L'alterità (la differenza, “non-A”), infatti, non può non venire richiesta dall'identità (“A”), anche se viene richiesta per venire negata, affinché risulti la *medesimezza* sostanziale dei due termini che la forma, invece, presenta come distinti.

La *dimensione spaziale*, questo va sottolineato con forza, è richiesta anche dall'identità ordinaria, per la ragione che la dualità, anche se per venire negata, viene comunque postulata e *la dualità impone la collocazione in spazi diversi*.

Quando si afferma l'identità della cosa con sé stessa, infatti, la si esprime nella formula “A è A”, ossia come una *relazione* in cui l'“A” che funge da soggetto dell'enunciato non è l'“A” che funge da predicato, sì che essi non possono non occupare *spazi diversi anche nell'enunciato stesso*.

Tale relazione si risolve, tuttavia, nell'identità per la ragione che la copula “è” intende sancire l'unità/identità di soggetto e predicato, ossia perché ciò che propriamente l'enunciato afferma è che il primo termine coincide con il secondo e si risolve in esso.

Se non che, il punto che deve venire tenuto nella dovuta attenzione è il seguente: se i termini non si disponessero come *due*, cioè *rappresentativamente* o *spazialmente*, non si potrebbe rilevare il loro *essere un medesimo*, ossia non potrebbe emergere *il concetto di identità*.

Ciò impone che la relazione funga e operi nel concetto stesso di identità: soltanto per la ragione che i termini sono due, di essi può dirsi l'identità.

Che è come dire: per affermare lo *idem*, o l'unità, si deve comunque presupporre la differenza. Anche quando si afferma l'identità della cosa con sé stessa, si è costretti ad *introdurre una relazione nel suo essere*, sì che si finisce per inscrivere la molteplicità nell'unità. Per questa ragione Aristotele afferma che una cosa viene considerata come due cose.

4. Valore intrinseco della relazione

Quanto detto trova conferma in forza di una nuova considerazione dell'identità. Questa considerazione fa valere ancora il fatto che essa non può venire disgiunta dalla relazione, ma esaminando la cosa a muovere da un diverso punto di vista.

L'identità determinata è “de-limitata”, ossia è tale in quanto è segnata da un *limite*. La caratteristica del limite è presentare *due facce* che sono tra di loro *indisgiungibili*: una che guarda verso ciò che è limitato (“A”) e una che guarda verso ciò che è limitante (“non-A”).

Ebbene, ciò non fa che testimoniare che l'identità determinata non può porsi se non *referendosi necessariamente* alla differenza. Solo l'identità dell'assoluto è *oltre* ogni relazione ad altro.

Si potrebbe dire, pertanto, che “A è A” perché “non è non-A”, così che *il principio di identità si traduce nel principio di non contraddizione*.

In sintesi: se, parlando dell'identità, si intende l'identità dell'assoluto, allora essa si pone a prescindere della relazione, ma ciò impone che l'assoluto sia *indeterminato* e *indeterminabile*. Di contro, se si parla di un'identità determinata, la relazione oppositiva alla differenza risulta *essenziale e costitutiva (intrinseca)* dell'identità, che risulta "determinata" solo dall'altro da sé.

In questo secondo caso, si dovrà trarre la seguente conclusione, che è della massima importanza: la rappresentazione sensibile, che *dispone* "non-A" fuori da "A", deve venire messa in discussione. Se l'altro è *essenziale* al costituirsi dell'identico, allora la considerazione spaziale della relazione non può non venire superata dalla *considerazione concettuale*, che impone la *differenza nella costituzione intrinseca dell'identità e non fuori di essa*.

Il punto è cruciale e necessita di venire chiarito ulteriormente. La rappresentazione induce la convinzione che una certa indipendenza possa continuare a sussistere, dal momento che A e non-A *occupano spazi diversi*, anche nell'enunciato.

Di contro la *consapevolezza* che concettualmente "non-A" è *essenziale* al costituirsi di "A" (e viceversa) non può non significare che *la differenza viene riconosciuta come intrinseca e costitutiva dell'identità*, sì che ogni identità determinata viene colta nel suo essere, in sé, sé *et non-sé*.

La relazione – e questa può venire considerata la conclusione del discorso sull'identità e sulla relazione – non può venire pensata come *intercorrente* tra "A" e "B", ma come *immanente* ad entrambi. Essa, pertanto, *non va intesa come un costrutto, ma come l'atto dell'intrinseco riferirsi dell'identico al diverso, in modo tale che la relazione come rappresentazione deve cedere il passo alla relazione come concetto*.

Hegel, nella *Scienza della logica*, esprime questa consapevolezza nel distinguere la relazione estrinseca (*äußerliche Beziehung*) dalla relazione intrinseca (*immanente Synthesis*) (cfr. trad. it. 1974³, pp. 87-109). La prima coincide con il costrutto mono-diadico e assume l'identità come autonoma dalla differenza; la seconda, invece, fa valere il principio, che Hegel riprende da Spinoza, per il quale *omnis determinatio est negatio*: ogni determinazione è negazione, ma non negazione di altro, bensì negazione di sé medesima.

Il punto da sottolineare con forza è il seguente: qualora si pervenga alla consapevolezza che "A" e "B" sono *identità correlative*, o più precisamente *coessenziali*, tali cioè che si pongono solo in forza del loro inviare reciproco, allora l'invio non può non venire pensato come coincidente con l'essere di entrambi. "A", insomma, è *l'atto del relazionarsi a "B"*, e viceversa, perché "A" senza "B" non può stare, così che l'uno entra nella costituzione intrinseca dell'altro e la relazione vale come quell'*atto* in cui i due termini diventano un'unica realtà. Cerchiamo di chiarire questo nodo, che è di vitale importanza,

Avere contezza del *valore costitutivo della relazione* impone un ripensamento radicale del concetto di identità: ogni identità determinata, lungi dal poter venire ipostatizzata, si rivela a rigore un *segno*, perché il suo *essere* coincide con (e si risolve ne) il suo *riferirsi* ad altro da sé.

Da ciò si evince che *sulla considerazione spaziale della relazione* si fa poggiare il mondo delle molteplici entità. Se, invece, si coglie il valore concettuale tanto dell'identità quanto della relazione, allora l'ente cessa di venire ipostatizzato e si risolve nell'atto del suo riferirsi.

L'ente acquista, dicevamo, il valore di segno, perché il suo essere si risolve nel suo inviare oltre di sé, in modo tale che il mondo di cose viene sostituito da un *mondo di segni*, i quali si riferiscono tutti ad un unico significato, che è tale proprio perché non è determinato né è determinabile. Se venisse determinato, scadrebbe esso stesso a segno.

Si potrebbe concludere il discorso svolto con queste parole: se si esamina l'intera questione dal punto di vista sensibile, ossia dal *punto di vista spaziale*, allora l'identità e la differenza sembrano l'una estrinseca all'altra. Di contro, se esse vengono considerate dal *punto di vista concettuale*, allora emerge che l'una si pone *solo perché* si pone l'altra, così che l'una è *l'atto dell'intrinseco riferirsi* all'altra. In quest'*unico e medesimo* atto, che è lo stesso per entrambi i termini, la dualità viene meno e *si impone l'unità*.

Se si intende salvare il mondo dell'esperienza ordinaria, che è fatto di cose e di relazioni che si dispongono fra di esse, allora ciò risulta possibile ad una sola condizione: a condizione che si distinguano due livelli.

Il primo livello è quello dell'*inevitabile*, in cui si dispone l'esperienza ordinaria della quale la relazione costituisce la struttura formale: le cose valgono come ipostasi perché viene ipostatizzata anche la relazione, in quanto intercorrente (come *quid medium*) tra di esse. Del resto, da tale livello non si può prescindere, per la ragione che rappresenta ciò in cui ci si colloca anche per sottoporlo a questione.

Il secondo livello è quello dell'*innegabile*, nel quale le cose si risolvono in segni e il segno è tutto nel suo trascendersi, così che anche l'universo empirico-formale non può non oltrepassarsi. Poiché la relazione vale ormai come *atto*, dal momento che solo come atto essa è intelligibile – e non concilia l'inconciliabile – e poiché nell'*unità dell'atto* la dualità viene meno, emerge che *solo l'unità è veramente (innegabilmente, intelligibilmente)*.

In sintesi: il livello dell'innegabile emerge oltre *il livello empirico-formale*, che viene necessariamente oltrepassato perché si costituisce di identità che sono insufficienti a sé stesse, così che anche l'universo empirico-formale, nella sua interezza, esprime la medesima insufficienza degli elementi che lo costituiscono.

5. *La relazione come atto e l'unità delle particelle entangled*

Quanto è stato detto ha molteplici implicazioni, non solo teoretiche ma anche teoriche. Una delle più significative implicazioni teoriche è che intendere la relazione in senso *attuale* può consentire di spiegare il fenomeno dell'*Entanglement* descritto dalla fisica quantistica.

Tale fenomeno è di difficile spiegazione anche per i fisici quantistici, che pure parlano di “non-localismo”, contrapponendolo al “realismo locale” della fisica classica.

Con l’espressione “realismo locale”, in fisica classica si intende un fatto fondamentale e cioè che gli elementi che appartengono “obiettivamente” ad un sistema fisico si ritiene che non possano venire influenzati (istantaneamente) a distanza. In tal modo, si fa valere l’idea, tipica del realismo naturalista, secondo la quale due oggetti separati da grande distanza hanno realtà oggettiva indipendentemente l’uno dall’altro, nel senso che un’azione compiuta su uno di essi non modifica in modo sensibile le proprietà oggettive dell’altro.

Questa concezione poggia sulla *valenza rappresentazionale della relazione* che viene fatta valere in ambito fisico: se, infatti, due oggetti sono talmente distanti nello spazio da non poter essere considerati in alcuna relazione l’uno con l’altro – la relazione fisica postula uno spazio fisico finito (determinato) tra un termine e l’altro, affinché possano venire considerati “relati” –, allora nessuna influenza può sussistere tra di essi.

Non a caso, i fisici Einstein, Podolsky e Rosen hanno formulato quello che è stato definito il *paradosso EPR* (dove EPR sta, appunto, per Einstein, Podolsky e Rosen), volto a sottolineare l’incompletezza della meccanica quantistica e a rifiutare il “non-localismo” che da essa, invece, emerge.

Per i fisici “localisti”, cioè per i sostenitori del realismo locale, l’incompletezza della meccanica quantistica può venire superata soltanto aggiungendo informazioni aggiuntive (inizialmente non conosciute) alla descrizione della realtà fisica. Tali informazioni aggiuntive risulterebbero essere presenti in forma di “variabili nascoste”.

Se i fisici conoscessero i valori delle variabili nascoste, affermano Einstein, Podolsky e Rosen, potrebbero prevedere e descrivere con precisione i risultati di determinate misurazioni e non dovrebbero accontentarsi della probabilità e della non-località che si manifestano nell’ambito della meccanica quantistica.

Di contro, per Bell (cfr. 1964, pp. 195-200) la meccanica quantistica, anche con l’aggiunta di variabili aggiuntive (nascoste), è incompatibile con la località. In particolare, se si considera un sistema composto da due particelle *entangled*, cioè da due particelle che sono fin dall’origine “gemelle”, si osserva un fenomeno decisamente singolare: tali particelle, a prescindere dalla loro distanza, continuano a influenzarsi a vicenda.

Si potrebbe dire – e questo è il punto cruciale – che non-località e influenza reciproca, indipendentemente dalla distanza che sussiste tra le particelle stesse, indicano una medesima condizione e *ciò non può non contraddire il concetto spaziale di relazione*. Sofferamoci su questo punto, che è molto rilevante per il discorso che stiamo svolgendo.

I sostenitori della fisica quantistica – ripartiamo da qui – affermano che la non-località è un fenomeno inconfutabile, che viene certificato da una molteplicità di esperimenti.

Rimane così confermato il Teorema di Bell, il quale in sostanza afferma che nessuna teoria a variabili nascoste locali può fornire gli stessi risultati della meccanica quantistica: i fotoni *entangled*, pertanto, devono influenzarsi a distanza e, prima di una qualsiasi misura, essi devono ritenersi un *unico sistema*.

A proposito di quest'ultimo punto, che giudichiamo decisivo in ordine al tema della relazione, non possiamo non tenere presente quanto icasticamente viene affermato da Zeilinger nel suo testo *Einsteins Schleier. Die neue Welt der Quantenphysik*. Nella traduzione italiana di questo testo, si trova il seguente passo, che è fondamentale: «Nel 1935, subito dopo il lavoro di EPR, Bohr avanzò l'idea che le due particelle *entangled*, a prescindere dalla loro distanza, continuano a costituire un'unità, un sistema. La misurazione di una delle due particelle modifica lo stato dell'altra; le due particelle non hanno cioè un'esistenza autonoma» (2005, p. 78).

Precisamente tale passo di Zeilinger, che riprende il punto di vista di Bohr, ci consente di tentare di spiegare il fenomeno dell'*entanglement*, e cioè come possano le particelle *entangled* essere *distanti, pur non essendo veramente distinte*. Riteniamo che ciò sia possibile solo facendo valere un concetto di relazione del quale va considerato il suo *valore concettuale*.

Se, infatti, si riconosce il *valore intrinseco della relazione*, cioè come *immanente* al dato e non *intercorrente tra* dato e dato, allora ciò non può non comportare la *trasformazione dell'immediatezza* fattuale o formale, la quale non viene più intesa come un dato o un fatto, ma come *l'atto del trascendersi (mediarsi) dell'immediato*.

Si potrebbe anche dire in questo modo, per riprendere quanto abbiamo affermato a proposito dell'identità determinata: poiché ogni determinazione è sé stessa in quanto si riferisce ad altra determinazione, essa *trova la propria essenza nell'altro da sé*.

La *determinazione* si rivela, dunque, una mera *contraddizione*. Quando parliamo di contraddizione, tuttavia, non intendiamo indicare qualcosa-che-è, ma qualcosa che è tutt'uno con il suo negarsi. La contraddizione, insomma, non configura uno *status*.

Così come la relazione è l'atto del relazionarsi, la contraddizione è l'atto del contraddirsi. Ciò che abbiamo voluto emergesse con chiarezza è che, in effetti, si tratta di un *unico e medesimo atto*, dal momento che relazione e contraddizione sono due forme che indicano la medesima realtà: la realtà dell'immediatezza formale.

Se, insomma, l'immediato non può venire pensato come un'identità autonoma e autosufficiente, nonché compatta e monolitica, altrettanto intenderne la struttura nella forma del costruito relazionale significa riproporre quella stessa immediatezza, che, di contro, si intendeva oltrepassare. La relazione come medio, infatti, poggia sulla presunta immediatezza dei termini e si pone essa stessa come un nuovo termine.

Di contro, intendere la relazione come atto, l'atto del riferirsi di ciascun termine all'altro termine e, più in generale, l'atto del riferirsi di ogni identità ad altra identità, consente di *supera-*

re il livello dell'inevitabile, nel quale non si può prescindere dall'immediatezza del dato (fatto) perché è su di essa che poggia l'esperienza.

Significa, dunque, intendere l'immediato per il suo *intrinseco mediarsi*, che è anche il proprio *oltrepassarsi*, emergendo oltre il livello dell'inevitabile e pervenendo a quell'*innegabile* in cui la molteplicità è venuta meno e nel quale si impone l'*unità autentica*, ossia l'unità che emerge oltre ogni unificazione, la quale è ancora una relazione.

E va precisato: la molteplicità viene meno per la ragione che ogni determinazione è l'atto del suo riferirsi e questo atto è il medesimo per ognuna. In quest'*unico e medesimo atto* (*unum atque idem*, direbbe Hegel), pertanto, la molteplicità delle determinazioni si risolve e si toglie. Ciò lascia emergere come unica realtà quell'*uno*, che è indice del *valore* dell'atto.

Ebbene, la consapevolezza filosofica appena espressa ha una rilevanza enorme per il discorso che abbiamo svolto sulla fisica.

Il passo di Zeilinger, che abbiamo citato in precedenza e che egli non si stanca di ribadire, ci sembra domandi di venire interpretato proprio come *valorizzazione dell'unità*. Riprendiamo il testo, là dove egli così descrive le particelle *entangled*: «queste due particelle costituiscono un'entità inseparabile» (ivi, p. 56).

Le domande che si impongono, allora, sono le seguenti: come possono costituire un'entità inseparabile *due* particelle? Se sono due, l'unità inseparabile non è stata già separata? Non è stata già divisa, così che le due particelle sono l'esito proprio della divisione dell'entità, che avrebbe dovuto, invece, valere come un'unità?

Orbene, in base al discorso che abbiamo svolto sul concetto di relazione si è ora in grado di comprendere in quale senso si può parlare di inseparabilità delle particelle *entangled*. Le particelle *appaiono due*, ma in realtà sono *un'unica e medesima realtà*, la realtà dell'atto in cui si risolvono.

Un'unica e medesima realtà della quale le due particelle costituiscono *due sezioni astratte*, ossia valgono come il prodotto dell'intervento astrante esercitato sulla realtà da parte del conoscere formale.

Per essere più chiari e ricapitolare: le due particelle sono un'unità per la ragione che la posizione dell'una implica necessariamente, ossia strutturalmente, cioè intrinsecamente, la posizione dell'altra, in modo tale che esse risultano *coessenziali*. E se l'essere dell'una è essenziale al costituirsi dell'essere dell'altra, allora si tratta di un *unico essere*, di un'unità, non di una *unificazione*, cioè di una *sintesi*.

Questo significa che le particelle *entangled* di cui si occupa la fisica quantistica offrono una occasione unica: *cogliere sia il vero senso della relazione sia il vero senso dell'unità*.

Se, infatti, si tratta di due particelle intrinsecamente relate, allora non può destare meraviglia che il mutamento dell'una si traduca immediatamente nel mutamento dell'altra. Se ciò non accadesse, infatti, allora esse non sarebbero intrinsecamente vincolate, così inestricabilmente e intrinsecamente vincolate da *cessare di essere due per emergere come un'unica realtà*.

L'*intreccio*, insomma, deve venire inteso in modo così radicale da indicare che l'una particella non può stare senza l'altra, così che esse possono bensì venire poste a distanza siderale e apparire indipendenti, e questo configura il livello *dell'inevitabile*, ma indipendenti non sono: *la relazione concettuale continua a sussistere in ognuna di esse ancorché sia venuta meno la relazione spaziale*. In tal modo, ciascuna particella è *il riferimento all'altra*, fino al punto che *il due si risolve nell'uno*. E questo decreta l'emergere *dell'innegabile*.

6. *Per concludere*

Se la relazione tra le particelle *entangled* viene intesa come l'atto del riferirsi di ciascuna all'altra, allora in quest'*unico e medesimo atto*, che vale per entrambe le particelle, la differenza viene neutralizzata.

Del resto, poiché ogni identità determinata – incluse le identità che appartengono al *macro-mondo* – si pone in forza del limite, che vincola intrinsecamente identità e differenza, se ne deve concludere che quell'*atto*, che rende un'unica realtà le due particelle *entangled*, costituisce quello stesso atto che impone di non arrestarsi all'esperienza ordinaria, che è esperienza del molteplice e che configura l'universo dell'*apparire*, il quale è soltanto *inevitabile*.

Si impone, insomma, la *necessità teoretico-concettuale* di elevarsi al livello dell'unità, che è il livello del fondamento stesso, ossia dell'*innegabile*.

La valenza rappresentazionale o spaziale della relazione cede così il passo al suo *valore concettuale o attuale*.

Bibliografia

Aristotele, *Metafisica*; trad. it. di G. Reale, *Metafisica*, Milano, Rusconi, 1978.

Bell, J.S., *On the Einstein Podolsky Rosen Paradox*, in «Physics» 1 (1964), pp. 195-200.

Duns Scoto, *Opus Oxoniense*, 1478 (trad. it. *Opera omnia*, ed. Commissione scotistica diretta da C. Baliç, Città del Vaticano, Typis Vaticanis, 1950).

Hegel, G.W.F. *Wissenschaft der Logik* (1812-1816), in *Sämtliche Werke*, dritte Auflage der Jubiläumsausgabe, Bd. 4 e 5, hrsg. Von H. Glockner, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964-1965 (trad. it. di A. Moni, *Scienza della logica*, Roma-Bari, Laterza, 1974³).

Platone, *Parmenide*, 130 e - 132 b (trad. it. di A. Zadro *Parmenide*, Roma-Bari, Laterza, 1976⁵).

Zeilinger, A., *Einsteins Schleier. Die neue Welt der Quantenphysik*, Verlag C.H. Beck oHG, München 2003 (trad. it. Di L. Lilli, *Il velo di Einstein. Il nuovo mondo della fisica quantistica*, Einaudi, Torino, 2005).

Gg

Strategie e pratiche delle culture contemporanee

10.

TRE MODI DI (NON) VEDERE IL PAESAGGIO.*Note su Del Giudice, Biamonti e Celati*

Bruno Mellarini

Abstract:

Che cosa si vede quando si osserva un paesaggio? Le note categorie di Simmel, "inquadramento" e *Stimmung*, sono ancora valide e, soprattutto, applicabili al paesaggio letterario contemporaneo? Su questi interrogativi, il contributo offre una disamina in ordine alla rappresentazione paesaggistica in Del Giudice, Biamonti e Celati. In proposito, si evidenziano soluzioni diverse e originali, a cominciare da Del Giudice che, di fatto, non può vedere il paesaggio in quanto lo "riassorbe" entro le molteplici immagini di una spazialità razionale e geometrizzata. Diverso è invece il discorso per quanto riguarda Biamonti: uno scrittore per definizione "paesaggista", che coglie però il paesaggio, rifacendosi a Merleau-Ponty, non nel senso della "totalità" ma in quello della "pienezza", anche utilizzando in modo raffinato le strategie dello sguardo e gli strumenti della retorica. Celati, infine, s'interroga non solo sulla visione dello spazio-paesaggio ma anche sulle possibilità della sua rappresentazione là dove, in una situazione di *liminalità* estrema, sembra impossibile poter descrivere ciò che si vede.

Parole chiave: paesaggio, spazio, visione, descrizione

What do you see when you look at a landscape? Are Simmel's well-known categories, "framing" and *Stimmung*, still valid and, above all, applicable to the contemporary literary landscape? On these questions, the contribution offers an examination of the landscape representation in Del Giudice, Biamonti and Celati. In this regard, different and original solutions are highlighted, starting with Del Giudice who, in fact, cannot see the landscape as he "reabsorbs" it within the multiple images of a rational and geometrized spatiality. However, the situation is different in Biamonti: a "landscaper" writer by definition, who however analyses the landscape, referring to Merleau-Ponty, not in the sense of "totality" but in that of "fullness", also using in a refined way the strategies of the gaze and the tools of rhetoric. Finally, Celati wonders not only on the vision of the space-landscape but also on the possibilities of its representation where, in a situation of extreme liminality, it seems impossible to be able to describe what is seen.

Keywords: landscape, space, vision, description

Che cosa si vede – o *non* si vede – quando si osserva un paesaggio? La domanda è solo in apparenza oziosa: nell'incontro tra soggettivo e oggettivo, visibile e invisibile (Jakob 2005, p. 7), il paesaggio si pone come un'entità che non è immediatamente afferrabile né definibile, un *quid* fluttuante che si sottrae alle nostre griglie e categorie interpretative, una realtà pro-

teiforme e inclassificabile. E non sono di grande aiuto, in proposito, le pur mirabili pagine di Simmel che, scrivendo il saggio *Philosophie der Landschaft*, forniva gli elementi essenziali per consentire una prima lettura dello spazio paesaggistico: la così detta “riquadatura”, da un lato e, dall’altro, la percezione della *Stimmung* intesa non come qualità del soggetto individuale ma come qualità intrinseca al singolo, irripetibile paesaggio. Saggio imprescindibile, quello di Simmel, che definiva il problema in modo esemplare ma, tuttavia, senza chiuderlo né risolverlo. Rimane infatti, al fondo della questione, il carattere sostanzialmente inafferrabile del paesaggio, proprio in ragione del suo porsi, come si è detto, sul discrimine tra oggettività (la *realtà* dell’oggetto osservato) e soggettività (l’incidenza di uno *sguardo*, quello del soggetto, che “apre” il paesaggio facendo in modo che esso esista e possa essere percepito). Sono, queste, considerazioni piuttosto note ma ineludibili, giacché consentono di avvicinare il tema paesaggistico mettendone in evidenza la complessità e, al contempo, il carattere fortemente interdisciplinare, che richiede di necessità l’impiego di diversi approcci di lettura (geografici, antropologici, artistici, letterari ecc.), fermo restando che nessuna griglia interpretativa è di per sé sufficiente, se presa da sola, a restituire al discorso sul paesaggio la sua inesauribile ricchezza e complessità.

Appurato quanto precede, ovvero la dispersività degli approcci teorici e la mancanza di una dottrina del paesaggio sistematica e unificante, cercheremo di esaminare la percezione dello spazio paesaggistico considerando le diverse declinazioni che esso assume in tre autori che, a diversi gradi e con non poche differenze, sono riconducibili al magistero di Italo Calvino: Daniele Del Giudice, Francesco Biamonti e Gianni Celati.

Per cominciare, con Del Giudice è evidente che il punto di partenza non può che essere la dialettica spazio-paesaggio, declinata secondo forme ben riconoscibili fin dal suo libro d’esordio, *Lo stadio di Wimbledon* (1983).

Se ne rilegga, allora, il celebre *incipit*:

Ho aperto gli occhi, e forse non ero pronto. Il militare di mezza età, al quale avevo prestato il giornale prima di addormentarmi, dice sorridendo: «Si è rotto il treno». Si alza, prende il berretto e l’impermeabile dalla retina e una sua cartella di cuoio; poi si affaccia al finestrino e fa un cenno definitivo: «È meglio andare a piedi».

Anch’io guardo fuori ma è difficile rendersi conto: siamo tra le rocce e il mare, in pieno *paesaggio*.

Ha domandato: «Vede la *prospettiva?*» Vedevo la città per la prima volta, il golfo e le montagne, il faro, il castello, le case al di qua e al di là, e certo pensavo che doveva farmi un qualche effetto. Si è messo a ridere, lui parlava dei binari: qui sono paralleli, saldamente, poi a punta di freccia, sempre di più fino alla stazione (Del Giudice 1983, pp. 3-4).

Si cominci dal “significante spaziale” o, meglio, dalle indicazioni provenienti dagli usi lessicali: da un lato, una spazialità poco definita, suggerita da referenti geografici piuttosto generici (il fatto di trovarsi «tra le rocce e il mare»), che sottende un’idea di paesaggio come dimensione aperta e totalizzante, nella quale il soggetto appare pienamente immerso («in pieno paesaggio»); dall’altro, veicolato da una brusca transizione che giustifica l’evidente *misunderstanding* tra i due personaggi, il rimando alla *prospettiva*, ossia al disegno prodotto dall’intrecciarsi delle linee dei binari. Il brano appare quindi doppiamente interessante e significativo, sia perché pone un problema epistemico (spazio vs paesaggio) sia perché sembra offrire una visione di paesaggio – il famoso «ritaglio visuale» di cui ha parlato Jakob (2005, p. 14) – del tutto depotenziata, privata cioè del fascino e dell’aura che la dovrebbero contraddistinguere, come suggerisce peraltro la pausa riflessivo-dubitativa («pensavo che doveva farmi un qualche effetto»). Siamo pertanto in presenza, in questo *incipit* così denso e mirabile, di un duplice problema, di *visione* e di *percezione*: il protagonista da un lato non “vede” la prospettiva (quella che gli viene additata dal suo occasionale compagno di viaggio) e, dall’altro, non “sente” il paesaggio; si aspetta di provare qualcosa («un qualche effetto») ma l’emozione attesa non si produce, con conseguente azzeramento della *Stimmung* che, come vuole Simmel, dovrebbe essere connessa alla contemplazione del paesaggio.

Se il problema di fondo è dunque questo, quello del vedere e del sentire («Vorrei solo vedere, e sentire»: Del Giudice 1983, p. 113), esso troverà una parziale soluzione nell’ultimo capitolo, in cui si racconta della visita a Wimbledon: sarà qui, davanti al campo da tennis vuoto, che l’io narrante avrà finalmente una visione definita delle cose, sintomaticamente costruita a partire da uno scambio inesistente, da una immaginaria traiettoria di gioco, in cui si palesa la figura geometrica di un «otto orizzontale», emblema calviniano nel quale si ripresenta la connessione tra segno e spazialità, ma anche simbolo che rimanda al cortocircuito tra vita e scrittura (Klettke 2008, p. 28), ossia al nodo dilemmatico tra *saper essere* e *saper*

scrivere, che, come noto, è il problema fondamentale su cui si arrovela l'io narrante del romanzo in dialogo fantasmatico con lo scomparso Roberto Bazlen:

Quasi non mi accorgo dei tre ragazzi che si sono seduti qui accanto, subito al di là dei gradini. Fisso come loro il campo vuoto, dove la palla avrà tracciato un otto orizzontale tra un giocatore e l'altro, come il segno dell'infinito. Si tratta di tramare contro quel movimento perpetuo con lo stesso colpo con cui bisogna ricucirlo (Del Giudice 1983, p. 112).

Ma si vedano anche le citazioni a seguire, dove troviamo ancora una volta il lemma "paesaggio":

Del pomeriggio resta soprattutto un sentimento di appartenenza a ciò che è accaduto, o può accadere; è impossibile dargli una forma, e forse per questo mi sento separato dal resto, qui, come una figura sul *paesaggio*.

Resto così non so quanto, appoggiato allo schienale, sforzandomi di aderire al *paesaggio* oltre la finestra (Del Giudice 1983, pp. 106, 110).

Se nella citazione da cui abbiamo preso le mosse («siamo tra le rocce e il mare, in pieno paesaggio») la realtà paesistica funzionava in modo abbastanza evidente come totalità in cui è immerso il soggetto (pur nell'azzeramento, come si è visto, di ogni *Stimmung* e di ogni possibile risonanza interiore), nelle citazioni riportate più sopra la situazione appare significativamente diversa: ciò che si evidenzia è la separatezza tra l'io e il mondo, la distanza che si frappone fra il soggetto e il paesaggio, che appare relegato in una dimensione di oltranza, in uno sfondo distanziato che è sempre da raggiungere. Essenziali sono dunque la distanza e la separatezza, che solo saltuariamente possono essere annullate, come accade, per esempio, in virtù d'un imprevisto "scivolamento" del personaggio che dice "io" entro un contesto di piena condivisione (diciamo: di co-appartenenza) tra lo spazio e il soggetto che lo abita: «Guardo laggiù l'edificio basso con la grande tettoia arrotondata: è un impluvio morbido in cui si raccoglie l'attenzione del paesaggio, e dove finisco anch'io» (Del Giudice 1983, p. 111).

Qual è, allora, la posizione del personaggio rispetto allo spazio? Se per un verso non mancano soluzioni divergenti, come quella adombrata nell'ultima citazione, a indicare la possibilità di un incontro (di una "confluenza", in certo modo) fra soggetto e paesaggio, per l'altro ci sembra che in Del Giudice prevalga la percezione della *frontalità* del paesaggio, evidenziata dalla distanza e dal conseguente senso di separatezza. Questa estraneazione dal paesaggio si riflette peraltro anche sul soggetto stesso: è infatti il soggetto che "crea" il paesaggio, che lo determina mediante il proprio sguardo, ma che proprio per questo ne viene necessariamente escluso e allontanato. Come ha scritto Gerardo Mosquera, mettendo in luce questa dialettica tra "appartenenza" e "distanza", «[...] benché siamo dentro al paesaggio e lo influenziamo, la percezione che ne abbiamo è sempre accompagnata allo stesso tempo da un'osservazione distante o esterna, unite al senso di appartenenza determinato dalla nostra proiezione su di esso» (Mosquera 2014, p. 23). L'estraneazione del soggetto rispetto al paesaggio rispecchia, d'altra parte, un'esperienza d'esclusione ancora più decisiva, ovvero quella che riguarda la parola nei confronti della realtà: come lo sguardo dell'osservatore è condannato a rimanere *al di qua* del paesaggio, così il linguaggio, «fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto» (Calvino 1988, p. 58), è condannato a sfiorare le cose senza mai poterle raggiungere, stabilendosi all'interno di una "tensione" destinata a rimanere insoddisfatta.

La realtà raccontata da Del Giudice si palesa in questo modo alla stregua di una dimensione anzitutto mentale, che si configura nei termini di una vera e propria astrazione, come il «modello di uno spazio da percorrere» (Manganelli 2001, p. 116), che può essere attraversato e restituito solo dotandosi degli strumenti della misurazione e della mappatura, privilegiando le modalità dello sguardo neutro e della rappresentazione oggettiva, sia pure di un'oggettività che s'intride con il sentire dei personaggi e con l'emergere del sentimento, nel tentativo, continuamente rinnovato, di determinare distanze e traiettorie, di cogliere prospettive e punti di fuga. Ma anche, come osserva opportunamente Anna Dolfi, nella consapevolezza della difficoltà, della inevitabile problematicità che finisce per mettere in crisi questo *modus operandi*:

Il problema è che la realtà è al limite di quanto si vede, là dove ogni accostamento o diffrazione è possibile. Come dietro una lastra di vetro, fuori della cornice. A tentare di avvicinarsi troppo non si vede più niente [...]; ci si scontra con la improvvisa disgregazione, insomma, alla maniera di Magritte, con un cristallo rotto (Dolfi 2005, p. 283).

Ciò che resta, sullo sfondo, è il fantasma inafferrabile del reale, lo scambio costante tra assenza e presenza, l'idea che al «benessere dell'oggettività» si opponga «l'illusione delle cose che ci sono comunque» (Del Giudice 1983, p. 79): l'illusione dell'esserci, dunque, ovvero il timore che l'apparente solidità del mondo si possa disgregare nella scoperta della sua fragilità e della sua irrimediabile inconsistenza. Occorre a questo proposito ricordare quanto Del Giudice scrive in uno dei suoi saggi più importanti, *La conoscenza della luce*, del 1984, ove dichiara, in modo per certi versi sorprendente, la propria predilezione per la nozione di *paesaggio* in opposizione a quella di *luogo*:

Lo spazio che nelle città immutabili non viene più modificato dall'esterno, dall'opera dell'architettura, sono costretto a rifondarlo, in qualche modo, dall'interno di una percezione, dall'interno di un sentire. E così, per la descrizione delle città o di un qualsiasi posto, *ho abbandonato l'idea stessa di luogo, provando a lavorare con quella di paesaggio*, più essenziale e di maggior respiro (Del Giudice 2013, p. 44).

Si faccia però attenzione: il paesaggio cui allude lo scrittore è un paesaggio *sui generis*, solo in parte coincidente con le definizioni e le concettualizzazioni che vi sono tradizionalmente associate. A caratterizzarlo, in effetti, non è la «tonalità spirituale», la *Stimmung* che Simmel riconosce come proprietà intrinseca dell'entità paesaggistica (D'Angelo 2009, p. 48), ma una serie di elementi (densità della luce e dell'aria, linee di forza, traiettorie, campi relazionali etc.) che, a ben vedere, pertengono più alla dimensione spaziale che non a quella paesaggistica. Aggiunge infatti lo scrittore:

[...] io cerco di lavorare con uno sguardo che presuppone i nomi e dunque la storia dei luoghi o di una città, descrivendone le forme in una percezione più individuale: come la consistenza della luce e dell'aria, la densità dei colori e della materia, la concentrazione o rarefazione della traiettoria, il fluidificarsi o congelarsi delle linee di movimento. E soprattutto una essenziale relazione con gli oggetti (Del Giudice 2013, p. 45).

La preferenza accordata al "paesaggio" andrà pertanto considerata con le dovute cautele, avendo cioè cura di riconoscere che si tratta di un paesaggio che non ha nulla di tradizionale, e che appare invece rivestito dei colori e dei tratti di una sensibilità moderna e, per ciò

stesso, maggiormente concentrata sulla realtà dello spazio, in linea insomma con l'evoluzione che ha condotto all'affermarsi del cosiddetto *spatial turn*. Di qui quelli che potremmo definire i *paesaggi nuovi* di Daniele Del Giudice, quei paesaggi che si configurano come sintesi inedita di una serie di elementi riconducibili di preferenza all'ambito della spazialità, giusto uno sguardo che mira a conciliare l'oggettività dei dati con la soggettività del sentimento, utilizzando strumenti e modalità di rappresentazione in buona parte inediti. Il risultato, come si è visto, sarà una visione epistemologico-gnoseologica che *annulla e riassorbe il paesaggio* all'interno di una visione di tipo rigorosamente spaziale, la quale finisce per assumere su di sé gli elementi tradizionali dell'aura e della *Stimmung*, della risonanza interiore e della funzione "emotiva" propria del paesaggio. Di qui l'attenzione, come ha scritto Tiziano Scarpa, per «quei punti invisibili, impalpabili, indefinibili, che però sono i più concreti, i più incisi, i più intensamente vissuti da tutti: perché sono messi in atto da dispositivi e algoritmi che producono nuovi tipi di relazioni e di sentimenti» (Scarpa 2016, p. XV).

Venendo ora ad *Atlante occidentale*, il secondo romanzo di Del Giudice, si veda anzitutto il seguente lacerto:

Prende gli occhiali dal taschino della giacca, senza metterli subito, tenendoli in mano; guarda, nell'insieme, il grande plastico della città di Ginevra: sullo sfondo un diorama riproduce le montagne e il paesaggio; il plastico, in piano, con al centro il lago e le costruzioni tagliate da una rete di rotaie e di treni in movimento, con binari morti e raccordi e posti di blocco, è delimitato da un doppio, grande anello di binari, [...] (Del Giudice 1985, p. 168).

In questo caso il paesaggio non è dato come esperienza diretta ma come "rappresentazione" o modello (il diorama che «riproduce le montagne»), diventa cioè una creazione pienamente artificiale, fino a includere il «grande plastico» (quello che Epstein ammira nella galleria della stazione di Ginevra) nel quale sono riconoscibili gli elementi fondamentali di quella spazialità misurabile e geometrica cui è rivolta l'attenzione di Del Giudice. A emergere, quindi, non sarà più il paesaggio in sé considerato ma un'immagine che riproduce la forma e l'organizzazione dello spazio: una realtà circoscritta e misurabile, fatta di rotaie, posti di blocco, anelli di binari ecc. In questo modo, mentre il paesaggio entra nella scrittura di Del Giudice quasi solo come retaggio del passato, quale realtà priva di risonanze e che ri-

schia di non dire più nulla al soggetto – anche riducendosi, come si è visto, all’illusione di un diorama, alla dichiarata esibizione del falso e dell’artificiale –, il vero, autentico interesse dello scrittore è quello rivolto alla dimensione dello spazio, a quella spazialità che si articola, come la città dove lavora il fisico atomico Pietro Brahe, su due livelli diversi, non sempre tra loro coincidenti ma comunque identificabili, riconoscibili nella loro evidenza come gli elementi che compongono un plastico leggibile in tutte le sue parti.

Per quanto riguarda Francesco Biamonti, si è spesso sottolineato il suo debito, ideale e teorico, nei confronti di Merleau-Ponty, autore che insiste, oltre che sulle modalità fenomenologiche della percezione, sulle qualità profondamente innovatrici della pittura di Cézanne (altro modello, assieme a Morlotti, cui si è ispirato lo scrittore ligure per sua stessa ammissione). Imprescindibile, in proposito, sarà dunque il riferimento al saggio *Le doute de Cézanne*, ove l’autore riflette sul problema del “motivo” che informa il fare dei pittori; un motivo che riguarda due dimensioni essenziali che sono, rispettivamente, la «pienezza assoluta» e la «totalità» (Merleau-Ponty 1962, p. 35): ora, mentre la *totalità* appare del tutto assente dalla pagina di Biamonti, che offre per solito una immagine di paesaggio frammentata e scissa, irrelata ed “esplosa” in virtù di una luce dimidiante e disgregante (cfr. Bertone 2002, p. 104), e quindi irriferribile a una visione completa e unitaria, ad affermarsi è piuttosto la *pienezza*, che potremo intendere come la capacità del paesaggio di esprimere e produrre *senso*, colmandosi di significazioni che, pur senza scadere nel dispositivo delle *correspondances* o nel soggettivismo paesaggistico del romanticismo deterioro, oltrepassano la sua immediata evidenza fisico-materica (peraltro ben presente nei modelli cari a Biamonti, le cui “fonti” primarie sono stati gli esempi pittorici di Morlotti e De Staël, così attenti e sensibili alle forme e alla materialità della rappresentazione).

Ma, attenzione, è qui che si può cogliere lo specifico biamontiano, nel suo essere riuscito a correlare il magistero recepito dai pittori e dagli artisti con un linguaggio che si riveste di raffinate forme retoriche e che riesce a *dire* sia l’esperienza vissuta dei personaggi, sempre colta nella sua abissale essenzialità esistenziale, nel dialogo ininterrotto con gli elementi primari dello spazio paesaggistico (dal cielo alle rocce, dal mare agli onnipresenti ulivi etc.), sia gli aspetti contrastanti di un’ontologia frammentata e scissa, che sembra muoversi tra gli opposti della presenza e dell’assenza, del vuoto e del pieno, della luce e dell’ombra, così come è comprovato dagli innumerevoli brani che si potrebbero convocare in proposito.

Qui, naturalmente, non si può che far riferimento ai saggi dedicati da Biamonti all'amico Ennio Morlotti, dove leggiamo, tra l'altro, un passo di decisivo interesse come quello che segue, in cui si evidenzia quel concetto di *contro-immagine* che forse non è stato finora valorizzato come meriterebbe ai fini di una piena comprensione delle procedure, stilistiche e *lato sensu* compositive, di uno scrittore come Biamonti:

Ma poiché [Morlotti] non è che un uomo ed è già avanti nell'esperienza del vissuto, egli lascia sui suoi quadri tracce d'inconscio dolore, scalfitture, colate, ditate nervose, morsicati confini tra le cose. Ne risulta il carattere monco di ogni esistenza. Ma è sempre l'eternità della vita la struttura portante. Fissa e s'orienta sul fluire, sul fare stesso della natura, non sul sonno a cui la materia invita. Non meno violenta della materia, immagine della distruzione, è la sua *contro-immagine*: ipnotica nei cactus, lenita dall'eros nei corpi doloranti, reliquiale nei teschi, sedimentale nelle rocce e ostinata negli ulivi (Biamonti 2006, pp. 45-46).

