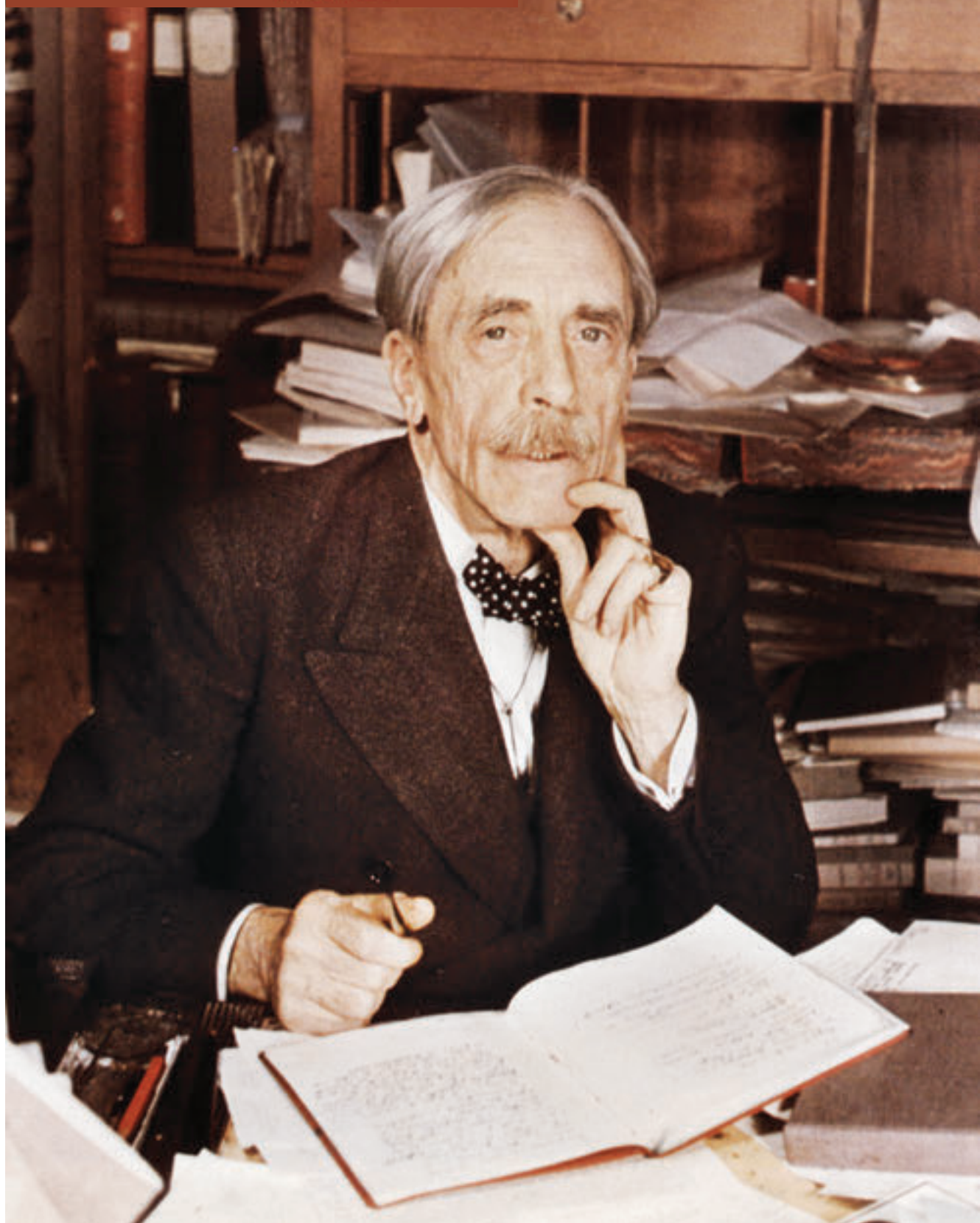


WACKENRODER • NIGRO-MORETTI • MANZONI • WHARTON • BARTHELME • OATES • TORCHIO • DOTTI • UNGARELLI • RUBENS A LONDRA



LA CORPOSA SILLOGE DI OPERE SCELTE E CURATE
DA MARIA TERESA GIAVERI PER I MERIDIANI CI MOSTRA
UNO SCRITTORE DI SITUAZIONISTICA MODERNITÀ
MA AL TEMPO STESSO ANCORA SPROFONDATO
NELL'HUMUS DEL DANDYSMO FIN DE SIÈCLE