Quello di *contro-immagine* ci sembra essere un concetto altamente produttivo, e che può svolgere una funzione euristica di non secondaria importanza nel caso di Biamonti, la cui scrittura si avvale di una articolata strategia retorica che ha al centro, come è stato osservato, la figura principe della metafora (Picconi 2007, p. 54). Ma non si tratta solo di trasposizioni metaforiche: la compagine testuale accoglie infatti anche la metonimia la quale agisce, come noto, operando sulla direttrice dello *spostamento*, in linea con quella dialettica luce-ombra e assenza-presenza di cui si è detto. Al riguardo, sono molteplici gli esempi che si potrebbero fare; se ne vedano alcuni tratti dal romanzo *Attesa sul mare*:

Entrarono in casa. Dalla finestra si vedevano i colli e le valli. Una terra ch'era stata ulivata fino agli ottocento metri e ora abbandonata. Ma c'era tutta una fioritura di ginestre spinose, oro polveroso, su cui cominciavano a volare gli uccelli notturni.

Gli sembrava d'essersi accostato a un mondo morto, morto come l'anima del suo paese. Pietrabrana manteneva il suo involucro: l'erba parietaria sulle muraglie, gerani e garofani alle balaustre. Ma la vita dov'era, fuori delle sciabolate del cielo, fuori del vento? [...]

Piovigginava e poi veniva il sole. Nei dirupi i lentischi erano più smaglianti, cristalline le ginestre: tremavano i calici giallo-oro sui rami giunchiformi. Sembrava che la terra, a differenza del paese, mandasse vistosi messaggi a ogni ritorno del sereno.

Non sapeva cosa dirle. Gli venne in mente la fontana di Prealpa, la sua musica d'organo; le propose di andarvi.

– Oggi non posso, non so quando ci vedremo, – disse Clara.

Riempiva col suo corpo la vuota luce del mattino

(Biamonti 1994 pp. 19, 25, 31).

Alcune osservazioni chiariranno meglio il senso dei brani citati: nel primo, a emergere è il contrasto tra assenza e presenza, tra la terra abbandonata e il fiorire delle «ginestre spinose» in una esplosione di luce (e si noti, in virtù della consueta trascrizione metaforizzante, l'insistenza cromatica sull'«oro», assunto quale emblema di luce irradiante); nel secondo, a evidenziarsi è l'opposizione tra il vuoto di Pietrabrana, paese ridotto ormai a un mero «involucro», e, ancora una volta, il fiorire della terra testimoniato dallo splendore delle ginestre e dei lentischi, «vistosi messaggi» che fanno da contraltare al senso di vuoto con cui il protagonista è chiamato a confrontarsi; nell'ultimo brano, infine, vi è una sorta di doppia opposizione ossimorica, costruita a partire dal sintagma «vuota luce», che implica già, di per sé, un contrasto tra il sostantivo 'luce' – che in pittura segnala sempre un 'pieno' – e l'aggettivo 'vuota', che interviene ad attenuare, se non addirittura a negare questa presunta pienezza, mentre sarà, infine, il «corpo» stesso della donna ad annullare il contrasto semantico riaffermando il senso di una possibile presenza.

Come dimostra la conclusione del romanzo, affidata a una sequenza su cui si innestano due immagini semplicemente giustapposte, in apparenza slegate ma dialetticamente connesse tra di loro, il movimento fondamentale è quello che va da un vuoto a un pieno, dalla delusa constatazione dell'assenza alla scoperta della presenza, secondo una progressione che va dal «seme della morte», ovvero dalla consapevolezza della insuperabile negatività connessa alla realtà della storia, ai lampi di luce che s'intravedono su terre lontane, quelle «terre appese» che sono rimemorate o, forse, solo sognate in virtù dell'ennesima *rêverie* paesaggistica cui si abbandona il protagonista: «C'è in ogni terra, – pensava, – il seme della morte, si vede bene in piena luce... ci sono colpi di sole su terre appese» (Biamonti 1994 p. 115).

Dislocazioni dello sguardo, spostamenti e metonimie si pongono come gli strumenti più tipici della rappresentazione biamontiana dello spazio paesaggistico, sempre sorretta da quel «guardare decontestualizzante», da quel ricercare sguardi altri e *diversi* di cui ha parlato Elio Gioanola (Gioanola 2005, p. 80). È dunque in questi sguardi inattesi, e a volte del tutto sorprendenti, che emergono visioni paesaggistiche che non sono né banali né scontate, e che rimandano, per l'appunto, a momenti e profili di esistenza che, a ben vedere, non sono riducibili a nessuna interpretazione del paesaggio in chiave puramente "proiettiva" qual è quella riconducibile, per esempio, al noto modello simbolista delle *correspondances*. Così nelle parole dello stesso Biamonti:

[...] esiste questo modo metaforico, metonimico di rapporto con la realtà, proprio perché l'uomo è l'essere delle lontananze e parla con una certa distanza da se stesso: l'uomo agisce e nello stesso tempo contempla la sua azione, quindi prende le distanze. [...] Un po' il dettato dello strutturalismo, dell'antiumanesimo, che è un umanesimo della limitazione, per cui in effetti nel linguaggio non si affermano delle verità assolute, ma delle metafore, delle metonimie che servono a circoscrivere questo scarto. È il senso dell'avventura del linguaggio, dopo la dissoluzione del linguaggio stesso data dalla poesia e dalla filosofia del Novecento (Turra 2008, p. 227).

È questo, dunque, il punto essenziale del *modus biamontiano* di rappresentazione del paesaggio: il ricorso alla metafora e alla metonimia, la ricerca di uno 'scarto' che consenta, nel contempo, di rappresentare le cose e di andare oltre l'immediata, tangibile evidenza del loro esserci. Si tratta, insomma, di raffigurare la realtà nel tentativo di procedere oltre, di toccare il suo fondo più segreto e indicibile, quel fondo che viene a trovarsi, sul piano della retorica, nella sfera della *metonimia*, "al di là" della incerta presenza del nome. È questo dispositivo, che è insieme retorico e concettuale, a fare del paesaggio, oltre che una «*tablette consolatoria*» (come spesso ha ripetuto lo stesso Biamonti), anche il luogo di un incontro e di una condivisione essenziale, in cui è il paesaggio stesso che *determina* il soggetto, definendone o ricreandone le condizioni interiori di esistenza (cfr. D'Angelo 2009, pp. 29-30).

Si veda, e a solo titolo esemplificativo, il seguente passaggio, tratto dal romanzo postumo *Il silenzio*, in cui alla luce bianca che pervade il paesaggio risponde con immediatezza il bianco inatteso di una ciocca di capelli della donna:

Si mosse tra i lentischi; uno spuntone le escoriò una gamba, sopra il ginocchio. Vi batté la luce di una nuvola bianca. Passavano delle nuvole, il cielo sembrava scivolare. Solo verso la montagna era di un azzurro rugoso. [...] Lei gli chiese dell'acqua ossigenata, Edoardo andò a prenderla, stappò la bottiglia e gliela porse. Lei sedé e si alzò la gonna. – Non si volti, può guardare, – disse. Versò l'acqua sulla graffiatura; si chinò a guardarla. Le biancheggiò sopra la fronte una ciocca di capelli. Tinta ad arte? Le altre erano di un castano lieve. Si alzò. – Ecco, sono pronta. – Perché tanta premura? – Tanto lei non mi guarda (Biamonti 2003, pp. 10-11).

Vi è insomma una dinamicità di fondo, che contribuisce a movimentare una dimensione narrativa troppo spesso vista come fissa e immutabile: sebbene centrale sia l'immagine del "confine", che con la sua fissità definisce il mondo narrativo di Biamonti in opposizione alla mobilità che caratterizza il concetto di "frontiera" (Bertone 2002), tuttavia è evidente che tale fissità viene contrastata e in certa misura superata sul piano linguistico, ove il dispositivo retorico non è mai fine a sé stesso ma si fa strumento per una esplorazione di marca esistenziale:

[...] è sulla luce che si fonda questo mondo della vita che riproduce in qualche modo il nostro crogiuolo storico; e nel mondo della vita la luce porta la forza dell'immagine nascente ma nello stesso tempo l'ombra segreta della morte, che tutto inghiotte.

In queste *metonimie* che vanno continuamente dalla vita alla morte, in questo movimento continuo e slittamento della prosa, credo che sia riprodotto, almeno nelle mie intenzioni, l'andamento esistenziale (Biamonti 2008, p. 84).

Veniamo ora a Gianni Celati e al suo *Verso la foce* (1989), il reportage in cui lo scrittore ha riunito i diari di viaggio (di "osservazione", per l'esattezza) relativi ai suoi vagabondaggi a piedi lungo il corso del Po nella prima metà degli anni Ottanta.

Ora, gli elementi che caratterizzano l'erranza propria del protagonista di *Verso la foce* sono ben noti: essi comprendono l'abbandono alle impressioni e alle sensazioni immediate, la disponibilità ad accogliere l'*altro* e l'inatteso, il movimento inteso come *andare verso* i limiti estremi dell'orizzonte e del cielo nell'attesa che le cose accadano, nell'attesa, per così dire, che si alzi il sipario sul *teatro naturale delle immagini*. Appare evidente, al contempo, come

tale “movimento” attraverso lo spazio-paesaggio abbia una sua intrinseca finalità, che Celati declina in termini rigorosamente fenomenologici rapportandola, sulle tracce del sodale Ghirri, alla *dislocazione* dello sguardo e, quindi, all'*apertura* del paesaggio: «Spesso [Ghirri] ha detto che nell'ultimo decennio il suo sforzo è stato proprio questo: “Aprire il paesaggio, dislocare lo sguardo, uscire dal muro dell'arte”» (Celati 1989b, p. 1).

Nessuno spazio è lasciato alla riflessione e alla meditazione perseguita come tale; nessuna apertura è concessa all'interrogazione e alla ricerca di spiegazioni: il *flâneur* di Celati sembra muoversi senza riflettere, entro una dimensione aliena dal pensiero e dall'astrazione, il suo è solo un costante esporsi all'aperto, nell'ascolto delle sensazioni e delle infinite sollecitazioni che gli possono venire dal paesaggio stesso. Questa possibilità di cogliere il paesaggio nella prospettiva fenomenologica della sua *apertura* implica peraltro il superamento di ogni impostazione rigidamente soggettivistica, ovvero la capacità del soggetto di uscire da sé assumendo un'attitudine di assoluta disponibilità e rinunciando, di conseguenza, a ogni pretesa di comprensione e di controllo razionale:

Questo presupposto è l'abbandono dell'idea dell'autoconservazione, la capacità di uscire da sé, di lasciare se stessi, la capacità di provare sconcerto, meraviglia, di vedere la natura come un'intenzionalità che non è diretta al nostro servizio, come una finalità senza fine. Questa comprensione non ci è, però, possibile se prima non esercitiamo questa ascesi nei confronti della nostra volontà di dominio, se quindi non saremo aperti a quel «mistero», a quell'«invisibile» che solo ci può dare la visione del paesaggio (Carchia 2009, p. 212).

Ora, sostituendo le nozioni di «mistero» e «invisibile» con quella, fenomenologicamente più appropriata di “apparenze”, ci sembra che le osservazioni di Carchia si possano adattare anche alle modalità con cui lo scrittore si rapporta al paesaggio: in effetti, solo uscendo da sé stesso e, per così dire, de-centrandosi, il viaggiatore celatiano potrà conseguire la visione del paesaggio la quale si determina, per l'appunto, come esperienza di *apertura* dello spazio, esperienza che il soggetto affronta in termini essenzialmente *affettivi*, riconoscendo cioè la propria appartenenza alla dimensione vitale dell'esterno, a quello spazio esteriore in cui si sciolgono i propri blocchi psicologici ed emotivi.

Come spiega lo stesso Celati:

Lo spazio è la figura di qualcosa che si apre là davanti a noi, anche al di là della linea d'orizzonte, anche al di là del visibile. Ma per Melville, Baudelaire, Rimbaud e Nietzsche, diventa la figura d'una linea d'avvenire, il contrario della visione retrospettiva, dell'indugio sulle recriminazioni del passato. Non implica solo la passione d'una ricerca di spazi, ma anche quella di far spazio, di liberarsi da vecchi intralci che bloccano il pensiero (Celati 2003, pp. 57-58).

In questa spazialità, nella quale è possibile fare l'esperienza della reclusione ma anche, sulle tracce di Walter Benjamin, quella dell'*aura*, a dominare è l'immaginazione, «figura d'orizzonte» e «dea che guida ogni sguardo» (Celati 1989a, p. 103), mediatrice che mette in rapporto il qui e l'altrove, l'*hic et nunc* con quella dimensione dell'oltranza che si dà solo nello spazio aperto, e che può essere raggiunta soltanto muovendosi *verso la foce*, percorrendo gli argini nella direzione indicata dal dischiudersi illimitato dei paesaggi, secondo una prospettiva antitetica all'inquadramento postulato da Simmel. È questo l'invito che Celati rivolge al lettore – ma anche a sé stesso – giunto al termine del suo viaggio attraverso la pianura padana: mettersi in ascolto, rendersi disponibili ad accogliere la verità del mondo, che non è mai un possesso acquisito ma, appunto, un obiettivo da raggiungere, una meta da conseguire. Nella consapevolezza, infine, che nulla si debba fare se non *chiamare a sé le cose*, ovvero, rilucianamente, far esistere il mondo esterno come se ogni volta fosse la prima volta, condurlo alla presenza e alla piena rivelazione di sé, ma senza pretendere di spiegarlo in termini discorsivi, ricorrendo cioè a precostituite griglie ideologiche o sociologiche. Di qui l'esplicita subordinazione di ogni principio mimetico alle ragioni di una conoscenza immaginativa, e affettivamente intensificata, del mondo:

[...] nei lavori descrittivi che facevo in *Verso la foce*, c'era un problema di fondo che riguarda la possibilità di descrivere quello che si vede. La cosa per me si poneva in un modo simile a quello suggerito da Ghirri: le parole non servono per rappresentare il mondo esterno con descrizioni più o meno convincenti (come se il mondo fosse un oggetto naturale inerte, sempre uguale a se stesso). Le parole ci servono per chiamare le cose, per immaginarle, per distinguere il loro uso, per figurarci la loro situazione e il loro tono affettivo negli insiemi particolari, [...] (Celati 2004, p. 226).

Ora, il problema inerente alla possibilità di descrivere ciò che si vede emerge con tutta evidenza nell'ultimo dei quattro diari che compongono *Verso la foce*. Giunto alle foci del Po, il protagonista-narratore si scopre di colpo nella impossibilità di descrivere, anzi, nella impossibilità di dire alcunché: di fronte al fiume che si apre dividendosi in sei bracci nello spazio ormai vastissimo, *vengono meno*, letteralmente, le parole per descrivere e raccontare. È la stessa infinità della visione che sembra negarsi alla parola, la quale si rivela di colpo insufficiente e inadeguata, inservibile nella sua vana presunzione esplicativa e definitoria:

Pretese delle parole; pretendono di regolare i conti con quello che succede là fuori, di descriverlo e definirlo. Ma là fuori tutto si svolge non in questo o in quel modo, c'entra ben poco con ciò che dicono le parole. Il fiume qui sfocia in una distesa senza limiti, i colori si mescolano da tutte le parti: come descrivere? (Celati 1989a, p. 134).

«Come descrivere?»: è un momento, si direbbe drammatico, di stasi interrogativa, che vede il protagonista in una condizione di totale spaesamento e sperdimento nello spazio che lo circonda. La possibilità di descrivere si rovescia quindi nella scoperta della sua impossibilità: di fronte alla scoperta di uno spazio-paesaggio che viene colto nella sua assolutezza, come *primum* che non può rimandare a nulla che si trovi *dietro di sé*, non esiste altra risposta che non sia il silenzio o, meglio, la rinuncia a parlare. Si potrebbe pensare alla situazione del Palomar di Calvino, alle prese col tentativo di descrizione di un'onda, ma sarebbe un riferimento forse non troppo pertinente, essendo qui il tono del tutto diverso, più ansioso e, appunto, drammatico, come si conviene a una soggettività che appare bloccata in una stretta al contempo espressiva ed esistenziale.

Ma vi è un altro elemento da sottolineare: il fatto che l'arrivo sul delta, alle foci del Po, provochi, nonostante l'*impasse* di cui si è detto, una riflessione che induce l'io narrante a rievocare i propri morti, le tante perdite che hanno costellato la sua vita fino a questo momento, e che sono richiamate con un linguaggio che presenta un alto tasso di figuralità:

Come quando vai a cercare un amico e lui non c'è, senti la vanità della visita. Ti accorgi d'esser lì, vorresti gettare dei *ponti con le parole*, ma impossibile. Smettiamola: il *buco*

dove tutto scompare è qui dove sono, *ingorgato* dal sentimento di tutti quelli che se ne sono andati prima di me. Sono qui alle foci del Po e penso a loro (Celati 1989a, p. 134).

Di fatto, nel momento in cui il viaggiatore si trova alle prese con il nodo irrisolto delle proprie memorie, bloccato nell'*ingorgo* inesprimibile del proprio «sentimento», le parole gli vengono di colpo a mancare; esse sono – come avviene nella parabola kafkiana *Die Brücke* – un *ponte* che non riesce a raggiungere l'altra sponda, finendo per mettere in crisi la celatiana poetica delle apparenze, che a questo punto «si eclissano *ridiventando detriti*» (Celati 1989a, p. 126).

Ha scritto Celati, nella *Notizia* premessa a *Verso la foce*, che «[o]gni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé, ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce, per poter arrivare ad una foce, dove dovrà sentirsi smarrita» (Celati 1989a, p. 10): ed è esattamente quanto accade alla fine del viaggio, allorché il protagonista sperimenta lo sperdimento in un territorio che gli è completamente estraneo, e nel quale non riesce a trovare punti di riferimento; un territorio, quello del delta, che è anche una *frontiera*, una zona mobile e *liminale* tra la vita e la morte, e in cui le «apparizioni», come si è detto, ridiventano *detriti*, anch'essi alla deriva sulle placche che scivolano inesorabilmente verso il mare.

Essenziale, in proposito, è ovviamente la funzione dello spazio-paesaggio, che agisce sul soggetto non solo “accordandolo” in una determinata disposizione emotiva ma anche intervenendo su di lui come “detonatore” per allontanarlo, se così si può dire, dalla sua apparente passività e abulia. È qui, del resto, che emerge lo specifico dell'arte scrittorica di Celati, che è sempre un confronto con i propri mezzi espressivi, con le potenzialità comunicative proprie del linguaggio. Se da un lato è dunque innegabile l'importanza del magistero offerto dall'amico Luigi Ghirri, dall'altro appare altrettanto decisiva la riflessione che Celati sviluppa sul paesaggio a partire dallo specifico della letteratura la quale implica, appunto, una interrogazione costante sull'uso del linguaggio e sulle sue potenzialità (anche, e soprattutto, quando queste sembrano entrare in crisi, come avviene in questo caso). Quel linguaggio che, come si è visto, lungi dall'aver una funzione puramente referenziale-rappresentativa, assume per lo scrittore il compito prioritario di *chiamare le cose*, di stabilire con esse una rete di rapporti affetti-

vamente connotati, in modo da arginare e contenere, per quanto possibile, il loro moto di allontanamento, la loro inevitabile dispersione:

D'un tratto risuonano richiami di gabbiani, uno chiama e altri rispondono. Anche le parole sono richiami, non definiscono niente, chiamano qualcosa perché resti con noi. E quello che possiamo fare è chiamare le cose, invocarle perché vengano a noi con i loro racconti: chiamarle perché non diventino tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci (Celati 1989a, p. 134).

Bibliografia

- Bertone G., *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, pp. 91-110.
- Biamonti F., *Attesa sul mare*, Torino, Einaudi, 1994.
- Biamonti F., *Il silenzio*, Torino, Einaudi, 2003.
- Biamonti F., *Ennio Morlotti. "Pazienza nell'azzurro"*, a cura di G. L. Picconi, Torino, Ananke, 2006.
- Biamonti F., *Scritti e parlati*, a cura di G. L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi, 2008.
- Calvino I., *Lezioni americane* (testo digitalizzato, 1988). Disponibile su <http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/architetto/docenti-st/Esther-Gia/materiali-/ACC-20-21-/Giani-LAB-/Calvino-Lezioni-amicane.pdf>
- Carchia G., *Per una filosofia del paesaggio* (1999-2000), in D'Angelo P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 207-218.
- Celati G., *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989a.
- Celati G., *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in Ghirri L., *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1989b [pp. 1-7].
- Celati G., *Collezione di spazi*, in «il verri», 21, gennaio 2003.

- Celati G., *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri. Intervista con Marco Sironi*, in Sironi M., *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, pp. 221-229.
- D'Angelo P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Del Giudice D., *Lo stadio di Wimbledon* (1983), con una nota di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1996.
- Del Giudice D., *Atlante occidentale* (1985), Torino, Einaudi, 1998.
- Del Giudice D., *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013.
- Dolfi A., *Libri nella valigia e autoritratto dell'artista da giovane*, in Augieri C. A. (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Lecce, Manni, 2005.
- Gioanola E., *Il tempo-spazio di Francesco Biamonti, o l'indiscrezione sull'inesprimibile*, in Aveto A. e Merlanti F. (a cura di), *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, Atti del Convegno di Studi, San Biagio della Cima, Bordighera, 16-18 ottobre 2003, Genova, il melangolo, 2005, pp. 73-85.
- Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.
- Klettke C., *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, trad. it. di R. Ubbidente, Firenze, Franco Cesati, 2008.
- Manganelli G., *La penombra mentale. Interviste (1965-1990)*, a c. di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Merleau-Ponty M., *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948 (trad. it., *Senso e non senso*, Milano, il Saggiatore, 1962).
- Mosquera G., *Paesaggio Nostrum*, in Mosquera G. (a cura di), *Perduti nel paesaggio/Lost in landscape*, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2014.
- Picconi G. L., *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*, in «istmi», 19-20, 2007, pp. 39-75.
- Scarpa T., *La profezia delle parole*, in Del Giudice D., *I racconti*, prefazione di T. Scarpa, Torino, Einaudi, 2016.
- Turra G., *Colloquio con Francesco Biamonti*, in Biamonti F., *Scritti e parlati*, a cura di G. L. Picconi e F. Cappelletti, prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi, 2008, pp. 225-240.

VERSO PERUGIA, DOPO L'ITALIA. L'AMORE SENZA VOLTO DI CAMILLE MALLARMÉ.

Diego Salvadori

Università degli studi di Firenze

Abstract

Il presente articolo intende analizzare la configurazione dello spazio all'interno de *L'Amour sans visage* (1924), terzo romanzo di Camille Mallarmé. In prima battuta, cercheremo di tracciare una breve profilo biografico dell'autrice, nel tentativo di situare l'opera all'interno della sua produzione. In seguito, l'articolo prenderà in esame le 'mappe letterarie' che sono sottese all'opera, destinate a configurarsi quali geografie claustrofobiche e claustrali, a loro volta alimentate dalla nostalgia e dalla lontananza. Ne consegue come Camille Mallarmé, in quello che è da considerarsi come il suo addio definitivo alla letteratura, tratteggi degli spazi immobili, prosciugati, eleggibili a riflessi della sua patria elettiva, ovverosia l'Italia. Un ruolo di particolare preminenza sarà accordato alle immagini dell'*hortus conclusus* e che in tal caso non possono prescindere dal magistero di Gabriele D'Annunzio e di opere quali il *Poema paradisiaco* o *Le vergini delle rocce*.

Parole chiave: Camille Mallarmé, Studi di Genere, spazio letterario

Abstract: This article aims to analyze the representation of the space in *L'Amour sans visage* (1924), the third novel by the French writer Camille Mallarmé. Firstly, we will attempt to outline a brief biographical profile of the author, trying to place this novel within her literary production and, more importantly, clarify the differences between *L'Amour sans Visage* and her previous works. Subsequently, the article will examine the 'literary maps' that structures *L'Amour sans Visage* (1924): claustrophobic and cloistral geographies, fueled by nostalgia and distance. It follows that Camille Mallarmé, in what can be considered her definitive farewell to literature, delineates immobile and static spaces, eligible as reflections of her elective homeland, namely Italy. A role of prominence will be given to the images of the *hortus conclusus*, which in this case cannot be separated from the influence of Gabriele D'Annunzio and works such as the *Poema paradisiaco* or *Le vergini delle rocce*.

Keywords: Camille Mallarmé, Gender Studies, literary space

1. Nostalgia e lontananza

Nel gennaio del 1924, l'editore parigino Albin Michel dà alle stampe *L'Amour sans Visage* (Mallarmé 1924, ma d'ora in poi citeremo la traduzione italiana *L'amore senza volto*, Mallarmé 2023) ¹ il terzo ed ultimo romanzo di Camille Mallarmé ², con cui la pronipote del poeta Stéphane smette una volta per tutte gli abiti della narratrice, dopo una carriera letteraria che l'aveva vista inanellare un successo dietro l'altro: dall'opera prima *Le Ressac* ³ (Mallarmé

¹ A differenza dei primi due romanzi della scrittrice, il libro non stato tradotto in lingua italiana durante la vita dell'autrice. La prima edizione italiana risale al febbraio 2023.

² Scrittrice, giornalista e critica d'arte, Camille Mallarmé è nata ad Algeri nel 1886 ed è deceduta a Firenze nel 1961. Pronipote del poeta Stéphane, moglie di Paolo Orano, amica intima di Elonora Duse, è stata altresì la prima traduttrice di Luigi Pirandello in Francia, contribuendo alla ricezione francese dell'autore di Girgenti (sua fu la traduzione de *Il piacere dell'onestà*, andata in scena il 64 dicembre del 1922 col titolo *La Volupté de l'honneur*). Per un profilo generale della scrittrice, cfr. Salvadori 2019. Per la Camille Mallarmé traduttrice di Pirandello, cfr. Mallarmé 1955.

³ Tradotto in lingua italiana nel 1914, col titolo *Come fa l'onda...: romanzo Senese*.

1912) – uscita nel 1912 e vincitrice, l'anno successivo, del Prix Mention de L'Académie Française – al libro per l'infanzia *La leggenda d'oro di Mollichina* (Mallarmé 1915), fino al romanzo *La Casa Seca* ⁴ (Mallarmé 1916), tradotto anche in lingua inglese col titolo *The House of Enemy* (Mallarmé 1922) e accompagnato dal plauso di Maurice Maeterlinck e Giovanni Verga. Eppure, «l'italiana di Francia» ⁵ com'ebbe modo di definirla Gabriele D'Annunzio – era arrivata a un punto di non ritorno, al termine di un'evoluzione regressiva che l'avrebbe poi spinta a rinnegare i suoi trascorsi di romanziera fino alla morte.

Resta il fatto che *L'Amore senza volto* è da considerarsi come una cesura netta in quella che è stata la parabola letteraria della scrittrice, perché si affranca dalle atmosfere vedutistiche del primo libro, rinuncia agli intrighi sentimentali del secondo romanzo, e restituisce ai lettori un testo cangiante, rischioso, estremamente complesso (e per tali ragioni andato incontro a una ricezione tutt'altro che benevola). «Il va de soi que cette concurrence de la réalité», scriverà Camille in un articolo del 1935, «fit grand tort à ma littérature. Créer signifie avant tout s'isoler, perdre contact avec les gens pour donner corps aux fictions» (Mallarmé 1935, p. 64): parole che, nonostante il tono di resa, si fanno chiavi di accesso al terzo romanzo della scrittrice, nondimeno fondamentali a decifrare le sue geografie, geografie che nell'annullare la *flânerie* ⁶ e il dinamismo delle opere precedenti si appiattiscono in una mappa statica e immobile, dove lo spazio è esperito per via negativa, sotto il peso della nostalgia e della lontananza. Due direttrici, quest'ultime, che sembrano strutturare l'intero romanzo, in cui il ricordo e l'oblio determinano, e in un certo qual modo alimentano, il sottotesto spaziale stesso: una cartografia paludata dove la vita ritorna sempre a sé stessa.

2. Gli spazi della 'clausura'

Andrée Dierx, la protagonista dell'*Amore senza volto*, è una scrittrice che da ormai cinque anni si è ritirata in un'insenatura della Costa Azzurra. Insieme a lei vivono la piccola figlia

⁴ Tradotto in lingua italiana nel 1921, con titolo analogo.

⁵ L'epiteto è inciso altresì sulla lapide della scrittrice, oggi sepolta al Cimitero delle Porte Sante di Firenze

⁶ Si legga il seguente passaggio dal primo romanzo, ambientato quasi interamente a Siena, in cui la protagonista si addentra alla scoperta della città del Palio: «Penetrò da una porta laterale e rimase in un angolo, colpita. Innanzi, uno spazio immenso, popolato di colonne bianche e nere, maestoso, composito, policromo, d'un fasto schiacciante; dal suolo alla volta le decorazioni che si sovrapponevano. Quantunque tentasse d'analizzare la propria impressione con calma, un mare di contraddizioni le mandò sossopra lo spirito. A dispetto d'ogni riserva, quella sovrabbondanza sconcertava e affascinava l'immaginazione [...]. Faccia a faccia del mistero religioso, ne rimaneva conquistata [...]. Percorse la chiesa con curiosità infantile» (Mallarmé 1914, p. 38). Analogamente, si prenda in esame quest'altro estratto da *La Casa Seca*, ambientato nella mancha spagnola, dove Candida, l'eroina del libro, si lancia come un amazzone nelle sue assolate praterie: «Ma Candida faceva a meno della società. Sugli altipiani dal silenzio eterno, una brancata di montoni sul fianco delle colline, il profilo d'un cavaliere contro l'orizzonte, una teoria di donne allontanantisi dal rio, bastavano durante ore e ore a popolare la sua immaginazione. Quando il sole declinava, ella guardava i pastori impaludarsi nel loro passamontagna riconducendo le greggi querule, mentre di lassù s'abbatteva sulla terra una tristezza d'inquietudine e d'abbandono e, nello scoloramento dei toni i tronchi delle querce nane, nerissime, s'allineavano a scala contro il tramonto. La faccia triste della luna s'alzava, gittando una luce ovattata su quelle immensità nude diventate fantastiche in cui il minimo soffio s'amplificava in un gemito. Solitudine del cielo, solitudine del vuoto. Candida rientrava cantando, sfiorando con le sue piccole mani brune la macchia, senza paura, perché ella si sentiva nel suo dominio. La macchia viveva per lei. Ne amava il profumo selvaggio come un canto di libertà, ne venerava le trasformazioni fecondi, ne assaporava le risorse» (Mallarmé 1921a, p. 6).

Maïzou, la sorella minore Liane, nonché la giornalista di origini arabe Isabelle Dorient⁷. Intenta a portare a termine il suo terzo romanzo⁸, la vita di Andrée scorre placida, libera da interferenze esterne, in un *setting* che, a differenza delle opere precedenti, viene svelato per vie trasversali, in virtù di toponimi rinvenibili a più altezze del libro: il Golfo Juan (situato tra Cannes e Cap d'Antibes); la Penisola di Giens (nei pressi del Dipartimento del Var) e la città di Tolone. È il Sud della Francia, insomma, a divenire teatro della vicenda, ma è come se l'autrice rinunciassse a una geografia esplicita, lontana dalle mappe *in texto* dei primi due libri, in virtù di uno spazio che è approdo definitivo e, al tempo stesso, zona depotenziante: il punto di arrivo di un'esistenza ormai condannata a non procedere oltre. Ma sullo sfondo di una «vita da vegetali» (Mallarmé 2023, p. 60), gli spazi de *L'Amore senza volto* sono animati da un immobilismo centripeto, nel senso che attraggono verso il proprio centro ulteriori esistenze, chiamate a dinamizzarne l'aura latente. Ed è all'Italia – la patria tanto amata da Camille e dall'eroina del suo romanzo d'esordio – che il romanzo guarda sin dal capitolo incipitale (intitolato, non a caso, *Nostalgia*), dove il dolore (*algos*) per il luogo verso cui Andrée desidera fare ritorno (*nostos*) innesca, con fare quasi proustiano, un'alternanza di mappe tangibili e del ricordo.

Citiamo:

*A Isoletta Danzetti, Perugia.
15 gennaio 1914.*

Chissà se questa lettera vi raggiungerà mai, Isoletta? La mando alla vostra vecchia casa di Perugia, con la speranza che le sue mura secolari siano state capaci di preservare la vostra vita da tutti i cambiamenti [...]. Sono passati sette anni dal momento in cui ci siamo lasciate [...]

[...] O Isoletta, Isoletta, il passato resuscita come la luce del mattino, ancor più impetuoso dopo questa lunga notte. È bastato che un vagabondo sgranasse sul suo organo di Barberia, dietro la mia casetta, un'aria vecchia colma di vuoti per riempirmi di nostalgia...

Fenesta che lucive! Vi ricordate quante volte vi ho chiesto di cantarmi queste strofe piene di lacrime al vostro armonium? E io non posso più viaggiare, né sopportare passivamente il vostro impressionante ricordo. È necessario che il mio grido corra verso di voi, verso la patria dell'anima dove ho imparato a sognare, a meravigliarmi, a vivere con tanto ardore, perché qui la mia bianca serenità mi opprime spesso come la nostalgia. (Mallarmé 2023, p. 29)

Se volessimo guardare alle intuizioni di Roland Barthes, il romanzo si apre su un discorso dell'assenza, cui il soggetto femminile dà inevitabilmente forma, «*én elabore la fiction*» (Barthes 1977, p. 90), sulla scorta di una melodia che nel riportare alla mente dell'io

⁷ Chiaro riflesso fictional di Camille stessa, nata ad Algeri nel 1886.

⁸ L'eleggere a protagonista una scrittrice, con all'attivo due romanzi e intenta a scriverne un terzo, non solo rafforza l'implicito autobiografismo di cui il libro è pervaso, ma soprattutto ne accresce anche la portata metaletteraria. Cfr. Mallarmé 2023, 33: «ho pubblicato un secondo romanzo, più apprezzato del primo, e ne sto preparando un terzo, molto difficile. Difficile perché sto cercando di sfuggire alla narrazione in stile "Una bella mattina di primavera..." fatta per adulare i lettori. Voglio dare importanza alle inquietudini dello spirito, alle emozioni fugitive, ai sogni ad occhi aperti, alle passioni inclassificabili dei personaggi, perlopiù donne».

scrivente il ricordo di una terra lontana traccia, al tempo stesso, un parallelo tra due realtà geografiche differenti, al che la modulazione epistolare – a più riprese presente nel corso del libro – si fa viatico verso l'amata Umbria (teatro della giovinezza di Andrée). Una distanza, quindi, a sua volta propiziente il ritorno dell'*algos*, che per quanto innescato dalle note del brano napoletano, attiva da subito un ricongiungimento con la patria 'assente'. D'altronde, come arguito da Vladimir Jankélévitch, «la nostalgia si distingue dall'angoscia o dall'*ennui* [poiché non è] un'algia completamente immotivata o totalmente indeterminata. [...] È un'algia che può dire di cosa soffre, di cosa è il male: è il male del paese. [...] Per guarire, basta tornare a casa. Il ritorno è la medicina della nostalgia come l'aspirina lo è dell'emicrania» (Jankélévitch 1992, p. 119). Ora: per quanto mediato dalle parole, il ritorno ha modo di compiersi, e Andrée intercetta la sua «piccola sorella d'Umbria» (Mallarmé 2023, p. 34) dopo aver ripercorso *per verba* il suo itinerario geografico e esistenziale, ragion per cui le mappe, proprio nel loro svolgersi – cioè il loro srotolarsi alla stregua di portolani – all'atto stesso della scrittura, si fanno alfabeti dei luoghi e del vissuto:

Vi scrivo da una casetta provenzale che domina il Mediterraneo, su un'insenatura della Costa Azzurra. Abito qui da cinque anni con mia figlia Maïzou. Dal mio scrittoio, scorgo al di là dei pini marittimi il Torrione dove vive mia sorella Liane, sposata al celebre scienziato Olivier Saint-Clair [...].

Eh già, il mio stato civile si complica perché io so già la vostra sorpresa nel leggere queste parole: mia figlia. Maïzou... Mi avevate conosciuta a Perugia così assorbita dal mio lavoro, così solitaria nei pensieri e nel cuore, tanto da credermi incapace di amare. Non è così, forse? E, a quel tempo, lo ero. Vi ricordate di quando ho abbandonato, senza dir nulla a nessuno, l'Italia all'annuncio del fidanzamento di mia sorella Liane (non aveva che quindici anni) con un amico molto vecchio di nostro padre... [...].

Perciò sono andata a Parigi e lì ho tentato la fortuna con il mio primo manoscritto. Al rischio di un inutile andirivieni presso gli editori, il destino mi ha fatto incontrare un amico d'infanzia, divenuto poi un critico letterario di un certo rilievo, che mi ha aiutata – così mi è parso – e mi ha convertita al matrimonio ⁹ [...].

Così, a meno di un anno dalla fuga e così fiera della sua indipendenza, la vostra amica Andrée si è ritrovata ad allattare una piccola dai capelli lisci e biondi come dei ciuffi di mais, sotto lo sguardo adorante di suo marito [...].

Una morte accidentale me lo ha tolto in cinque minuti [...]. (Mallarmé 2023, pp. 30-32)

La citazione, per quanto estesa, tratteggia uno specifico itinerario geografico e altresì esistenziale, giunto a termine in quelle che, per Andrée, sono le sue geografie del presente,

⁹ Nel seguente passaggio, Mallarmé annulla la distanza tra autobiografia e romanzo, in quanto la sua consacrazione come scrittrice fu resa possibile grazie alla mediazione del marito Paolo Orano, traduttore in lingua italiana di *Le Recess* e *La Casa Seca*.

cioè i luoghi da cui la sua lettera prende il largo e di conseguenza eleggibili a spazio dell'approdo e della chiusura, della venuta al mondo come vedova e madre: due aspetti, quest'ultimi, che in certo qual modo confliggono con una fame di spazio e di lontananze tutt'altro che spenta, prossima a riaccendere l'ardire di s/confinare e fare ritorno in quelle terre capaci di guarire la nostalgia.

Il libro, di conseguenza, si apre sotto la spinta di una tensione larvata e pronta a riemergere, potenziata da quella «cantilena che mi ha gettato», scrive Camille, «verso l'Italia» (Mallarmé 2023, p. 34). Un'Italia incistata nel testo e perciò destinata a strutturarne la partitura geografica e la stessa fisionomia dei stessi personaggi che lo popolano, da Mallarmé esemplati sulla scorta di un dialogismo *inter artes*, oscillante tra i rimandi agli angeli dell'Annunciazione senesi:

Grazie ai Saint-Clair, che sono accorsi in mio aiuto e ci hanno offerto di alloggiare in questa casetta di contadini davanti alla loro isola, Maïzou è cresciuta, per cinque anni, all'ombra degli oliveti della Provenza, dettando legge col suo broncio imperioso (immaginate gli angeli senesi dell'Annunciazione) a tutto un popolo di animali indocili. Non teme nulla o nessuno, e obbedisce, qualora l'ordine soddisfi un suo tornaconto, solo alla mamma, che lei soprannomina 'Mam'Andrée'. (Mallarmé 2023, p. 32)

O brecce ecfrastriche dal sapore prefigurale e metapoetico, come nel caso del rimando ai *Dieci giovani nel Verziere* del *Trionfo della morte*: l'affresco di Buonamico Buffalmacco situato nel Camposanto di Pisa, che nell'evocare una geografia parallela e altresì modellata sulla partitura della nostalgia riveste la funzione di «dispositivo in cui il romanzo stesso si "rispecchia", una lente in cui, in forma spesso concentrata (e deformata), si inquadra un'"immagine" unitaria della narrazione» (Cometa 2012, p. 93). Citiamo:

"Andrée", esordì Sandro mezz'ora più tardi, "il vostro frutteto mi fa pensare a un affresco del Campo Santo di Pisa".

"L'affresco dei giovani signori intenti a parlare con le loro dame, tra sfumature così chiare che si ha come l'impressione di respirare la primavera... Non è quello?".

"Guardate questo tappeto d'erba fiorita sotto ai nostri piedi, quegli aranci carichi di frutti».

"E noi", completò Bellasne.

"Manca solo la Béryl quattrocentesca che sfiora con le sue mani una curiosa arpa, vicino a Isoletta con le dita posate sulle labbra in segno di silenzio... Vi ricordate, Sandro?".

“Sì. E poi, laggiù, due amorini tra i rami che minacciano con le loro torce ardenti una coppia di innamorati...”.

“E la terribile vecchia brandisce con i suoi artigli una falce, in pieno cielo”, immaginò Isotta tra sé, intenta ad accarezzare l’Angelo dai progetti diabolici, rannicchiato tra le sue ginocchia.

“La Morte volteggia sempre sopra gli innamorati”, sorrise Sandro. (Mallarmé 2023, 181)

Va da sé, a livello di geografie testuali, l’Italia assuma un ruolo di indiscussa preminenza¹⁰, è uno spazio in contropunto che plasma la topologia del romanzo. Ma mette conto guardare, anche, alle figure femminili del libro, che nel situarsi all’interno della sua cornice immobile e al tempo stesso centripeta, si nutrono del vuoto che la attraversa e, in un certo senso, sono chiamate a riempirlo: a scuotere la stasi vegetativa che aleggia in questi luoghi isolati dal mondo. Ed è ancora la nostalgia a farsi cifra diffusa, animante i tre soggetti che, da subito, irrompono nei territori de *L’Amore senza volto*: Andrée, la protagonista, è innegabilmente legata all’Italia (la cui ridondanza all’interno del testo è potenziata per spie efrastiche e lessicali ¹¹); sua sorella Liane, per converso, vive «abbarbicata a uno scoglio» (Mallarmé 2023, p. 87) e «rinchiusa in quest’orizzonte dinanzi agli occhi» (*Ibid.*) al pari di una prigioniera; Isabelle Dorient, la giornalista di cronache mondane, nonché retaggio della Camille Mallarmé viaggiatrice, dà voce al senso di prigionia che promana da questa geografia dell’isolamento, a sua volta destinata a ispessirsi, alla stregua di un di palinsesto, e rievocare altrettante terre lontane:

“Credete che io viva veramente, lontano dall’Africa?”, prese a sfogarsi Isabelle con una voce talmente roca da far sobbalzare Andrée, “non so perché mi sia incagliata su questa spiaggia e ancor meno perché vi resti... Ma certe sere, la nostalgia mi divora. Ieri, durante quel nauseante ritornello allo scioppo d’orzata, avrei voluto mettere la mano di vostra sorella sulle mie tempie e farle sentire e la febbre: quella vera, quella nociva, che brucia nelle vene quando si soffre di nostalgia”. (Mallarmé 2023, p. 52)

Geografie a distanza e spazi della memoria, a loro volta destinati a collidere con il *limes* per antonomasia, e cioè la distesa marina del Mediterraneo, che per Isabelle si risolve in un’apnea dello sguardo e del cuore:

“Qui soffoco. Mi manca lo spazio. Il mare limita tutto. Nel deserto, invece, i miraggi creano mondi interminabili. Ah, ritrovare le carovane, quella donna vicino al pozzo, la tenda, gli uadi, i piccoli muri biondi dei palmeti, il you-you delle donne, l’odore dei gourbi e la luce, la luce. Quella luce! Un’ossessione. Io ne ho il cervello malato”. (Mallarmé 2023, p. 53)

¹⁰ Nel romanzo, l’Italia è addirittura eletta a ‘patria’ elettiva dell’amore senza volto oggetto del titolo: «Ogni ora, ogni borgo, ogni paesaggio d’Italia. Per me l’Italia, tutta, resta la rivelazione geografica più potente dell’Amore senza volto» (cfr. Mallarmé 2023, p. 193).

¹¹ Come nel caso delle estese citazioni dal *Canzoniere* petrarchesco

Lontananza che, nelle parole di Andrée, si lega all'eco della poesia trobadorica e, nello specifico, ai versi di Jaufré Rudel:

“Ricordate il lamento del vecchio trovatore: *Amors de terra lonhdana/Per vos totz lo cors mi dol...* La terra lontana... Anche io, anche Isabelle. Questa ci rende malate a tratti. È il paese delle chimere che voi temevate poco fa”. (Mallarmé 2023, p. 71)

Le mappe sono bramate, evocate, sognate: spazialità inconsistenti («in un minuto, le barriere invisibili si abbassarono, Mallarmé 2023, p. 82), chimeriche e alimentate dalla rinuncia («solo quando ho abbandonato il vagabondaggio», Mallarmé 2023, p. 88). Non sono, secondo la lezione di Virginia Woolf, delle ‘stanze tutte per sé’, bensì dei perimetri prossimi a deflagrare («sapeva benissimo che la loro “vita da vegetali” [...] non poteva più prolungarsi», Mallarmé 2023, p. 66) al contatto con due geografie passate ed *ex post*: l'Italia e l'Umbria. Non staremo a indugiare sulla filigrana omoerotica del libro, volto a portare sulla pagina il passato interdetto della protagonista e la sua storia d'amore con la musicista di origini slave Béryll Baïamonti¹² (trasfigurazione *per verba* della migliore amica della scrittrice, e cioè Eleonora Duse) (cfr. Salvadori 2019, pp. 178-186.)¹³, ma è evidente come gli spazi agiti da queste soggettività immobili siano destinati a dinamizzarsi, sotto la spinta di un passato interdetto:

La vecchia casetta dalle tegole color dei passeri s'illuminava dolcemente nel silenzio della mattina. Qualche campo di olivi, alle spalle, l'allontanava dalla strada. Una schiera di pini a ombrello, sul davanti, la collegava alla spiaggia. La solitudine ne circoscriveva il perimetro.

Questo torpore campagnolo non bastava alla scrittrice, che aveva posto il suo tavolo da lavoro in una soffitta piena di ceppi e felini cui non si accedeva che dalla scala del pollaio.

Solo lassù lei ritrovava l'atmosfera carica di abitudini che favoriva il suo raccoglimento di spirito. E nessuno, nemmeno Maïzou, aveva il diritto di disturbarla.

Quel mattino di gennaio, così prematuramente caldo, il turbamento era salito con lei. Impossibile rimettersi a scrivere, né tantomeno pensare, con quella lettera di Isoletta che la esaltava di sogni e la faceva sentire bene e male allo stesso tempo. (Mallarmé 2023, p. 65)

¹² Cfr. Mallarmé 2023, 101: «Andrée lasciò ricadere la lettera in un moto repentino e brusco, invasa da una vertigine che non riuscì a trattenere... Béryll. Al di là di isoletta: Béryll. Era inevitabile. Gettando il suo grido verso Perugia, sapeva che avrebbe risvegliato tutte le voci d'intorno. E solo adesso si rendeva conto dell'ipocrisia con cui si era rivolta a Isoletta, dal momento che il suo istinto, in maniera cieca, la ricercava, voleva l'altra».

¹³ Per l'amicizia tra Camille Mallarmé e Eleonora Duse, si veda anche il carteggio dell'attrice con la figlia Heneriette e, nello specifico, la missiva del 15 luglio 1915, data dell'incontro tra le due donne: «J'ai rencontré cet hiver une gentille personne à Rome: Camille Mallarmé, très intelligente d'une famille de gens de lettre» (Biggi 2010, p. 57).

3. In abbandono: giardini e dimore

Nell'assolvere la funzione di *dea ex machina*, il personaggio di Béryl contribuisce a far detonare le mappe del libro, propiziando in tal senso una zona liminale e trasformativa destinata a sconvolgere le esistenze dei personaggi che lo costellano. E questa zona si concretizza in un luogo specifico, cui Mallarmé dedica un intero capitolo, ovverosia la «Casa dell'Al di là», che al pari degli altri luoghi del romanzo si fa spazio tensivo verso un Altrove, nel situarsi «al di là del villaggio, del cimitero, di tutto» (Mallarmé 2023, p. 105):

Una volta superati i primi cespugli, intravidero un vialetto mangiato dall'edera che passo passo saliva verso la casa, tra aranci e limoni già pieni di frutti e gli alberi odorosi di ribes. A parte qualche rapido lamento d'uccello, il silenzio era così profondo che a loro sembrava di avanzare in un giardino fattosi sogno. (Mallarmé 2023, p. 106)

È il giardino, in tal caso, a svolgere un ruolo preponderante, da considerarsi spazio *dell'abbandono e nell'abbandono*, a sua volta tributario di echi squisitamente dannunziani: dal *Poema paradisiaco* (al che la scrittrice quasi offre un calco dell'*Hortus animae*, «Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato/serba ancora per noi qualche sentiero» (D'Annunzio 1999, p. 692) alle *Vergini delle rocce* e agli scorci su Villa Montaga («Erano i segni dell'abbandono e della dimenticanza sparsi su per le antiche scabee qua e là ancora ingombre dalle spoglie dell'ultimo autunno», D'Annunzio 1995, p. 69). Mallarmé pervade il suo *hortus*¹⁴ di languore e sensualità (come si evince dal sottotesto botanico che lo costella):

Intorno a loro regnava lo stesso abbandono leggendario di quel giardino. Dietro la balaustra di terracotta e un poco sbeccata, un getto d'acqua, ormai prossimo a estinguersi, sgorgava da un'aiuola di narcisi e ortiche. Nel prato incolto fiorivano margherite, così come nel pratino ormai divenuto erbaccia. Un pergolato penzolava su di un roseto invaso da rose canine. Infine, qualche vecchio platano, dai tronchi screziati come pelli di leopardo, volgeva al cielo i rami nudi, non più potati, in quel momento come scorze di mandarini intente a screziare l'azzurro.

Ma questa solitudine aveva una voce. Lamentosa, una fontana zampillava da una culla di vene, tra due cipressi, simile all'anima in consunzione della dimora coi gradini muschiati e le persiane chiuse, la cui facciata appariva al di là dei platani. Sopra la porta, dipinta in ocra su un intonaco rossastro, una meridiana catturò la loro attenzione:

“Si può ancora leggere il motto. Guarda, Liane, è in provenzale:
ES MAI TARD/QUE NOUN CRESES

¹⁴ Sul giardino abbandonato e le scaturigini dannunziane cfr. Lopez 1990. Per quanto concerne le figurazioni del giardino in D'Annunzio, cfr. Tellini 2015, pp. 123-147. Per una ricognizione esaustiva sulla rappresentazione letteraria del giardino cfr. Venturi 1985

“È più tardi di quanto tu creda”, tradusse la giovane pensierosa. “Si direbbe che le ultime lettere piangano sangue. Che sensazione strana essere qui: né triste, né felice. Sono sospesa, come in certi sogni, non trovi?”. (Mallarmé 2023, pp. 108-109)

Ha scritto Rosario Assunto che il giardino è «la natura in quanto tale, come l’ha modellata l’uomo per esprimere in essa il proprio spirito [...]; allo scopo di fare dell’ambiente naturale un luogo in cui il vivere e il contemplare facciano un tutt’uno» (Assunto 1988, p. 28), ma nel libro di Camille Mallarmé, *l’hortus* si libera della soggettivazione cui è andato incontro, manifestando quella che è la sua *facies* nascosta, e cioè l’elemento naturale pronto a insediarsi in questa zona in cui l’addio non ha modo di compiersi definitivamente, quanto piuttosto protrae con fare ciclico i moti della mancanza, in un viluppo inestricabile che vede natura e vestigia umane coesistere in una sospensione continua:

Si addentrarono in un tunnel di allori centenari, avviluppati e neri come serpenti, in un intreccio che non lasciava filtrare se non una luce color smeraldo punteggiata d’opali, poi pronta a riverberarsi nell’acqua di una vasca, in profondità straordinariamente glauche.

Solo il tempo aveva potuto creare questa insolita perfezione, questo giardino di una purezza di origine classica, invaso dall’esuberante fantasticare della natura. Ogni passo scopriva loro delle meraviglie: boschetti di bosso in guisa di cattedrali; tassi arruffati al pari di una corona, come in un cerchio magico; giganti magnolie pronte a evocare i paesi d’oltreoceano; tralci di rose che lasciavano presagire lo splendore della schiusa primaverile; alberi da frutto mischiati a canfori, mimose, oleandri, limoni, a tutta la flora mediterranea che, in quell’angolo di mondo, si scatenava: foresta vergine riconquistata dai vegetali. Tuttavia, qua e là, panchine di pietra, un ponte, una statua corrosa, un letto di vigne e caprifoglio sapientemente intrecciati, nonché vestigia di camminamenti e rotonde svelavano l’impronta dell’uomo, ancor percepibile sotto la sepoltura selvaggia. Soprattutto, l’acqua invisibile le accompagnava in un mormorare continuo, allucinante come un’eterea armonia, zampillando a sinistra, a destra, davanti, indietro. (Mallarmé 2023, p. 110)

Nel farsi artefice di questa «insolita perfezione» (*ibid.*), il tempo si spazializza e diviene dicibile, *loquens*: esso si è come sostituito alla mano dell’uomo e ha scolpito lo spazio dell’abbandono che, tuttavia, palpita ancora di vita propria. La scrittrice amplifica la valenza trasformativa del giardino, ne potenzia l’incanto segreto attingendo a una fitta schiera di *nomina* vegetali, unitamente a una progressione descrittiva che svela *l’hortus* per gradi, non senza insistere sul suo essere «fonosfera» (Vitale 2015, p. 47) in assenza. Si pensi a «l’acqua invisibile [che] le accompagnava in un mormorare continuo» (Mallarmé 2023, p. 110). La «Casa dell’Al di là»

diviene pertanto il nodo gordiano della topografia del romanzo: dapprima luogo di misteriose apparizioni e pertanto pervaso dai 'fluidi' della sua futura abitatrice,¹⁵ essa si fa, per Andrée, un vero e proprio luogo dell'esilio, la zona demandata alle «eclissi della coscienza» (Mallarmé 2023, p. 169). Col suo salone in stile pompeiano e il giardino demandato a proteggerla, quasi isolandola fuori dal tempo, la «Casa dell'Al di là» è, per Andrée, lo spazio che si contrappone alla claustrale mansarda in cui ella non è solo scrittrice, bensì vedova e madre. È la "stanza tutta per sé" che il soggetto femminile brama e di cui conseguentemente va alla ricerca, nel tentativo di fare ritorno ai luoghi del cuore e quindi porre fine alla *algos* che, sin dalle prime battute del libro, aveva pervaso le sue emozioni. Scrive Mallarmé:

I suoi sogni percorsero tutti i regni, evocarono misteriosi passati, progettarono futuri fuori dall'ordinario, i nervi esaltati in frenesie silenziose di tristezza e di ardore.

Dopo due settimane di verosimile esilio, le parve che non restasse più nulla dell'Andrée Dierx del mese passato. Tutto era preda di una pigrizia letargica, venata di folgoranti emozioni.

Nel frattempo, il suo travaglio non assumeva mai un volto e l'impazienza per la disciplina di un tempo non anelava più a un domani diverso. Vedeva scatenarsi in lei, con stupore, una personalità sconosciuta... (Mallarmé 2023, p. 169)

L'aura lisergica e a tratti onirica fa sì che questo spazio diventi, in un certo qual modo, l'Altrove a cui la protagonista tendeva sin dall'inizio del libro: è il luogo del riconoscimento e del ritrovamento, della riscoperta di un legame interdetto e per questo destinato a manifestarsi per un sottile gioco d'invisibili corrispondenze. «Dopo tredici giorni», si legge nel paragrafo successivo, «la soffitta restava deserta» (*Ibid.*), segno che Andrée ha ripreso il proprio *vagabondage*, rapita dai marosi delle proprie emozioni, quasi a volersi opporre ai moti ondosi che da troppo tempo la tengono prigioniera nella sua insenatura. Certo, Andrée capirà presto di come «la sua fantasia avesse preso troppo il largo» (Mallarmé 2023, p. 201), ma l'*Amore senza volto*, proprio per il suo essere romanzo cerebrale e dell'anima, restituisce una geografia traslucida, diafana, in cui gli spazi non possono mai prescindere dalla musica e dall'elemento fonico. Se Béryl è una musicista, la «Casa dell'Al di là» è anche lo spazio dell'Arte, della *poiesis* che si manifesta e sconvolge, in un incanto rapinoso e dirimpente:

Fuori, l'orizzonte si fece oscuro. Contro l'ultimo raggio crepuscolare color della malva, che rischiava al pari di una corona i merli di torrione Saint-Clair, i germogli neri dei plata-

¹⁵ Cfr. Mallarmé 2023, p. 129: «"Ci possono essere degli ambienti carichi di fluidi che alcune nature subiscono più violentemente di altre", proseguì lentamente Isoletta, "Béryl, così strana, con tutto quel mistero che la circonda. Non parlo del suo passato, ma l'aura magnetica intorno a lei e la sua voce da cui si resta come ossessionati devono essere una specie un medium. Percepisce delle luci o capta delle presenze per noi invisibili"».

ni afferravano coi loro artigli una prima stella. La pace del vespro ¹⁶, satura di vegetali effluvi, entrava in corpo a pieni polmoni.

Il richiamo lacerante dell'archetto, che accompagnava il pianto sommesso del pianoforte, sembrava gettare in quella pace irreale l'eternità ad ogni istante. Eternità di armonia, eternità di passione... Di nota in nota, l'eternità fuggiva per tornare in un accordo divino che combinava le loro quattro sensibilità – di Béryl e Xzotò; di Sandro e Andrée – tremanti al pari di un grido.

Il godimento era uno, ma le forze si dividevano. Nell'eseguire l'opera, i musicisti esaurivano l'intensità delle loro emozioni; gli ascoltatori, invece, irrigiditi uno accanto all'altra, sentivano mutarsi in delirio il loro tumulto interiore. E nel frattempo era necessario tacere, resistere, ignorarsi l'un l'altra in una complice oscurità [...]

La fine della sonata caricò l'atmosfera di una spiritualità sovrumana. Era il quarto movimento, la fase sublime dell'amore, una sorta di fuoco bianco che affascinava l'anima e separava insensibilmente gli esseri. Quando l'ultima nota risuonò nella stanza, le loro menti palpitavano insieme, non più di ardore amoroso né tantomeno di gioia tremante, bensì oltre tutta la conoscenza terrestre, in un'estasi ideale dove ciascuno di loro scopri, in fondo a sé stesso, il proprio valore essenziale.

D'un tratto, l'incanto cessò. Béryl, Xzotò, Andrée e Sandro si risvegliarono. E ai loro quattro mondi impenetrabili non restò che il volgare raggio delle parole: il solo modo per dire e comunicare. (Mallarmé 2023, p. 211).

Innegabili i rimandi alla alle pagine del *Fuoco*: («E quella musica silenziosa delle linee immobili era così possente che creava il fantasma quasi visibile di una vita più bella e più ricca sovrapponendolo allo spettacolo della moltitudine inquieta», D'Annunzio 1996, p.7), nonché all'estetismo diffuso de *La beata riva* (Conti 1900) di Angelo Conti. Ma per quanto il magistero di D'Annunzio ¹⁷ sia alla base del terzo romanzo di Camille Mallarmé, mette conto rilevare l'abilità narrativa dell'autrice e il *distinguo* in atto tra i vari segmenti del testo, che nell'aprirsi su una descrizione presagica e satura di languore, cede poi il passo a un vero e proprio sconvolgimento delle emotivo, in un mutismo dirompente che prova a rendere dicibile il movimento armonico dei due violinisti, come se il romanzo, in tal caso, inaugurasse un nuovo spazio, e cioè quello della manifestazione, dell'estasi, del subitaneo sconvolgimento di cui Mallarmé prova a tradurre quelle che, a più riprese, ella stessa definirà quali notazioni interiori. E proprio perché è impossibile porre fine a questa «vita da vegetali» (Mallarmé 2023, p. 60), l'unico modo per prendere il largo da questo spazio claustrofobico altro non è che il reame del sogno, là dove è il contatto più intimo e totale con l'Arte diviene auspicabile: un'invisibile geografia di cui l'ultimo romanzo di Camille Mallarmé si fa portavoce e parimenti la elegge a spazio-non-spazio, a una zona di alienazione. Con l'Italia dietro le quinte e il mare pronto spe-

¹⁶ «La pace del vespro» è un evidente richiamo a «l'ora vesperale» de *Il fuoco* (D'Annunzio 1996, p. 7).

¹⁷ Sulla critica di Camille Mallarmé all'opera letteraria di Gabriele D'Annunzio, cfr. Mallarmé 1921b

gnere qualsivoglia tentativo di fuga, i luoghi dell'*Amore senza volto* non offrono mai un sollievo a quell'*algos* di cui il libro stesso si nutre, quanto piuttosto sono spazi maledetti, schiacciati da un sortilegio e chi prova fuggirli è condannato a pagarne lo scotto: Liane, la sorella di Andrée ammalata di favole, partirà per Livorno in compagnia del secondo marito, per poi dover sottostare alle sue angherie; Isabelle, la mangiauomini giramondo, tornerà in Africa per poi morire devastata della sifilide. Degli altri ne abbiamo notizia proprio nell'ultima pagina del romanzo:

Sospinta da un ineluttabile destino, Béryl, ormai spogliata della sua pace, li lasciò il 30 luglio 1914 per dirigersi verso la Russia. Sarebbe riuscita a oltrepassare la frontiera? I suoi amici non avrebbero saputo più nulla.

La grande maledizione folgorò l'Europa e Georges fu il primo a morire. Tutti si ritrovarono riuniti sotto un qualcosa di assai più terribile del dolore stesso. Per molto, moltissimo tempo, non furono nulla.

Poi, col passare dei giorni, una volta rinata la sua tristezza, Andrée si scoprì incapace di rievocare il volto della scomparsa, così come le era impossibile ricordarne il nome: un'amnesia che la gettava in preda al terrore.

Solo la voce di Béryl, sorda eppur indimenticabile, cantava ancora nella desolazione del suo cuore. (Mallarmé 2023, p. 311).

L'*algos* cede il passo alla solitudine, sotto le forze dissipatrici della Storia che, per la prima volta, fa la propria comparsa in un romanzo della scrittrice. Abbiamo parlato di spazi centripeti, di geografie immobili eppur fermentanti, ma le mappe che soggiacciono all'ultimo libro di Camille Mallarmé non possono non lasciar presagire quel futuro addio alla Letteratura e all'*ars narrativa* che, di lì a poco, avrebbe avuto modo di compiersi. Camille sarebbe incorsa nella sua parabola discendente – corrispondente delle testate antisemite d'oltralpe e sostenitrice, fino alla morte, del marito-*artifex* Paolo Orano – lasciando il posto alla 'donna nera' (cfr. Valbousquet 2015) e alla sua inevitabile *damnatio memoriae*. E, forse, queste impalpabili geografie, questi mondi possibili in cui l'*Amore senza volto* ha avuto modo di manifestarsi sono anche il suo lascito estremo, scomodo, dinamitardo: la stanza ultima in cui la scrittrice si è segregata, per poi gettarsi in braccio all'oblio.

Bibliografia

- Assunto R., *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1988.
- Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Biggi M. I. (a cura di), *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Cometa M., *La scrittura delle immagini. Letteratura e Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- Conti A., *La beata riva*, Milano, Treves, 1900.
- D'Annunzio G., *Le vergini delle rocce*, a cura di Lorenzini N., Milano, Mondadori, 1995 (prima edizione *Le vergini delle rocce: I romanzi del giglio*, Milano, Fratelli Treves, 1896).
- D'Annunzio G., *Il fuoco*, a cura di Lorenzini N., Milano, Mondadori, 1996 (prima edizione *Il fuoco*, Milano, Fratelli Treves, 1900).
- D'Annunzio G., *Poema paradisiaco*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, vol. 5, a cura di Andreoli A., Lorenzini N., Milano, Mondadori, 1999a pp. 688-700 (prima edizione *Poesie: Poema paradisiaco. Odi novali (1891-1893)*, Milano, Fratelli Treves, 1893).
- Jankélévitch V., *La nostalgia*, in Prete A. (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992, pp. 110-140.
- Lopez G., *Il topos del giardino abbandonato*, «Studi Novecenteschi», 17, 39, 1990, pp. 85-102.
- Mallarmé C., *Le Ressac*, Paris, Bernard Grasset, 1912 (trad. it. *Come fa l'onda...: romanzo senese*, a cura di Paolo Orano, Milano, Treves, 1914).
- Mallarmé C., *La leggenda d'oro di Mollichina*, Lanciano, Rocco Carabba, 1915.
- Mallarmé C., *La Casa Seca*, Paris, Calman-Levy, 1916 (trad. it. *La Casa Seca*, a cura di Paolo Orano, Milano, Treves, 1921a; trad. ing. *The House of Enemy*, a cura di Adeline, London, Jonathan Cape, 1922).
- Mallarmé C., *L'Œuvre lyrique de Gabriele d'Annunzio*, «Les écrits Nouveaux», VII, 8, Avril, pp. 15-80, 1921b.
- Mallarmé C., *L'Amour sans Visage*, Paris, Albin Michel, 1924 (trad. it. *L'Amore senza volto*, a cura di Diego Salvadori, Arcidosso (GR), Effigi, 2023).

Mallarmé C., *La femme et le livre*, «Il pubblico di Paolo Orano», I, 1, 1935, pp. 16-19.

Mallarmé C., *Comment Luigi Pirandello fut révélé au public parisien le 86 décembre 1922*, «Revue d'histoire du théâtre», II, 1, 1955, pp. 7-37.

Salvadori D., *Camille Mallarmé. La scrittura senza volto*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2019.

Tellini G., *Natura e arte nella letteratura italiana. Tra giardini, orti e frutteti*, Firenze, Le Monnier Università, 2015.

Venturi G., *La letteratura e i giardini*, Firenze, Olschki, 1985.

Valbousquet N., *Latinité et antisémitisme latin au service du fascisme : culture et propagande chez Paolo Orano et Camille Mallarmé, entre France et Italie*, «Cahiers de la Méditerranée», 95, numéro spécial, 2017, pp. 191-208.

**VOCI DAL MARGINE. LO SPAZIO DELLA MINORITÀ NELL'OPERA IN VERSI E IN
PROSA DI EMANUEL CARNEVALI.**

Riccardo Innocenti

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il presente contributo si propone di selezionare alcuni momenti significativi dell'opera in versi e in prosa di Emanuel Carnevali (Firenze 1897- Bazzano 1942) per analizzare le modalità con cui l'autore ha utilizzato i riferimenti spaziali per restituire la sua condizione di marginalità sociale. Un attraversamento dell'opera di Carnevali che ponga attenzione alla dimensione spaziale permette di tracciare il percorso della sua poetica e delle strategie utilizzate per esprimere la propria interiorità e testimoniare l'esperienza di migrante povero.

Parole chiave: Letteratura italiana contemporanea, letteratura migrante, marginalità, letteratura anglo-americana.

By selecting some significative poems and prose works of Emanuel Carnevali (Firenze 1897- Bazzano 1942), this essay proposes an interpretative hypothesis that links the use of spatial references with the expression of the author's social marginalisation. An overview of Carnevali's works can help us track the developments of his poetics and the strategies he used to express his inner world and witness his experience as a poor migrant.

Keywords: Italian contemporary literature, migrant literature, marginality, anglo-american literature

I Il margine

La dimensione spaziale del margine è centrale nell'opera di Emanuel Carnevali (Firenze 1897- Bazzano 1942), declinata prevalentemente nella figura della marginalità subita e rivendicata a partire dalla sua migrazione dall'Italia verso gli Stati Uniti d'America. Egli visse un'infanzia traumatica, segnata dalla morte precoce della madre tossicodipendente e dal conflitto con il padre Tullio, il quale si rifiutò di accogliere il figlio espulso dal Collegio Nazionale Marco Foscarini di Venezia a causa della sua relazione omosessuale con un compagno (Gelormini 1993, p. 117). Emigrando a New York nel 17 marzo 1914 a seguito della rottura con il genitore, Carnevali si rese partecipe dello spostamento compiuto in quegli stessi anni da centinaia di migliaia di proletari italiani verso gli Stati Uniti d'America

(v. Garroni 2002). Egli rifiutò di vantare il proprio titolo di studio nel tentativo di ottenere un lavoro impiegatizio, in un contesto sociale – la Little Italy di New York - in cui saper leggere e scrivere significava aver accesso alle professioni meglio retribuite. Come testimoniano i nomi dei quartieri che ricorrono nella sua produzione scritta e nelle lettere disperate a editori e amici¹, questa scelta lo portò a vivere in quartieri poveri popolati da non-italofoni. L'esposizione alla violenza della metropoli e il rifiuto delle origini piccoloborghesi furono motivate dalla volontà di vivere “oltre il margine”, come recita il titolo di una celebre raccolta di saggi *Beyond the margin* curata da P. Giordano e A. Tamburri e incentrata sulla letteratura italoamericana (v. Giordano, Tamburri 1998).

Gli studi relativi ai fenomeni migratori hanno appurato il ruolo della marginalità sociale nella formazione identitaria dei migranti (Cfr. Kretsedemas, Capetillo-Ponce, Jacobs 2013), e in particolare gli effetti che il razzismo degli americani W.A.S.P. ebbe sulla costruzione dell'identità degli italiani d'America (Cfr. Vecoli 1987; Cfr. Serra 1997). La Little Italy di New York, ghetto italiano per antonomasia, dovette la sua nascita al bisogno dei migranti di ammortizzare l'impatto con la realtà statunitense (De Clementi 2014, p. 193) o ricreare un pezzo di terra natia nella quale i lavoratori stagionali, *birds of passage*, potevano sottrarsi alla violenza del razzismo (Cfr. Cairoli 1987). L'americanizzazione degli italiani statunitensi iniziò con la fascistizzazione delle Little Italies, favorita dal prestigio accordato dall'opinione pubblica statunitense al regime di Mussolini (Luconi, Tintori 2004 pp. 18-19; Cannistraro 2005, p. 78), ma il processo di graduale assimilazione accelerò dalla fine della seconda guerra mondiale (Vecoli 1987, p. 226-227). L'esodo degli italiani dalle Little Italies, ghetti in cui esclusione e protezione andavano a braccetto, segnò la fine della loro condizione di marginalità, spaziale e sociale.

Gli studiosi di letteratura italoamericana hanno rilevato l'impossibilità di ricondurre la produzione di Carnevali a un'unica tradizione letteraria, mettendo in risalto la liminalità della sua traiettoria (Domenichelli 1998, p. 83) sia rispetto a quella disegnata nello stesso frangente dagli altri scrittori migranti, a loro volta marginali rispetto alla società d'accoglienza:

Carnevali always kept on the threshold, never really belonging to anywhere, a guest everywhere, a stranger, and a perpetual outsider. (*Non*) belonging (to anywhere) is the first condition, the *prima ratio* and persistent feature to his muse. (Ivi, p. 84)

¹ Le lettere in questione sono conservate al Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio storico di Bazzano (BO) nei fascicoli numerati da 10.1 a 10.21.

Ma insomma, la ragione per cui Carnevali merita di essere ricordato come genealogia della poesia italiana contemporanea negli Stati Uniti è il suo aver vissuto e scritto nell'intervallo o interstizio tra diverse compagini sociali; il suo non essere stato né italiano né americano né italiano americano, ma veramente (cioè coerentemente, puramente—anche con la irresponsabilità che spesso si accompagna alla purezza) poeta tra i due mondi. (Valesio 1993, p. 277).

Carnevali era un cittadino italiano che volle essere poeta americano (Fontanella 2003, p. 211) e anche dopo il suo rientro in Italia continuò a scrivere per il pubblico statunitense. Tuttavia egli rifiutò di 'addomesticare' il proprio stile di vita, in contrasto con l'idea di rispettabilità degli amici e lettori bianchi anglosassoni e protestanti (Dudley 1925, p. 2), e la sua scrittura. Egli scrisse per scelta (Millet 1994, p. 21) in un idioma alternativo alla lingua materna e che non padroneggiava alla perfezione, un inglese americano imparato da autodidatta e quindi fitto di *latinets*. Carnevali ebbe un approccio oltranzista anche nel tradurre dall'italiano, rifiutandosi di addomesticare i testi per facilitarne la lettura da parte del pubblico statunitense (Ciribuco 2019, p. 123) rimanendo fedele al suo proposito di "disturbare l'America"². Inserendo se stesso e la propria scrittura in uno spazio interstiziale fra due culture e due lingue, rivolgendosi al pubblico statunitense, Carnevali rivendicò propria marginalità e al contempo pretese di cambiare le sue condizioni materiali. Come vedremo nel corso di questo saggio, l'oltranzismo si scontrò con la constatazione del proprio stato di minorità: mettendo in crisi l'*agency* del soggetto, la minorità lascia all'artista una sola scappatoia, esprimere la tragedia della disperazione (Cfr Giglioli 215; Giglioli, Marra 2023).

Questo contributo percorrerà alcuni momenti dell'opera di Carnevali per descrivere le modalità con cui descrisse la relazione fra minorità e riferimenti spaziali. Prendendo le mosse da alcuni esempi di scrittura in versi, vedremo come egli si avvale dell'espressione lirica dell'interiorità del poeta per dare forma a modelli relazionali fra l'io lirico e gli spazi della marginalità sociale. Successivamente analizzeremo alcune opere in prosa nelle quali la ricostruzione della rete dei rapporti di forza che incatenano il lavoratore migrante alla metropoli statunitense è affidata alla mimesi dello spazio.

II. La camera ammobiliata e l'interiorità.

In questa sede attraverseremo l'opera in versi di Carnevali selezionando alcuni mo-

² Lettera di Emanuel Carnevali a Harriet Monroe, fascicolo 10.9.1

menti utili per comprendere come l'espressione dell'interiorità del poeta entri in relazione con lo spazio della marginalità. Le numerose dichiarazioni di poetica con le quali l'autore invita a leggere la sua opera a partire dalla propria biografia invocano un'analisi che concepisca i testi come una rielaborazione del vissuto e un'espressione della sua individualità. La poetica di Carnevali è testimoniata da alcuni testi critici, nei quali la dimensione auto-espressiva convive con quella argomentativa (cfr. Carnevali 2022), ed è esplicitata anche nella poesia *To the poets* (Carnevali 1918b, pp. 301-302), nella quale Carnevali sostiene che dalla sofferenza scaturita dal contrasto con il mondo i poeti traggano un potere trasformativo che li rende in grado di purificare la realtà con le loro parole. Questa teoria è frutto della rielaborazione della poetica che A. Rimbaud formula nella lettera del veggente (Carnevali 1919a), e di quella di W. Whitman. Di quest'ultima Carnevali apprezzava l'autenticità (Bernardini 2017, p. 221), la semplicità e la capacità di catturare la meraviglia che risiede anche nelle cose insignificanti, rendendole sacre (Varzi 2017, p. 364): «tutto è sacro quello che l'artista vede, — come Whitman» (Carnevali 1981, p. 81). Nel corso di questo paragrafo vedremo come nella prima produzione in versi Carnevali abbia tentato di utilizzare l'immaginazione poetica per plasmare lo spazio della marginalità, perdendo successivamente fiducia nella possibilità di uscire dalla condizione di minorità grazie al potere della parola.

L'esordio poetico di Carnevali risale a un periodo in cui il matrimonio con Emily Valenza, italoamericana anglofona di seconda generazione, riuscì a garantirgli una maggiore stabilità economica e un tetto sulla testa, benché nel quartiere povero di Hell's Kitchen (Millet 2005, p. 175).

Grazie al sostegno della moglie, dopo anni passati a lavorare come lavapiatti e cameriere sottopagato, Carnevali poté dedicarsi alla poesia a tempo pieno. *Colored lies* (Carnevali 1918a), il primo gruppo di poesie da lui pubblicato, risale al Gennaio 1918 ed è composto da due testi numerati che ci riportano all'oggetto della nostra analisi. La prima poesia descrive la veduta di una strada cittadina in cui gli edifici e il vento sono personificati da un filtro che sovrappone alla realtà un immaginario fiabesco, ribadito sia dalla scelta dei vocaboli «silly» e «smile», sia dal gioco di rime e assonanze («hate»/«gait», «smile»/«lie» e «row»/«blow» (Ivi, p. 84). Il potere trasformativo della poesia permette al poeta di dare vita agli oggetti inanimati e purificare la realtà, tuttavia la vivacità spensierata del quadretto contrasta con le case, descritte come «coffins of motionless air» (*ibidem*) e quindi connotate come ambienti mortiferi e «stantii». La seconda poesia della serie *Colored*

lies è in continuità con il testo precedente in quanto raffigura attraverso alcune personificazioni lo scorcio di un quartiere residenziale in cui operai e impiegati camminano verso il luogo di lavoro, vestiti poveramente (*ibidem*).

La seconda pubblicazione di Carnevali su rivista risale alla primavera del 1918 e consiste nel gruppo di poesie *The Splendid Commonplace* (Carnevali 1918b), che gli valse un premio di cinquanta dollari destinato ai giovani poeti esordienti (Millet 2005, p. 175). I primi due testi di questo gruppo, *In this Hotel* e *His majesty the letter-carrier*, condividono con le poesie menzionate precedentemente i giochi di rime e assonanze e la sovrapposizione di un filtro fiabesco alle scene di vita quotidiana. Nella poesia *In this Hotel* (Ivi, pp. 298-299) il poeta, “misera, stanca cosa”, chiede al lettore di poter lavorare come capocameriere (metafora del poeta) nell’Hotel (metafora della società statunitense), celebrando i suoi ospiti.

[...]

But I, I – this wretched, tired thing –

May I ask for a job

As a headwaiter

Of this hotel? (Ivi, p. 299)

La poesia propone una rimodulazione del pensiero filosofico di W. Whitman, secondo il quale anche il particolare più insignificante sarebbe degno di essere celebrato dal poeta, avendo un ruolo di primo piano nel funzionamento dell’universo (Varzi 2017, p. 364). Rispetto ai testi precedenti, le metafore dell’hotel e del capocameriere che troviamo nella poesia *In this Hotel* sembrano alludere a una perdita di autonomia al poeta, il cui potere trasformativo si trova a dipendere dalla legittimazione del pubblico. Benché l’hotel rappresenti il mondo, il diritto di cittadinanza dell’io lirico deve essere accordato dai suoi lettori e quindi dipende dall’accoglienza della società statunitense. Il secondo testo del gruppo, *His majesty the letter-carrier* ripropone una veduta del quartiere e, rispetto alle poesie di *Colored lies*, accentua la dimensione voyeuristica contrapponendo l’io lirico e l’oggetto dell’osservazione.

Half past seven in the morning
And the sun winks at me,
Half hidden by the last house of the street.
His long fingers
Scare away these trotting little men
Who rush westward from east to their jobs.
Laughing, the sun pursues them ...
Ah, there he is!
Who? ... The letter-carrier, of course! (Carnevali 1918b, pp. 299-300, 299)

Si ripresentano le personificazioni, in questo caso del sole, e i passanti che si dirigono a lavoro. L'io lirico osserva la scena in attesa di ricevere una lettera con la quale un editore gli dichiara la sua stima, ma il postino passa oltre alla sua porta, non avendo nulla da consegnargli. Facendo seguito alla richiesta di legittimazione promossa dalla poesia precedente, *His majesty the letter-carrier* mette in scena la sospensione della cittadinanza, rafforzando la contrapposizione fra la società americana fuori dalla finestra e l'io lirico che osserva voyeuristicamente, tenendosi a distanza. Il potere trasformativo della poesia si rivela efficace solo in parte, lasciando intravedere dietro alle "risa" del sole e gli "occhiolini" del postino l'ombra inquietante delle condizioni materiali e della marginalità sociale. La poesia *Last Day* apre *Procession of beggars* (Carnevali 1919b), il terzo gruppo di testi pubblicato da Carnevali nel febbraio del 1919, ripropone il posizionamento fra io lirico e oggetto osservato che trovavamo nelle poesie precedentemente analizzate.

There is a newspaper
crumpled,
killed with mire.
[...]
The streets down there
sways away
sorrowfully. (Ivi, p. 61)

La facoltà trasformativa della poesia sembra svanire di fronte alle immagini di decadenza e morte, come il giornale “ucciso dal fango” e “gli occhi morti/nelle facce morte/della folla” e la “folla di morti” che popola *Marche funebre*, la poesia seguente. I riferimenti spaziali che situano il soggetto che percepisce rafforzano per contrasto la sua passività nei confronti dell’oggetto osservato, la realtà fuori dalla finestra.

The great corpse
 is the crowd.
 A whole day
 it takes
 to bury it.
 In the morning
 They begin.
 Not at night,
 they are afraid.
 I’m here for...
 What am I here for?
 Oh to wail
 a great
 good bye! (Carnevali 1919a, p. 62)

La perdita di fiducia nel potere della parola porterà Carnevali a elaborare una nuova poetica (Millet 1981a, p. 28) che troverà espressione in *The Day of Summer* (Carnevali 1919c), gruppo di testi composto da *Morning, Noon, Afternoon, Evening e Night*. Scandendo la giornata, queste poesie ripercorrono le situazioni proposte nelle poesie pubblicate in precedenza e rendono esplicito il rapporto fra marginalità e camera in affitto. La prima poesia, *Morning* (Ivi, pp. 314-321), esordisce evocando i poeti del vecchio continente: Omero,

Petrarca e Paul Fort. La tradizione lirica europea fa da contraltare alla modernità di New York, i cui rumori all'alba sembrano essere stati partoriti dalla notte. Attraverso la descrizione dei suoni provenienti dal quartiere metropolitano si instaura una polarizzazione fra la fragilità dell'io chiuso nella camera in affitto e il mostruoso metabolismo della città.

Now has the deep hot belly of the night

Given birth to noises.

The noises pass

Over me,

I lie

Insensible,

Under.

[...]

Under this, like a cold hating prostitute,

I lie

Insensible (Ivi, pp. 315-316)

Nonostante l'isolamento fisico garantito dalla stanza, l'io lirico che "giace insensibile" sotto i rumori della città "come una prostituta che odia il freddo" è in una posizione di impotenza nei confronti della realtà metropolitana circostante. La passività è ribadita dai versi «Who will ask the furnished room poets to write/A song for the dawn?» (Ivi, p. 317), che introducono la riflessione sulla crisi della concezione democratica e whitmaniana della poesia, tematizzata anche dai testi analizzati in precedenza *In this Hotel* e *His majesty the letter-carrier*. La camera ammobiliata caratterizza il poeta relegando l'io lirico a una condizione di marginalità. Alla riflessione fa seguito la riproposizione del *topos* voyeuristico della vista dalla finestra della camera e la processione dei concittadini che si dirigono a lavoro. La poesia prosegue per accostamenti di nuclei sintattici secondo una logica oscura al lettore.