PAUL VALÉRY, UN JE QUI EST MOI

di PIERLUIGI PELLINI

●●●Nel periodo fra le due guerre, *Il cimitero marino* era probabilmente la poesia contemporanea più celebre in Europa; il suo autore, Paul Valéry, senz'ombra di dubbio l'intellettuale più omaggiato del continente. Perfino una sua raccolta di articoli sul presente, gli *Sguardi sul mondo attuale*, composta di pezzi d'occasione per lo più pensosamente superficiali (e alquanto reazionari: non manca un elogio dell'*Idea di dittatura*, ispirato da un libro d'interviste di Salazar, e datato sinistramente 1934), ha potuto essere per anni, in Francia, poco meno che un *best seller*.

Vate incensato, *maître à penser*, emblema del ritorno all'ordine dopo il carnevale delle avanguardie, l'uomo che per più di vent'anni si era quasi completamente negato alla parola pubblica, concentrandosi sul quotidiano esercizio di autoanalisi affidato alla scrittura privata dei *Quaderni*, sale improvvisamente con *La giovane Parca*, nel 1917, al rango di poeta ufficiale; e si costringe fino alla morte, avvenuta nel 1945, a alimentare, con rare pubblicazioni poetiche – per l'essenziale, la raccolta *Charmes (Incanti)*, del 1922 – e innumerevoli interventi di circostanza, spesso su commissione, la figura mummificata del classico vivente.

Oggi, i versi di Paul Valéry sono certamente i meno vivi fra quelli di tutti i poeti laureati del Novecento europeo. Li condanna con poche eccezioni all'obsolescenza, se non addirittura all'illeggibilità, proprio quell'ambizione di coniugare la modernità di un linguaggio poetico intransitivo e l'impeccabile versificazione del *grand siècle* (Racine red vivo!), proprio quell'innesto sistematico di oscurità mallarmeana e di fulgido formalismo classicista che a suo tempo ne giustificò la canonizzazione, ad opera del cenacolo raffinato (e spesso miope) della «Nouvelle Revue Française». Un altro classicismo, quello modernista e paradossale di Eliot e di Montale, capace di riscattare poeticamente le rovine della storia e gli oggetti poveri della quotidianità, nutrirà quel che conta della poesia del Novecento (e oltre); non avranno domani, invece, la censura di ogni contingenza, l'aristocratico sprezzo della vita di ogni giorno, delle sue occasioni e soprattutto «della massa» che la popola, l'epurazione lessicale di ogni scoria contaminata dal tempo umano, i capisaldi, insomma, della poetica degli *Incanti*. A rileggerla oggi, la stroncatura sbarazzina di Nathalie Sarraute, che fece scandalo nel 1948 (*Paul Valéry e l'elefantino*, tradotto da Einaudi nel 1988, oggi purtroppo esaurito), sembra addirittura ovvia.

Eppure, uno stesso punto di partenza storico e teorico accomuna l'autore della *Giovane Parca* e i poeti maggiori del primo Novecento: la convinzione controintuitiva, che Valéry meglio di chiunque altro ha saputo esprimere in un saggio memorabile su Baudelaire, che «ogni classicismo presuppone un romanticismo anteriore», perché «l'essenza del classicismo è di venir dopo», e «l'ordine presuppone un certo disordine che esso ha il compito di ridurre». Idea di cui si appropria tempestivamente, in Italia, un ammiratore e emulo di Valéry – poeticamente, diciamo pure, assai più dotato di lui – Giuseppe Ungaretti, per motivare la svolta restauratrice che dall'*Allegria* conduce a *Sentimento del tempo*. Come per Baudelaire l'effusione sentimentale dei romantici è al tempo stesso presupposto imprescindibile e oggetto di polemico rifiuto, così la rottura avanguardista, lo scardinamento delle forme tradizionali, lo sberleffo all'istituzione letteraria sono ineludibile pietra di paragone (per emulazione o per antitesi) di ogni poesia che si voglia, negli anni immediatamente successivi alla Grande Guerra, all'altezza dei tempi.