All my days
Are in this room
Pressing close against me.
I know what I have done, misdome, mistaken, misunderstood, forgotten, overlooked,
And I have lost my youth.
Everybody knows me,
No one wonders at me;
They have placed me in their minds, made me small and tied me up
To throw me in a little dusty corner of their minds. (Ivi, pp. 318-319)

La stanza amplifica quelli che oggi potremmo definire ‘pensieri intrusivi’, cioè stimoli indipendenti dal pensiero volontario, che l’io lirico restituisce attraverso rapide transizioni di nuclei sintattici. Uscendo dalla camera, l’io lirico si rivolge direttamente alla strada, tentando per l’ennesima volta di esercitare il potere trasformativo della parola poetica e implorando che questa usi parole gentili nei suoi confronti, attenuando la sua brutalità. Nelle tre poesie successive a *Morning* l’io lirico dà voce al conflitto nei confronti di New York e dell’isola di Manhattan celebrata da Whitman, alla fame che lo attanaglia e gli ricorda la sua irrimediabile separatezza rispetto ai cittadini, ai lavoratori. Nella poesia conclusiva, *Night* (Ivi, pp. 325-327), l’io lirico fa ritorno alla camera in affitto riappacificandosi con essa:

Take me all,
Woman whom I know so well, every wrinkle of you my room-
We won’t fight any more.
I have been around, and I have seen the wisdom of you
In the city.
Lay me down over the torn bedspread, let the bed-bugs keep me company-
Don’t be a prude, old lady:
Your wounds are disgusting enough,

But in the city only the syphilis blooms
And all the other
Flowers are dead. (Ivi, pp. 325-326)

Anche in questi versi la povertà della camera è espressa attraverso la sua personificazione nelle sembianze di un'amante dalla quale l'io lirico si lascia possedere, abbandonandosi al suo degrado. La poesia *The Day of Summer* riassume la parabola della poetica di Carnevali, terminando nella sfiducia verso il potere poetico di plasmare il referente, lo spazio metropolitano, attraverso le parole. Come accadeva nelle poesie di *Procession of beggars*, "l'unica opzione rimasta all'io lirico è dare sfogo alla disperazione che deriva dal suo stato di minorità. Negli anni successivi al suo rimpatrio, confinato in un letto d'ospedale a causa dell'encefalite letargica, Carnevali scrisse molte poesie incentrate sulla malattia (Cfr. Landi 2021) e nel 1928, a sei anni dal suo ritorno in Italia, *Poetry* pubblicò la poesia *Furnished room rhapsody*, un'invettiva che l'io lirico rivolge direttamente alla camera in affitto.

You have chilled my fire,
you have strangled my hopes,
you have sullied my clean memories:
[...]
How many nights I cried to the four walls:
"I don't want to be poor!
I don't want to be poor!"

Yet poverty held me like a snake,
To stifle and choke me. (Carnevali 1928, pp. 180-182)

In questa breve rassegna di testi l'abitazione si configura come «minimo riparo» che catalizza la *reverie* (Bachelard 1975, p. 33-34), ricoprendo una funzione ambigua: se da un

lato separa l'io lirico dal mondo esterno, la società statunitense, essa diventa immagine della marginalità che può fare da cassa di risonanza ai pensieri intrusivi. La soggettività, impotente di fronte al proprio stato di minorità, trova nell'espressione lirica della sofferenza l'ultima risorsa per dare sfogo all'immaginazione che la casa amplifica. Utilizzando la dimensione spaziale come cartina di tornasole, abbiamo preso in esame alcuni momenti dell'opera in versi di Carnevali delineando un'ipotesi interpretativa della sua poetica che individua due modalità di relazionarsi con lo spazio: nella prima l'io lirico cerca di trasformare la realtà che lo circonda per contrastare la marginalità, nella seconda constata la propria condizione di minorità abbandonandosi all'espressione del disagio esistenziale. Nel prossimo paragrafo vedremo come la scrittura in prosa di Carnevali costruisca lo spazio della marginalità attraverso strategie mimetiche tipiche della narrazione romanzesca, come il realismo ambientale.

III. La mimesi della marginalità nello spazio metropolitano.

La mimesi dello spazio metropolitano è al centro di uno dei testi più importanti di Carnevali, *Tale Three. Home sweet home* (Carnevali 1920a; Carnevali 1920b), prosa divisa in due parti che conclude una serie di tre testi pubblicati fra l'ottobre 1919 e l'aprile 1920 su «*The Little Review*». La corrispondenza che risale a quel periodo testimonia il ruolo giocato dalla disoccupazione, dalla dipendenza economica nei confronti della moglie e dalla precarietà nel determinare il senso di marginalità sociale provato da Carnevali e la sua conflittualità verso la società di adozione.³ Riprendendo il modello tratto dalla prosa *La mia strada* di G. Papini (Papini 1913), in *Tale Three* il personaggio Emanuel Carnevali descrive il percorso compiuto quotidianamente allontanandosi da Broadway per tornare nell'appartamento che condivide con la moglie Emily Valenza.

The way to my house begins half a mile away from it. It begins at the corner where the grey-purple sweating Hartford Lunch is. From Broadway into the street the air becomes denser, the facades are more resolutely drab, a sagging of the Broadway mood makes my heart faint in an indefinite sorrow. This little tragedy happens everyday, each time I am on the way to my house. I walk on, westward. Amsterdam Avenue is low and broad; its face is sullen and without a forehead. Food stores, like men that are too fat, cigar stores like little bigot spin-

sters dressed in clothes not dirty but brittle for oldness. Broken and old is the Avenue's bed and adorned only by the car line. Then, further westward, I march into open misery: usual red façades, or sick-yellow ones, riddled full of black windows. Rags, like flags of poverty, dangle from windows; grey panes where misery writes with dust and rain things that the tenants are too dismal to want to cancel. Opposite there tower the obese gas tanks, dolorous with rust, sick with blotches of grey paint, grotesquely solemn. Along this block human beings prefer the street to the home; so they are all outside, the children playing, the women gossiping, the men loafing. Burnt-out coal and ashes spilled from the over-flowing ash-cans are strewn over the bulging and rippled and cracked sidewalk. (Carnevali 1920a, p. 28)

Carnevali fa esordire la prosa con una strategia mimetica che potrebbe essere stata ispirata dalla lettura di Charles-Louis Philippe, citato esplicitamente in una versione antecedente di questa prosa:⁴ attraverso le metafore legate alla corporalità, la descrizione crea un parallelo fra la deformità dello spazio urbano e quella dei corpi che lo abitano. Al contrario degli altri cittadini, che si rifugiano in strada per sfuggire alla povertà delle loro abitazioni, il protagonista preferisce concludere la sua marcia “nell’aperta miseria” (*ibidem*) chiudendosi in casa. Il momento in cui il protagonista entra nell’appartamento che condivide con la moglie segna il culmine dell’immersione progressiva e inesorabile nel degrado. Il modo in cui il protagonista descrive la sua relazione con lo spazio, vivendo il suo attraversamento come una “piccola tragedia” (*ibidem*), testimonia la consapevolezza del disagio nei confronti della propria marginalità e un’impossibilità di pacificarsi con essa. Poiché la conflittualità rimane irrisolta, il protagonista può solo cercare un sollievo temporaneo entrando in casa, separandosi dalla realtà urbana. All’ingresso nell’appartamento non segue una descrizione degli oggetti che costituiscono l’abitazione in quanto riparo o caratterizzano i suoi abitanti, ma un’ulteriore descrizione dello spazio esterno dalla prospettiva di un osservatore alla finestra. La descrizione realistica dell’ambiente ha immerso progressivamente il lettore e il narratore autodiegetico nel contesto urbano di povertà che circonda la sua abitazione, un’isola “oltre il margine” di Broadway, e lascia il posto all’espressione dell’interiorità dell’io lirico. Nella citazione che segue il discorso procede secondo un principio associativo opaco al lettore, costruendo per accumulazione i passaggi di un delirio paranoico-depressivo.

³ Fra i documenti conservati nel Fondo Maria Pia Carnevali si vedano le lettere a Harriet Monroe (10.9.27 e 10.9.28), a Mitchell Dawson (10.2.3 e 10.2.4), a Waldo Frank (10.4.12, 10.4.13, 10.4.15, 10.4.16, 10.4.18 e 10.4.19).

⁴ Variante dattiloscritta della prosa *Tale Three*, conservata nella sezione Mitchell Dawson Papers (Box 21, Folder 696) della Newberry Library di Chicago.

If I were good my mind would fill slowly with darkness and there would be a play of silent shadows in my mind,-that and that only. Life is a beautiful thing, if my lungs are good. But I stretch my arms and my crooked fingers would grasp something more than air. No one knows how young I am. Do they want me to become a cheat? There are lots of cheats that want to force you to acknowledge their youth, their beauty, their vigor. I am young and alone. If I were old I would be satisfied being alone and I would sit still and let the darkness swaddle me. Night, and the friends who think and ho not think of me, frighten me. The friends are afraid to dabble into me, as though they saw me as a pond of treacherous green water. My face is often green, that's why. I don't want to go down to my rooms any more. I don't want to see her any more. I want the Earth to stop running around like a damn fool, and I want him to listen to a thing I have to say. I want the Earth to stop going and I want him to watch me die. I could touch this intangible air if I sent my body whirling through it, in a spider dance, to break over the flagstones. (Ivi, pp. 30-31)

Restituendo l'emergere dei pensieri intrusivi come se scaturissero dalla marginalità, dallo spazio stesso, il discorso dell'io radicalizza quanto accadeva nel passaggio citato da *The Day of Summer*. Anche in *Tale three. Home sweet home* vi è un rapporto stretto fra la *reverie* e lo spazio della casa: essa non è descritta attraverso gli oggetti che rivelano la personalità dei suoi occupanti, ma è caratterizzata come «minimo riparo» dall'opposizione all'ambiente esterno. Essa non può essere il simbolo di un sistema di riferimenti tramandati dal passato che il soggetto potrebbe abbracciare per opporsi al caos della modernità, come la casa del padre di Ulrich nell'*Uomo senza qualità* di Musil (Bauer, Kelly, 2019, p. 107), così come lo erano la Little Italies per i migranti italiani.

I am an emigrant and I have left my home, I am homeless and I want a home. (Ivi, p. 39)

THE HOUSE. But my house is one of today and she is like a modern girl: with whom you have to be careful if you want to keep her; and the moment she jilts you, or you see a better one, everything is ended and nothing remains in the heart of you, or anywhere else; maybe a twisted smile remains. We have become used to tragedy. (Ivi, p. 43)

Emigrando dall'Italia il protagonista si è lasciato alle spalle ogni possibilità di costituire la casa come nucleo simbolico di un nuovo radicamento o come riparo dalla marginalità

sociale. L'unica opzione che gli rimane è quella di congedarsi da tutto (Domenichelli 1998, p. 84), abbracciando l'impermanenza per 'abituarsi alla tragedia'.

La marginalità ricopre un ruolo centrale anche nell'*Autobiography of Emanuel Carnevali* (Carnevali 1967), opera edita da K. Boyle dopo la morte dell'autore, ma che raccoglie frammenti di opere edite interpolati a una serie di prose autobiografiche. A differenza di *Tale Three. Home sweet home* scritta durante la sua permanenza negli Stati Uniti d'America, i testi dell'*Autobiography of Emanuel Carnevali* hanno una funzione memorialistica ed erano stati pensati per la pubblicazione su rivista.⁵ Le prose sono quindi capitoli di un'autobiografia che inizia con il racconto della sua nascita e prosegue seguendo un andamento cronologico fino a raggiungere la contemporaneità (Carnevali 1927). Dopo aver raccontato nei testi precedenti i motivi che lo spinsero a lasciare l'Italia, in *Black - New York* il protagonista racconta quale fu la sua prima impressione della città statunitense che lo accolse.

This was New York. This was the city we had dreamed so much about, and these were the fabulous skyscrapers. It was one of the first disillusionings of my entire unhappy life. [...] This was not the New York we had dream of, so dear to the imagination, so cherished among all the hopes a man may hope: this dream of the dreamless, this shelter of all the homeless, this impossible city. This miserable panorama before us was one of the greatest cities in the world. Of course, I was wrong to condemn New York before I had quite seen it and before I knew its miles and miles of streets. But this depressing impression lasted even as I was walking through the city. (Ivi, p. 73)

La delusione pregiudiziale che deriva dal primo sguardo posato su New York è confermata dall'esperienza, poiché il personaggio di Carnevali percorrerà a lungo le strade della città in cerca di lavoro e scoprirà molto presto che gli sono preclusi i quartieri benestanti. Le personificazioni delle strade nel passaggio che segue ricordano le metafore legate alla corporalità che abbiamo incontrato in *Tale Three. Home sweet home*.

Looking for a job, I learned to know New York, every nook and cranny, every side and corner, from the Battery up to 11th Street. I walked the streets often in a frenzy of hatred and sang an Italian song sometimes and stopped to cry. I walked so much that I know still every street from Third Street to Columbus Circle, and in every street I have planted a remembrance. I learned to know Fifth Avenue, the majestic lady, elegant, proud and beautiful. It always seemed to me that the crowds on it must have scraped their feet clean on the neigh-

⁵ Alcuni di essi furono pubblicati nell'antologia *Americans Abroad* (Neagoe, Stein 1932).

bouring streets before daring to enter here. I knew every inch of Broadway, with her gaudy reckless nights; (Ivi, pp. 74-75.)

Nel passaggio appena citato troviamo anche un riferimento a Broadway con le sue “notti sgargianti e spericolate”, “squallida nei suoi bassifondi, che acquista eleganza mentre procede” (*ibidem*), allontanandosi quindi dall’appartamento che in *Tale Three* il personaggio di Carnevali condivide con la moglie. La narrazione dell’*Autobiography of Emanuel Carnevali* ha lo scopo di testimoniare l’esperienza statunitense dell’autore, gli anni passati a camminare trascinando “rabbia e fame per le strade di New York, camminando, camminando fino a quando la forza non era praticamente esaurita e qualcosa di super-umano o disumano aveva preso il suo posto”. (Ivi, pp 75-76) In conformità alla funzione testimoniale dell’opera, Carnevali cerca di ancorare l’esperienza ai suoi luoghi, fornendo le coordinate spaziali e toponomastiche che ne provano la veridicità. In quanto elaborazione della memoria, la prosa rievoca il dato esperienziale e gli conferisce un significato sovraindividuale grazie all’argomentazione.

The great contradiction of New York, that queen of the air with her fancy skyscrapers, was that she was as well a wretched whore with her little-windowed houses. Some of her streets were like the highways of Paradise, and others were like the alleyways of Hell. (Ivi, p. 76)

Come una chimera, la metropoli fa vivere a stretto contatto lusso e marginalità, relegando in quest’ultima i migranti. Grazie alla narrazione e all’argomentazione, l’esperienza della marginalità vissuta da Carnevali può assumere un significato più ampio, mettendo in luce le contraddizioni interne alla città simbolo della modernità, le quali sono rese ancora attraverso una personificazione che riprende il passaggio precedente: “Fifth Avenue, la dama maestosa, elegante, orgogliosa e bella” e “Park Row, che ostenta i suoi vestiti di seconda mano, i suoi negozi di libri di seconda mano, la sua miseria vergognosa e orribile” (*ibidem*). Se in *Tale Three* i riferimenti spaziali avevano lo scopo di immergere il lettore nel contesto di marginalità dal quale far scaturire l’espressione dell’interiorità tramite una sintassi associativa che restituisce i pensieri intrusivi dell’io lirico, l’*Autobiography of Emanuel Carnevali* si avvale della toponomastica di New York per ricostruire l’esperienza del protagonista attraverso l’argomentazione.

IV. Conclusioni

La rassegna delle opere di Carnevali ci permette di individuare diverse modalità di rapportarsi allo spazio della marginalità, impiegate rispettivamente nell'opera in versi e in quella in prosa. Fallito il tentativo di modificare la realtà con il potere della parola poetica, Carnevali si rivolse all'espressione lirica della sua sofferenza. Quest'ultima venne affiancata, in *Tale Three*, da una descrizione dello spazio tesa a creare un effetto immersivo. Infine, nell'opera conclusiva, le indicazioni toponomastiche hanno lo scopo di supportare la testimonianza e l'argomentazione del memorialista nel momento in cui cerca di ricondurre l'esperienza della marginalità alla violenza strutturale esercitata dalla società statunitense.

Biografia:

Riccardo Innocenti (Grosseto 1992) è dottorando in Filologia e letteratura italiana presso l'Università per Stranieri di Perugia. Fa parte del comitato scientifico della Fondazione Luciano Bianciardi di Grosseto ed è fra gli organizzatori del festival Poesiaeuropa. La sua area di ricerca comprende l'opera di Emanuel Carnevali, di Luciano Bianciardi e la poesia italiana degli anni Settanta. Nel 2022 ha esordito con la raccolta poetica *Lacrime di babirussa* (NEM), finalista al *Premio Ceppo Pistoia Under 30*.

Bibliografia

Bachelard G., (trad. it., *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006).

De Cauwer S., *The World as Seen through a Window: Interiors and the Crisis of Morality in the Work of Robert Musil*, in Bauer D., Kelly M. (a cura di), *The Imagery of Interior Spaces*, New York, Punctum books, 2019, pp. 97-115.

Cannistraro P., *The Duce and the Prominenti: Fascism and the Crisis of Italian American Leadership*, «*Altretalia*», luglio-dicembre 2005, 31, pp. 76-86.

Carnevali E., *Colored lies*, «*The Forum*», LIX, Gennaio, 1918a, pp. 83 – 84.

Carnevali E., *The Splendid Commonplace*, «*Poetry: a Magazine of Verse*», XI, 6, Marzo, 1918b, pp. 298-303.

Carnevali E., *Arthur Rimbaud*, «*Others*», V, 4, Marzo, 1919a, pp. 20 – 24.

Carnevali E., *Procession of Beggars*, «*The Lyric*», Febbraio, 1919b, pp. 61-62.

Carnevali E., *The Day of Summer*, «*Poetry: a Magazine of Verse*», XIV, Settembre, 1919c, 6, pp. 314-327.

Carnevali E., *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)*, parts 1 - 6, «*The Little Review*», VI, 10, Marzo, 1920a.

Carnevali E., *Tale Three (Home Sweet Home!)* parts 7 – 9, «*The Little Review*», VI, 11, Aprile, 1920b, pp. 51 – 58.

Carnevali E., *Train of Characters through the Villa Rubazziana*, «*This Quarter*», I, 3, Spring 1927, pp. 141-151.

Carnevali E., *Visiting Winds*, «*Poetry: a Magazine of Verse*», XXXII, 4, Luglio, 1928, pp. 179 - 185.

Carnevali E., *The First God, Part I*, in P. Neagoe, G. Stein (a cura di), *Americans Abroad: an anthology*, L'Aia, The Servire Press, 1932, pp. 73-82.

Carnevali E., *Lettere a Giovanni Papini (1919-1920)*, in Millet G-C. (a cura di), *Voglio disturbare l'America*, Firenze – Milano, La casa Usher, 1981, pp. 66-106.

Carnevali E., *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, a cura di Boyle K., New York, Horizon press, 1967.

Carnevali E., *The Collected Works*, a cura di Rothes J., XXX XXX II, Seattle, Sublunary Edition, 2022.

Caroli B., Seguendo il sole, in *Euroamericani: la popolazione di origine italiana negli Stati Uniti*, I, a cura della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1987, pp. 131-148.

Ciribuco A., *The Autobiography of a Language: Emanuel Carnevali's Italian/American Writing*, New York, SUNY Press, 2019.

De Clementi A., *L'assalto al cielo: donne e uomini nell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2014.

Domenichelli M., Emanuel Carnevali's "great good bye", in Giordano P., Tamburri J. (a cura di), *Beyond the margin: readings in Italian Americana*, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 1998, pp. 83-94.

Fontanella L., *La parla transfuga. Scrittori italiani in America*, Edizioni Cadmo, Fiesole, 2003.

Garroni M. S., *Little Italies*, in Bevilacqua P., De Clementi A., Franzina E. (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana*, II, Roma, Donzelli, 2002, pp. 207-235.

Gelormini M., *Reconstructions of Emanuel Carnevali's The First God*, tesi di laurea, Università degli studi di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere, 1993.

Giordano P., Tamburri J. (a cura di), *Beyond the margin: readings in Italian Americana*, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 1998.

Giglioli D., *Stato di minorità*, Roma, Laterza, 2015.

Giglioli D., Marra D., Trauma e agency nell'arte, «layOut», 7 marzo 2023, <<https://www.layoutmagazine.it/intervista-daniele-giglioli-trauma-agency-arte/>>

Landi A., "Io, l'italiano bastardo malato di encefalite letargica". Emanuel Carnevali: se la malattia invalida la vita ma ispira la poesia, «Lea», vol. 10, pp. 79-95. <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/13080>.

Millet G-C., Cronologia della vita e delle opere di Emanuel Carnevali, in Carnevali E., *Racconti di un uomo che ha fretta e altri scritti*, Roma, Fazi, 2005, pp. 168-194.

Papini G., Il fiume, «La Voce», IV, 39, 26 Settembre, 1912, pp. 897-898.

Papini G., La mia strada, «La Voce», V, 43, 23 Ottobre, 1913, p. 1181.

Valesio P., I fuochi della tribù, in Carravetta P., Valesio P., *Poesaggio. Poeti italiani d'America*, Treviso, Pagvs Edizioni, 1993, pp. 255-290.

Varzi A., All the Shadows/Whisper of the Sun: Carnevali's Whitmanesque Simplicity, «Philosophy and Literature», 41, 2, 2017, pp. 360-374. <http://www.columbia.edu/~av72/papers/P&L_2016.pdf>

Vecoli R., La ricerca di un'identità italo-americana: continuità e cambiamento, in Fondazione Giovanni Agnelli (a cura della), Euroamericani: La popolazione di origine italiana negli Stati Uniti, I, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1987, pp. 217-243.

Serra I., Immagini di un immaginario: l'emigrazione italiana negli Stati Uniti fra i due secoli: (1890-1924), Verona, Cierre, 1997.

CERCHIO DI ORTICHE: MOTI INTRUSIVI E FRONTIERE NELL'OPERA DI GUIDO GOZZANO

Lucilla Federico

Abstract

In questo articolo verrà analizzato il ruolo strutturale che la frontiera, i moti invasivi e il simbolo del cerchio magico svolgono all'interno della produzione letteraria di Guido Gozzano. L'esplorazione di alcuni spazi delle poesie e prose gozzaniane, accomunati dalla presenza di insetti, verrà intrecciata ad indagini su corpi e identità, adoperando gli strumenti della critica letteraria e della filosofia. Parte della riflessione relativa ai moti invasivi, assimilabili al fenomeno parassitario, sarà riservata al cinema e, con il sostegno delle teorie della *media archeology*, alle interconnessioni metaforiche stabilite da Gozzano tra entomologia e industria cinematografica. Inoltre, si illustrerà come nei testi gozzaniani presi in esame convivano due diverse concezioni di identità, incarnate da altrettanti assetti spaziali: la compenetrazione parassitaria tra interno ed esterno, dileguando le frontiere, veicola l'immagine di uno Spirito diffuso, cui tutti gli enti appartengono; il cerchio magico, al contrario, stabilisce una frontiera e genera uno spazio protettivo ed esclusivo, fortemente connotato a livello identitario e assorbito in una dimensione ascetica.

Parole chiave: Gozzano, frontiera, cinematografo, insetti

Abstract

The present article will analyze the structural role of the boundaries, invasive movements, and the symbol of the magic circle within the literary work of Guido Gozzano. The exploration of spaces in some of Gozzano's poems and prose, which are united by the presence of insects, will be intertwined with investigations on bodies and identities, using the tools of literary criticism and philosophy. A part of the analysis on invasive movements, which are assimilable to the parasitic phenomenon, will be dedicated to cinema and – with the support of media archeology theories – to the metaphorical interconnections established by Gozzano between entomology and film industry. Furthermore, it will be illustrated how, in the texts analyzed, two different conceptions of identity coexist, embodied by as many spatial arrangements: the parasitic interpenetration between inner and outer space gives back the image of a universal Spirit to whom all beings belong; the magic circle, instead, creates a boundary that circumscribes an excluding and protective space, immersed in an ascetic dimension, and characterized by a distinct identity-oriented connotation.

Keywords: Gozzano, boundary, cinematograph, insects

I. Cerchio di ortiche: moti intrusivi e frontiere nell'opera di Guido Gozzano

In alcune poesie e prose di Guido Gozzano si registrano movimenti intrusivi e profanatori che sommuovono l'apparente uniformità di un interno, svelando non solo l'inconsistenza delle delimitazioni spaziali ma finanche la cedevolezza delle barriere organiche. Il risultato è una compenetrazione tra il dentro e il fuori che impedisce di valutare questi due concetti «nella loro semplice reciprocità» ma spinge, di contro, a indagarne le «innumerevoli sfumature» (Bachelard 1975, p. 251). L'attraversamento di frontiere, con la conseguente sovversione di ordini sociali e naturali, allestisce «la più tipica impostazione dell'intreccio» (Lotman 1975, p. 168) e incrina l'opposizione noi / altri, ingenerando identità nuove, convivenze armoniche o parassitismi mostruosi. Nei brani qui presi in esame, corrispondenti a diverse fasi della produzione gozzaniana, la casistica appena esposta coinvolge l'alterità animale, apertamente rappresentata o soltanto suggerita, vale a dire camuffata sotto le spoglie di un personaggio umano. Quest'ultimo punto consente di affrontare da una prospettiva decentrata le tematiche relative alla dicotomia lotmaniana «interno-esterno», riscrittura «spaziale dell'antitesi "organizzato (fornito di una struttura) – non organizzato (privo di struttura)"», da cui discendono le molteplici declinazioni della frattura «IN» / «ES» (Lotman 1975, p. 157). Tra queste «l'opposizione "iniziato vs profano"» (*Ibid.*), sembra assumere particolare rilievo nel componimento *Una risorta* (Gozzano 1973, pp. 178-183)¹, come suggeriscono spie lessicali che collocano la visitatrice nella seconda sfera. L'enfasi posta sull'ingresso della donna nella parte più intima del tempio-laboratorio si rivela, a tal proposito, molto indicativa:

«È la tua stanza questa?
Dov'è che tu lavori?»

«Là, nel laboratorio
delle mie poche fedi...»
Passammo tra gli arredi
di quel mondo illusorio.

Frusciò nella cornice
severa la sottana,
passò quella mondana
grazia profanatrice... (ivi, p. 179, vv. 23-32)

¹ La poesia appartiene alla terza sezione de *I colloqui* (1911). In una differente versione e con il titolo *Visitatrice*, il componimento fu pubblicato per la prima volta nel giugno del 1910 su «La Lettura».

«Guido» (*Ibid.*, v. 13) viene rappresentato come un autentico asceta, un uomo-crisalide «in odore / di santità» (ivi, p. 211, vv. 37-38) che, al pari di Totò Merùmeni, è «chiuso in se stesso, medita, s'accresce, esplora, intende / la vita dello Spirito che non intese prima» (ivi, p. 177, vv. 55-56). Lo scienziato-sacerdote «morto al mondo» (ivi, p. 178, v. 3) è interamente assorbito da studi posti all'ombra di un misticismo dal «carattere meramente estetizzante» (Sanguineti 1966, p. 78), in linea con il «misticismo tutto letterario, che era così largamente diffuso nel decadentismo europeo del tempo» (ivi, p. 77).

Proprio insistendo sul sintagma «morto al mondo» si scopre una possibile fonte della riflessione sottesa alla poesia gozzaniana e, in generale, alla metafora entomologica della metamorfosi; sebbene l'espressione sia tutt'altro che rara nei testi ascetici e indichi comunemente colui che ha rinunciato al mondo e alla vanità, di non poco valore appare la sua occorrenza nel seguente brano, tratto da un discorso di Giuseppe Allievo:

la natura medesima colla storia delle sue metamorfosi ci insegna, che uno stesso vivente può proseguire sotto altra nuova forma la sua individua esistenza. Il bruco diventa crisalide, si chiude nel suo bozzolo come in una prigione e vi giace morto al mondo esterno; poi si risveglia a vita novella e ne esce libera farfalla a spaziare per le regioni eteree, esso che da prima strisciava sulla nuda terra. In verità non vi sarebbe ragione, per cui il nostro pensiero tanto si affaticasse a studiare le forze e le leggi della natura circostante ed elevarsi all'intelligenza dell'universo, se tutto questo fragoroso e continuo avvicinarsi di avvenimenti mondiali, in cui trovasi avvolto il nostro spirito, finisse poi in un eterno, assoluto, universale silenzio. Allora sarebbe gioco forza riconoscere, che la ragione ci fu data soltanto per misurare l'abisso, che deve inghiottire insieme con noi, tutti i mondi, ed altro più non vedere in tutto l'universo, che «un mostro, il quale eternamente inghiotte e rumina eternamente». (Allievo 1897, pp. 33-34)

Le somiglianze tra il testo di Allievo e *Una risorta* non si arrestano al sintagma analizzato ma coinvolgono il riferimento al bruco «prigioniero» del bozzolo,² corroborando l'identificazione tra asceta «morto al mondo» e crisalide chiusa in un «silenzio di clausura» (Gozzano 1973, p. 222, v. 77). L'indagine dello spazio naturale, che potrebbe avere come unico esito quello di «misurare l'abisso», è argomento su cui pure si sofferma «Guido», seguace di quei «saggi chini» che «cancellano i confini, / uniscono i Tre Regni» (ivi, p. 180, vv. 62-64); infatti, come spiega alla visitatrice,

«Nel disco della lente

² «Ed in quell'urna appesa / con quella fitta rete?» / «Dormono cento quete / crisalidi in attesa...» // [...] «Le segui per vedere / lor fasi e lor costume?» / «Sì, medito un volume / su queste prigioniere. [...]» (Gozzano 1973, p. 182, vv. 57-60, 71-72).

s'apre l'ignoto abisso,
già sotto l'occhio fisso
la pietra vive, sente...

Cadono i dogmi e l'uso
della Materia. In tutto
regna l'Essenza, in tutto
lo Spirito è diffuso...» (ivi, pp. 180-181, vv. 65-72)

Di quei saggi potrebbe far parte lo stesso Allievo che, nella prolusione citata, riconosce l'esistenza di «limiti determinati, che distinguono l'uno dall'altro i singoli uomini [...], ma quei confini non sono barriere di separazione. Distinti, ma non separati, uniti, ma non confusi, tali ci vuole natura» (Allievo 1897, p. 37), interamente pervasa da uno «Spirito infinito divino, il quale aleggia» su ogni cosa (ivi, p. 38). Nella riflessione di Allievo «lo spiritualismo platonizzante [...] accentua le proprie conclusioni mistiche», giungendo all'affermazione del principio di «*sintetismo della natura*», secondo il quale esisterebbe un «collegamento armonico [...] degli enti nell'essere, delle monadi non chiuse ma connesse sotto la garanzia del sintetismo» (Garin 1966, p. 1211).

Che Gozzano accolga tale visione sembrerebbe testimoniato da altri luoghi dei suoi scritti, in cui più espliciti si fanno i riferimenti all'«enimma» dell'«anima sparsa» o dello «spirito immanente» o ancora di qualunque «virtù», «poco importa il nome!» (cfr. Gozzano 1973, p. 261), che accomunando i Tre Regni ne abbatta i confini:

Forse lo stanco spirito moderno
altro bene non ha che rifugiarsi
in poche forme prime, interrogando,
meditando, adorando; altra salute
non ha che nella cerchia disegnata
intorno dall'assenza volontaria,
come la cerchia disegnata in terra
dal ramoscello dell'incantatore:
magico segno che respinge tutte
e le lusinghe e le insensate cure;
solo rifugio dove il cuore spento
vibri fraterno e riconosca l'Uomo,

ché più non vede l'esemplare astratto,
ma la specie universale eletta al regno
del mondo. E come il Dio d'antichi tempi
appariva all'asceta d'altri tempi,
così l'asceta d'oggi senza Dio
sente nel cuor pacificato un bene
sommo, una grazia nova illuminante,
lo Spirito immanente [...]. (ivi, pp. 211-212, vv. 51-70)

L'«assenza volontaria» dal mondo da parte dell'entomologo-asceta si iscrive in un cerchio magico, che dovrebbe costituire un «rifugio» al riparo da ogni insidia ma, come dimostra il caso di *Una risorta*, il «cuore» di «Guido» non sembra del tutto «spento», neppure nello spazio tabuico del laboratorio. Il cosmo disegnato dal cerchio si turba infatti in presenza della visitatrice che, nel suo tormentoso desiderio, rappresenta tutto ciò che da quello spazio protetto doveva essere bandito. L'ingresso della donna si svolge come moto invasivo e rappresenta, per certi aspetti, una forma di parassitismo, inizialmente arginata dal colloquio e quasi dalla volontà dell'asceta di iniziare l'amica a quegli studi; ma il contatto fortuito tra la «ciocca» della risorta e il «viso» del reduce inocula in quest'ultimo il desiderio, capovolgendo la quiete iniziale:

Ma come una sua ciocca
mi vellicò sul viso;
mi volsi d'improvviso
e le baciai la bocca.

Sentii l'urtare sordo
del cuore, e nei capelli
le gemme degli anelli,
l'ebbrezza del ricordo...

Vidi le nari fini,
riseppi le sagaci
labbra e commista ai baci
l'asprezza dei canini,

e quel s'abbandonare,
 quel sogguardare blando,
 simile a chi sognando
 desidera sognare... (ivi, p. 183, vv. 81-96)

I morsi «commisti ai baci» tingono la scena di una luce sanguigna, che disvela la minaccia incarnata dalla risorta, la cui natura di «amoureuse meurtrière» (Caillois 1936, p. 25) potrebbe far pensare, anche in virtù dello spazio ascetico in cui l'incontro si svolge, alla mantide religiosa, insetto surrealista e da «l'aspect anthropomorphique» (ivi, p. 24). Alcuni decenni dopo, Roger Caillois avrebbe ravvisato nella mantide la figura del vampiro e della femme fatale, ma soprattutto la «capacité objective d'action immédiate sur l'affectivité, si utile pour résoudre le problème de la communication lyrique des synthèses de l'imagination» (ivi, p. 23). Nella mantide religiosa, scrive ancora lo studioso, sono condensate a un livello profondo amore e morte (cfr. ivi, pp. 25-26), «volupté sexuelle» e «volupté nutritive» (ivi, p. 25); quanto tali coppie di elementi pervadano l'opera di Gozzano lo ricorda, sostenuto da numerosi esempi, Giuseppe Savoca, che passa in rassegna alcune manifestazioni di «temi erotico-orali», la cui analisi rivelerebbe «la prevalente direzione orale», per l'appunto, «dell'eros gozzaniano: mangiare, parlare, baciare si collocano sullo stesso asse, si intrecciano e si confondono in una messa in scena di fantasmi in cui il divorare si capovolge nell'essere divorato, il mordere nell'essere rimorso» (Savoca 1985, p. 207). A differenza di quanto si verifica per il mito, in qualche modo speculare, della Gorgone (vd. ivi, pp. 207-208; vd. Gozzano 1983, p. 4), espliciti riferimenti alla mantide sono del tutto assenti negli scritti del poeta; tuttavia, ampiamente registrata dagli studi è la natura vampiresca e fatale delle sue donne (vd. Bossaglia 1985), qualità contigue a una dimensione mantodea, come suggerito dallo stesso Caillois. Sebbene quest'ultimo non assimili mai il cannibalismo sessuale e il comportamento predatorio della mantide a forme di parassitismo, la filosofa Elizabeth Grosz – in virtù dell'associazione tra l'insetto, il pipistrello e il vampiro – fornisce una lettura dell'articolo di Caillois volta proprio in tal senso (cfr. Grosz 1995, pp. 191-192). Sulla base delle riflessioni fin qui raccolte, si potrebbe tornare ad *Una risorta* adottando una prospettiva simile a quella di Grosz, ma evitando il più possibile di diluire l'effettivo significato di “parassitismo”. Il moto invasivo-parassitario, tracciato dalla donna, attraversa tre differenti barriere, raggiungendo altrettanti spazi e sospingendo, quindi, sempre più in profondità, il morbo-desiderio. I luoghi attraversati sono racchiusi l'uno nell'altro e il componi-

mento, diviso dall'autore in due parti, ma sintatticamente scomponibile in tre³, sembra adagiarsi sulla struttura spaziale: la prima parte corrisponde all'eremo; la seconda all'attraversamento del precedente e alla profanazione del laboratorio-cella; la terza, tramite il bacio-morso, al contatto estremo con l'asceta, inteso come corpo-spazio coltivato dallo studio e dalla disciplina, prima immune e poi affetto dal desiderio.

Come si legge nel poemetto *Le farfalle*, lo spazio entro il quale l'entomologo si colloca si precisa nella forma e funzione del cerchio magico:

Redimita di fronde agropungenti –
 ahi! non d'alloro – la mia Musa canta.
 Alti cespi d'ortica alzano intorno
 alle mie carte un cerchio folgorante,
 mensa ed albergo ai numerosi alunni.
 Dalle schiuse finestre entra l'Estate;
 brilla sui campi, sul tripudio verde,
 puro l'abisso cerulo del cielo.
 A me dintorno un crepitio di pioggia
 fanno le lime assidue infinite
 degli alunni famelici. Da tempo
 convivo solo, con la mia brigata. (Gozzano 1973, p. 214, vv. 1-12)

Il cerchio dal perimetro di ortiche disegna un mondo altro, un ambiente esterno riprodotto nello spazio chiuso della camera, nella quale vengono pure artificialmente ricreate condizioni atmosferiche opposte a quelle naturali. La separazione spaziale introduce un ulteriore tassello ad essa strettamente collegato, vale a dire la netta distinzione tra coloro che sono ammessi e coloro che invece dallo spazio protetto dal cerchio vengono esclusi. Condividono il rifugio circondato da ortiche l'entomologo e i bruchi, suoi «compagni famelici» (ivi, p. 222, v. 74), i quali si nutrono delle «fronde agropungenti» che cingono il capo della «Musa paziente / osservatrice» come una corona (ivi, p. 217, vv. 97-98), oggetto in cui pure si rintraccia un altro «cerchio folgorante». Sia il poeta che i suoi «alunni» sembrerebbero compiere un percorso di asceti e purificazione, tanto più se nell'ortica che nutre i secondi si riconosce il simbolo di una pungente penitenza.

Simile lettura trae sostegno dal confronto lessicale e tematico che può condursi tra alcuni luoghi del XXXI canto del *Purgatorio* e gli ultimi versi di *Come dal germe*:

³ La congiunzione avversativa «Ma» (v. 105) separa le ultime quattro quartine dalle precedenti, descrivendo così una terza parte.

e quando per la barba il viso chiese,
ben conobbi il velen del'argomento.

[...]

Di penter sì mi punse ivi l'ortica
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, più mi si fé nemica. (Alighieri 2016, pp. 373-374, vv. 74-75, 85-87)

Queste, che dico, dissi a voi parole
or è già molto, camminando a paro
per una landa sconsolata e voi,
mal soffrendo il velen dell'argomento,
con la mano inguantata il ciuffo a sommo
coglieste d'un'ortica e mi premeste
sulla gota la fronda folgorante,
tortuosamente. Non mi punse quella
che più forte s'accosta e men ci punge (Gozzano 1973, p. 212, vv. 73-81)

Sulla ripresa del sintagma «il velen de l'argomento» si sono già soffermati vari studiosi, che hanno rilevato come la situazione descritta nel paradiso terrestre sia ironicamente capovolta nella «landa sconsolata»; a tal proposito Marziano Guglielminetti osserva che il poeta «accosta il “Voi” di Amalia all'io di Dante, nel momento in cui Beatrice, rimproveratogli il traviamiento dopo la di lei morte, così lo aveva invitato: “[...] Quando / per udir se' dolente, alza la barba, / e prenderai più doglia riguardando”» (Guglielminetti 1993, p. 94; vd. Casella 1975, p. 110). In virtù di questa scoperta citazione, si potrebbe pensare che lo stesso canto – cosa per nulla nuova in Gozzano – si riverberi ancora nel riferimento all'ortica pungente: metaforica quella della *Commedia* (dove, peraltro, “ortica” è *hapax*), reale quella che Alba Nigra strofina sulla guancia del troppo loquace compagno. Il valore penitenziale dei cespi «agropungenti» si amplifica nella lettura di Flaminio Di Biagi che, a proposito della corona di ortiche della Musa entomologica, non esclude un «rimando al martirio di Cristo coronato di spine» (1999, p. 155).

La suggestiva immagine proposta da Di Biagi potrebbe estendersi all'oggetto su cui la Musa si esercita, vale a dire i bruchi, il cui percorso di ascesi trova compimento nel «digiuno»: dopo l'ultima muta, gli «alumni mondano i precordi, / ricusano la fronda» (Gozzano 1973, p.

219, vv. 5-6) e si lasciano andare sospesi con la testa all'ingiù. La trasformazione in crisalide si riverbera sullo spazio circostante e sull'entomologo stesso: come per incanto la «stanza modesta» (ivi, p. 222, v. 87) diviene un vastissimo palazzo; nella «reggia del non essere più, / del non essere ancora» (*Ibid.*, vv. 88-89) il «negromante» (*Ibid.*, v. 83) sorveglia «gli spiriti captivi / dei trapassati, degli apparituri» (*Ibid.*, v. 85-86). La «brigata» (ivi, p. 214, v. 12) si è dunque assopita in una «necropoli tetra» (ivi, p. 222, v. 79), immersa in quel «silenzio di clausura» (*Ibid.*, v. 77) in cui pure Totò Merùmeni si ritira:

Col suo giardino incolto, le sale vaste, i bei
balconi secentisti guarniti di verzura,
la villa sembra tolta da certi versi miei,
sembra la villa-tipo, del Libro di Lettura...

Pensa migliori giorni la villa triste, pensa
gaie brigate sotto gli alberi centenari,
banchetti illustri nella sala da pranzo immensa
e danze nel salone spoglio da gli antiquari.

Ma dove in altri tempi giungeva Casa Ansaldo,
Casa Rattazzi, Casa d'Azeglio, Casa Oddone,
s'arresta un'automobile fremendo e sobbalzando,
villosi forestieri picchiano la gorgòne.

S'ode un latrato e un passo, si schiude cautamente
la porta... In quel silenzio di chiostro e di caserma
vive Totò Merùmeni con una madre inferma,
una prozia canuta ed uno zio demente (ivi, pp. 173-174, vv. 1-16)

Nel saggio *Il poeta fra le rovine*, Barberi Squarotti osserva come malattia, vecchiaia e follia dimorino nella villa di Totò, componendo

una consacrata triade della beffa, dell'orrore, del disordine e dell'inutilità, che ha un altrettanto evidente parallelo (e ugualmente clamoroso come indicazione di diversità rispetto alla convenienza borghese) nei tre compagni con cui Totò Merùmeni gioca: «Dopo lo studio grave, scende in giardino, gioca / coi suoi dolci compagni sull'erba che l'invita; / i suoi compagni sono una ghiandaia roca, / un micio e una bertuccia che ha nome Makakita». Tre animali dispaati, assurdi, strani, costituiscono i «dolci compagni di Totò»: non un contorno mondano, e neppure un coro familiare, ma una ghiandaia, un gatto e una bertuccia, che corrispondono perfettamente alla prozia canuta, alla madre inferma, allo zio demente, e definiscono, allo stesso modo l'opposizione alla convenienza della famiglia borghese (Barberi Squarotti 1976, p. 88).

La «comparazione zoomorfica» (Gozzano 1983, p. 358) a cui accenna Barberi Squarotti è figura retorica che, nella prosa di Gozzano, occorre con una certa frequenza; Giuliana Nuvoli afferma che nel «gioco della "maschera animale sovrapposta"» si cela un intento «dissacrante nei confronti della rigidità del mondo borghese, soprattutto là dove essa diventa tronfia e compiaciuta dispensatrice di codici morali e di comportamento» (ivi, p. 359). Nel caso specifico di *Totò Merùmeni*, la convivenza tra uomini e animali e il sottinteso rapporto identificativo tra parenti e «dolci compagni» sembrerebbero assumere una funzione ulteriore, ovvero quella di meglio definire «la villa-tipo» come luogo di un'alterità irriducibile. Il cerchio che si chiude intorno a bestie, infermi, morituri e folli crea uno spazio di silenziosa «resistenza» di fronte al nuovo che proviene minaccioso dall'esterno: una diversa animalità bussa con violenza alla porta di Totò, mettendo in atto un tentativo di «invasione» che si serve di «uomini nuovi» dall'«aspetto brutale, volgare, repellente», appena balzati giù da un'automobile, rumoroso e quasi demoniaco «prodotto dell'industria» (Barberi Squarotti 1976, p. 86).

Il sopraggiungere dei forestieri villosi nel placido «chiostro» di Totò per certi aspetti ricorda l'invasione parassitaria descritta ne *Le farfalle*, uno di quei non rari casi che vedono «l'ora certa del volo» (Gozzano 1973, p. 222, v. 82) tradire tutte le sue promesse:

Chi s'aggiri in un orto vede all'opra
il Microgastro, piccolo imenottero
dall'ali e dall'antenne rivibranti,

smilzo, cornuto, negro come un dèmone.
 Vola, scorre sui bruchi delle Pieridi,
 inarca, infigge l'ovopositore,
 immerge nei segmenti della vittima
 il germe della morte ad ogni assalto.
 Ad ogni assalto il bruco si contorce,
 ma quando il Microgastro l'abbandona
 non sembra risentirsi dell'offesa:
 cresce, vive coi germi della morte...
 Vive e i germi si schiudono, le larve
 del parassita invadono la vittima
 ignara; ne divorano i tessuti,
 ma, rette dall'istinto prodigioso,
 non intaccano gli organi vitali.
 Il bruco vive ancora, si tramuta
 sognando il giorno del risveglio alato;
 ma gli ospiti hanno uccisa la crisalide,
 la fendono sul dorso e dalla spoglia
 non la Pieride bianca, ma s'invola
 uno sciame ronzante d'imenotteri. (ivi, p. 233, vv. 22-44)

Il «negro [...] dèmone» che, per divorare il lepidottero dall'interno, si camuffa travestendosi nella creatura a «volar su nata» (ivi, p. 209, v. 4), fuoriesce dalla crisalide in uno «sciame ronzante»; aggettivo questo che, a paragone con il silenzio della candida pieride, appare ancora più negativo. Nel ronzio si può forse riconoscere un'allusione al fastidioso rumore delle macchine e dell'industria, che si avviava, negli anni in cui il poeta scrive, ad assestarsi come sottofondo insopprimibile e tragico del Novecento; gli imenotteri, anche per il loro moto invasivo, sembrano assai simili ai «villosi forestieri» di *Totò Merùmeni* (ivi, p. 174, v. 12) e non sarà un caso che nella prosa giornalistica *Il nastro di celluloido e i serpi di Laocoonte* Gozzano riutilizzi questa stessa immagine per descrivere l'avvento di una tecnica straniera: Quest'arte... ma che arte: quest'industria di celluloido [...] non è invenzione latina (e meniamone altissimo vanto!), è un trovato nordico, elaborato dalla tecnica sorniona e paziente degli ottici teutonici; e passata attraverso vicende di pura perfezione meccanica alla Francia e all'Italia luminose...

E – come tutte le lebbre che ci vennero dal Nord – si diffuse prosperò in Francia e in Italia come nel suo terreno più adatto, trovò in Francia e in Italia – eredi prime di quanto la Terra ha espresso in pura bellezza – trovò due organismi da corrompere. E li ha corrotti.

In Italia assistiamo da dieci anni a questo trionfo industriale, una delle nostre glorie sul mercato del mondo, e – sia detto a mezza voce – una delle nostre vergogne artistiche, se facciamo tacere in noi l'affarista e consultiamo soltanto la nostra intima coscienza di artisti.

Certo nel Nord la lebbra ha attecchito molto meno: manca il Sole e manca l'Arte; al sole sopperiscono col magnesio, ma all'arte non c'è succedaneo che serva. E il cinematografo è un'industria che ha bisogno dell'arte. Questo è il fenomeno tragico e interessante, un fenomeno che mi ricorda quella mosca parassita che penetra nella crisalide delle nostre più smaglianti farfalle diurne, vi soggiorna, se ne nutre, pur non uccidendole, ma sostituendosi a poco a poco: così che l'allevatore, in attesa, ne vede uscire non la farfalla magnifica, ma una volgarissima mosca. La quale resta una mosca, e la farfalla, farfalla. Così pellicola ed arte restano quelle che sono; divise, inconciliabili fino all'ultima molecola, come certe sostanze non amalgamabili assolutamente. Ed è questa l'unica certezza consolante. L'arte resta quella che era e quella che è: una signora per bene; il cinematografo resta un ricchissimo signore. (Gozzano 1961, pp. 1167-1168).⁴

Nel brano si registrano alcune differenze e imprecisioni rispetto ai versi, probabilmente dovute al contesto in cui le informazioni sono reimpiegate: ad invadere il corpo del lepidottero non è più una vespa ma una mosca, la quale non inocula le proprie uova nella crisalide ma vi si insinua per cibarsene lentamente, quasi nella speranza di assimilare grazia e bellezza dell'ospite. Di quest'ultimo non viene più specificata l'appartenenza alla famiglia delle pieridi ma si parla, in generale, di «smaglianti [...] diurne», indizio che potrebbe suggerire una contrapposizione tra l'arte (la farfalla), colorata e ricca di sfumature, e il cinema in bianco e nero (il parassita). In conclusione, aver indossato le spoglie di un lepidottero non fa del cinematografo-mosca una farfalla ed è questo, secondo Gozzano, un enorme sollievo per l'arte tutta.

L'animalizzazione della macchina, la trasfigurazione dei rumori meccanici in ronzii, brusii e fruscii, l'impiego di comparazioni entomologiche o, più in generale, zoologiche appaiono con una certa frequenza nella letteratura di questi anni (basti pensare ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) e si accordano agli interessi scientifici e alle invenzioni tecniche sorte tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Come osserva il teorico dei nuovi media Jussi Parikka, il XX secolo si apre con straordinarie scoperte in ambito scientifico, con la diffusione di tecnologie innovative e con un interesse dilagante – soprattutto tra ap-

⁴ L'articolo venne pubblicato per la prima volta il 5 maggio 1916 su «la donna». Il giudizio parzialmente negativo espresso da Gozzano sul cinematografo è, per certi aspetti, in linea a quelli di altri letterati del suo tempo. Al pari di questi, tuttavia, Gozzano non si sottrasse alla possibilità di collaborare con l'industria cinematografica.

passionati dilettanti – per il mondo infinitamente piccolo degli insetti (cfr. Parikka 2010, pp. 1-2). Questi ultimi, come ben testimoniano Maeterlinck e il poemetto gozzaniano, divengono oggetto di ricerche non solo strettamente entomologiche, ma pure filosofiche e religiose (cfr. *ivi.*, p. 2); «the insect craze», continua Parikka, «spread gradually as part of the popular culture of the century and also affected views on technology and modern society» (*ivi.*, p. 2). Il giudizio espresso da Gozzano sulla nuova industria si avvale, infatti, di una comparazione entomologica, capace di spiegare il rapporto tra arte e cinema in modo originale; inoltre, la *media archaeology* di Parikka consente di scoprire come la combinazione di entomologia e tecnologia non interessi il solo Gozzano, ma contraddistingua i processi di simbolizzazione del reale di una intera epoca.

Da quanto si è finora visto sembrerebbe che quasi mai i moti invasivi vengano tracciati dal personaggio del poeta e dalle sue maschere; sebbene il protagonista de *I colloqui* e il negromante de *Le farfalle* appartengano, in buona sostanza, alla categoria lotmaniana dei personaggi «fissi» (Lotman 1975, p. 153), non mancano casi che vedono il poeta o chi per lui penetrare in spazi altri, attraversando frontiere spaziali e ideologiche. Si legga a tal proposito il racconto della seconda invasione dell'*Acherontia atropos*, versi da mettere a confronto con una interessante prosa giornalistica:

La villa è immersa nella notte. Solo
 spiccano le finestre della sala
 da pranzo dove la famiglia cena.
 L'*Acherontia* s'appressa esita spia
 numera i commensali ad uno ad uno,
 sibila un nome, cozza contro i vetri
 tre quattro volte come nocca ossuta.
 La giovinetta più pallida s'alza
 con un sussulto, come ad un richiamo.
 «Chi c'è?» Socchiude la finestra, esplora
 il giardino invisibile, protende
 il capo d'oro nella notte illune.
 «Chi c'è? Chi c'è?» «Non c'è nessuno. Mamma!»
 Richiude i vetri, con un primo brivido,
 risiede a mensa, tra le sue sorelle.
 Ma già s'ode il garrito dei fanciulli
 giubilante per l'ospite improvvisa,

per l'ospite guizzata non veduta.

Intorno al lume turbina ronzando

la cupa messaggiera funeraria. (Gozzano 1973, pp. 251-252, vv. 97-116)

Dalla finestra, che taglia fuori le tenebre, l'*Acherontia* si introduce con l'inganno, così come si era insinuata nell'alveare fingendosi ape.⁵ Ma più che l'*Acherontia* quale simbolo dell'arte che si scontra con l'ideologia borghese, argomento su cui hanno ampiamente scritto Barberi Squarotti (1976) e Di Biagi (1999), interessa qui il confronto che si può forse svolgere tra i versi sopra riportati e un brano tratto da *La belva bionda. Divagazioni sulla guerra e sulla moda*:

C'è qualche famiglia straniera superstite, in questo albergo troppo vasto, uno dei pochi che rimanga aperto e resista alla penuria dei forestieri. Sono le dieci di sera. Nelle sue grandi sale contigue, non divise che da un'arcata, è raccolta tutta la colonia: una quindicina di persone. Di fuori, attraverso le vetrate, non si vede che qualche stella e il profilo dei palmizi sul cielo men nero; s'ode il rombo del mare corrucciato contro gli scogli; e si pensa all'ora tragica, si è sgomenti guardando il buio ed ascoltando la notte... Ma dentro è l'ora presente, la civiltà moderna: la luce elettrica, gli uomini in abito da sera, le spalle ignude delle signore, i fiori, i gioielli, tutte le apparenze dell'umanità raffinata.

Ed io mi godo il quadro che mi offrono costoro, come una cosa rappresentata; e medito tristi cose, chiuso nel mio silenzio, ben difeso da giornali e da riviste che mi dispensano, per un istante, dalla ciarla e dal sorriso. (Gozzano 1961, p. 1153)⁶

La bizzarra impressione destata dall'analisi del passo, e in generale dell'intero racconto, è che a tracciare le divagazioni riferite dal sottotitolo sia addirittura la stessa *Acherontia* o, più cautamente, un ibrido poeta-atropo. Si direbbe, da un certo punto di vista, di trovarsi di fronte alla «cupa messaggiera funeraria» (Gozzano 1973, p. 252, v. 116) che, con la sua raffinata arte del fingersi e celarsi, sembra essere riuscita, una volta ancora, a penetrare in uno spazio a lei estraneo, dove contrastante e stridula appare la sua presenza. Intorno alla falena-poeta si erge un nuovo cerchio magico, fatto stavolta di carta e inchiostro, ma più agropungente di quello di ortiche: è il 1914 e sui giornali non si parla altro che di «barbarie» ed «eccessi», di crimini terribili che «chiunque», persino «il più mite» tra gli uomini, potrebbe arrivare a compiere (Gozzano 1961, p. 1156). A tal punto «la civiltà svapora come patina lieve» (*Ibid.*) e il silenzioso osservatore è incapace di rifugiarsi nella vanità che

⁵ Anche in questo episodio, come nota Valter Boggione (cfr. Boggione 2017), compare la figura del cerchio: «L'operaie non pungono l'intrusa, / si dispongono in cerchio al suo passaggio, / con l'ali chine e con l'addome alzato, / l'atteggiamento mite e riverente / detto «la rosa» dall'apicultore. / E la nemica dell'apicultore / col triste canto incanta l'alveare» (Gozzano 1973, p. 249, vv. 43-47).

⁶ Prosa pubblicata su «la donna» nel numero del novembre-dicembre 1914.

lo circonda, dove pure la guerra diviene argomento galante (cfr. *ivi*, pp. 1153, 1157). Giornali e riviste rappresentano quindi un ponte con l'esterno, una prima crepa attraverso cui l'«ora tragica» balena cupa in quella hall da cui la si vorrebbe bandire per serbare una illusione di pace. La carta stampata corrisponde alla testa di morto impressa sul dorso dell'atropo; solo chi la interroga e la medita può svelare quanto «nauseose» (Gozzano 1973, p.198, v. 24) e vacue siano parole come «civiltà... educazione... lealtà... bontà... onore... coscienza...» (Gozzano 1961, p. 1158).

La lettura avanzata sembra trovare più di un sostegno nel confronto tra il brano tratto da *La belva bionda* e i versi *Della testa di morto*: l'illuminazione artificiale che inonda la hall e la sala da pranzo è, in entrambi i casi, simbolo di una parvenza di ordine e civiltà, subito infranta dall'irrompere di un inquietante memento mori. Se nel poemetto si descrive l'invasione della falena attraverso una finestra schiusa, ne *La belva bionda* la sfinge ha già fatto il suo ingresso e, dall'interno di uno spazio a lei tanto difforme, «guarda» e «ascolta» la notte, anche qui tagliata fuori da «vetrate». L'«ora tragica» ulula all'esterno mentre nella hall illuminata si celebrano l'«ora presente», l'eleganza e il progresso, ma sarà compito di questa *Acherontia* occulta svelare quanto labile, pressoché fittizio e inesistente, sia il confine tra civiltà e barbarie, tenebre e luce (vd. *ivi*, p. 1158).

Bibliografia

- Alighieri D., *Purgatorio*, revisione critica del testo e commento di Inglese G., Roma, Carocci, 2016 (prima ed. 2011).
- Allievo G., *L'educazione di se stesso e la vita interiore. Discorso letto il 14 Novembre 1896 in occasione della solenne apertura degli Studi nella Regia Università di Torino da Giuseppe Allievo, Professore ordinario di Antropologia e Pedagogia*, in «Annuario Accademico» per l'anno 1896-1897, Stamperia Reale di Torino, anno XXI, gennaio 1897.
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 5³ 9¹ (ed. it. *La poetica dello spazio*, trad. di Catalano E., Bari, Dedalo, 1975).
- Barberi Squarotti G., *Il poeta fra le rovine*, in Id., *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976.
- Boggione V., *Gozzano e la citazione: il caso Leopardi*, in Masoero M. (a cura di), *“L'immagine di me voglio che sia”: Guido Gozzano cento anni dopo: convegno internazionale (Torino, 27-29 ottobre 2016)*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 75-109.
- Bossaglia R., *Gozzano e il Liberty*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di Studi, Torino, 26-28 ottobre 1983*, Firenze, Olschki, 5³ 2⁹, pp. 699-265.
- Caillois R., *La mante religieuse. De la Biologie à la Psychanalyse*, in «Minotaure», 5, 1936, pp. 23-26.
- Casella A., *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.
- Di Biagi F., *Sotto l'arco di Tito: «Le farfalle» di Guido Gozzano*, Trento, La Finestra Editrice, 1999.
- Garin E., *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 1966, vol. 3.
- Gozzano G., *Poesie e prose*, a cura di De Marchi A., Milano, Garzanti, 1961.
- Id., *Poesie. «La via del rifugio», «I colloqui», «Le farfalle» e le «Poesie sparse»*, revisione testuale, introduzione e commento a cura di Sanguineti E., Torino, Einaudi, 1973.
- Id., *I sandali della diva. Tutte le novelle*, introduzione di Guglielminetti M., edizione e commento di Nuvoli G., Imola, Serra e Riva Editori, 1983.

Grosz E., *Animal Sex: Libido as Desire and Death, in Space, time and perversion: essays on the politics of bodies*, New York-London, Routledge, 1995.

Guglielminetti M., *Introduzione a Gozzano*, Bari, Laterza, 1993.

Lotman J. M., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in Lotman J. M., Uspenskij B. A., *Tipologia della cultura*, a cura di Faccani R., Marzaduri M., trad. it. Faccani R., Marzaduri M., Barbato Faccani M., Molinari S., Milano, Bompiani, 1975, pp. 145-181.

Parikka J., *Insect media. An Archeology of Animals and Technology*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2010.

Sanguineti E., *Il misticismo moderno*, in Id., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 77-91.

Savoca G., *Parole del corpo nella poesia di Gozzano*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di Studi, Torino, 26-28 ottobre 1983*, Firenze, Olschki, 5³ 2 9, pp. 5³ 9-211.

**«J'ALLAIS ÉCRIRE UN LIVRE DE GRAND AIR»:
NATURA, SPAZIO E LIBRO IN L'AFFÛT DI CLAUDIE HUNZINGER ¹**

Giovanni Salvagnini Zanazzo
Università degli studi di Padova

Abstract

L'obiettivo dichiarato di *L'Affût* (2018) di Claudie Hunzinger è rendere conto della "trasformazione" della voce narrante in cervo. Di fronte a un proposito tanto ambizioso l'articolo si propone di studiare innanzitutto le strategie messe in campo per attuarlo, sottolineandone il carattere programmaticamente concreto che si oppone all'astrattezza di una conoscenza teorica. In questo fine si inserisce lo spostamento fisico che dalla casa porta all'osservazione dei cervi nel loro habitat, la foresta. In seguito si indagano gli ostacoli che tale trasformazione incontra, evidenziando come lo spazio dei cervi continui a essere interpretato secondo parametri umani. La scrittura entra a far parte di queste difficoltà: il libro è termine di paragone costantemente mobilitato nell'esplorazione geografica, che si nutre di riferimenti letterari e dispositivi poetici sovrapposti alla notazione dei fatti. In conclusione, si propone però di assegnare al Libro un ruolo non di impedimento, ma di motore della ricerca: la quale viene avviata dal desiderio di scrivere, e perderebbe di interesse se proseguisse davvero al di fuori, nel silenzio animale.

Parole chiave: Hunzinger; cervi; foresta; libro

The declared aim of *L'Affût* (2018) by Claudie Hunzinger is to give an account of the "transformation" of the narrator into deer. Given such an ambitious purpose, the article firstly wants to study the strategies employed to realize it, underlining their concrete feature which contradicts the abstractness of theoretical knowledge. Obeying to this, the narrator moves from her house into deer's habitat, the forest, to observe them. Then, the obstacles to this transformation are inquired, evidencing how deer's space continues to be interpreted with human parameters. Writing is part of these difficulties: the Book is term of reference constantly mobilized in geographic exploration, which is feed with literary references and poetical devices, added to the notation of facts. As conclusion, is however proposed not to assign to the Book a role of impediment but of motor of searching: which is started by writing's desire, and would lose any interest if it really continues outside it, in animal silence.

Keywords: Hunzinger; deers; forest; book

Parole chiave:

A fare problema, a fare emblematicamente sfida e resistenza in *L'Affût* (2018) di Claudie Hunzinger è la provocazione del sottotitolo: «Comment je me suis transformée en cerf». Il proclama ambizioso – convalidato dal tempo verbale che lo tratta, al passato, come qualcosa di già avvenuto – può far nascere nel lettore l'intenzione di verificarne l'effettiva realizzazione. Si tenterà pertanto di comprendere in che modo questo programma viene perseguito dal testo e di che carattere siano gli inevitabili ostacoli incontrati, sottolineando

¹ Questo contributo è debitore del corso sulle "écritures animales" tenuto da Laurent Demanze all'Université Grenoble Alpes. L'autore ringrazia Caroline V. per lo spunto.

in particolare la resistenza opposta dalla nozione di “libro” all’efficacia di questo *déplacement* geografico.

I. Risorse per una trasformazione

La narratrice in prima persona del testo intraprende in effetti un percorso di appostamento e di avvicinamento spaziale verso l’alterità animale, attraverso l’aiuto e la competenza dell’amico Léo, «cet initié au monde invisible» (Hunzinger 2018, p. 25), che la inizia a sua volta all’osservazione dei segni e delle tracce, della vita dei cervi.

Il desiderio che presiede a questa impresa sembra situarsi in un qualche punto a metà fra l’amore per gli animali e l’anelito a scomparire studiato dal sociologo David Le Breton (2015) in qualità di “tentazione contemporanea”.

La narratrice si diffonde infatti in un elogio dei cervi in quanto creature nobili ed eleganti, grazie alle corna che conferiscono loro una «allure altière de princes à la cour du Roi» (Hunzinger 2018, p. 66); ma al contempo creature della notte, sfuggenti e misteriose: «ils étaient les maitres des nuits. Le jour, dissimulées dans les ronciers, la nuit déployées dans les prairies. Quand j’éteignais la lumière, combien de présences attentives ?» (Ivi, p. 53). Nel computo del loro fascino, ingrandito dal camuffamento, entra pure la mitologia della triplice trasformazione o metamorfosi del loro ciclo di muta: «la perte des bois [...] le refait [...] la perte des velours» (Ivi, p. 72). Anche all’interno del regno animale essi sembrano mettere in mostra un grado di alterità più marcato, dovuta alla sfuggevolezza quanto alla biologia inconsueta.

Altrettanto la voce narrante dissemina il proprio discorso di spie “della scomparsa”, immaginando una individualità in minore che spera di perdersi più ancora che di ritrovarsi:

Et puis aussi, disparaître, ça me plaisait. Disparaître en restant là. Se faire invisible pour voir l’invisible (Ivi, p. 27).

Ce rituel, je le devinais, n’était pas tant fait pour contempler un cerf de près que de m’extraire avant tout de moi-même. C’était ça, le but. Le but et le délice. Le délice de ne pas me sentir assignée à la résidence dans le genre humain, mais de m’en affranchir pour m’élargir, m’augmenter en une sorte de bond vers la nuit [...] peuplée d’inconnu animal (Ivi, p. 40).

Il desiderio di cambiare pelle, di “trasformarsi” sottintende l’effetto delizioso di abbandonare la propria: in un allargarsi verso altre forme dell’esistente che è insieme, proporzionalmente, un assottigliarsi del soggetto, per cui la metamorfosi coincide con un inevitabile allontanamento dal punto di partenza. Il suo ingrandimento dal punto di vista puramente quantitativo, fino a inglobare la “notte” e “l’ignoto”, comporta in realtà un processo di sottrazione sul piano dell’esperienza, in regime di “invisibilità”.

Inizialmente, la narratrice si apposta in una capanna preparata da Léo: «Il faut que je commence. En premier lieu, oui, entrer dans la cabane. Il faut que j’y aille» (Ivi, p. 6). Poi però, appena se ne presenta la possibilità, non esita ad accettare la proposta dell’amico di abbandonare quel primo «affût» per calarsi nella foresta, «à l’approche»: mollando simbolicamente gli ultimi ormeggi che la ancoravano al mondo umano, gettandosi al di fuori di ogni spazio abituale. «Quitter la cabane d’affût où je n’étais qu’un regard, ça me tentait. Sortir et glisser mon corps par tous les temps, affronter incognito et en direct la pluie, le neige, la nuit, en une immersion totale, juste enveloppée d’un filet, oh, voilà qui me plaisait» (Ivi, p. 27). Di nuovo, la voluttà dello spargersi fisicamente in un altrove: sparpagliarsi dappertutto per accentuare quel depotenziamento accennato già nell’immobilità della capanna. Lì era il senso della vista a farsi carico di una sparizione dal carattere ancora contemplativo; nella foresta essa assume una dimensione olistica che coinvolge l’interezza della persona. Tutto il corpo è calato in una *Umwelt* che agisce su di lui (cfr. Simon 2021), un ambiente esterno che lo modifica e impatta sulle sue funzioni. A essere avviato è un movimento tipicamente antiantropocentrico (cfr. Vago 2021) di abbandono dello spazio umano in favore di quello animale (la foresta).

Il testo si premura di rappresentare l’aspetto eminentemente concreto, fisico di questa operazione della conoscenza, prendendo in questo modo le distanze da una comprensione interspecifica di stampo prettamente letterario o culturale: «il faut [...] que je les connaisse mieux, autrement [...] que dans les livres. Il faut que je les connaisse en réalité» (Hunzinger 2018, p. 7). Non si tratta, per riprendere qualche esempio della fioritura animalistica contemporanea,² di una ricerca in archivio come quella di Éric Baratay per redigere le sue *Biographies animales* (2018); né di una giornalistica collezione di testimonianze come in *Que font les reines après Noël?* (2010) di Olivia Rosenthal.

Così, l’accento viene posto sulle strategie concrete impiegate dalla narratrice nella sua esplorazione della foresta, attraverso una sorta di «protocole» (p. 39) o regola spirituale che,

² Di cui rende conto in tempo reale il sito del programma di ricerca «Animots» diretto da Anne Simon. URL: <https://animots.hypotheses.org/>.

organizzata in veri e propri punti di check-list, prescrive tra gli altri l'obbligo di lavarsi senza sapone e di uscire tutti i giorni, senza scoraggiarsi per gli insuccessi:

Affronter un air si âpre que j'en tremblais. Parce-que l'hiver, sortir du moins 12°, s'y éloigner, c'est rude. Il y a le froid. Il y a la peur aussi, à chaque sortie, la peur. Sentiment confus d'un péril tapi on ne sait où. Cerveille hérissée de capteurs non humains. Corps aux aguets. Je découvrais, étonnée, à quel bord j'appartenais. A celui des proies (Hunzinger 2018, p. 40).

Attraverso un patimento di segno corporale si tenta di sopperire alle difficoltà che pesano sull'autenticità della conoscenza teorica. In questo senso ciò assume i contorni di una vera e propria prova iniziatica, attraverso la quale si intende trasformare un sapere astratto in esperienza appercepita. Questo almeno è lo scopo dichiarato dalla narratrice in apertura: «j'avais appris ça. Je le vérifiais» (Ivi, p. 18).

Per questa via, il suo corpo e le sue azioni possono venire descritte attraverso l'impiego di un lessico animale, che diventa la soluzione privilegiata per “dirsi”:

Je plaçais mes bottes dans les traces des sabots, un pas, un pas, un pas, un pas, et j'avais quatre hautes pattes. [...] J'ai choisi une odeur pour sa bouffée résinée. L'ai broutée un peu [...] Dresser ses antennes branchues. Orienter ses oreilles. Dilater ses naseaux. [...] Puis sur mes hautes pattes, comme doublée d'un autre, je m'y croyais vraiment (Ivi, p. 35-36).

La trasformazione sembra effettivamente compiersi, con una metamorfosi fisica da *conte de fée*: le membra del personaggio si animalizzano, le gambe diventano zampe, l'attività del pascolo si impone alla coscienza. Addirittura il soggetto – prima di riemergere in una formula di autocommento («je m'y croyais») che ristabilisce una distanza consona per potersi valutare – sparisce per un tratto dall'enunciazione, in una lingua dove la sua presenza è grammaticalmente obbligatoria: sembra non sussistere più alcun individuo a compiere l'azione di «brouter».

Eppure, come si cercherà di inquadrare nella seconda parte del saggio, lo spazio dei cervi viene ancora letto come spazio umano. Si potrebbe dire che lo spostamento fisico non è sufficiente per pensare di aver davvero cambiato regime, di essere installati in un nuovo paradigma, di essersi cioè realmente “trasformati”.

II. Gli ostacoli posti dalla conoscenza umana

Innanzitutto, gli strumenti interpretativi dello spazio animale provengono da quello umano. A livello oggettivo ciò è rappresentato dall'uso massiccio del linguaggio tecnico dell'esplorazione e della biologia, che la narratrice si premura di snocciolare sia per quanto concerne il suo equipaggiamento (la carta IGN, l'abbigliamento per camuffarsi: *lenscoat*, *sneaky leaf*...) sia per le nozioni sul loro comportamento e sulle loro tracce, come riguardo i vari tipi di escrementi da differenziare: «j'apprenais le vocabulaire qui les des décrit» (Ivi, p. 33); o la classificazione degli esemplari in base al numero delle loro corna (12, 14, 16).

A livello di strutture profonde, il bisogno di ricoprire l'animalità con una nominazione tradisce un'abitudine inveterata della società umana (cfr. Certeau 1975, p. 252). I cervi stessi diventano in questo modo personaggi, dotati di una individualità onomastica nata dal gesto di battezzarli, che innesca in chi li osserva il gioco di riconoscerli, in sincronia tra gli altri loro simili e in diacronia da un anno all'altro, a ogni loro ritorno.

Sono passibili anche di essere narrati come nella vicenda del cervo WOW³ ripercorsa da Léo alla narratrice: «Il est le cerf de ma vie» (Hunzinger 2018, p. 77), le confida, enumerando gli inverni successivi nei quali l'ha seguito. «Je savais qu'il fallait que je devienne cerf, que j'entre dans sa peau, que je sente le velours de cette peau velue irriguée de vaisseaux sanguins me bruler le crâne. J'étais comme possédé» (Ivi, p. 79), dice Léo spiegando la tecnica adatta al contatto ravvicinato con l'animale. Facendo eco al titolo del libro, allude a una trasformazione – ancora una volta primieramente corporale –, a una trasposizione di genere da attraversare. Eppure essa, se non del tutto inautentica, deve supporre quantomeno transitoria come ogni “possessione”: le sarebbe altrimenti impossibile pensarsi secondo una forma narrativa, situarsi nell'ordine di un *récit* cronologicamente consequenziale. Questa ricomprensione all'interno di un discorso complessivamente antropomorfo è riprodotta nella struttura del libro stesso. Approssimandosi la conclusione, infatti, i cervi cedono progressivamente spazio al ritornare delle vicende e dei tormenti umani, la focalizzazione slitta ricentrando verso un “anthroporéglage narratif” (cfr. Krol 2017): tanto è vero che il finale del testo (capitoli 21-22) si concentra principalmente sul problema della caccia e sul ruolo ambiguo di Léo, di cui la narratrice scopre le relazioni con una macelleria alla quale egli vende le proprie foto di cervi e cerbiatti per illustrarne il sito internet, vivendo tale scoperta come un tradimento.

«Sans me sentir compromis, cette histoire est une histoire de compromis» (Hunzinger 2018, p. 110), dice Léo riguardo appunto ai suoi rapporti economici con i cacciatori: si po-

³ Nome che peraltro scaturisce da una onomatopea *della reazione umana* alla vista del cervo, confermando il suo carattere di aggiunta a posteriori.

trebbe ben prendere a prestito e decontestualizzare questa sentenza per riassumere l'intero processo conoscitivo del libro.

Si tratta di una situazione intrinseca alle condizioni della conoscenza umana, presa in un antropomorfismo che non coinvolge solo i sentimenti proiettati sugli animali (v. Monsò 2021) ma, a un livello preliminare, le griglie stesse dell'interpretazione.

La narratrice sembra mostrarsi consapevole delle difficoltà che, per un umano, sono insite e sostanziali rispetto al progetto di traslarsi di specie. È il caso ad esempio del movimento di comunicazione non reciproca descritto tra sé e il mondo, tra sé e gli elementi:

À la longue [...] il me semble que [...] nos identités se sont hybridées. Mais ce n'était pas réciproque. J'avais l'impression que [...] les grands cerfs me fuyaient [...] Fuite par les cerfs. Mal à l'aise parmi les humains, en porte-à-faux (Hunzinger 2018, pp. 42-43).

L'aventure de cette connaissance du monde à travers un clan de cerfs était trop difficile, de l'ordre de l'amour fou, demandant un investissement de tout l'être, une connexion passionnée, qui me paraît infranchissable (Ivi, p. 20).

Simili considerazioni variano sul tema di un'impossibilità, di un interdetto che grava sull'anelito alla fusione: da un lato c'è la ritrosia del reale che sfugge, dall'altro un'impotenza umana a spingersi fino in fondo.

III. L'ostacolo del libro

In questa sequenza di esitazioni, non un sospetto cade mai sul libro, che è anzi citato a più riprese come pietra di paragone, come «cadre» (cfr. Giribone 2023) all'interno del quale l'intero discorso è inserito. Una vera e propria « pista » del libro si sviluppa attraverso la semina di un filo rosso di riferimenti. Una sorta di energia romanzesca, ad esempio, spingerebbe alla crescita tutte le cose, all'unisono:

La repousse peut atteindre un centimètre par nuit. La tige d'une ronce, elle, peut bondir de cinq centimètres la même nuit. Une ruche, pesée le matin, repesée le soir, peut avoir pris un kilo de miel. En une semaine, les cerfs ont allongé de dix centimètres. Mon livre, de quelques pages (Hunzinger 2018, p. 67).

Del resto, la copertina di *L'Affût* è realizzata in un materiale simile al feltro, che riproduce al tatto la consistenza organica e rugosa delle corna dei cervi ricoperte di «velours».

Anche attraverso questa specificazione fisica della sua edizione a stampa, l'opera si candida a far parte degli organismi naturali, entrando a pieno titolo tra le "cose che crescono" nell'ecosistema della foresta, cancellando le frontiere tra natura e cultura (cfr. Descola 2005).

Così, secondo un topos della letteratura di viaggio (v. Brazzelli 2015, pp. 61-66), anche la spazialità del paesaggio si legge come un libro, per ritrovare tra le righe le tracce dei cervi: «Nous nous étions donnés rendez-vous sous la maison, dans la forêt de pins, pour y observer ce qui pouvait s'y lire» (Hunzinger 2018, p. 46).

L'atto della scrittura, invece che essere riservato a un intervento *après coup* sull'esperienza vissuta, funziona anche come termine di paragone, contemporaneità che informa e orienta, attraverso l'analogia, la pratica dell'appostamento faunistico: «Il était temps de passer à mon premier affût. Chacun, une aventure. Les phrases aussi. Chacune, une aventure» (Ivi, p. 38).

In effetti, già le prime righe del testo rinviavano all'ambiente del mercato editoriale e alla catena produttiva del libro: «cet automne-là, je présentais mon dernier roman dans une librairie» (Ivi, p. 5). La narratrice si presenta innanzitutto come ben installata all'interno di una carriera artistica professionale.

Non si tratta di un ostacolo inerente soltanto a una pretesa "purezza" e integrità di intenti. La preoccupazione letteraria ha infatti delle ricadute sulla possibilità stessa della "trasformazione". Il discorso della narratrice resta un libro, e mira pertanto all'obbedienza a un progetto, a una costruzione, anche se nelle intenzioni di partenza si tratta di un progetto di liberazione da tutti i progetti.

Tanto più che, come dichiarato nel paratesto, *L'Affût* è soltanto il primo pannello di un progetto che si ingrandirà: «Un livre Deux est en préparation. Il comprendra ce livre Un [...] auquel auront été ajoutées "branches", personnages et digressions romanesques» (Ivi, p. 115). L'avviso prosegue, in uno, la metafora naturale (il testo come vegetale a cui aggiungere nuovi rami) e l'allontanamento verso la fiction, la trasfigurazione dell'esperienza: nel «livre Deux», che diventerà *Les grand cerfs* (2019), il quoziente di letterarietà infatti si alza, se è vero che la protagonista stessa (l'io) assume il nome finzionale di Pamina.

Già in *L'Affût*, tutto ciò che il suo sguardo incontra è organizzato in un libro: non vale per sé stesso, ma per entrare a far parte della struttura del libro. In questo senso va lo stilema della trasformazione della prosa attraverso le frasi nominali, imitando, da umana, una ipotetica «langue fautive» (Milcent-Lawson 2020) degli animali, spezzata e breve, che rompe la

gabbia del discorso ramificato e ospita il silenzio; in cui saltano le regole stringenti della grammatica quali il soggetto obbligatorio, come notato in precedenza, (L'ai broutée [...] Suis passée, Hunzinger 2018, p. 35). L'idea di una slogatura del periodare complesso si riflette anche sul macrolivello strutturale: il testo è costruito perlopiù di brevi paragrafi (anche di una riga) contenuti all'interno di brevi capitoli (anche di due pagine) – il testo stesso è breve, poco più di cento pagine in totale inframezzate anche da fotografie di cervi. Nella stessa direzione di lavoro libresco va il trattamento dei dati naturalistici. Bene lo dimostra questo medaglione in cui si susseguono chiaramente il momento della descrizione e quello della rielaborazione:

C'est à la mi-juillet exactement quel es cerfs se mettent à "frayer", c'est-à-dire à fracturer l'enveloppe de velours qui enrobe leurs bois solidifiés. Quand elle sèche, on dirait qu'elle les brule comme une tunique de Nessus, et que fous de douleur, ils cognent leurs bois contre des arbres, allant aux mêmes arbres chaque année. Et cette peau velue, brisée, ensuite, ils la mangent. Oui, ils mangent les lambeaux de ce velours sanguinolent qu'ils se sont fendu et qui pend devant leurs yeux. Impossible d'en trouver des débris, ils les font disparaître. J'ai beaucoup cherché sur les troncs blessés, dégoulinant de résine. Rien. Pas un petit bout resté collé. Pas un indice trainant sous un buisson. On dirait que c'est hautement réservé. Animal. Interdit. Pour initié. Un moment de métamorphose sanglante. Nocturne et bref. Tabou. (Hunzinger 2018, p. 73)

Nel passo è all'opera un meccanismo di trasfigurazione letteraria: dopo aver dato una descrizione dei cervi e della loro azione, l'ultimo paragrafo, introdotto dalla marca dell'impersonale e del condizionale («on dirait que»), risponde all'esigenza di concludere il medaglione con una riflessione, una sorta di morale che tragga un senso dall'episodio raccontato, che trasformi l'esperienza in libro. Si assommano così aggettivi e perifrasi per significare altrimenti ciò che in precedenza era stato semplicemente annotato.

Il mondo è filtrato attraverso l'imbuto del cervello umano, sorta di macchinario che riceve i dati grezzi della descrizione restituendo, al termine del procedimento, del materiale poetico.

Il dispositivo della citazione mitologica è solo un'altra delle spie di questo travaglio, d'altronde non un caso isolato. Anche altrove ci si lancia in comparazioni letterarie che prendono quasi la forma di riferimenti bibliografici:

Un matin, j'ai surpris Geronimo renifler un arbre déraciné en bordure de la souille où je guettais [...] Sans doute un autre cerf [il y avait laissé] des odeurs qui n'en finissait pas de proférer leurs offenses à haute voix [...] Il suffit de lire le début de *l'Iliade* pour connaître la teneur de ces bordées d'injures (Ivi, p. 90).

L'ira di Achille viene chiamata in causa come pietra di paragone per rendere conto del comportamento del cervo; eppure non servono nozioni avanzate di etologia per essere certi che il cervo non pensi a Omero mentre carica l'albero: si tratta quindi evidentemente ancora di uno sguardo umano che lo osserva e lo tratta dall'esterno.

Allo stesso modo una descrizione delle parti del corpo del cervo, nonché del paesaggio circostante, può concludersi con un rimando comparativo alle arti figurative: «Tout cela gravé, trait à trait, comme par Durer» (Ivi, p. 62).

Così ai cervi vengono sistematicamente attribuite nozioni che fanno parte di una sensibilità umana raffinata, vale a dire quelle della bellezza e della meditazione:

Avait-il alors médité la densité et l'astringence ? L'acide et l'amer ? Est-ce que méditent les cerfs, en ruminant ? (Ivi, p. 64)

Et la beauté là-dedans ? je me suis demandé si en frottant leur ramure d'os [...] les cerfs perçoivent qu'ils l'embellissent ? (Ivi, p. 74)

Il pulviscolo poetico si depona sopra i lineamenti animali, in una striscia anaforica di proposizioni interrogative che tentano di forzare la loro estraneità.

IV. La fedeltà al libro

Per diventare davvero cervi, insomma, si dovrebbe innanzitutto smettere di voler fare libri, uscire dallo schema della scrittura per scivolare altrove. Eppure, può darsi il caso che non si voglia assolutamente smettere di fare libri.

L'idea alla base, quella che motiva e innesca tutto, è infatti il «frisson du livre», come Agnès Desarthe (2023, min 5:50) definisce il brivido che convince l'autore a intraprendere un nuovo progetto letterario. Ne *L'Affût* il momento è annotato con chiarezza:

Et j'ai sauté sur cette idée. Un livre. J'allais écrire un livre de grand air. Donc, en premier, m'habiller. Très excitée, le soir même, je suis allée sur le Net découvrir les vêtements de camouflage (Hunzinger 2018, p. 30).

Questo desiderio, questa pulsione di scrivere (cfr. Barthes 2003), è il motivo stesso dello spostamento nello spazio fisico, che ne è una conseguenza: se venisse meno il primo, anche il secondo sparirebbe contemporaneamente in quanto da esso generato. Il Libro resta sempre sullo sfondo di ogni impresa compiuta al di fuori del Libro: lo scrittore non può realmente pensare di raggiungere quello stadio animale accarezzato che lo costringerebbe a perdere la penna e la voce. L'animalità resta giocoforza allo stadio di metafora, prende tutto il suo valore dal suo situarsi in una costellazione poetica che la ammantava di fascino, una "Dea bianca" (Graves 1948) sempre soggiacente e irradiante. Il libro, pertanto, trattiene al di qua della sua stessa meta: poiché se essa venisse interamente raggiunta comporterebbe il salto nell'a-linguistico, la morte del desiderio che tiene in vita.