La consapevolezza di «venir dopo», appunto, è il *primum* della scrittura: solo il provincialismo dei nostri ermetici

potrà rimuoverla *tout court*, nella velleità di una poesia sedicente pura. I modernisti la integrano invece, questa consapevolezza, nella sostanza stessa dei testi: così nella poetica del correlativo oggettivo; così nella rifrazione degli etronimi in Pessoa; così nell'ostentata, artefatta naturalezza di Saba (gli esempi, diversissimi e convergenti, si potrebbero moltiplicare). Valéry segue un percorso diverso: espunge quasi ogni riverbero di creaturale impurità dai suoi rari, algidi versi, peraltro sempre mirabili per levigata fattura, e affida al contrario alla prosa saggistica, e più ancora alle pagine tormentate dei *Quaderni*, una riflessione inquieta e spregiudicata, che ha tratti di vertiginoso acume e di assoluta modernità. Quasi, si direbbe, con una sorta di lucida schizofrenia: come se rifiutasse di spezzare il cristallo polito della metrica regolare, il vieto simulacro del bello tradizionale, pur riconoscendone l'intima, insostenibile vacuità di «piccolo monumento forse funebre», fatto delle «parole più pure» e della «forme più nobili» della lingua francese – e non senza intuire, forse, che i suoi confusi brogliacci avrebbero trovato grazia, presso i posteri, assai più degli aridi frutti del *labor limae*.

Per questo conviene salutare con gratitudine il lavoro immenso che ha consentito a Maria Teresa Giaveri di offrire, per la prima volta in Italia, e con cura editoriale impeccabile, una corposa silloge di *Opere scelte* («I Meridiani», Mondadori, pp. CIII + 1782, € 80,00), capace di restituire, in sei ampie sezioni (*Poesia, Prosa poetica, Modelli e strumenti del pensiero, Dialoghi, Teatro, Saggi*: traduzioni tutte rigorosamente nuove), l'immagine complessa e sfaccettata di uno scrittore molto diverso da quello canonizzato negli anni trenta e, al contrario di quello, in parte ancora incontestabilmente vivo: non solo (non tanto) nella levigata lentezza, punteggiata di squarci illuminanti, dei dialoghi socratici (in specie i celeberrimi *Eupalinos o L'architetto*, e *L'anima e la danza*); ma anche (forse soprattutto) nella prosa giovanile di *Monsieur Teste* e nello sterminato cantiere dei *Quaderni*: al tempo stesso traboccante zibaldone di pensieri e ascetica ginnastica della mente, cui sono dedicate ogni mattina le energie più fresche; e, ancora, nella tendenziosa lucidità dei saggi letterari, che costruiscono una genealogia della lirica moderna con cui rimane inevitabile fare i conti (la linea Baudelaire, Mallarmé, Valéry), anche se è viziata da un'ottica nazionale angusta – questo scrittore come pochi intimamente franco-francese (ancorché di origini italiane per parte di madre, e di costumi cosmopoliti) elegge a testa di turco un romanticismo sentimentale di cui fa mostra d'ignorare la complessità filosofica sviluppata oltre Reno.