«Ça commence toujours comme ça, c'est par les livres que ça commence», scrive Christian Bobin (1994, p. 21) sul momento di uscita dall'infanzia, avvalorando l'idea di una dimensione letteraria dell'identità; nella casa stessa di Hunzinger, pur immersa nel verde del territorio montano di Bambois, «les livres sont partout» (Koutchoumoff Arman, 2019). Non per forza ciò deve essere soltanto un limite da forzare: il rapporto con la scrittura può rivelarsi il solo habitat possibile, il *proprium* (cfr. Gusdorf 1990, p. 490), di una mente a forma di libro, una mente jabèsiana (cfr. Benoit 2020), per la quale non avrebbe alcun senso avanzare oltre.

A un certo momento la ricerca intrapresa nel recinto del testo esigerebbe di proseguirsi nel silenzio; ma il silenzio stesso riceve valore e interesse solo attraverso la parola. La decisione di abbandonare la parola nasconde il rischio che un silenzio così ottenuto, al di fuori della patina poetica, deluda – che sia un guscio vuoto che non produce più metafore.

Bibliografia

Baratay, É., *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Seuil, 2017.

Barthes, R., *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003.

Benoit, E., *Edmond Jabès et les chemins de l'écriture*, Paris, Eurédit, 2020.

Bobin, C., *La part manquante*, Paris, Gallimard, 1994.

Brazzelli, N., *L'Antartide nell'immaginario inglese. Spazio geografico e rappresentazione letteraria*, Milano, Ledizioni, 2015, URL: doi.org/10.4000/books.ledizioni.8500.

Certeau, M. de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Desarthe, A., *Le phalanstère du futur*, «L'Entretien littéraire de Mathias Enard», 04/11/2023, URL: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-entretien-litteraire-de-mathias-enard/le-phalanstere-du-futur-entretien-avec-la-romanciere-agnes-desarthe-6530059>.

Descola, P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Giribone, J-L., *Par delà la sagesse. Comment vivre ?*, Paris, Seuil, 2023.

Graves, R., *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth*, New York, Creative Age Press, 1948 (trad. it., *La Dea bianca. Grammatica storica del mito poetico*, Milano, Adelphi, 1992).

Gusdorf, G., *Lignes de vie 8. Auto-bio-graphie*, Paris, Albin Michel, 1990.

Hunzinger, C., *L'Affût ou comment je me suis transformée en cerf*, La Vancelle, Editions, du Tourneciel, 2018.

Hunzinger, C., *Les grands cerfs*, Paris, Grasset, 2019.

Koutchoumoff Arman, L., *Avec Claudie Hunzinger, au milieu des grands cerfs*, in «Le Temps», 27/08/2019, URL: <https://www.letemps.ch/culture/livres/claude-hunzinger-milieu-grands-cerfs>.

Krol, M., *Pour un modèle linguistique de la fiction. Essai de sémantique intégrée*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.

Le Breton, D., *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015.

Milcent-Lawson, S., *Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire*, in «Itinéraires», 6, 2020, URL: doi.org/10.4000/itineraires.8352.

Monsó, S., *La zarigüeya de Schrödinger: Cómo viven y entienden la muerte los animales*, Madrid, Plaza y Valdés, 2021 (trad. it., *L'opossum di Schrödinger. Come vivono e percepiscono la morte gli animali*, Milano, Ponte alle Grazie, 2022).

Rosenthal, O., *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2010.

Simon, A., *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.

Vago, D., *Lieu perdu, réel retrouvé : fictions documentaires pour l'écopoétique en temps de crise*, in «Fabula-LhT», 27, 2021, URL: doi.org/10.58282/lht.2867.

Gg

VISIONI INTERDISCIPLINARI

10.

SPAZI URBANI, SPAZI INTIMI: GEOGRAFIA DEGLI AMORI MERCENARI NEL CANZONIERE A
QUATTRO MANI DI DOMENICO VENIER E BENEDETTO CORNER (1546-1553)

Fabien Coletti

Abstract:

Nel Cinquecento italiano, la letteratura satirica contro le prostitute dedica una grande attenzione agli spazi. Da una parte le opere propongono liste che si possono tradurre in mappature di città; dall'altra fanno del controllo degli spazi la posta in gioco chiave nella dialettica fra meretrice e cliente. L'articolo cerca di definire quest'uso degli spazi nell'inedito canzoniere scritto a quattro mani da Domenico Venier e Benedetto Corner che narra del loro rapporto amoroso con Elena Artusi. La città di Venezia vi compare ampiamente in tutta la sua varietà, benché gli spazi che sono al centro della raccolta siano quelli intimi, *in primis* il *mezzado* che, per ragioni di salute, Domenico Venier non può lasciare, e la casa di Elena nella contrada di San Marcuola.

Parole chiave: Venezia, Cortigiana, Dialetto, Manoscritto

In the sixteenth century, Italian satirical literature against prostitutes devoted considerable attention to spaces. On one hand, the works presented lists that can be translated into city maps; on the other, they make the control of spaces a key stake in the dialectic between the prostitute and their clients. The article seeks to define this use of spaces in the unpublished *canzoniere* co-written by Domenico Venier and Benedetto Corner, which narrates their love affair with Elena Artusi. In their verses the city of Venice appears in all its variety, but the spaces that are at the center of the collection are those of an intimate nature, primarily the *mezzado* that, for health reasons, Domenico Venier can no longer leave, and Elena's house in the *contrada* of San Marcuola.

Keywords: Venice, Cortesan, Dialect, Manuscript

I. Introduzione: gli spazi della letteratura antiputtanesca veneziana

La letteratura contro le cortigiane è spesso, nel Cinquecento italiano, una letteratura della lista e della mappa.¹ La presenza di numerose cortigiane può essere, senza nessuna ironia, un vanto per la città, come nelle *Stanze in lode delle più honorate cortigiane di Venegia* di Marco Bandarini (s. l. s. d., ma Venezia circa 1547), opuscolo nel quale il poeta, sulla scia delle *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno* di Giovan Battista Dragoncino ² (Dragoncino 1547), celebra diciotto cortigiane lagunari. Un tono decisamente diverso anima un poemetto in terza rima degli anni Trenta del Cinquecento, la *Tariffa delle puttane di Venegia* (Romei 2020a; Crimi 2023): la *Tariffa* è un dialogo di 994 versi satirici fra un veneziano e un *forestiero* che desidera conoscere l'offerta della città in

¹ Per un'introduzione a questa letteratura ci si può riferire ad alcune sintesi locali, come per Venezia (Padoan 1991) o Roma (Crimi 2021), anche se un lavoro sistematico di spoglio deve ancora essere fatto. È l'obiettivo del gruppo di ricerca *Antiputtanesca*, che coordino con Erica Ciccarella in seno a *Il Laboratorio* (Université Toulouse Jean Jaurès).

² A sua volta imitatore di Claudio Tolomei e delle sue *Laude delle Donne Bolognesi* (Tolomei 1514).

materia di meretricio. Secondo Danilo Romei, è forse stata scritta a commento di un prezzario realmente esistito (Romei 2020b). Non ci sono dubbi che tali liste circolassero: lo testimonia un esempio della seconda metà del secolo XVI a noi pervenuto, il *Catalogo di tutte le principal e più onorate cortegiane di Venezia* (edito di recente in Crimi 2019), che precisa indirizzo, prezzo e ruffiana di ogni meretrice. Possiamo usare i dati contenuti nel *Catalogo* per disegnare la mappa seguente:

fig. 1 – Le cortigiane del *Catalogo* (Coletti 2016, p. 172).



Source : F. Coletti. Auteurs : F. Coletti / S. Mermet. Réalisation : février 2014

Al di là della presenza sproporzionata di cortigiane nel sestiere di Cannaregio e più precisamente nella contrada di Santa Caterina, che potrebbe farsi indizio del luogo di residenza dell'autore, il *Catalogo* mostra il dilagare pervasivo della prostituzione, che elude solo i margini della città.

Luoghi e spazi sono capitali anche nei testi più dichiaratamente narrativi, lirici o teatrali. Ho cercato di mostrare in altra sede³ come la letteratura detta *alla bulesca*, concentrata su personaggi dei bassifondi veneziani (Da Rif 1984), sia spesso costruita su di una dinamica verticale delle sue protagoniste femminili, donne che cercano di passare dalla strada alla più nobile finestra al primo piano, cioè dallo statuto di prostituta a quello di cortigiana. In quei testi la finestra elevata diventa un simbolo di potere grazie al quale la donna può congedare uno spasimante importuno, in un'identificazione fra controllo dello spazio domestico e controllo del proprio corpo.

È questa dinamica che fa da spunto al poemetto *La Zaffetta* di Lorenzo Venier (1510-1550), nel quale il patrizio veneziano amico dell'Aretino narra in ottava rima la punizione inflitta alla cortigiana Anzola Zaffetta (Venier 1929, Crimi 2022). La storia è nota: un amante della cortigiana aveva chiesto di essere ricevuto, presentandosi in strada con il convenzionale fischio per farsi riconoscere, ma invano: «Venni, et subbiai per farvi riverenza, / Ma dal balcon mi fu data licenza» (Venier 1929, p. 76). L'amante decide allora di vendicarsi. Dopo una paziente attesa blandisce la cortigiana proponendole una gita in barca sulla laguna, prima a Malamocco e poi a Chioggia, dove scatta la trappola, il terribile *trentuno*, uno stupro di gruppo inflitto da una turba plebea (in questo caso dei pescatori chioggiotti, esponenti di una delle classi sociali più umili della Repubblica). Venier si compiace in una lunghissima descrizione dello stupro, benché l'obiettivo della vendetta non sia solo fisica. Infatti, appena tornato a Venezia, l'amante si premura di spargere al più presto la voce del fatto: «Già per vendetta è 'l trentun divulgato. / De la Zaffetta è pieno ogni bordello, / Ne pur un sol s'è in la cita trovato / Che non esalti chi l'ha dato quello» (Venier 1929, p. 58). In contrasto con questa notizia disseminata in tutti gli anfratti della Serenissima, la vittima si trova rimandata allo spazio domestico: «La Zaffetta ha serrato ogni balcone. / In casa stassi come fusse morta. / Il suo rio non fa piu reputatione.» (Venier 1929, p. 58). E le sue consorelle hanno capito la lezione: «Né à Lio, ne à la Zueca, o in barca vanno, / Tanta paura di quel trent'un'hanno» (Venier 1929, p. 62). La punizione, da una prospettiva spaziale, segue quindi la legge del contrappasso: le cortigiane che hanno un rapporto troppo libero con lo spazio domestico o cittadino (controllando l'accesso alla propria casa o dedicandosi a uscite nelle isole della Giudecca o del Lido) sono condannate a essere rinchiusi in casa e ad aprire ad ogni loro spasimante, per paura di subire lo stesso stupro che colpì Anzola Zaffetta. In questo intervento intendo approfondire questi aspetti a partire da un testo del filone antiputtanesco veneziano meno frequentato di quelli già citati, anche se ormai noto da un trentennio. Si tratta di un lungo romanzo epistolare in versi scritto a quattro mani da due poeti patrizi e anch'esso percorso da questa dialettica fra spazi urbani e spazi intimi.

³ Nell'articolo in corso di stampa *Elle fait la fière parce qu'elle est à l'étage*: séductions la fenêtre dans la littérature vénitienne entre XV^e et XVI^e siècles.

II. Un romanzo epistolare in versi

La British Library conserva un manoscritto autografo dei poeti veneziani Domenico Venier (1517-1582, fratello del già citato Lorenzo) e Benedetto Corner (1521-?)⁴ che consta di 144 componimenti in lingua veneziana. Verrà qui indicato con la sigla «BL» seguito dall'indicazione del numero del componimento e della carta dove si trova il verso al quale si fa riferimento. Questo canzoniere è un fitto dialogo fra testi del Venier e del Corner a proposito della frequentazione di una certa Elena Artusi,⁵ cortigiana sposata che è prima amante del Venier e poi del Corner, quando il primo perde l'uso delle gambe per colpa della gotta. Il testo è noto dal 1991⁶ e la critica ha proposto per la sua stesura un *terminus post quem* nel 1546 (anno in cui la malattia costringe il Venier a rimanere a letto nel suo palazzo di Santa Maria Formosa) e un *terminus ante quem* nel 1553 (morte probabile di Elena Artusi, cfr. Frapolli 1991, p. 68). Due elementi finora non segnalati permettono di rafforzare questa datazione.

In due contrasti del Venier posti all'inizio della raccolta, *Madonna Helena mi no vogio zà* (BL, 11, cc. 12r-12v) e *M. Helena fia e sento a mormorar*, (BL, 12, cc. 13r-13v) Elena Artusi e sua madre si scontrano a proposito della frequentazione della cortigiana con un tale Gabriele Morosini. Nel secondo contrasto Elena si dispera per il mancato guadagno dopo il matrimonio dell'amante. Ora, secondo le *Genealogie di famiglie veneziane* di Marco Barbaro (Barbaro, V, c. 329), un unico Gabriele Morosini è cronologicamente compatibile con l'episodio. Si tratta di Gabriele, figlio di Lunardo, che sposa nel 1546 un'Adriana Foscolo e muore nel 1561. Non ci sono ragioni di pensare che il sonetto sia stato composto a una data molto posteriore al fatto, il che autorizza a fare risalire alla data del matrimonio (1546) il primo gruppo di componimenti del *libro*.

⁴ Su Venier cfr. Comiati 2020. Domenico Venier era a capo di un'accademia informale che raccoglieva i più brillanti letterati del tempo, fulcro dell'attività poetica veneziana dopo la partenza del Bembo per Roma; cito come esempio i nomi di Sperone Speroni, Girolamo Parabosco, Giacomo Zane, Veronica Franco ecc. Li riceveva nel suo palazzo di Santa Maria Formosa dal quale, afflitto dalla gotta, poteva difficilmente uscire. Su Corner vd. Agostini 1997.

⁵ Elena Artusi era anche stata la musa del poeta Giacomo Zane (per le sue rime vd. Zane 1997; per la figura di Artusi nella poesia petrarchista vd. Frapolli 2001).

⁶ Si stende qui una breve storia della critica che riguarda il canzoniere. Il testo viene scoperto da Tiziana Agostini Nordio dopo un suggerimento di Martha Feldman; Agostini lo descrive in un articolo del 1991 (Agostini 1991). Oltre a offrire un saggio delle poesie contenute nel codice, Agostini ferma alcuni punti chiave: si richiama ad alcuni passi della corrispondenza fra Pietro Aretino e il Venier per mettere in risalto la notorietà e il successo già nel Cinquecento dei componimenti veneziani e osceni di un poeta, il Venier, che dalla sua morte fino al Novecento è stato ritenuto un bembista esclusivo; stende l'incipitario dei 144 componimenti del manoscritto; allude a un fatto essenziale per la storia della poesia in lingua veneziana, cioè il fatto che molte poesie di Domenico Venier contenute nel codice siano poi state erroneamente attribuite a suo nipote Maffio, con la conseguenza di appianare del tutto lo stacco percepito nei secoli dalla critica fra l'etereo Domenico e il pornografo Maffio; collega la protagonista del manoscritto londinese, Elena Artusi, a una donna cantata in sonetti petrarchisti dallo stesso Venier e dal conterraneo Giacomo Zane. Dieci anni più tardi, Massimo Frapolli (Frapolli 2001) identifica nel *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* curato da Girolamo Ruscelli (1553) una sequenza di 31 componimenti che possono essere letti come un «micro-canzoniere» di Domenico Venier. Conclude che l'Artusi è, di nuovo, la musa della sequenza, ma questa volta *in morte*, facendo di quella silloge il *pendant* petrarchista toscano del romanzo osceno in rime veneziane. Nel 2010, in una tesi di dottorato, Daniella Rossi analizza il contenuto tematico del codice londinese (Rossi 2010a), analisi che viene parzialmente riassunta in un articolo per *The Italianist* (Rossi 2010b). Infine, nel 2015 Courtney Quaintance riprende l'insieme di questi elementi in *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice* (Quaintance 2015). La studiosa usa il concetto sociologico di *omosocialità* coniato da Eve Kosofsky Sedgwick (Sedgwick 1985) per mostrare in che modo un testo di questo tipo, il dialogo letterario di due amici a proposito un'amante comune, si inserisca in un preciso contesto sociale quale quello dei frequentatori dell'accademia informale riunita attorno a Domenico Venier.

Un caso simile si presenta alla fine del canzoniere. L'episodio è introdotto da un sonetto di Venier, *Mando a tuor quel capitolo si bello* (BL, 140, cc. 196r-196v): Domenico decide di aggiungere al volume un capitolo di Corner contro un certo Domenico Ruzzini, *Caro mis-sier Domenego fradello* (BL, 585, cc. 197r-200r), nel quale Corner indica Ruzzini come un rivale, un inguaribile spasimante di Elena; in chiosa a quel testo Domenico Venier compone il capitolo *Potta mo ve scaldè de sto Ruzini* (BL, 142, cc. 200v-203r), una sua risposta per rassicurare l'amico sulle sue doti amatorie. Ora, negli alberi genealogici del Barbaro (Barbaro, VI. 30, 489), un unico Domenico Ruzzini corrisponde cronologicamente all'episodio: si tratta di Domenico di Carlo Ruzzini, nato il 10 marzo 1531 e morto trentaquattrenne l'8 novembre 1565. Ruzzini avrebbe quindi dieci anni in meno di Corner, se si accetta la proposta di Courtney Quaintance che identifica il poeta con quel Benedetto Corner nato nel 1521 (Quaintance 2015, p. 199). Ora, per affermare la propria precedenza e sottolineare la propria virilità, Benedetto precisa di essere un uomo compiuto e dà la sua età: «Mi ho trentatre anni» (BL, 141, c. 199r). Di conseguenza, Ruzini ha 23 anni al momento dello scambio. Non si può dire che sia un adolescente né tantomeno un bambino: anzi, si è addirittura sposato, nel 1551, a 20 anni, con una Morosini.⁷

Ma è di fatto politicamente minorenni per la Repubblica, che come si sa permette ai suoi figli maschi di far parte del Maggior Consiglio al 25° anno di età. La precisione del Corner permette di datare quel capitolo al 1554. Questa data viene così a rafforzare un altro *terminus ante quem*, la pubblicazione nello stesso anno di un sonetto di Giovanni Nasco che lamenta la morte dell'Artusi (Rossi 2010a, p. 129).⁸ Un fatto che spiega anche perché Venier e Corner decidono di chiudere la raccolta in quel momento, con la morte della protagonista. Ovviamente, la tonalità scherzosa del *libro* in veneziano non autorizza la creazione di una sezione *in morte* per completare le rime amorose; si possono trovare altrove componimenti elegiaci per la cortigiana, come precisato da Massimo Frapolli che identifica un «micro-canzoniere» del Venier dedicato all'Artusi e ricorda la canzone dedicatale da Giacomo Zane (Frapolli 2001).⁹

La raccolta si presenta come un vero e proprio *libro* – così viene definito dal Venier nel primo sonetto introduttivo (BL, 1, c. 1r) – curatissimo nella grafia e dotato di coerenza interna nella successione dei componimenti.¹⁰

⁷ Ha con lei due figli: Carlo, nato nel 1554, e Francesco, nato nel 1556. Marco Barbaro omette il nome della sposa, Maria o Marieta, che si può rinvenire consultando il contratto di nozze stillato il 3 aprile 1551 (ASV, *Avogaria di Comun*, 150, c. 62v-63r). Ruzzini riceve la ricca dote di 10 000 ducati: 4000 ducati contanti comprendenti anche di 500 ducati di corredo, 2000 ducati di obbligazioni e infine 4000 promessi da pagare 500 all'anno. È notevole l'assenza di *dimissoria*, cioè della parte complementare, abituale nelle nozze patrizie, che rimane in possesso della sposa.

⁸ Questo dato stride con la data di morte del 1553 proposta altrove (Frapolli 2001); si cercherà di sciogliere questo nodo in future ricerche.

⁹ Per questa complementarità fra erotismo veneziano ed elegia toscana concentrati nella stessa donna, cfr. Frapolli 2001, p. 65 e Quaintance 2015, pp. 83-114.

¹⁰ Il pubblico di un tale oggetto raffinato è sicuramente la cerchia di letterati che si radunavano a Cà Venier, cfr. nota 4.

È opera di due mani:¹¹ una prima mano che cerca di imitare i caratteri a stampa e una seconda, più libera, che porta un certo numero di correzioni.¹² Posso qui tratteggiare un breve riassunto del volume, che andrà espanso e dettagliato in futuri lavori.

Il *libro* inizia con tre sonetti introduttivi indirizzati ai lettori – i due primi del Venier, il terzo del Corner – che presentano l'argomento (BL, 1, c. 1r e BL, 3, c. 2v) e definiscono la lingua e lo stile, «a la venetiana» (BL, 2, c. 1v-2v). Un primo gruppo di componimenti (BL, 4-22, cc. 3r-34) è firmato esclusivamente da Domenico Venier: si tratta di un'alternanza di sonetti dispregiativi che canzonano l'Artusi per il gran numero di amanti (per esempio BL, 16 e 17, cc ; 19r-19v)¹³ e di sonetti caudati che prendono la forma di un contrasto fra Elena e più personaggi (generalmente sua madre o un amante)¹⁴. Fra questi primi componimenti, probabilmente risalenti agli anni della relazione fra Elena e Domenico, serpeggia un anelo di dialogo: attraverso i contrasti il Venier imbastisce scenette con due o tre personaggi e si spinge fino ad attribuire per gioco due capitoli a Elena (BL, 20 e 21, cc. 28r-31r).

Questa tensione è risolta quando viene chiamato in causa il Corner col sonetto caudato *Missier Benetto e no ve fazzo zà* (BL, 67, cc. 7^o r-37r). Corner diventa da quel momento in poi

¹¹ È pacifico già per l'anonimo autore del catalogo della *British Library* che le correzioni siano di mano di Domenico Venier. Daniella Rossi si fonda su criteri non paleografici per avvalorare l'attribuzione: «the addition of individual lines or, in some cases, entire stanzas, is common in the codex, suggesting that one of the authors did, in fact, edit the poems» (Rossi 2010a, p. 125). Si può però più oggettivamente convocare uno dei noti testimoni autografi del Venier per confermare la mano, per esempio il cosiddetto «codice degli abbozzi» della Marciana (Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It IX 589 (=9765)). Rimane invece aperta la questione della prima mano. La grafia curata del volume, che imita i caratteri a stampa, è innaturale e forzata; non dobbiamo quindi vederla come la grafia abituale del copista. Colpisce però la sostanziale differenza fra le due mani, escludendo di fatto che Venier sia autore anche della prima stesura. Se l'ipotesi forse più ovvia è immaginare il ricorso, da parte dei due poeti, a un amanuense di professione, un'altra soluzione è seducente. Esiste, allo stato attuale della ricerca, un unico esemplare della grafia di Benedetto Corner: la sua firma compare in calce al testamento di Foscarina Foscarini, la madre di Domenico Venier, di cui è testimone (*Archivio di Stato di Venezia*, Testamenti, 1203.79, cit. in Quaintance 2015, p. 199). Se si paragona questa firma, per essenza frettolosa, alla grafia del codice londinese, alcuni elementi di vicinanza (in particolare la grafia stessa del nome «Benetto Corner») rende plausibile l'attribuzione.

¹² Un tavolo delle correzioni di Venier sarà da stendere in altra sede ma la tipologia delle principali varianti è abbastanza semplice da definire: rara aggiunta di versi o intere strofe (c. 24v); riduzione delle doppie alla pronuncia veneta (*lezzer* -> *lezer*, c. 5r) o altro allineamento sul veneziano (*casa* > *cà*, c. 119v); aggiunta o soppressione di virgole o punti e virgola (numerossime le occorrenze in tutto il manoscritto); aggiunta di una lettera o di una parola dimenticata dal primo copista (*No l'haverave mai possù pair* > *No l'haverave mai possù patir*, c. 95r; *L'andavà pur zorno in so malhora*, > *L'andavà pur un zorno in so malhora*, c. 8¹r). Alcune sostituzioni di versi sono più interessanti: per esempio, in c. 22r un generico *Che Dio no me perdona i mie peccai* diventa *che sia mazzà da botte de pugnai*, riscrivendo la scena in chiave bulesca (per la letteratura bulesca vd. Da Rif 1984). Nei versi che cito in quest'articolo ho scelto di ritenere autorevole la mano del Venier; integro le sue correzioni come lezione definitiva. Mi accontento di citare i passi in una trascrizione diplomatica, aggiungendo solo maiuscole ai toponimi (*carampane* > *Carampane*, ecc.).

¹³ Il modello di questi sonetti, frequenti in tutta la raccolta, è il Petrarca di *R.V.F.* 237: «Non à tanti animali il mar fra l'onde, / né lassù sopra 'l cerchio de la luna / vide mai tante stelle alcuna notte, / né tanti augelli albergan per li boschi, / né tant'erbe ebbe mai il campo né piaggia, / quant'à 'l mio cor pensier' ciascuna sera.». Ma per Venier e Corner è sempre la moltitudine degli amanti o degli amplessi dell'Artusi a essere messa in evidenza.

¹⁴ I contrasti sono radicati in una tradizione veneziana che risale almeno fino a quelli quattrocenteschi di Leonardo Giustinian, dotati di un grande fortuna a stampa e ancora lodati da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua*: «Ma io non voglio dire ora, se non questo; che la nostra lingua scittor di prosa, che si legga, e tenga per mano ordinatamente, non ha ella alcuno; di verso senza fallo, molti pochi; uno de' quali più in pregio è stato a' suoi tempi, o pure a' nostri, per le maniere del canto, col quale egli mandò fuori le sue canzoni, che per quelle della scrittura; le quali canzoni dal soprannome di lui sono poi state dette, e ora si dicono le Giustiniane». (Bembo, 1931, p. 28). Su Giustinian vd. Carocci 2014.

l'interlocutore privilegiato e a quel punto il *libro* diventa un autentico romanzo epistolare in versi,¹⁵ esplicitamente concepito come tale, come si può evincere da un passo del capitolo *Se ben sò, ch'a far versi, e non haver* (BL, 7², c. 08r) nel quale Venier si lamenta del fatto che Corner sia venuto meno ai patti della corrispondenza: «Benche vù m'habbiè fatto sto roverso / De scriverme do volte, o tre in prosa; / Mi no ve voggio a vù far el converso.». Il romanzo si snoda poi fra singoli episodi e temi ricorrenti: le richieste di Venier di essere visitato a casa da Corner o da Elena; l'assenza o presenza del marito che permette agli amanti di recarsi da Elena (per esempio BL, 32-35, cc. 51v-61v), la maledizione al «cagozzo fantolin» Cupido (BL, 46, c. 74v), la minaccia rappresentata dal Morosini, altro amante putativo di Elena (BL, 63-66, cc. 86v-89r), gli insulti contro Elena (folti per esempio da BL, 67 a 79, cc. 89v-97v), l'organizzazione di un pasto a casa di Venier (BL, 85-89, cc. 105v-110r e poi BL, 95-97, cc. 114r-118v), una serie di canzoni che affermano che né Corner né Venier hanno mai divulgato ad altrui le loro relazioni con Artusi (per esempio BL, 114, cc. 156v-158r, ma sono in totale una decina). Il tutto è cosparso dai soliti sonetti che deridono l'inesauribile appetito sessuale della cortigiana, numerosi nell'ultimo quarto della raccolta, segno di un probabile esaurirsi dell'ispirazione poetica. Infine, dopo il già ricordato passo della gelosia di Corner per Domenico Ruzzini (BL, 140-143, cc. 196r-206v) il sonetto conclusivo del Venier *An, che ve par de ste coionarie?* (BL 144, c. 207v) saluta per l'ultima volta i lettori.

Si sarà già inteso quanto il *libro* sia una ricca fonte di dettagli biografici e di riferimenti concreti agli antipodi dal petrarchismo che Venier consegnava alle stampe, che di questo tipo di elementi era quasi completamente spoglio (Frapolli 2001). È innanzitutto la città di Venezia ad imporsi in primo piano in tutta la sua varietà.

III. Spazi urbani: il brulichio di Venezia

Il cuore della città, l'isola di Rialto, in quanto area del mercato e ponte sul Canal Grande, non è mai invocato direttamente: si tratta di uno spazio che appartiene a una letteratura diversa, quella umile delle *cheap prints*¹⁶ smerciate dai venditori ambulanti con i loro saponi e i loro profumi (Salzberg 2014, pp. 50-59), mentre il *libro* manoscritto è rivolto a tutt'altro pubblico, quello esclusivo della compagine letterata che frequenta il palazzo del patri-zio. Compagnono però luoghi di attività commerciali o artigianali attigui a Rialto: la Riva del Vin («Ne tanto vin se vende su la riva;», BL, 106, c. 136r) o i botteri che hanno i loro esercizi dietro il mercato, dove esiste tuttora una frequentata *Calle dei Boteri* («Ne se fà tante bote a San Cassan;», BL, 133, c. 180r). Più scontata è la presenza continua delle Carampane,¹⁷ il quartiere dove svolgevano la loro carriera le più infime meretrici. Quelle calli sono figura d'infamia che Corner impiega in costruzioni ossimoriche: «[...] questo saria / Levar un monestier in Carampana;» (BL, 143, c. 204v). Ma il riferimento può avere l'obiettivo di insultare Elena Artusi: «Cerchè pur al bordello, e in Carampana / No troverè la pi gran mario-la;» (BL, 58, c. 84r), oppure:

¹⁵ Massimo Frapolli aveva già notato come «Venier nella corrispondenza in versi trova uno dei generi più tipici della sua poesia» (Frapolli 2001, p. 33).

¹⁶ Il vocabolo, usato da Rosa Salzberg, mette in rilievo il dato oggettivo del prezzo di quei fascicoli e sostituisce con profitto l'ambiguo «stampe popolari» (per una discussione di questo termine vd. le prime pagine di Lastraioli 2012), ma potremmo anche usare l'italiano «letteratura da piazza».

¹⁷ Com'è noto il toponimo deriva dal nome della famiglia (Cà) Rampani, il cui palazzo si ergeva da quelle parti.

Mi de quante ghe n'ho mai cognossue
 Non ho mai cognossù la pi puttana,
 A metter quelle infin de Carampana,
 Quelle, c'ha fama pi d'esser fottue. (BL, 73, c. 92v)

C'è però un aspetto che interessa forse maggiormente i due poeti: con la sua folla di meretrici il quartiere contribuisce alla poetica della moltitudine, uno dei punti chiave della raccolta. Cito per esempio: «No gh'è tante puttane in carampana;» (BL, 16, c. 19r); «No gh'è tanti caruoli in carampana,» (BL, 130, c. 178v). Perché la folla in tutte le sue accezioni, massima espressione dell'urbanità veneziana, percorre l'intera raccolta. Una folla come quella delle Mercerie, le calli che collegano l'area marciana alla zona di Rialto (più precisamente alla contrada di San Bortolomeo) e dove venivano trascinati in mezzo alla popolazione i rei destinati alle forche fra le due colonne della piazzetta San Marco (Tassini 2009, pp. 438-443). Se le Mercerie vengono citate per la molteplicità delle botteghe che ivi pullulavano («Pi, che no gh'è mestieri in marzaria,», BL, 114, c. 157v), è soprattutto la dimensione giudiziaria a dominare: «Se mi no ve la meno un di in mezzao¹⁸ / Depenzareme per el mazor tristo, / Che mai per marzaria sia sta frullao. [*frustato*]» (BL, 33, c. 55v) ; «Sel dissi mai, ¹⁹ ch'in fra le do colonne / Vù me vedè a menar;» (BL, 125, c. 172v); «Sel dissi mai che sia per Marzaria / Menà a quel muodo, che se mena i rei.» (BL, 117,c. 161v), «Sel dissi mai, che sia / Frustà per Marzaria / Per qualche robbaria,» (BL, 120, c. 165v). Corner dettaglia la folla di donne e servitori che assiste allo spettacolo:

Sel dissi fia
 Ch'in Marzaria
 Donne, e garzoni
 Corra a i balconi
 Per mi, co quando
 I vò frustando
 Qualcun, che con le ongie²⁰ ha straparlà. (BL, 125,c. 173v)

La folla è anche quella degli spasimanti e dei clienti di Elena, *in primis* nel luogo degli incontri per eccellenza, la chiesa: «La festa in giesia quanti ghe ne sé? / A i perdoni, a le prediche per tutto / Ve ne vien drio un chiappo,²¹ dove andè.» (BL, 19, c. 27r). Venier lo fa dichiarare da Elena in uno dei capitoli che finge scritto dalla cortigiana:

Vegnì de gratia un zorno in la mia giesia;
 Benche mi ghe ne scambio purassè,

¹⁸ Per il *mezzado* di Domenico Venier vd. il punto 4 di quest'articolo. Nel verso citato il Corner promette all'amico di portare Elena in visita nel suo *mezzado*.

¹⁹ Quello che qui deve essere tenuto segreto è l'amplesso consumato con Elena.

²⁰ *ongie* «unghie» non è chiaro qui: sarà un riferimento a qualche tipo di tortura?

²¹ *chiapo/chiappo* nel senso di «gregge, branco» è registrato da Paccagnella 2012, p. 139, ma ignorato da Cortelazzo 2007.

E si dove che vago ogniun m'apriesia,
 Vegnighe un zorno, che voi, che vedè
 Pi de cinquanta, che me fà l'amor;
 E, se respondo a tutti, co se die.²² (BL, 21, c. 32r)

Questa folla di amanti può anche essere usata per avvilitare la destinataria. In un capitolo che dettaglia l'*ars amandi* della perfetta cortigiana, *O ch'i m'ha ditto 'l vero, o ch'i s'insun-
 nia*: (BL, 5³, cc. 69r-27v), Venier consiglia a Elena di accogliere tutti i clienti potenziali, anche quelli più poveri: «Fe bona ciera a tutti, se vegnisse / Tutto Castello, e tutto Canaregio.» (BL, 19, c. 25v). I due sestieri popolari sono sicuramente invocati con un intento umiliante ed è difficile non pensare qui alla *Zaffetta* e alla sua turba di pescatori chioggiotti, opera del fratello di Domenico una quindicina di anni prima. Ma il consiglio è più generalmente un *topos* della letteratura antiputtanesca.²³

Non è solo la folla a evocare la varietà urbana; prendo a mo' di esempio un sonetto di Venier quasi interamente imbastito sui luoghi. Per illustrare la moltitudine degli amanti di Elena, Venier deve iperbolicamente ricorrere alla realtà eterogenea della città, dal *fontego* mercantile colmo di pacchi di lana al quartiere delle Carampane delle prostitute invecchiate; dalle pecore della campagna di Padova (Pavana) all'attività frenetica della punta della Dogana; dalle popolazioni morlacche della Dalmazia al paesaggio di terrazze di legno (*altane*) sopra i tetti lagunari:

No gh'è tante magiette in diese zachi;²⁴

Ne tanti colli in fontego de lana;

No gh'è tante puttane in carampana;

Ne al molin no ghe và tanti sachi.

No ghe se in tel zuogo tanti intachi;²⁵

Ne ghe se tante piegore in Pavana;

No gh'è tanti bastasi²⁶ a la doana;

Ne in Schiavonia no gh'è tanti murlachi.

No ghe se tante altane in cima i coppi;²⁷

E in sie crielli²⁸ no gh'è tanti busi;

O in un campo d'arme tanti schioppi.

No ghe se tante roche, e tanti fusi;

No tuol cento amalai tanti siroppi;

²² *co se die*: come si deve.

²³ Cfr. per esempio il *Purgatorio delle cortigiane*: «E pensate che questo aspro martire / sol vi si serba che ciaschuna impari / non far li amanti di martel morire. // E s'alcun poverel non ha denari / fate pensiero elemosina fare / acciò che al render poi non sieno avari.» (Ugolini 2009, vv. 79-84)

²⁴ *magieta*: «piccola maglia», (Cortelazzo 2007, p. 746) si intenda di metallo, che moltiplicate costituiscono lo *zaco*: «"giaco", armatura a maglie d'acciaio» (Cortelazzo 2007, p. 1503)

²⁵ *intaco*: «peculato» (Cortelazzo 2007, p. 670).

²⁶ Qui vale la pena notare la correzione portata dal Venier, che cancella il toscano *facchini* in favore del veneziano *bastaxi*.

²⁷ *copo*: «tegola» (Cortelazzo 2007, p. 392).

²⁸ *crielo*: «setaccio» (Cortelazzo 2007, p. 417).

Quanti è i morosi d'Helenetta Artusi. (BL, 16, c. 19r)

In questa costante chiamata in causa degli spazi cittadini, Benedetto Corner usa i connotati dei luoghi per distinguere metaforicamente qualità diverse, per esempio di statura intellettuale o morale fra lui e l'amico: «Da vù a mi gh'è quella defferentia, / Che se da i monestieri a le hostarie.» (BL 108, c. 140v). Nello stesso modo, il contrasto fra spazi serve a dare un equivalente veneziano dell'espressione «saltare di palo in frasca²⁹», che diventa «E salto de sagrao in carampana, / [...] / Perche vago de portego in altana.» (BL 106, c. 135r). Notiamo la squisita connotazione qualitativa in questo salto dalla religiosità del sagrato alla volgarità dei postriboli delle Carampane e, in chiasmo, in quello dal basso del *portego* (la stanza centrale del primo piano del palazzo) verso l'alto delle terrazze di legno arrampicate sui tetti.

Sono anche presenti alcuni spazi esterni a Venezia, con due funzioni principali. Possono essere iperbolicamente invocati per definire una bellezza o un pregio superlativo, come quando Venier vanta presso Elena i pregi del Corner: «No gh'è 'l meglio de lu de qua in Friul;» (BL, 37, c. 63v). Ma più comunemente sono luoghi da evitare a ogni costo. Lo si vede nelle canzoni in cui Venier e Corner invocano le peggior disgrazie semmai avessero tradito il giuramento di segretezza fatto a Elena nel mantenere occulta la loro relazione. Sono luoghi dove si può diventare schiavi o dove ci si annoia in magistrature a contatto con il vile popolo: «Sel dissi mai [...] / Che sia schiavo in Turchia» (BL, 115, c. 158v); «Sel dissi mai, che torna a Cittadella / Un'altra volta a governar plebei;» (BL, 117, c. 161r), con riferimento a un probabile incarico pubblico del Corner; «Sel dissi, ch'i me manda a la Cania;» (BL, 121, c. 168v), cioè nella città di Canea in Creta, possedimento veneziano.

Altro esempio è il borgo di Castelfranco, da dove è originario il marito di Elena e dove si reca regolarmente. I poeti si augurano di continuo la partenza di questo terzo incomodo per lasciar la strada libera agli intenti erotici del Corner: «De so mario, ch'andasse a Castelfranco;» (BL, 32, c. 51v). Il borgo è in sé sinonimo di indignità sociale ma soprattutto amorosa: «In fede mia, che non è za 'l dover, / Ch'un villan stravestio da Castelfranco / Si diebba galder si fatta mogier.» (BL, 137, c. 186r). La campagna, oltre le mura d'acqua che proteggono Venezia, ha per definizione un che di ridicolo e di plebeo: «Ne se muove a la sagra d'una villa / Tanti villani al sonar d'una piva;» (BL, 106, c. 136r). Viene qui rovesciato un topos della letteratura antiputtanesca, nella quale è la cortigiana inurbata e non il suo protettore a vedersi rimproverare l'origine umile o contadina.³⁰

Di fronte al dettaglio delle folle o dei paesaggi cittadini, la cui varietà richiama la costante disponibilità amorosa di Elena, e all'evocazione angosciata o sprezzante di luoghi

²⁹ L'espressione è anche usata da Corner, in BL 110, c. 145r: «E che salta cussi de frasca in palo» ²⁵ *intaco*: «peculato» (Cortelazzo 2007, p. 670).

³⁰ Prendiamo come esempio quello che la *Tariffa delle puttane* afferma a proposito di Giulia Lombarda:

«Fu l'origine sua da un zappatore
Che stentando e soffiando a l'ombra et al sole
Si guadagnava il pan con suo sudore.
Venne in Vinegia, come altra suole,
Scalza, e con drappo di colore de' prati,
Raccamato di rose e di viole.

E s'altri annal di lei vi son mostrati,
Stimategli piu carchi d'heresie
Che le vane talhor teste de' frati.» (Romei 2020a, vv. 104-112).

lontani dalla capitale, una parte cospicua del *libro* si rivolge verso gli spazi intimi dove vengono consumati i pianti e gli amplessi.

IV. Spazi intimi: luoghi dell'amore e della disperazione

Al triangolo amoroso Venier-Artusi-Corner corrisponde il triangolo geografico fra il palazzo di Domenico Venier a Santa Maria Formosa, quello di Benedetto Corner sull'isola della Giudecca e la casa di Elena Artusi, prima nella contrada di San Marcuola (Cannaregio) e poi in quella di San Pantalon (Dorsoduro). Sono tre luoghi dai connotati alquanto diversi: la relativa centralità di Cà Venier (anche se appartiene al sestiere di Castello, Santa Maria Formosa è a due passi da Rialto e poco più lontana da Piazza San Marco) contrasta con la lontana pace della Giudecca o con le callette popolari di Cannaregio e di Dorsoduro.

Fra questi tre poli un luogo in particolare occupa un ruolo determinante: il *mezzado* di Domenico Venier. Il *mezzado* è costituito da «quelle stanze nel primo piano de' palazzi, che sono notabilmente più basse degli altri piani» (Boerio 1856). Come intuibile dalla trasparente etimologia si tratta di uno spazio ambiguo, di passaggio, posto fra un pianterreno dove venivano custodite le merci dei nobili-mercanti veneziani e un primo piano di ricevimento. Questa posizione intermedia del *mezzado* – così come il soffitto basso messo in evidenza da Boerio – ne fa un luogo dedicato alle attività commerciali o agli archivi, non certo adibito all'abitazione, tantomeno quella di un importante patrizio come Domenico Venier. Si può pensare che sia stata la malattia a costringere il poeta a vivere in un *mezzado*, riducendo il numero di scale da scendere per uscire dal palazzo.³¹ È in quel luogo che Venier riceve i membri della sua informale accademia: uno spazio singolare quindi, centrale per la storia culturale del Cinquecento veneziano tanti erano gli incontri e gli scambi che vi avvenivano.

Nel *libro* di Venier e Corner il *mezzado* invade lo spazio letterario. Venier cerca di mettere in moto una forza centripeta in direzione del suo mezzo piano, dove richiede ripetutamente visite da parte del Corner e di Elena. È ovviamente un insieme di stanze lussuose: «Certo sto mio mezzà / Se³² d'i comodi luoghi, che se catta [trova];» (BL, 71, c. 91r bis). Domenico vi sogna invano una presenza femminile per riscaldarlo quando arriva l'inverno: «Cancaro che bel esser con sta neve / Sotto la pietta con qualche donnina; / Che me disesse "Fefe [Fatevi] in quà, scaldeve".³³» (BL, 111, c. 146v). È anche il luogo dove si consuma l'incontro fra Domenico ed Elena dopo la separazione, rivissuto in un modo struggente dal poeta nel capitolo *Potta chi l'haverave mai credù* già analizzato da Daniella Rossi (vd. Rossi 2010b):

³¹ Domenico Venier doveva essere portato da un servitore ogniqualvolta si volesse spostare, come appare dalle lamentele di un famiglio nella denuncia presso i *Savi all'Eresia*, il Sant'Uffizio veneziano, contro il patrizio. Parla l'autore della denuncia: «lui [il servitore di Venier] me disse, che lhaveva da far assai nel servitio de quel gentil huomo perche bisognava esserli sempre apresso et portarlo in cariega non potendo andar. [...] Il suo era un gran fastidio a portar sto zentilhuomo inanzi in drio et portarlo in gesia inanzi in drio» (*Archivio di Stato di Venezia*, Sant'Uffizio, Processi, b. 40, 2). La denuncia accusa Venier di non andare abbastanza in chiesa; viene accolta e conservata ma la magistratura non indaga ulteriormente il fatto (l'autore della denuncia, che non conosceva Venier ma aveva scambiato con un suo servitore, era stato costretto dal proprio confessore a recarsi presso i *Savi* sotto pena di scomunica).

³² Conservo in tutto l'articolo questa grafia «se» per il veneziano «xé», cioè «è».

³³ Aggiungo la punteggiatura che è assente dai dialoghi in tutto il manoscritto.

Vustu mo, che te diga Helena fia
 Per dirte a la desmestega ogni cossa,
 Co feva avanti la mia malattia?
 Ch'al primo aspetto andì quasi in angossa,
 Co t'intrassi in mezzado, e me n'accorsi
 Che anca ti ti diventassi rossa. (BL, 27, c. 41v)

Il *mezzado* è a volte al centro di un gruppo di componimenti, come per esempio le trattative per imbastire una cena in tre (BL, 85-89, cc. 105v-110r) che inizia con il *forfait* del Corner:

Missier mio caro azzò che vù sappiè,
 Che l'ordene si se sta revocao
 De vegnir pi de sera là in mezzao
 Per le rason, ch'adesso intendarè, (BL, 85, c. 105v)

Oppure, quando l'impegno viene mantenuto e Corner riesce addirittura a portare Elena nelle stanze del Venier, spunta un sospetto di gelosia: Corner chiede all'amico di tenere buone le mani:

E no ve digo, se m'ho fadigao,
 Per no buttarve in occhio, che sta fia
 Sia vegnua per mio conto in sto mezzao,
 Che mai mi no son stao
 De questi, che, co i fa un'apiaser,
 E vuol dirlo ogni di, non è 'l dover;
 Si ch'andonca Venier,
 [117v] Daspo che mi ve l'ho menà mo quà,
 Fè 'l fatto vostro, che me volto in là;
 Tegnì le man a cà,
 E con la lengua rasonè pur via,
 Che de parole e non ho zelosia. (BL, 96, cc. 117r-117v)

In confronto, il palazzo di Benedetto Corner sulla Giudecca è praticamente assente dalla raccolta: è il luogo di appuntamenti ai quali Venier non riesce ad andare (BL, 36, c. 61v) e dove neanche Elena si reca, trattenuta da una comitiva:

Se la so compagnia non ha volesto
 Partirse, ne vegnir a la Zuecca,
 Che colpa mo ghe n'halla essa de questo? (BL, 38, c. 64)

Perché è verso la casa di Elena che si concentrano tutti gli sguardi. Con tre sonetti, tutti e tre firmati dal Corner, ricompare la scena classica della cortigiana alla finestra – anche se, nel terzo esempio, è Cupido a sostituirla, messo lì appositamente da sua madre Venere, identificata con Elena:

Madonna quando che vu gieri fuora
 De la fenestra in mostra cussi brava,
 Mi alhora in barca de la via passava,
 E me parse de veder l'Aurora. ³⁴ (BL, 41, c. 72r)

Sta mattin v'ho vista sul balcon
 Con i cavei, che sbampolava ³⁵ al vento,
 De la qual cossa ho buo tanto contento,
 C'ho cantao "Fallilela fallilon". ³⁶ (BL, 43, c. 73r)

E 'l tien in casa tutto el di al balcon
 Trazando³⁷ a quanti passa un veretton ³⁸. (BL, 46, c. 74v)

In quella casa della contrada di San Marcuola sono messi in scena i contrasti dell'inizio della raccolta, con una focalizzazione quasi esclusiva sulla camera e sul letto. Per esempio, in un contrasto fra Elena (H.) e un Moroso (Mo.) scoppia un dibattito sul luogo meglio indicato per l'amplesso. Il Moroso desidera usare il letto ma Elena teme che possa, disfatto, svelare alla servitù il passaggio dell'amante:³⁹

Mo. Horsù butteve zo.⁴⁰
 H. Quà su sta cassa? Mo. Nò
 Se megio in letto, che no ve machè. ⁴¹
 H. Vù disè 'l vero, andemo. Mo. Andemo. H. Oimé.

³⁴ Questo ultimo verso è ipometro.

³⁵ *sbampolare*: «muoversi, agitarsi» (Cortelazzo 2007, p. 1172).

³⁶ Aggiungo io le virgolette.

³⁷ *tràzer*: tirare (Cortelazzo 2007, p. 1417).

³⁸ *un veretton*: una grossa freccia da balestra (Cortelazzo 2007, p. 1471).

³⁹ Si potrà essere stupiti dal fatto che una donna ritenuta una cortigiana abbia la premura di nascondere alla servitù gli uomini che riceve. In realtà i confini fra l'adulterio e la prostituzione sono labili e la figura di Elena Artusi andrebbe in tal senso approfondita. La presenza di un marito non cambia il fatto che, frequentando più uomini (siamo sicuri del Venier, del Corner e di Giacomo Zane, ai quali dobbiamo aggiungere almeno Gabriele Morosini) sia definita una meretrice. La questione del ruolo del marito è anche presente in più luoghi del *libro*: non è chiaro per i poeti se quel personaggio sia all'oscuro degli amori della moglie o li tolleri per trarne vantaggi materiali.

⁴⁰ Aggiungo le maiuscole all'inizio delle battute.

Mo. C'haveu? che cossa se?
 H.Mi poveretta mi no desconcemo ⁴²
 Tutto quanto sto letto, se gh'andemo?
 Mo. Ch'importa? H. Co? No semo
 Se quei de casa el vede po cussi,
 Discoverti del tutto grama mi?
 Mo. Eh andemoghe si;
 Subito po el drezzeremo su,
 Che no parerà niente. H. Andemo horsù.
 Mo. Sia bendetta vù
 Che natura piasevole, c'havè;
 Vardè, co facilmente u ve voltè;
 Mi farave anche in pè
 [24r] Se no ghe fosse altra commodità;
 Mo dapo che la gh'è, chel letto è quà,
 Buttève mare la.
 H. Me butto. [...] (BL, 18, cc. 23v-24r)

Insomma la storia tutta del *libro* è quella di due letti: il letto sofferto di Domenico e quello, vagheggiato dai due patrizi, di Elena. Il letto di Domenico era già un luogo di dolore ai tempi dell'amore fra i due:

Po vago in letto
 Solo soletto;
 E, co son sotto,
 Bagno de botto
 Tutto 'l stramazzo ⁴³
 Da tanto sguazzo,
 Che fa 'l mio pianto; e sti n'ha compassion.
 [...]
 Quando ch'i altri dorme tutti quanti;
 Mi no posso dormir;
 Se stago in sponza ⁴⁴
 Par, che me ponza:⁴⁵
 Se stago in mezo,
 Madesi pezo:
 Dove che vago

⁴¹ *no ve machè*: «non vi macchiate»?

⁴² *desconzar*: «mettere in disordine» (Cortelazzo 2007, p. 451).

⁴³ *stramazzo*: «materasso» (Cortelazzo 2007, p. 1326).

⁴⁴ *sponza*: «sponda» (Cortelazzo 2007, p. 1301).

⁴⁵ *pònzer*: «pungere» (Cortelazzo 2007, p. 1035).

Mai no ghe stago;

[10r] Volta, e revolta per letto infin a di. (BL, 10, cc. 9v-10r)

Lo è maggiormente da quando Venier è paralizzato dalla gotta; il poeta paragona la voglia che ha di vedere il Corner a quella di uscire dalla sua condizione :

Che con quel desiderio mi v'aspetto,

Che ho d'insir de letto;

[130r] Con mazor brama mi ve aspetterò,

Che non ho de varir del mal, che ho; (BL, 104, cc. 129v-130r)

In quel letto non rimane allora per Venier che sognare quello dei passati amori, che fossero momenti di passione o di dolci colloqui:

E me penso, quando giera

Con custia la notte in letto,

Che tremava la lettiera

Tutta quanta, e 'l soraletto; (BL, 4, c. 4r)

M'ho recordà del di, che rasonavi

con mi sul letto de vostro mario;

E che tal volta vù me pizzegavi. (BL, 27, c. 42v)

Conclusione

Agli antipodi del petrarchismo veneziano di cui Domenico Venier è insieme il caposcuola e il più noto esponente, il romanzo epistolare in versi di Venier e Corner dedica una grande attenzione alla descrizione degli spazi urbani. Questa poetica della moltitudine, messa in atto lungo tutta la raccolta, ha come obiettivo primario porre in evidenza la folla di clienti che, secondo i poeti, frequenta la casa della loro amante Elena Artusi. Intendono così rimandare questa donna di successo, corteggiata da spasimanti esclusivamente patrizi, al rango delle prostitute da postribolo. Ma l'obiettivo misogino non riesce a nascondere il valore cittadino della poesia di Venier e Corner. È tutta la vita veneziana a essere evocata nei loro versi: le calli delle botteghe artigiane, i vicoli delle prostitute, i *fonteghi* dei mercanti stranieri, i palazzi dei nobili che si alzano dal *mezzado* al *portego* e all'*altana*, la crudele cerimonia dei condannati a morte che corrono in mezzo alla folla ilare nelle Mercerie...

un quadro che svela lo sguardo premuroso dei due poeti per la loro città, reso più chiaro ancora dall'invocazione atterrita di tutto quello che si stende al di là della laguna.

È possibile precisare l'ambivalenza di questa costruzione poetica volgendo lo sguardo verso gli spazi intimi, per capire come la raccolta oscilli fra una tonalità giocosa e un più soffuso sentimento elegiaco. L'opposizione ricalca quella fra due luoghi che sono nello stesso tempo profondamente simili e drasticamente opposti: il *mezzado* nel quale è confinato Venier e l'agognata camera di Elena Artusi. In questo contrasto si sviluppa l'espressione di un desiderio frustrato, di una gelosa inquietudine nei confronti dei rivali, di un atteggiamento melanconico di fronte ai piaceri passati o presenti, che è forse l'anima più profonda di un canzoniere leggero solo in apparenza.

Bibliografia:

Agostini Nordio T., «Benedetto Corner poeta dialettale e bulesco», in Agostini T, Lippi E. (a cura di), *Tra commediografi e letterati. Rinascimento e Settecento veneziano*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 151-170.

- Agostini Nordio T., *Poesie dialettali di Domenico Venier*, in «Quaderni Veneti», 14, 1991, pp. 33-56.
- Bandarini M., *Stanze in lode delle più honorate cortigiane di Venegia*, s. l., s. d.
- Barbaro M., *Arbori de~Patritii Veneti*, copia anastatica dell'Archivio di Stato di Venezia.
- Bembo P., *Prose della volgar lingua*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1931.
- Boerio G., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1856.
- British Library, Additional Manuscripts, 12.197.
- Coletti F., *Amours extra-conjugales et liaisons vénales à Venise au XVI^e siècle : réalités sociales et représentations littéraires*, tesi di dottorato sotto la direzione di Jean-Luc Nardone (Toulouse – Jean Jaurès) e Ivano Paccagnella (Università degli Studi di Padova), discussa il 2 dicembre 2016.
- Comiati G., *Venier, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 98, Roma, Treccani, 2020.
- Cortelazzo M., *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, La Linea Editrice, Padova, 2007.
- Crimi G., *Contro le cortigiane: scritti in prosa e in versi nel Cinquecento*, in Crimi G., Esposito A., *Figure alle margini*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2021, pp. 157-192.
- Crimi G., *Opere attribuite a Pietro Aretino*, Edizionale Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma, Salerno Editrice, 2023.
- Crimi G., *Primi appunti per il testo e il commento della 'Zaffetta' di Lorenzo Venier*, in «AOQU», 3(2), 2022, pp. 9-30.
- Crimi G., *Una stampa ritrovata: 'Il catalogo de tutte le principal e più onorate cortegiane de Venezia'*, in «Filologia e Critica», XLIII, 2019, pp. 57-80.
- Da Rif B., *La letteratura «alla bulesca»*, Padova, Antenore, 1984.
- Dragoncino, G. B., *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno*, Vinegia, Per Mathio Pagan, 1547.
- Frapolli M., *Un micro-canzoniere di Domenico Venier in antologia*, in «Quaderni veneti», 77, 2001, pp. 33-56.

- Larivaille P., *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, Milano, BUR, 1983.
- Lastraioli C., *Pasquinate, Grillate, Pelate e altro Cinquecento minore*, Manziana, Vecchiarelli, 2012.
- Paccagnella I. (a cura di), *Vocabolario del pavano (XIV-XVI secolo)*, Padova, Esedra, 2012.
- Quaintance C., *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*, Toronto / Buffalo / Baltimore, University of Toronto Press, 2015.
- Romei D. (a cura di), *La tariffa delle puttane di Vinegia*, Nuovo Rinascimento, 2020.
- Romei D., *Errata corrige per la "Tariffa delle puttane di Vinegia"*, Nuovo Rinascimento, 2020.
- Rossi D., *Illicit literature and invective in the academy of Domenico Venier*, Ph.D Thesis, University of Cambridge, 2010.
- Rossi D., *The Illicit poetry of Domenico venier: a British Library Codex*, in «The Italianist», 30, 2010, pp. 38-62.
- Salzberg R., *Ephemeral City: Cheap Print and Urban Culture in Renaissance Venice*, Manchester, Manchester University Press, 2014.
- Sedwick E., *Between men: english literature and male homosocial desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Tassini G., *Curiosità Veneziane*, Venezia, Premiata Tipografia Cecchini, 1863, réed. Venezia, Filippi Editore, 2009.
- Tolomei, C., *Laude delle Donne Bolognese*, Bologna, Per Iustiniano de Rubera, 1514.
- Ugolini P., *The Satirist's Purgatory : Il Purgatorio Delle Cortigiane and the Writer's Discontent*, in «Italian Studies», Vol. 08, No. 5, Spring 2009, pp. 1-19.
- Venier L., *Il Trentuno della Zaffetta*, a cura di Gino Raya, Catania, Libreria Tirelli di F. Guaitolini, 1929.
- Zane G., *Rime*, a cura di Giacomo Rabitti, Padova, Antenore Editrice, 1997.

DAL “GUIDERDONE” DEL NOTARO ALLA “LODE” DI DANTE.¹
PRESENZA E ASSENZA DEL CORPO DELL’AMATA

Sebastiano Italia
Università degli Studi di Catania

Abstract

Il presente studio vuole fare il punto su alcuni elementi del complesso gioco di rimandi e di allusioni tra i rimatori Siciliani – segnatamente Giacomo da Lentini – da una parte e Guido Guinizzelli e Dante, esponente di punta della nuova generazione di poeti dall’altra.

Il “guiderdone”, la ricompensa che *midons* concedeva al poeta-amante, innerva il canto dei rimatori provenzali. È un tema che diventa fondamentale fino a diventare la natura stessa del canto poetico, il quale si risolve nella necessità della ricompensa dell’amata. Si tratta di una dinamica segnatamente cortese. Nella società comunale italiana, questi rapporti saranno destinati a mutare. Questo cambiamento vede i suoi prodromi nei poeti della Magna Curia, vero e proprio *trait d’union* tra la lirica d’oltralpe e quella nostrana. Inaugurato con Giacomo da Lentini e incardinato intorno alla parola-chiave “guiderdone”, il dibattito “avere-non avere” elaborato da Guinizzelli, troverà la sua più alta espressione in Dante.

Parole chiave: guiderdone, Scuola Poetica Siciliana, Stilnovo, Dante

Abstract

The present work seeks to analyse some elements of the complex game of references and allusions among the Sicilian rhymesters – most markedly Giacomo da Lentini – on the one hand and Guido Guinizzelli and Dante, leading exponent of the new generation of poets on the other.

The *guiderdone*, the reward that *midons* conceded to the poet-lover, animates the song of the Provençal rhymesters. It is a theme that becomes fundamental to the point of becoming the nature itself of the poetic song, which is resolved in the necessity of the reward of the loved one. This is a markedly courteous dynamic. In Italian city state society, these relationships were destined to mutate. This change sees its prelude in the poets of the Magna Curia, true and proper *trait d’union* between the French lyric and our lyric. Inaugurated with Giacomo da Lentini and rotating around the keyword *guiderdone*, the “have-have-not” debate elaborated by Guinizzelli finds its highest expression in Dante.

Keywords: guiderdone, Sicilian Poetic School, Stilnovo, Dante

¹ Per Giacomo da Lentini si cita da: Antonelli R., Di Girolamo C., Coluccia R. (a cura di), *I poeti della scuola siciliana*, vol. 5, Antonelli R. (a cura di), Milano, Mondadori (I Meridiani), 2008. Per gli Stilnovisti si rimanda a Pirovano D. (a cura di), *Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice (I Diamanti), 2012; gli autori presenti nel volume sono indicati tramite le seguenti abbreviazioni: GL= Giacomo da Lentini; GG = Guido Guinizzelli; GC = Guido Cavalcanti. Dante, *Vita nuova e Rime*, Pirovano D. e Grimaldi M. (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2015.

I. Dal Notaro Giacomo a Dante. Passando per Guinizzelli

Il “grande canto cortese”, sin dai primi trovatori, si è sovente espresso nei termini di una richiesta del poeta a *midons*, mostrando tutta l’esigenza di colmare la distanza tra lo poetante e donna amata. Il recupero della poesia provenzale da parte dei poeti della Magna Curia di Federico II, unito all’invenzione del sonetto, conduce a una riflessione e metatestuale e filosofica sulla natura di amore e sui suoi effetti. Il focus adesso è spostato sull’io (cfr. Agamben 2001). Quando la poesia cesserà di indirizzare la propria attenzione sul tema del possesso-non possesso si concentrerà sull’analisi dell’io:

L’io (maschile dunque, per necessità storica), per realizzare se stesso, la rappresentazione della propria interiorità, deve escludere ogni relazione esterna dialogica, deve essere autorelazionale e autoriflettente e proprio in quanto totalmente autorelazionale, “infinito”, non soggetto a condizionamenti o limitazioni esterne (Antonelli 2018, pp. 69-96: 81-82).

La presente inchiesta vuole fare il punto su alcuni elementi del complesso gioco di rimandi e di allusioni tra i rimatori Siciliani – segnatamente Giacomo da Lentini – da una parte e Guido Guinizzelli e Dante, esponente di punta della nuova generazione di poeti, dall’altra, alla luce del metodo – già inaugurato da Aurelio Roncaglia (cfr. Roncaglia 1975, pp. 1-36; Folena 1991, pp. 25-28; Bruni 1990, pp. 211-273; 243-246; Fratta 1996) – della “stilistica filologica”, che ingloba non solo le semplici allusioni intertestuali, ma anche gli stilemi e gli aspetti metrici (cfr. Sansone 1991, p. 13).

Il motivo topico del “guiderdone”, la ricompensa che *midons* concedeva al poeta-amante per i suoi servigi, innerva il canto dei rimatori provenzali. È un tema che diventa fondamentale e caratterizzante le liriche in lingua *d’oc*, fino a diventare la natura stessa del canto poetico, il quale si risolve nella necessità della ricompensa dell’amata. Si tratta, beninteso, di una dinamica marcatamente cortese e legata ai rapporti di vassallaggio, fortemente consolidati soprattutto nella Francia meridionale. Dinamica che sarà messa a tema dal *De amore* di Andrea Cappellano. Possiamo dire preliminarmente che, nella società comunale dell’Italia settentrionale, questi rapporti saranno destinati necessariamente a mutare.

Tuttavia, questo cambiamento non avviene *d’emblée*, ma vede i suoi prodromi nei poeti della Magna Curia, vero e proprio *trait d’union* tra la lirica d’oltralpe e quella nostrana. Inaugurato con Giacomo da Lentini e incardinato intorno alla parola-chiave

“guiderdone”, il dibattito avere-non avere elaborato da Guinizzelli – in cui il tormento amoroso si lega al possesso e conseguentemente alla dialettica vita-morte –, troverà la sua più alta espressione in Dante.

II. Il “guiderdone”

Il motivo del “guiderdone” – e della sua negazione – affiora in tre importanti canzoni di Giacomo: *Guiderdone aspetto avere* (1.3); *La ’namoranza disiosa* (1.6); *Un disio d’amore sovente* (1.11).

Nella canzone *Guiderdone aspetto avere*, la complessità della tessitura metrica rivela l’importanza del tema affrontato. Il poeta vuole richiedere la sua ricompensa, dovuta al suo servizio d’amore, pur rimanendo pessimista sull’esito (cfr. Antonelli 2018, p. 83).

Si osservi l’attacco (vv. 1-3):

Guiderdone aspetto avere
da voi, donna, cui servire
no *m’enoia* [...]

Alla richiesta di ottenere ricompensa, che apre la canzone, segue in *explicit* il momento disforico: la distruzione dell’io del poeta; tematica forte che, per il tramite di Guinizzelli, arriverà a Cavalcanti, in cui troverà l’apice del suo sviluppo. Giacomo sta introducendo una tematica, del tutto inedita, che diventerà centrale per la lirica successiva (vv. 53-56):

Né-mica mi spaventa
l’amoroso volere
di ciò che m’atalenta,
ch’eo no lo posso avere, *und’eo mi sfaccio*.

Accenti simili nella canzone *La ’namoranza disiosa* (vv. 9-10). Il tema portante è il timore di dichiarare il proprio sentimento, dato il gran potere di Amore. L’*arditanza* mostrata nella seconda strofa permette tuttavia al poeta, grazie alla grande forza di amore, di non temere pericolo alcuno (cfr. Antonelli 2004, pp. 107-146: 109 n.):

Grande arditanza e coraggiosa
In *guiderdone* Amor m' à data [...].

E in *Un disio d'amore sovente* (vv. 99-60):

Ma sì io son folle ne lo mio pensare
per troppo amare
ca spero in voi, avenente,
ch'eo non serò perdente:
sì come da voi ebbi *guiderdone*,
mi traggerete fuor d'ogne casone.

Si tratta di un notevole passo in avanti: amante ha già conseguito in passato il *guiderdone* e ha dunque fondata speranza di riceverlo nuovamente. Il poeta mette a tema il motivo della gelosia e della ricompensa ottenuta da chi, tuttavia, è costretto a partire. Giacomo opera un'analisi puntigliosa, e del tutto interiorizzata, sulla dinamica possesso-desiderio-gelosia. Stante la lezione di Ovidio e di Andrea Cappellano, è preferibile tacere qualora si dovesse abbandonare il luogo dove madonna risiede, per il timore di perderla. Alla fine, così come immagina il poeta, sarà la stessa donna amata, a sciogliere la questione, concedendogli l'agognato possesso: questo è il "folle pensiero" (v. 55), suggerito da Amore.

È possibile osservare come il *topos* del "guiderdone", sia presente – sempre secondo una dialettica desiderio-mancanza – nei sodali vicini a Giacomo: Piero della Vigna, Rinaldo d'Aquino, Iacopo Mostacci, Mazzeo Ricco e Guido delle Colonne. In effetti questa dialettica della ricompensa, della quale era intessuta la lirica trobadorica, diviene in Sicilia un momento esclusivamente topico (cfr. Avalle 1977).² Il solo Giacomo sembra averne elaborato una casistica più complessa. Nello specifico, la canzone esaminata, *Guiderdone aspetto avere* farà scuola soprattutto per la dinamica descritta del disfacimento dell'io.

Si pensi al tema del continuo processo vita-morte (*Madonna, dir vo voglio*, GL, 1.1, vv. 9-12):

² Su questa prassi combinatoria poggerà la lirica italiana antecedente a Cavalcanti e a Dante.

Dunque *mor' e viv'eo?*
No, *ma lo core meo*
more più spesso e forte
che non faria di morte naturale.

Si tratta di un tema poi ripreso da Guinizzelli, nella canzone *Donna, l'amor mi sforza*, (GG, III, vv. 37-48), che riconvoca il *topos* della ricompensa:

Grave cos'è servire
signor contra talento
e sperar *guiderdone*,
e mostrare 'n parere
che sia gioia 'l tormento
contra su' oppinione.
Donqua si dé gradire
di me, che vo'[glio] ben fare
e ghirlanda portare
di molto orgoglio ardire:
che s'eo voglio ver dire,
credo pingere l'aire.

Più eloquenti sono i versi finali (vv. 58-60):

Poi madonna l'ha visto,
megli' è *ch'eo mora* in quisto:
forse n'avrà peccato.

Guido tenta il superamento di questa aporia. Un principio di questo tentativo potrebbe essere il sonetto *Fra l'altre pene maggio credo sia* (GG, XV; cfr. Rossi 1966-1969, p. 62):

Fra l'altre pene maggio credo sia
sopporre libertà in altrui voglia:
lo saggio, dico, pensa prima via
di gir, che vada, che non trovi scoglia.

Omo ch'è priso non è 'n sua bailia:
conveneli ubedir, poi n'aggia doglia,
ch'<a> augel lacciato dibattuta è ria,
che pur lo stringe e di forza lo spoglia.

In pace donqua porti vita e serva
chi da signore alcun merito vòle:
a Dio via più, che volontate chere;

e voi, messer, di regula conserva,
pensate a l<o> proverbio che dir sòle:
«A bon servente *guiderdon* non père».

Sembra che Guinizzelli voglia liquidare la questione spostando l'orizzonte dal servizio d'amore per madonna al servizio divino. Il servizio a Dio, se dettato da una conscia volontà, comporta la maggiore delle ricompense: «a Dio via più, che volontate chere» (v. 11).

Il tema del “*guiderdone*”, trasposto in Italia da Giacomo da Lentini, inaugura il dibattito poetico sulla ricompensa e il possesso, trovando il suo apice in Guinizzelli. Il tormento d'amore, derivato dal non avere, viene così inserito in una dialettica vita-morte.

III. La “lode” di madonna. Il Notaro e Guinizzelli

All'interno dello stesso componimento, sia nel Notaro quanto in Guinizzelli manca una dialettica tra *guiderdone* e lode. Come si è visto nella canzone *Guiderdone aspetto avere*, Giacomo, a causa del diniego della ricompensa, osserva la mutazione del proprio io da

soggetto poetante a soggetto inanimato, paventandone la distruzione (v. 56): *ch'eo no lo posso avere, und'eo mi sfaccio*. Tema che poi tornerà in altri sonetti, detti della lode, quali *A l'aire claro ò vista ploggia dare* (1.26); *Molti amadori la lor malatia* (1.23); e nella canzone *Amore non vole ch'io clami* (1.4) (cfr. Di Girolamo 1989; Meneghetti 1992; Di Luca-Grimaldi 2017, pp. 179-196).

Tuttavia, prima di esaminarli, è utile soffermarsi sulla canzone che sembra essere la premessa a queste liriche: *Amor non vole ch'io clami* (vv. 41-50):

*Senza merzede potete
saver, bella, 'l meo disio,
ch'assai meglio mi vedete
ch'io medesimo non mi veo;
e però s'a voi paresse
altro ch'esser non dovesse
per lo vostro amore avere,
unque gioi non ci perdiate,
cusì vol e te· 'mistate,
inanzi voria morire.*

Legata a una formale richiesta di “sincerità”, Giacomo sottolinea la novità poetica da lui delineata, cioè il rifiuto della richiesta della ricompensa d'amore, «motivato più dalla certezza dell'inutilità di tale richiesta che dall'esibito fastidio di una formula ormai consunta» (Meneghetti 1992, p. 164; cfr. Leonardi 1994, p. 32).

La mancata ricompensa e l'assenza del corpo dell'amata lasciano spazio al motivo della “lode” di madonna, volto a colmare la frustrazione del desiderio e l'assenza dell'amata. Giacomo lo sviluppa nei sonetti detti “della lode”: *Diamante né smiraldo, né zafino*; *Madonna à 'n sé vertute con valore*; *Angelica figura e comprobata* (sebbene di dubbia attribuzione); tale motivo unirà i sonetti del rimatore alla seguente sperimentazione bolognese e toscana. La lode passa così dai Siciliani a Guinizzelli. Non si tratta, tuttavia, di un luogo comune: Guinizzelli riempie di nuovi significati quanto gli era arrivato dalla tradizione lentiniana (cfr. Marti 1973; Favati 1975; Brugnolo 1980, pp. 53-105: 53-88; 81-82; Carrai 1981, p. 125).

Leggiamo i testi (cfr. Santangelo 1928; Brambilla Ageno 1964; Brugnolo 1980; Bruni 1990, pp. 211-273; Albertazzi 2002):

GL, 1.35

GG, VII

**Diamante, né smiraldo, né zafino,
né vernul'altra gema preziosa,**
topazzo, né giaquinto, né rubino,
né l'aritropia, ch'è sì vertudiosa,
né l'amatisto, né 'l carbonchio fino,
lo qual è molto risprendente cosa,
non àno tante belezze in domino
quant' à in sé la mia donna amorosa.

**E di vertute tutte l'autre avanza,
e somigliante al sole è di sprendore,**
co la sua conta e gaia inamoranza,
e più bell'è che rosa e che frore:
Cristo le doni vita ed alegranza
e sì l'acresca in gran pregio ed onore.

**Vedut'ho la lucente stella diana,
ch'apare anzi che 'l giorno rend'
albore,**
c'ha preso forma di figura umana;
sovr' ogn' altra me par che dea splendore:
viso de neve colorato in grana,
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;
non credo che nel mondo sia cristiana
sì piena di biltade e di valore.
Ed io dal suo valor son assalito
con sì fera battaglia di sospiri
ch'avanti a lei de dir non seri' ardito.
Così conoscess'ella i miei disiri!
ché, senza dir, de lei seria servito
per la pietà ch'avrebbe de' martiri.

GL, 1.36³

GG, X

**Madonna à 'n sé vertute con valore
più che nul'altra gemma preziosa,**
che isguardando mi tolse lo core,
cotant'è di natura vertudiosa.

**Più luce sua beltate e dà sprendore
che non fa 'l sole né null'otra cosa,**
de tutte l'autre ell'è sovrane e frore,
che nulla apareggiare a lei non osa.

Di nulla cosa non à mancamento,
né fu ned è né non serà sua pare,
né 'n cui si trovi tanto complimento;
e credo ben, se Dio l'avesse a fare,
non vi metrebbe sì su' 'ntendimento
che la potesse simile formare.

IBAT 1.37 (cfr. Avalor 1973; Biadene 1889, pp. 1-234; Santangelo 1928; Spitzer 1958, pp. 61-70; Minetti 1980, pp. 31-100; Roncaglia 1995, pp. 41-65; Cella 2003).

Angelica figura e comprobata,
dobiata di ricura e di grandezze,
di senno e d'adornezze sete ornata
e nata d'afinata gentilezze.

Non mi parete femina incarnata,
ma fatta per gli frori di belezze
in cui tutta vertudie è divisata,
e data voi tutt'è avenantezze.

In voi è pregio, senno e conoscenza,
e sofrenza, ch'è somma de li bene,
come la spene che fiorisc'è ingrana:
come lo nome, aut'è la potenza
di dar sentenza chi contra voi viene,
sì com'avene a la cità romana.

dare
Io vo'[glio] del ver la mia donna lau-
ed asembrarli la rosa e lo giglio:
**più che stella d'iana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.**
Verde river' a lei rasembro e l'âre,
tutti color di fior', giano e vermiglio,
oro ed azzurro e ricche gioi per da-
re:
medesmo Amor per lei rafina meglio.
Passa per via donna, e sì gentile
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
e fa 'l de nostra fé se non la crede;
e non le pò apressare om che sia vile;
ancor ve dirò c'ha maggior vertute:
null' om pò mal pensar fin che la vede.

[...]

Donna, Deo mi dirà: «Che presomi-
sti?»,
siando l'alma mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch'a Me conven le laude
e a la reina de regname degno,
per cui cessa onne fraude».
Dir Li porò: «**Tenne d'angel sembian-**
za
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza».

³ (cfr. Brugnolo 1980; Bruni 1988; Mancini 1988; Cella 2003).

Il primo sonetto del Notaro pone il tema della *descriptio mulieris* e della sua comparazione alla bellezza delle pietre preziose. Non manca il tema tipico del paragone allo splendore del sole. Scrive Giacomo (vv. 1-2): «Diamante, né smiraldo, né zafino, / né vernul'altra gema preziosa»; così Guinizzelli (X, v. 7): «oro ed azzurro e ricche gioi per dare». Ancora, centrale è il tema della luce in Giacomo (vv. 9-10): «E di vertute tutte l'autre avanza, / e somigliante al sole è di splendore»; (GG, VII, vv. 1-2): «Vedut'ho la lucente stella diana, / ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore». Il poeta si spinge ad accomunare il fascino della donna alle realtà celesti. L'identità tra la donna e tali realtà non è più metaforica, ma sostanziale.

La *laus mulieris* condotta da Guinizzelli (GG, X) comporta l'equiparazione dell'amata alle altre creature, sulla scorta di un modulo topico della poesia religiosa, riscontrabile nel *Cantico dei Cantici* (1 8; 2 2) e nell'*Ecclesiaste* (50, 6-10). Alla movenza incipitaria delle quartine, giocata sulla tematica della "lode" e sullo schema retorico del *plazer* provenzale, fa seguito l'epifania della donna con gli influssi che da lei emanano. Le due quartine sono tutte giocate su comparazioni con gli ambiti vegetale e astrale, non senza richiami alle gemme preziose. Le due terzine invece descrivono gli effetti della presenza di madonna, in primo piano mentre passa per via, saluta, tiene a distanza i cuori vili. Guinizzelli mette in atto uno scarto decisivo nei confronti della lirica tradizionale d'amore di origine siciliana, aprendo una nuova via per la lirica italiana (cfr. Borsa 2007, pp. 93-99).

Il secondo sonetto allarga il tema lentiniano della *lode* a tutto il componimento, associando e sublimando i temi della lode della donna all'espedito del genere del *plazer*.⁴ L'esito ultimo vede già in Giacomo l'assimilazione di madonna alla realtà sovranaturale (*Madonna à 'n sé vertute con valore*, vv. 12-14).

Per quanto riguarda la struttura sintattica, i vv. 12-14 «e credo ben, se Dio l'avesse a fare, / non vi metrebbe sì su' 'ntendimento / che la potesse simile formare», introducono una completiva al congiuntivo poi riutilizzata, sebbene con tempo diverso, da Guinizzelli v. 7: «non credo che nel mondo sia cristiana».

Aprendo una via che si dimostrerà fertile per la lirica italiana, il Notaro paragona la sua donna a una *creatura angelica* (GL, 1.37, v. 1): «*Angelica figura e comprobata*»;⁵ tale *topos* sarà il momento di abbrivio che ci conduce agli stilnovisti (cfr. Roncaglia 1975). Il verso «Tenne d'angel sembianza» (GG, IV, v. 58) non è invece un *topos* letterario. Premettendo che, in quest'ultima strofa, il dettato poetico rimane ambiguo, un dato rimane certo, Guinizzelli evoca la successione Dio-angelo-cielo, alla quale è parallela quella madonna-amante. Il poeta profila un accostamento in grado di intensificare la forza dell'immagine della donna-angelo, la quale diverrebbe allora non una mera metafora strumentale, ma un'analogia volta

⁴ Ripreso da Cavalcanti (*Avente 'n vo'*, II; *Biltà di donna*, III).

⁵ Il motivo era già diffuso nella lirica provenzale ancora prima di Guinizzelli e degli Stilnovisti. Si veda Guillem de Saint Gregori: «angel / sembla[m] del cel quant ieu cug que-m jauzisca» (*BdT*, 233, 4, vv. 22-23).

in una direzione teologica ben marcata (cfr. Rossi 1930, pp. 19-90; Petrocchi 1965, pp. 611-650: 624; Roncaglia 1967, pp. 13-34: 19 e sgg.; Contini 1960; Contini 1970, p. 193). Guinizzelli apre due vie: da una parte la lode incondizionata, dall'altra il binomio lode-morte, legato al tema della ricompensa (cfr. Pelosi 2000, pp. 43-48 e *passim*).

Nel momento in cui la memoria poetica cessa di essere una semplice questione di rimandi intertestuali, diviene un contenitore, coincidente spesso con la messa in discussione e la ristrutturazione del significante, svuotato dal proprio significato primario e orientato in direzioni differenti a seconda della necessità poetica (cfr. Tynjanov 1968, p. 131; Genette 1982; Jenny 1976, pp. 257-281; Kristeva 1978, p. 182; Zumthor 1973; Corti 1976; Corti 1997, p. 27).

IV. Dal "guiderdone" alla "lode". La svolta dantesca

Il dibattito su "avere" e "non-avere", inaugurato dal Notaro, il quale gira intorno al tema chiave del "guiderdone", trova, come si è osservato, il suo apice in Guinizzelli. Il tormento d'amore e l'opposizione vita-morte vengono innalzati da Guinizzelli a livelli sconosciuti presso i rimatori sia Provenzali sia Siciliani.

Primo fra tutti – vista anche la mancanza di una cronologia certa – Giacomo ha intuito l'*impasse* nella quale si era avvitata la lirica cortese, a causa della continua e ossessiva ricerca di una ricompensa, di un "guiderdone", da parte della donna, ricerca frustrata che conduce il Notaro a un progressivo allontanamento dall'oggetto amato, al fine di evitare la distruzione del proprio io: «und'eo mi sfaccio» (GL, 1.3, *Guiderdone aspetto avere*, v. 56); «Dunque mor' e viv'eo? / No, ma lo core meo / more più spesso e forte / che non faria di morte naturale» (GL, 1.1, *Madonna, dir vo voglio*, vv. 9-12). Tema ripreso, come si è visto, da Guinizzelli nella canzone *Donna, l'amor mi sforza* (GG, III, vv. 37-48), inscritta sotto il segno di una sofferenza amorosa predestinata:

Grave cos'è servire
signor contra talento
e sperar guiderdone,
e mostrare 'n parere
che sia gioia 'l tormento
contra su' oppinione.
Donqua si dé gradire
di me, che vo'[glio] ben fare

e ghirlanda portare
 di molto orgoglio ardire:
 che s'eo voglio ver dire,
 credo pingere l'aire.

Ciò porta il poeta a focalizzarsi esclusivamente sul suo proprio io. Fra questa consapevolezza e la comparsa del sonetto, Antonelli ha notato una stretta correlazione (cfr. Antonelli 2005, pp. 41-75; Antonelli 2018, p. 85). Per la sua brevità, il sonetto permette lo scavo interiore di un'emozione, cui segue un immediato ritorno sulla consapevolezza di sé. Il sonetto, pertanto, non è solo un'invenzione metrica; è l'esito della necessità di trovare una nuova forma capace di esprimere la novità di questo discorso poetico: l'introspezione dell'io (cfr. Antonelli 1989, pp. 35-75).

In Giacomo, i sonetti della lode, profondamente connessi con i problemi posti dalla canzone *Amor non vole ch'io clami*, permettono di sciogliere questa *impasse*. Il Notaro rinuncia alla richiesta e al rapporto dialogico con madonna, focalizzandosi esclusivamente sul proprio io. Il sonetto, pertanto, diviene il contenitore adatto per questo discorso poetico (cfr. Antonelli 2018, p. 87).

Eredi di questa tradizione trasmessa dalla Magna Curia – passando per Guinizelli –, toccherà a Cavalcanti e a Dante raccoglierne le vestigia, riempiendole di motivi nuovi.

Il primo utilizza il lemma “guiderdone” in un contesto oramai troppo mutato. Guido porta alle conseguenze estreme il paradosso amoroso. Amante ama, ma nel contempo soffre, senza riuscire a prospettare una soluzione a questa aporia (cfr. Giunta 1995, pp. 150-178; Italia 2017, p. 127) (*Quando di morte mi conven trar vita*, GC, XXXII, vv. 19-20):

sì ch'amar già non osa
 qual sente come servir *guiderdona*.⁶

Dante fa uso della parola “guiderdone” solo nella *Vita nuova*, e solo nelle parti in prosa, derubricandolo così in un contesto non amoroso in senso stretto. Vediamo come. Una prima occorrenza la si trova come premessa a due sonetti luttuosi, composti in occasione della morte di un'amica di Beatrice: *Piangete amanti* e *Morte villana* (V.n. 3, 1-3). Dante, ovvero l'io di amante, avverte la necessità di ricompensare – “guiderdonare” – la donna, in lutto per la morte di un'amica comune e non viceversa.