Di Valéry, dunque, reggono oggi soprattutto i *Quaderni*: esercizio di scrittura inaugurato, non a caso, nel 1894, dopo che, due anni prima, si è incrinata – fra le ambascie della celebre notte di Genova, e non solo – la fiducia nel platonismo del maestro riverito, Stéphane Mallarmé, e nella possibilità, per la parola poetica, di attingere l'ideale. L'interesse della ricerca si concentra ormai sui meccanismi di funzionamento della mente; il valore della scrittura diventa meramente gnoseologico: non più l'opera perfetta, ma la conoscenza di sé, ne sarà il fine. Accanto a quello di Mallarmé, s'impone il modello di Edgar Allan Poe, da cui Valéry mutua l'imperativo dell'autocoscienza, e alla cui filosofia della composizione vota un autentico culto. Rari gli altri interlocutori di questo autentico «Robinson intellettuale», che sfiora l'egotismo forgiando di volta in volta i concetti di cui si serve, e fingendo di ignorare il contemporaneo dibattito culturale – i riferimenti alle scienze esatte sono più pregnanti di quelli al dibattito filosofico o letterario. E, di quaderno in quaderno, delinea, con puntiglioso rigore razionale, l'abbozzo di una dottrina della creazione artistica, per poi offrirci un compendio, a partire dal 1937, nel corso di Poetica al Collège de France, di cui Giaveri regala al lettore italiano la traduzione di tre lezioni (due inedite anche in francese).

Quella dei *Quaderni* è una nebulosa di appunti, aforismi, formulazioni parziali che non trovano mai (e probabilmente non potevano trovare) definitiva sistemazione; ma pochi altri testi contengono un insieme più fecondo di intuizioni disparate, capaci di nutrire gli studi letterari (e non solo) dei decenni a venire. Il catalogo è impressionante (e incompleto).

Il formalismo e lo strutturalismo degli anni sessanta e settanta, prevedibilmente, hanno potuto vedere in Valéry un precursore – al punto che le due riviste parigine più significative di quella stagione, «Tel Quel» e «Poétique», gli sono debentrici del titolo.

→ WACKENRODER

Friedrich Overbeck, «Italia e Germania», 1911-28, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Dalle «Fantasie» alle «Effusioni», dalle liriche ai report di viaggio, la «sensibilità» che Wilhelm Heinrich Wackenroder innestò nel Romanticismo

di RAUL CALZONI

●●●Nei suoi sistematici confronti con i temi portanti dell'opera di Wilhelm Heinrich Wackenroder, in particolare con le *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte* e con le *Fantasie sull'arte per amici dell'arte*, la critica si è sempre riallacciata ai dibattiti estetici del tardo Settecento, primo fra tutti il celebre discorso sul paragone fra le arti. Eppure, gli scritti di Wackenroder rivelano tutta la loro portata innovativa se ricondotti, in particolare, alla *Empfindsamkeit*, ovvero a quella cultura della «sensibilità» in cui nell'ultimo Illuminismo la poetica del cuore, che già percorre le *Effusioni*, diventa centro di irradiazione e al contempo fine estetico della scrittura e *latu senso* dell'arte. Questi scritti anticipano, infatti, la romantica concezione dell'amore come fondamento della religiosità o meglio, come avrebbe scritto Novalis, di una «religione artistica, quasi una religione come quella dell'artista, che venera la bellezza e l'ideale».

Così, in Wackenroder, la pittura di Raffaello e quella di Dürer diventano i poli dialettici di una volontà di rappresentazione artistica che, nel caso dell'Urbinate, non trova più nel reale, ma nell'idea del bello e del sublime, il proprio abbrivio e, circolarmente, il proprio approdo. Allo stesso tempo, la musica si precisa come la «lingua degli angeli», a cui la profonda sensibilità di Joseph Berglinger anela in una tensione verso l'infinito che è destinata a rimanere frustrata dalla tecnica espressiva, ma che coglie in pieno i contrasti della progressività e della progettualità del primo Romanticismo tedesco, in procinto di nascere nell'anno di pubblicazione delle *Effusioni*, il 1796.

Basterebbero queste considerazioni per capire l'importanza dell'opera di Wackenroder per «la breve stagione della *Frühromantik*», come Elena Agazzi intitola l'intensa introduzione generale al volume da lei curato delle *Opere e lettere* (Bompiani, pp. 1276, € 40,00) che rende accessibili in traduzione italiana, in un solo volume e con testo tedesco a fronte gli *Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, sottotitolo dell'imponente silloge, che Wilhelm Heinrich Wackenroder compose nella sua breve vita. Scomparso, infatti, nel 1798 neppure venticinquenne, vide pubblicate in vita solo le *Effusioni*, per di più in forma anonima e curate dal poliedrico amico fraterno con il quale aveva instaurato un sodalizio intellettuale: Tieck, appunto, che erede del lascito, avrebbe persino inserito sue personali riflessioni di estetica nelle postume *Fantasie sull'arte per amici dell'arte*.