La dialettica desiderio-ricompensa è qui assente:

⁶È tuttavia da notare che, in questo caso, “guiderdona” è ironico.

Aprresso lo partire di questa gentil donna, fu piacere del Signore degli angeli di chiamare alla sua gloria una donna giovane e di gentile aspetto molto, la quale fu assai gratiosa in questa sopradecta cittade, lo cui corpo io vidi giacere senza l'anima in mezzo di molte donne, le quali piangeano assai pietosamente.

Allora ricordandomi che già l'avea veduta fare compagnia a quella gentilissima, non poteo sostenere alquante lagrime; anzi piangendo mi propuosi di dicere alquante parole della sua morte, *in guiderdone* di ciò che alcuna fiata l'avea veduta colla mia donna.

E di ciò toccai alcuna cosa nell'ultima parte delle parole che io ne dissi, sì come appare manifestamente a chi lo 'ntende. E dissi allora questi due sonetti, li quali comincia lo primo *Piangete* e il secondo *Morte villana*.

E, in uno altro snodo, "guiderdonare" è anche in Dante in accezione ironica (*V.n.* 28, 4-6):

Per questo raccendimento de' sospiri si raccese lo sollenato lagrimare, in guisa che li miei occhi pareano due cose che desiderassero pur di piangere. E spesso avenia che, per lo lungo continuare del pianto, dintorno a.loro si facea uno colore purpureo, lo quale suole apparire per alcuno martirio che altri riceva:

onde appare che della loro vanitate fuoro degnamente *guiderdonati*, sì che d'allora innanzi non potero mirare persona che li guardasse sì, che loro potesse trarre a simile intendimento.

Onde io, volendo che cotale desiderio malvagio e vana tentatione paresse destructo sì che alcuno dubbio non potessero inducere le rimate parole che io avea dette dinanzi, propuosi di fare uno sonetto nel quale io comprendessi la sentenza di questa ragione, e dissi allora *Lasso, per forza di molti sospiri*. E dissi «Lasso» in quanto mi vergognava di ciò che li miei occhi aveano così vaneggiato.

Dante ha appena sperimentato un traviamiento, messo in moto dalla "donna pietosa". Nel pentirsi di questa esperienza, Dante tenta di espiare la sua colpa col sonetto *Lasso, per forza di molti sospiri*, al fine di fugare ogni dubbio sui vaneggiamenti intorno a tale donna. Beatrice ha ripreso il proprio posto nella mente del poeta e ciò fa sentire a Dante l'esperien-

za della “donna pietosa” come un ritorno al passato, a una poetica oramai superata. Per tale motivo egli deve “guiderdonare” i suoi occhi, accusati di vanità. L’espressione “guiderdone” è qui utilizzata in funzione verbale e in prosa, non in una lirica, ed è indicativa di questo mutamento di poetica: palinodia di un’esperienza giovanile delle rime lasciata alle spalle. Per poter parlare degnamente di Beatrice occorre uno stile nuovo, ancora tutto da sperimentare.

La privazione del saluto rappresenta solo un elemento di una vicenda amorosa oramai lasciata alle spalle (cfr. Antonelli 1994, p. 49).

Il “guiderdone”, svuotato dal suo significato, è avvertito come una sorta di relitto lessicale di un tempo – quello feudale – e di una lirica – quella trobadorica – oramai lontani dalle condizioni storiche – la realtà comunale di fine Duecento – dentro le quali Dante ordisce il suo *libro della memoria*. Ci troviamo davanti a un moderno io lirico.

La parola chiave del libello è difatti “loda” (V.n. 10, 5-8):

[...] delle quali una, volgendo li suoi occhi verso me e chiamandomi per nome, disse queste parole: «A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo». [...]

Allora dissi queste parole loro: «Madonne, lo fine del mio amore fu già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine che era fine di tutti li miei desideri. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, à posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno».

Allora queste donne cominciaro a parlare tra.lloro. E sì come talora vedemo cadere l’acqua mischiata di bella neve, così mi pareva udire le loro parole uscire mischiate di sospiri.

E poi che alquanto ebbero parlato tra.lloro, mi disse anche questa donna, che m’avea prima parlato, queste parole: «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine». *E io rispondendo lei dissi cotanto: «In quelle parole che lodano la donna mia».*

Il poeta, quindi, non pone più al centro dell’attenzione il proprio stato di amante infelice che fa della domanda della *mercede* l’argomento *princeps* delle proprie liriche; egli

esperisce un linguaggio nuovo, il cui centro è rappresentato dall'essenza amorosa (cfr. Fenzi 2021, p. 79):

Ma a questo punto tutto cambia, e il salto in avanti, si sa, è forte e repentino. Dante esce finalmente dall'imbuto nel quale aveva finito per cacciarsi, e la 'vita nuova' comincia nel momento in cui, messo dinanzi alla propria *impasse* umana e poetica, si descrive animato dalla scoperta di un'altra verità e di un altro linguaggio.

È nel momento in cui il poeta abbandona la visione d'amore come "guiderdone", che riesce a essere in grado di far fronte e di pensare l'assenza e la morte di Beatrice.

Il "guiderdone" concesso a Dante era il saluto della Gentilissima. Venuta meno, dopo l'episodio del *gab*, questa dinamica tipica del servizio amoroso, tra le varie scelte della casistica amorosa, a Dante rimaneva la strada già tentata dal Notaro, Guinizzelli e Cavalcanti: quella del disfacimento dell'io. Tuttavia, egli sperimenta un'altra soluzione: la sua ricompensa, il suo "guiderdone", è la "lode" incondizionata della sua donna, realtà sovranaturale. La dialettica "avere-non avere" cessa la sua funzione in quanto la corporalità di Beatrice è posta al di fuori della dinamica della ricompensa che stiamo descrivendo; il corpo della donna viene di fatto sostituito dalla lode: la ricompensa è riassorbita nello stesso atto poetico, nella parola (cfr. Antonelli 2018, pp. 92-93). Canzone spartiacque di questa mutata temperie è *Donne ch'avete intelletto d'amore*. La "lode" di Beatrice può adesso avvenire anche *in absentia*; ciò permette al poeta di poter utilizzare la parola poetica per rappresentare qualcosa di nuovo. Dante ha svuotato dell'antico significato la parola "guiderdone", che la tradizione gli aveva consegnato; egli non può più cercare una ricompensa da Beatrice, pena l'*impasse* amorosa e il conseguente disfacimento dell'io, stante il dettato cavalcantiano (GC, XXXI, vv. 21-24):

Dunque d'amar perché meco ragiona?
Credo sol perché vede
ch'io domando mercede
a Morte, ch'a ciascun dolor m'adita.

La strada da seguire è quella di dare un senso più alto al tema della "lode", giunto a Dante dai sonetti lentiniani, attraverso il tramite di Guinizzelli. La rinuncia alla gratificazione amorosa e la poetica della "lode" rendono obsoleta e contraddittoria l'esperienza lirica antecedente. Scopo del fare poesia diventa, dunque, in senso metaletterario, il poetare medesimo; impresa inaudita, *troppo alta matera*, mai tentata prima (V.n. 10, 11. Cfr. De Robertis 1970, pp. 92-128):

E però propuosi di prendere per matera del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere *impresa troppo alta ma-*

tera quanto a me, sì che non ardia di cominciare. E così dimorai alquanti dì, con desiderio di dire e con paura di cominciare.

È bene mettere a fuoco in che cosa consista questa nuova materia. Fin qui la poesia aveva tentato di ottenere in cambio qualcosa, mutando una situazione in atto volta al compiacimento personale della ricompensa: l'atto beatificante del saluto. Dopo il *gab*, segue il silenzio, lo stallo. Il superamento non può che risiedere nel riconoscimento del nuovo oggetto del poetare, ovvero la vera immagine dell'amore. Esempio è il sonetto *Ne li occhi porta la mia donna amore* (V.n. 12, 1).

Questa contrapposizione tra un amore mosso dalla speranza di un "guiderdone" e un nuovo amore disinteressato era già stato il presupposto del ciceroniano *De amicitia*: «amicitiam non spe *mercedis* adducit, sed quod omnis eius fructus in ipso amore inest, expetendam putamus»; «Ipse enim se quisque diligit, non ut aliquam a se ipse *mercedem* exigat *caritas* suae, sed quod per se sibi quisque carus est» (*De amicitia*, 35; 79-80. Cfr. *De natura deorum*, I, 122; *De finibus*, II, 83-85; III, 70; *De legibus*, I, 49; *Ad familiares*, III, XIII, 2). Posizione corroborata anche dalla mediazione agostiniana: «Si amas, gratis ama; si vere amas ipse sit *merces* quem amas» (*Sermones*, CLXV, 4 in PL XXXVIII, 905). E ancora: «Videat enim *charitas* vestra primum amicitiae amor qualiter debeat esse gratuitus [...]» (*Sermones* CCCLXXXV, 4 in PL XXXIX, 1962; cfr. S. Bernardo, *In Cantica canticorum* sermo VII, 3 in PL CLXXXIII, 807; *In Cantica canticorum* sermo LXXXIII, 5 in PL CLXXXIII, 1183).

Il testo ciceroniano, costellato di termini poi ripresi dai Padri della Chiesa, permetteva già da solo di offrire un nuovo spunto a Dante. La parola che ritorna frequentemente è, non a caso, *caritas*, in connessione con l'amore o l'amicizia disinteressata, la quale non esige ricompensa, o mercede.

Inoltre, la "lode" acquista la propria specificità nell'essere associata alla virtù morale e alla nobiltà di cuore, posizione guadagnata, in seguito, nel trattato filosofico (*Conv.* IV, 18, Brambilla Ageno 1995; cfr. Inglese 1993, Giunta 2014):

Dice adunque che nobilitate e "vertute cotale", cioè morale, convegnono in questo, che l'una e l'altra importa *loda* di colui di cui si dice.⁷

Il tentativo che Dante sta cercando di portare a compimento, mettendo insieme questi tasselli, è quello di approdare a un linguaggio che non sia generico, costruendo la novità della sua rappresentazione passo dopo passo. La novità è tale che la "lode" non si interrompe nemmeno con la morte della gentilissima – basti ricordare la canzone *Li occhi dolenti*. La beatitudine risiede dunque nella "lode"; in questa dinamica l'unico fine è l'amore in sé, il quale finisce per coincidere con Beatrice.⁸ Questa dinamica trova congenita la propria ricompensa.

⁷ Dante sta qui facendo proprio il motivo ciceroniano del *laudem consequi* (*Pro Marc.* 2).

⁸ Di «carità creata» aveva parlato Singleton 1968, p. 153.

Stante la natura di Beatrice, lo stile della lode porta il poeta a perfezionare lo scandaglio interiore, al limite della contemplazione religiosa, il cui esito poetico sono rime nuove e dolci. Dante ha portato a maturazione la propria cifra poetica: «la loda [...] è un grado, un raffinamento di materia, il passaggio da un argomento di poesia ad altro “più nobile”» (Bosco 1966, p. 47). Dante si sta muovendo sul crinale di una tradizione già consolidata e del tutto nuova. Oggetto del canto d’amore rimane comunque la donna, quello che è mutato è il carattere di questo amore impersonato da Beatrice. Ciò che è cambiato, rispetto alla tradizione, è l’essenza di amore, il quale ha oramai assunto il carattere della *Dei dilectio* (cfr. De Robertis 1970, p. 121).

Grazie a un eccezionale sforzo metapoetico, Dante riesce a recuperare il senso di quanto scritto, non per rinnegarlo, bensì per crearvi intorno una storia: il libello diviene pertanto la narrazione di un amore, precisamente del parlare d’amore in rima (cfr. Santagata 2011, p. LIII; Antonelli 2018, pp. 91-92). Va da sé che in quest’ottica non ci può più essere spazio per nessuna forma di *guiderdone*.

Adesso per Dante il fine del suo amore è la felicità, la beatitudine, la quale risiede nelle parole che lodano la Gentilissima: è uno stato di grazia che non può togliergli nessuno. È la reazione consapevole di amante che rende materia del suo canto la reazione suscitata da Beatrice-Amore (cfr. Landoni 2014, pp. 109-119: 117). Stando così le cose, nella *Vita nuova*, la “lode” di Beatrice diventa ciò che non può venir meno; grazie a questa dinamica Dante potrà dire ciò che “non fu mai detto d’alcuna” (cfr. Antonelli 1994, pp. 35-56: 49-53; ivi, pp. 17-34: 31; Landoni 2014, p. 118). La *Commedia* nasce da questo presupposto (cfr. Giunta 2002, p. 433, Santagata 2011, p. LIII; Antonelli 2018, pp. 91-92;). Il libello giovanile conduce così a quell’approfondimento che vede nell’*eros* non il polo alternativo alla *Caritas*, ma semmai la sua premessa.

Bibliografia

Albertazzi M. (a cura di), Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, Lavis (Trento), La finestra, 2002.

Antonelli R., *L'“invenzione” del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, I, pp. 35-75.

Antonelli R., *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, a cura di Picchio Simonelli M., con la collaborazione di Cecere A., Spinetti M.R., Firenze-Napoli, Cadmo-Istituto Universitario Orientale, 1994, pp. 35-56.

Antonelli R., *Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV, 6445 (numero monografico su Cavalcanti, *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*).

Antonelli R., *Dal Notaro a Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del Convegno di studi (Padova-Monselice 10-12 maggio 2002) Brugnolo F. e Peron G. (a cura di), Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 107-146.

Antonelli R., *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in “*Vaghe stelle dell'Orsa*”. *L'“io” e il “tu” nella lirica italiana*, Bruni F. (a cura di), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75.

Antonelli R., *La doppia faccia dell'amore*, in «Critica del testo», XXII, 2018, 3, pp. 69-96; vol. monografico dal titolo *Eros romanzo*, Lalomia G., Paradisi G., Punzi A. (a cura di).

Avalle D'Arco S., *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.

Avalle D'Arco S., *Sintassi e prosodia nella lirica italiana delle origini (Appunti)*, Giappichelli, Torino, 1973.

Biadene L., *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, in «Studi di filologia romanza», IV, 1889, pp. 1-234 (ristampa anastatica, Firenze, Le Lettere, 1977).

Borsa P., *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Firenze, Cadmo, 2007.

Bosco U., *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1966.

Brambilla Ageno F. (a cura di), *Dante, Convivio*, Firenze, Le Lettere, 1995.

Brambilla Ageno F., *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

Brugnolo F., "Parabola" di un sonetto del Guinizzelli, in *Per Guido Guinizzelli. Il Comune di Monselice (1276-1976)*, Atti del simposio (9 dicembre 1976), Padova, Antenore, 1980, pp. 53-105.

Bruni F., *La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana*, in Bárberi Squarotti G., Bruni F., *Dalle origini al Trecento*, Torino, UTET, 1990, vol. I, pp. 211-273.

Bruni F., *Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, in *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo, Sellerio, 1988.

Carrai S. (a cura di), *I sonetti di maestro Rinuccino da Firenze*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981.

Cella R., *I gallicismi nei testi dell'italiano antico. Dalle origini alla fine del secolo XIV*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.

Contini G. (a cura di), *Poeti del Duecento* (1939), 2 voll., Milano-Napoli, 1960.

Contini G., *Dolce stil novo*, in *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970.

Corti M., *Intertestualità*, in *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 15-32.

Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, 1976.

De Robertis D., *Il libro della Vita nuova*, Firenze, Sansoni, 1970.

Di Girolamo C., *I Trovatori*, Torno, Bollati Boringhieri, 1989.

Di Luca P., Grimaldi M. (a cura di), *L'Italia dei trovatori*, Roma, Viella, 2017.

Favati G., *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.

Fenzi E., "Vita Nuova" 1-10: la morte e l'amore, in *Per rima, per prosa, Dante: Vita nuova e Rime*, Cristaldi S. (a cura di), Milano, FrancoAngeli, 2021, p. 79.

Folena G., *Volgarizzare e tradurre* (1973), Torino, Einaudi, 1991.

FratTA A., *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana. I postillati di Torraca e altri contributi*, Firenze, Le Lettere, 1996.

Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Giunta C. (a cura di), Dante, *Convivio*, in *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 2014.

Giunta C., *La "giovanezza" di Guido Cavalcanti*, in «Cultura Neolatina», LV, 1995, pp. 150-78.

Giunta C., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Inglese G. (a cura di), Dante, *Convivio*, Milano, Rizzoli, 1993.

Italia S., *Gli Stilnovisti*, Acireale-Roma, Bonanno, 2017.

Jenny L., *La stratégie de la forme*, in «Poétique», XXVII, 1976, pp. 257-281.

Kristeva J., *Semeiotiche. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. di Séméiotikè. *Reserches pour une sémanalyse* (1969), Milano, Feltrinelli, 1978.

Landoni E., *Beatrice e il verbum. La poesia della lode e la via beatitudinis*, in «Italianistica», XLII, 3, 2014, pp. 109-119: 117.

Leonardi L. (a cura di), Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, Einaudi, 1994.

Mancini M., *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnovo*, Napoli, ESI, 1988.

Marti M., *Storia dello Stil nuovo*, Lecce, Milella, 1973, 2 voll.

- Meneghetti M., *Il pubblico dei trovatori. La ricezione cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992.
- Minetti F.F., *Schede lessicali e sintattiche di poesia del Duecento*, in «Studi di Lessicografia Italiana», II, 1980, pp. 31-100.
- Pelosi P., *Guido Guinizzelli: Stilnovo inquieto*, Napoli, Liguori, 2000.
- Petrocchi G., *Il Dolce stil novo*, in Cecchi E.-Sapegno N., *Storia della Letteratura italiana. Le Origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, 1965 (rist. 1976), pp. 611-650.
- Roncaglia A., «*Angelica figura*», in «Cultura Neolatina», LV, 1995, pp. 41-65.
- Roncaglia A., *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975, II, pp. 1-36.
- Roncaglia A., *Precedenti e significato dello «stil novo» dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 13-34.
- Rossi L. (a cura di), Guinizzelli G., *Rime*, Torino, Einaudi, 1966-1969.
- Rossi V., *Scritti di critica letteraria*, I, Firenze 1930.
- Sansone G.E., *I luoghi del tradurre. Capitoli sulla versione poetica*, Milano, Guerini e Associati, 1991.
- Santagata M., *Introduzione a Dante, Opere*, vol. I (*Rime*), Milano, Mondadori, 2011.
- Santangelo S., *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, Olschki, 1928.
- Singleton Ch. S., *Saggio sulla Vita nuova*, tr. it. di *An Essay on the Vita nuova* (1949), Bologna, Il Mulino, 1968.
- Spitzer L., *Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)*, in «Cultura Neolatina», XVIII, 1958, pp. 61-70.
- Tynjanov J., *L'evoluzione letteraria* (1929), in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Todorov T. (a cura di), trad. it. di *Théorie de la littérature* (1965), Torino, Einaudi, 1968.
- Zumthor P., *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. di *Essai de poétique médiévale* (1972), Milano, Feltrinelli, 1973.

Gg

Comunicazioni, interviste, recensioni

10.

ABITARE I LUOGHI DELLA MARGINALITÀ. INTERVISTA AL POETA WALTER CREMONTE

Ylenia Papa

Università per Stranieri di Perugia

La produzione poetica di Walter Cremonte prende avvio e si sviluppa in luoghi concreti, vissuti, che sono stati talvolta degli ancoraggi al reale, alla vita. La sua poesia induce anche una riflessione sulla collocazione, o meglio, sulla marginalizzazione della poesia nella nostra epoca. La recente uscita della sua ultima raccolta *Diversamente*, con prefazione di Fabio Pusterla (Marcos y Marcos, 2023), mi offre l'occasione di incontrarlo e parlarne.

Walter e sua moglie mi accolgono nella loro casa appartata, riparata dalle facciate di un vicolo tortuoso nel centro storico di Perugia. Tutti e tre restiamo per un po' indecisi su quale sia il posto migliore per l'intervista. Walter mi fa strada verso il suo studiolo: tutte le pareti sono ricoperte dal soffitto al pavimento di libri sistemati con cura. Nella stanza ci sono una scrivania con una sedia e un piccolo tavolo rotondo con una lampada e un'altra sedia. Lo studio ha un balconcino che affaccia su Corso Garibaldi, una delle vie più caratteristiche della città. Walter tira la tenda bianca e apre la portafinestra per mostrarmi con orgoglio la vista, che per lui è la parte più bella della casa, incurante della meraviglia nella quale è incardinato l'infisso. Ci sediamo in soggiorno per stare più comodi – anche se un po' a malincuore.

Nella prefazione alla sua ultima raccolta, Fabio Pusterla individua due polarità nella sua poesia: una è «l'esplorazione interiore [...] l'altra è il richiamo del "fare", della quotidiana fatica che chiede un impegno umile, concreto». Come dialogano fra loro queste due polarità, lo spazio interiore e quello esteriore, rivolto alla comunità?

La domanda è complessa. Pusterla ha fatto questa sua riflessione a partire da una poesia che non è nel libro, che però lui conosceva:

Ma nelle date circostanze, negli indugi
del cuore
affidarsi agli impegni quotidiani,
al fare, non pensare
di scrivere poesie.

Il "fare" era una sorta di autocensura della mia aspirazione a scrivere poesie, perché sentivo che in qualche modo non ce la facevo dopo una forte crisi dovuta a un gravissimo

lutto, che abbiamo subito io e mia moglie. Questo aveva determinato un silenzio mio, una mia difficoltà a scrivere. Non sono stato mai un grandissimo scrittore, uno scrittore di tante cose, ho scritto piuttosto poco, ma quelli sono stati proprio anni di silenzio, lo si vede anche da questo libro, dai titoli delle sezioni in cui è diviso il libro: da *Contro la dispersione (7534-1993)* a *Cosa resta (8667-2009)*. C'è qualche anno di silenzio che poi supero, in qualche modo, riprovandoci con quelle primissime cose che sono all'inizio della sezione *Cosa resta (2001-2009)*. Magari più che poesie sono piccole cronache; un paio sono trascrizioni da interviste e articoli di giornale. Una è un'intervista che avevo visto in televisione:

Stazione di Bucarest

Mio padre e mia madre non mi
volevano, dicevano che sono
più bianca delle mie sorelle. Un giorno
mia madre mi ha spogliata, mi ha legata
ad un albero e si è messa
a tirarmi i rifiuti.
Per questo sono andata via.

Era un'inchiesta sui bambini di Bucarest che vivevano nei canali delle fogne, senza famiglia. Ho scritto proprio quello che la bambina diceva all'intervistatore. E ricordo che mia mamma si era arrabbiata molto perché cominciava *Mio padre e mia madre non mi / volevano*. Aveva pensato che fosse riferita a loro, ma io parlavo di un'altra persona, non di me!

Così anche quella che c'è dopo, *Stalinista*. Avevo ripreso l'articolo di un giornale, "La liberazione", che descriveva la condizione di prigionia di questa persona che apparteneva a uno di quei gruppetti dell'estrema sinistra, imprigionato per qualcosa che aveva fatto – però poi è stato prosciolto dalle accuse:

Stalinista

Nessuno ora pulisce la cella
lui non può è quasi cieco
tutto il cibo gli cade dalle mani
non può più alimentarsi
soffre di una forma gravissima di
stipsi, ha subito
lo svuotamento manuale delle feci
nella sua cella
e non può più pulire
sempre più si fa debole la vista
dicono che è uno stalinista.

Il fatto che fosse così malato mi aveva molto colpito. Ecco, questo per dire che non sono poesie: sono tentativi di scrivere in quel lungo momento di silenzio. L'unica cosa che ho

fatto in quel periodo è stato tradurre qualche latino. Era un modo per mantenere un contatto con la poesia, che poi erano i poeti che insegnavo; in realtà, sono i testi che si trovano in tutte le antologie di scuola, niente di speciale, insomma, però per me sono stati molto importanti – Lucrezio, Virgilio, Orazio...

Quindi in qualche modo il ritorno alla poesia è stato dettato dall'impegno civile?

Sì, un impegno civile, credo, ci sia sempre, anche prima, anche se mascherato in forme liriche. Diciamo, però, sì, l'impegno civile c'è. Però, ecco, quello che volevo dire è questo: si è trattato quasi di una fuga dalla poesia. *Ma nelle date circostanze* comincia con questo linguaggio un po' burocratico e poi: *negli indugi del cuore*. Pusterla aveva inteso questa espressione, 'gli indugi del cuore', come l'interiorità, mentre 'le date circostanze', 'il fare' sono il fuori. Forse Pusterla ha ragione, io volevo dire, però, con 'gli indugi del cuore', di questa sorta di paralisi dell'ispirazione, che nasce, diciamo, dal cuore. 'Gli impegni quotidiani', ad esempio andare a pagare le bollette, che sono una fatica – seppur relativa –, rappresentano il non pensare alla poesia.

Da questo lei ha tratto una domanda profonda: il rapporto tra queste due polarità. Io penso che, tolta questa cosa che dicevo del fare qualcosa per non pensare alla poesia, credo che le due polarità abbiamo sempre dialogato, cioè per me l'esterno, la realtà, c'è sempre, non ho pensato mai alla poesia come a una fuga, a un sottrarsi alla realtà. E quindi anche l'impegno civile, che lei diceva prima, credo che ci sia sempre stato, magari attenuato dalla forma lirica ma le lotte che facevamo in quegli anni – parlo della fine degli anni '60 e anche degli anni '70 – quelle lotte restano. Per esempio, a un certo punto ce n'è una, *Riproduzioni di impressionisti*. Ecco, è un ricordo. Ho cercato di sintetizzare in quell'immagine tutta una realtà molto, molto complicata. Per me hanno sempre dialogato il dentro e il fuori, la realtà c'è sempre, c'è sempre stata, anche nel libretto *Respingimenti*, incentrato sul tema delle migrazioni – che Pusterla riprende nella prefazione. Ecco, anche quello è un esempio di questo dialogo tra spazio esteriore, quello che accade, e interiore, ovvero come l'accaduto si riflette in noi.

Nei suoi versi ci sono luoghi da attraversare (*Nella strada, Come andare da Perugia ad Ancona*), spazi sconosciuti (*Respingimenti; Frontiere*), conosciuti (*In gabbia; Aria*). Il poeta può offrire una mappa per leggere e interpretare questi luoghi?

Io posso dire solo di me, che io ne ho avuto bisogno. Prendo, ad esempio, una poesia in cui ero molto commosso perché ripensavo a Franco Scataglini. È un sogno che ho fatto in cui indicavo al poeta la strada per tornare ad Ancona. Ho avuto bisogno di indicare la E45 perché avevo bisogno, come dire, di mettere i piedi per terra. E ho avuto bisogno di indicare la strada, le uscite, i cartelli stradali. Proprio per questo attaccamento alla realtà, per non perdermi in una fantasia, in un sogno:

Come andare da Perugia ad Ancona

Credo di aver sognato
che spiegavo a Franco Scataglini
la strada del ritorno da Perugia ad Ancona:
direzione Cesena, poi saltare
il bivio per Assisi-Foligno
e subito dopo c'era l'uscita giusta
indicata da un grande segnale
non puoi sbagliare: Valfabbrica-Ancona;
all'inizio la strada è comoda e veloce
poi diventa più tortuosa e faticosa...
queste cose spiegavo mentre andavo
in sogno con il caro mio poeta
insieme a Rosellina Scataglini
alla prima entrata della E45
e "fate buon viaggio" ho sognato che dicevo
e forse l'ho detto veramente.

Lei faceva riferimento a spazi sconfinati. In *Frontiere*, per esempio, dico che nel mare non si sa dov'è la frontiera. Lì ho usato l'immagine del guardiano de "Il processo" di Kafka, quando dico *dov'è che si diventa / fuorilegge? Dov'è il Guardiano che chiude la porta.*

Frontiere

Dov'è la frontiera
qui è tutto mare
dov'è che si diventa
fuorilegge
dov'è il Guardiano
che chiude la porta

Nella raccolta ci sono anche spazi confinati, per esempio, *In gabbia*, dove alla fine dico che per quegli uccellini *ci vorrebbe / una gabbia più grande*. Come se pensassi che non ci può essere la libertà, si può solo puntare a una gabbia un po' più grande. Ma la gabbia non ci

dovrebbe proprio essere e invece si cerca solo di sostituirla con una più comoda secondo l'idea piccolo-borghese di decoro, di stare a posto, di fare le cose giuste per salvarsi. Questo è un tema che sento molto, ma che è già nella grande poesia del secondo '900. Penso a Giovanni Giudici, "La vita in versi", in cui lui stesso incarna questa idea, anche perché era impiegato alla Olivetti a Ivrea. Il poeta si finge, anzi è proprio un impiegato, un uomo d'ordine, l'uomo che deve stare al suo posto. Questo tema l'ho molto sentito, specialmente quando ho scoperto Giovanni Giudici e gli altri. Coincideva con il momento della grande crisi delle idee politiche di quegli anni, la stessa del poemetto "La delusione" di Gianni D'Elia. In qualche modo, con le debite proporzioni, coincide con la delusione storica di Manzoni, di Leopardi, di Foscolo. E questa è stata anche la nostra delusione alla fine degli anni '70, anche un po' prima, non so se 'storica', ma insomma la delusione c'è stata e è stata grande anche questa. In quegli anni trovai questo libro di Giudici come una specie di salvezza e riscoprii la poesia.

In realtà, ho sempre tenuto alla poesia, alla speranza di poterla fare, di riuscire a farla, una speranza che mi viene, credo, da quando ero piccolo, da quando vedevo mio padre, Lelio Cremonese, che scriveva poesie con la sua Olivetti. Vedevo questi fogli scritti, ma con gli spazi bianchi. Poi il mio papà veniva di qua [in soggiorno], dov'era mia madre, dov'eravamo io e mio fratello, le leggeva e chiedeva un parere a mia madre; io ero troppo piccolo.

Ricordo ancora dei versi suoi, qualcuno ne cito anche nel libro. Me ne ricordo uno con cui finiva una poesia dedicata a suo padre, contadino piemontese: *Assaggeremo che sapore ha il vino*. Mi aveva colpito tanto ma non capivo come mai, poi l'ho capito andando a scuola: non era solo per il significato simbolico, ma perché è un endecasillabo. Mio padre è stato per me un modello, non tanto lui come poeta da imitare ma l'atteggiamento che aveva verso la poesia. Però, come dice giustamente lei, tutto questo ha bisogno di un terreno, di luoghi.

Tra i luoghi ce n'è uno al quale sente di appartenere? Pavese ne *La luna e i falò* scriveva: «Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti». C'è un luogo simile per lei?

Una terra a cui sento di appartenere sinceramente non ce l'avrei. La mia vita è stata un vagabondare per un po' di tempo seguendo mio padre e la mia famiglia. C'è stata Milano, prima ancora Berlino, dove mio papà, che era germanista, aveva avuto un incarico alla Freie Universität. Poi ci siamo trasferiti a Perugia perché mio padre insegnava proprio all'Università per Stranieri. La mia città è Perugia, in effetti, ma se dovessi dire un luogo a cui sento di

appartenere è la vista dal balcone sulla vecchia Perugia, perché mi suscita dei sentimenti, dei ricordi. È quello di cui parlo nella poesia *Amore*, in cui dico:

Ce la facciamo amore
 il cielo è così azzurro
 così cara la vista al nostro cuore
 dell'orto del vicino, del convento
 con la campana che accompagna il dolce
 vento, non più di tramontana.
 Qualche volta (basta non far rumore)
 gli accadimenti, gli eventi, il nemico
 sonnacchiano un poco
 e si respira, dà ce la facciamo.

Potevamo farcela e ci poteva aiutare questa vista, non tanto la vista in sé, ma l'abitudine a questa vista, lo stare in un luogo. Essere qui per me è non essere solo perché ho mia moglie, questa vita insieme, seppure con tanta sofferenza, ma anche l'aiuto, la solidarietà che ci siamo dati. È un po' come quando uno sta su una zattera, in *Respingimenti*, e c'è qualcuno che ti aiuta, che ti tiene, e allora pensi che forse ce la puoi fare. Ecco, 'ce la facciamo' in questo senso. Un paese vuol dire non essere soli, avere un luogo.

E pensa che tutti riescano ad avere 'un paese'? Mi viene in mente in proposito la sua poesia *Rimpatriare in Respingimenti*:

Rimpatriati, ma cosa vuol dire
 se uno una patria
 proprio non ce l'ha
 ritorneremo nel nulla
 dove non siamo mai stati

Sì, lì effettivamente è come se ci fossero persone che non hanno un paese. Questi che vengono non hanno una patria, cioè una memoria, un luogo dove si sentono col pieno diritto, vanno via perché non sentono di avere una patria, sentono che lì non ce la possono fare. Quando la scrissi avevo in mente i versi dell'ultimo Caproni: *Il mio viaggiare / È stato tutto un restare / qua, dove non fui mai*. Caproni aveva esteso questo pensiero al tema ontologico, io, restringendolo all'esperienza concreta, ho pensato ai rimpatri come a una finzione.

Nel suo saggio, *Poeti a Perugia. Capitini, Penna, Arcelli, Ottaviani, Pascale* (Morlacchi, 2013), nel capitolo dedicato a Penna, scriveva che nel poeta «c'era la consapevolezza che in fondo va bene così, va bene confinare (anche simbolicamente) i poeti nella marginalità della periferia». Quali sono i vantaggi dell'abitare i 'luoghi della marginalità' per la poesia?

Quel discorso nasceva in maniera un po' polemica dal mio libretto "A margine" (Crace, 2005), in cui sono raccolti gli articoli che scrivevo tanti anni fa su "Micropolis", il supplemento umbro del quotidiano "il Manifesto". La cosa più bella di quel libro è la copertina: avevo chiesto a Crocchioni, un mio amico fotografo che lavora alla Biblioteca Augusta, di fotografarmi la via Sandro Penna, che si trova giù a Sant'Andrea delle Fratte, alla periferia di Perugia, anzi, proprio in mezzo ai capannoni. Il Comune, anziché dedicare una via centrale, tanto più che a Porta Sole c'è la casa dove il poeta era nato, gli aveva dedicato una via ai margini della città. Così per il centenario proponevo, polemicamente, di organizzare delle letture delle sue poesie lì nella via intitolata a lui.

Mettere ai margini Sandro Penna, e quindi la poesia, non è tanto un oltraggio, non è che si rimpiange il poeta vate o cose di quel genere, piuttosto, può significare riconoscere che la poesia è effettivamente ai margini nel sistema, nella comunicazione di massa, nelle case editrici... Dicevo anche che leggere le poesie di Penna in quel luogo periferico, nella zona industriale, non sarebbe un'idea sbagliata: lui frequentava i luoghi della marginalità, le periferie, anche a Roma. C'è quella sua poesia sulle zone operaie:

Eccoli gli operai sul prato verde
a mangiare: non sono forse belli?
Corrono le automobili d'intorno,
passan le genti piene di giornali.

Ma gli operai non sono forse belli?

Che anche tutta la poesia stia ai margini non è poi così negativo, perché permette, forse, un ascolto più attento della realtà, interna ed esterna, più intenso e concentrato, meno distratto da quello che accade al centro.

Walter Cremonte è nato a Novi Ligure nel 1947 e vive a Perugia, dove ha insegnato nelle Scuole Superiori. Le sue poesie sono in gran parte raccolte in due antologie: la prima, *Contro la dispersione* (Guerra Edizioni, 1999) a cura di Luigi Reale, con poesie pubblicate tra il 1982 e il 1993 – fra cui una dono fraterno di Gianni D’Elia -, contenente anche una raccolta dal titolo *Vedi che*, con prefazione di Massimo Raffaeli. La seconda antologia, *Cosa resta* (Aguaplano, 2019), vede testi pubblicati tra il 2001 e il 2016, prevalentemente per le Edizioni Era Nuova e presenti anche in un fascicolo dell’Associazione culturale *La luna*, curato da Eugenio De Signoribus.

L’autore ha inoltre pubblicato con Lietocolle *Respingimenti* (2011 e 2014), con prefazione di Fabio Pusterla, e *Vicini* (2014). Recentissime le pubblicazioni *Dieci poesie per gli amici* (Morlacchi Editore, 2020) e *Diversamente*, introdotto da Fabio Pusterla per Marcos y Marcos (2023).

ARIANNA LEONETTI, STAMPATO A GERUSALEMME. *STORIA DELLA TIPOGRAFIA FRANCESCANA DI TERRA SANTA TRA OTTO E NOVECENTO*, MILANO, TERRA SANTA EDIZIONI, 2023, ISBN 9791254712382.

Giacomo Mengarelli

Università degli studi di Perugia

La monografia di Arianna Leonetti, dottore di ricerca e docente presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, propone una puntuale ricostruzione del primo secolo di attività (1847-1947) della Franciscan Printing Press (FPP), tipografia istituita nel convento di San Salvatore nel 1847 per assolvere ai compiti dei francescani della Custodia di Terra Santa, impegnati da oltre ottocento anni a «custodire i luoghi santi e farli conoscere ai pellegrini di tutto il mondo» e, al tempo stesso, «farsi carico delle migliaia e migliaia di vite dei fedeli cristiani del Medio Oriente».

Lo studio si addentra in modo originale nell'analisi di due spazi, quello tipografico e quello del sacro, prendendo in esame in modo particolare la produzione tipografica dell'officina francescana e l'enorme quantità di materiale documentario conservato presso l'Archivio Storico della Custodia di Terra Santa. Ogni sezione del libro, corrispondente alle varie fasi che hanno caratterizzato la storia della stamperia, si conclude con una ricca appendice documentaria che offre al lettore un'inedita immagine dell'attività dal suo interno. Ripercorrendo le vicende della Franciscan Printing Press, l'autrice mette in evidenza la caparbia con cui questa istituzione, tuttora attiva, ha superato le numerose difficoltà di natura socio-politica che si sono susseguite nel corso degli anni (sconvolgimenti di governo, un'epidemia di peste e due guerre mondiali), ribadendo, al contempo, la sua totale apertura nei confronti delle novità dettate dallo sviluppo tecnologico.

Il primo capitolo copre un arco temporale breve, di soli tre anni (1847-1850), corrispondente agli esordi della stamperia. Nel descriverne la fondazione, viene sottolineato il

contributo del Commissariato Generale di Terra Santa in Vienna, istituzione internazionale decisiva per la creazione e il sostentamento della tipografia francescana. La trattazione prosegue con una serie di interventi necessari per avviare l'attività, dal reperimento del materiale di lavoro (torchio, botticelle di inchiostro, caratteri in arabo e in latino, risme di carta e l'occorrente per legare i libri), all'individuazione del primo direttore, padre Sebastiano Frötschner. Dagli elenchi delle prime pubblicazioni emergono principalmente due filoni, quello religioso e quello didattico, che confermano – come evidenziato a più riprese nel volume – il ruolo centrale che l'officina, in quanto istituzione «a totale e gratuito beneficio della comunità cristiana-cattolica locale, a uso di scuole, parrocchie e seminari» (p. 43), aveva acquisito nella missione francescana d'Oltremare. Per assolvere ai suddetti compiti, la tipografia dei frati gerosolimitani doveva essere in grado di stampare anche in arabo.

Nella sezione successiva viene illustrata l'evoluzione dell'attività, caratterizzata da una produzione dai ritmi sempre più serrati: lontana dai contorni dilettantistici degli esordi, già dal 1854 la stamperia vantava ben tre laboratori, uno per l'impressione, uno per la fusione di caratteri e fregi e uno per la legatoria. Successivamente, dal 1865 al 1874, la crescente ingerenza da parte del già citato Commissariato austriaco interruppe il costante sviluppo dell'officina, compromettendone addirittura l'esistenza.

Nel terzo capitolo l'autrice espone le modifiche apportate tra il 1878 e il 1880 al primo regolamento della tipografia; queste, confluite negli *Appunti per il migliore andamento delle officine*, risultarono risolutive per superare il precedente periodo di crisi, ribandendo la totale e assoluta libertà del direttore nel gestire l'officina in ogni suo aspetto» (p. 156). Tra le novità, fu introdotta la compilazione del diario giornaliero del direttore, un documento di straordinaria importanza che restituisce agli studiosi sia informazioni circa la gestione dell'attività sia un veritiero spaccato storico, sociale e culturale della Custodia di Terra Santa tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. In questa fase di transizione emerge la figura di padre Guido Corbelli da Cortona, direttore che, nonostante il brevissimo mandato, in-

dirizzò la tipografia verso una più moderna e corretta gestione; proprio a questa innovativa visione imprenditoriale si deve la prosperità che caratterizzò l'istituzione negli ultimi due decenni del XIX secolo.

Nei primi anni del Novecento, come delineato nella quarta sezione del libro, la stamperia, sotto la lungimirante direzione di padre Henri Kurtzmann, passò a una produzione più industriale, allineandosi, grazie all'acquisto di macchinari all'avanguardia, alle ultime novità del settore tipografico. In conclusione della rassegna della centenaria vicenda della Franciscan Printing Press, la studiosa sottolinea come, nonostante gli ostacoli emersi nella prima metà del XX secolo, dai capovolgimenti politici alle due guerre mondiali, questa istituzione, grazie a una esemplare gestione interna e – come anticipato – a una indiscutibile apertura nei confronti delle ultime innovazioni tecniche, sia riuscita a trasformarsi in una vera e propria casa editrice, tuttora operante.

Nell'ultimo capitolo, il quinto, viene presentata l'eterogenea produzione tipografica della FPP conservata nel fondo antico e prezioso della Biblioteca Generale della Custodia di Terra Santa nel Convento di San Salvatore. Dall'analisi delle diverse tipologie di materiale, l'autrice evidenzia «da un lato un progressivo incremento del livello di complessità delle edizioni, sia dal punto di vista tecnico-tipografico, sia da quello contenutistico; dall'altro, il ruolo fondamentale della stamperia nell'espletamento dei compiti che i frati dell'ordine minoritico sono chiamati a svolgere nella Provincia d'Oltremare» (p. 316).

In conclusione, la lettura del volume, agevole nel formato e particolarmente stimolante nei contenuti, è supportata da un ricco apparato iconografico e documentario che testimonia le molteplici vicissitudini che nel corso degli anni hanno interessato la Franciscan Printing Press.

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

10