Ai due scritti maggiori e più noti, si affiancano nel volume una raccolta di cinque liriche, *Il carteggio tra Wackenroder e Tieck* e i *Resoconti di viaggio di Wackenroder e di Tieck*, cinque opere, dunque, corredate da ricche introduzioni e da note a firma oltre che della curatrice, di Federica La Manna e Andrea Benedetti, grazie ai quali è oggi possibile giovare dell'opera omnia dell'autore in italiano e intraprendere diversi percorsi ermeneutici, attraverso i binari interpretativi offerti dalle introduzioni ai singoli scritti e da quella generale al volume.

Dalla introduzione di Agazzi, intanto, emerge l'immagine del Wackenroder estetologo, scrittore, attento filologo e sempre custode del cattolicesimo, seppure sapientemente restituito con

tratti meno conservatori di quelli usati da tanta critica. Per il primo Romanticismo tedesco è dunque fondamentale l'apporto della wackenrodiana poetica della «sensibilità», le cui caratteristiche sono sottolineate nell'introduzione alla luce delle opere che hanno maggiormente influenzato gli scritti dell'autore. Questi si situano, inoltre, emblematicamente sul crinale fra il Classicismo weimariano di Goethe e Schiller e il Romanticismo jenesico dei fratelli Schlegel e di Novalis, se messi fra gli altri in dialogo, come avviene nell'introduzione, con *La destinazione dell'uomo* di Johann Joachim Spalding, con *La ricerca sulla chiarezza dei fondamenti della morale naturale* e la *Critica del giudizio* di Immanuel Kant, ma soprattutto con le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* di quello Schiller che, solo due anni più tardi, avrebbe segnato la linea fra Classicismo e Romanticismo, invitando i romantici alla *Guerre ouverte* con uno *Xenion* scritto in risposta alle feroci critiche di impoeticità mossegli da Friedrich Schlegel: «È già da un po' che ci punzecchiate, ma sempre di nascosto e con perfidia; poiché volete che guerra sia, fatela apertamente questa guerra».

Non solo le *Fantasie* e le *Effusioni*, ma anche le liriche, il carteggio e i resoconti di viaggio affrontano dibattiti estetici che hanno innervato il tardo Illuminismo tedesco, se non europeo, e sono confluiti nel Romanticismo di Jena. È il caso delle teorie sugli affetti e sul sublime discusse nel *Carteggio* anche alla luce della drammaturgia del tempo, assumendo una posizione di frontiera fra il dibattito estetico di matrice classica, nello stile della rivista «Lettere sulla più recente letteratura» edita da Nicolai, Mendelssohn e Lessing, e l'innovativa progressività della critica romantica dei fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel. La romantica «poesia universale e progressiva», come la definì Friedrich Schlegel, già vibra, peraltro, nei *Resoconti di viaggio*, che trascendono i confini della letteratura di viaggio illuminista, concepita come mera descrizione delle tappe di fomazione o di peregrinazione di un individuo.

D'altronde, già allora Goethe aveva dimostrato con *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, il romanzo di formazione in cui i romantici di Jena riconoscono immediatamente la tendenza letteraria della loro epoca, che il resoconto di viaggio poteva, almeno in parte, assumere i tratti di quel romantico «pellegrinaggio» senza una meta predisposta, alla ricerca del proprio Io e a contatto con la natura, che in tedesco si definisce *Wanderung* e che avrebbe, più tardi, retto da un punto di vista strutturale *Gli anni di peregrinazione di Wilhelm Meister*. In questa sorta di pellegrinaggio alla ricerca di sé ciò che contava non era l'approdo, ma l'interrogno del viaggio stesso, che nel caso dei resoconti di Tieck si consuma in un romantico struggimento dell'anima: in al-



La poetica del cuore fine estetico di arte e scrittura

tre parole, nel romanticissimo sentimento di nostalgia, che si esprime in paesaggi confusi da quella «solitudine del bosco» che pervade la prima fiaba d'autore del Romanticismo tedesco, il *Biondo Ecberto*, non a caso scritta proprio da Tieck. E ancora non a caso, nei resoconti di viaggio di Wackenroder, l'aggettivo «romantico» è il termine più ricorrente per indicare ciò che in letteratura tende al meraviglioso, ma pure per richiamarsi al Medioevo e a una concezione poetica e religiosa contrapposta al gusto classico dell'antichità.

I pilastri di questa nuova sensibilità sottesa ai resoconti di viaggio – che si nutre dell'inclinazione al melancolico, ma è già intrisa dell'ineffabile senso di nostalgia del primo Romanticismo – emergono in tutta la loro centralità dal carteggio fra Tieck e Wackenroder, di per sé anche una prefigurazione di quell'ideale del «filosofare insieme» che fu proprio del cenacolo romantico di Jena. Qui, è in particolare il dibattito attorno al codice degli affetti, al sentimentale e alla «sensibilità» stessa, intesa come chiave universale dell'essere,

dovrebbe commuoverci maggiormente fino alle lacrime rispetto a ciò che è sentimentale».

Alla base di queste considerazioni non si trovano solo i dibattiti del tempo *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (come verrà titolato il celebre saggio che Schiller pubblicherà fra il 1795 e il 1796) sul sublime di matrice kantiana, sulla dottrina degli affetti e sugli aspetti deteriori della sensibilità, in particolare del pedagogista e linguista Johann Heinrich Campe, ma soprattutto la convinzione profonda dell'insorgenza di un'episteme, quella del primo Romanticismo, che certamente ha trovato, grazie all'innesto da parte di Wackenroder della cultura della «sensibilità» sul tardo Illuminismo, uno stimolo decisivo per germinare.

NIGRO E MORETTI

Il film-fantasma sui «Promessi sposi» firmato Bassani-Visconti: caravaggesco? manniano?

di MASSIMO RAFFAELI

●●●È con oltre un secolo di ritardo, nel 1951, e con un titolo deminutorio, *The Betrothed*, che il mondo anglosassone recepisce per la prima volta *I promessi sposi*. Chi ha tradotto il romanzo, nel suo italiano un poco avventuroso (ma si immagina comunque devoluto all'editing di soccorrevoli amici), non è un accademico ma un avventuriero della vita come della letteratura, lo scozzese Archibald Colquhoun, ex direttore del British Institute di Napoli, fiero antifascista, ufficiale dell'*intelligence* e di collegamento fra l'Ottava Armata e gli uomini della Resistenza. Quest'uomo, che morirà ancora giovane, nel '64, di cirrosi epatica e con la tonaca di monaco cistercense, ha a quell'altezza due amici cui, evidentemente, suggerisce l'idea che una trasposizione cinematografica del romanzo, ad uso degli angloamericani, potrebbe diventare una specie di *Via col vento* all'italiana: l'uno è un critico raffinatissimo, il cuneese Guglielmo Alberti, formatosi nella cerchia di Gobetti, l'altro il sulfureo Mario Soldati, già cimentatosi al cinema con Fogazzaro e impaziente (forse un po' troppo impaziente) di misurarsi con Alessandro Manzoni. Fatto sta che l'imbeccata dell'ineffabile scozzese si traduce nella lettera

circolare con cui alla fine del '54 la Lux Film di Riccardo Gualino bandisce un concorso per la sceneggiatura del romanzo il cui immediato precedente cinematografico è la pellicola di Mario Camerini datata '41, un'opera di decente artigianato ma impregnata, né potrebbe essere altrimenti, di una certa untuosità clericale-fascista. Ora, consulente Emilio Cecchi, rispondono alla Lux Film gli stessi Alberti e Colquhoun, il bibliofilo manzonista Marino Parenti, un Riccardo Bacchelli compromesso nel film di Camerini e il più giovane di tutti, un nemmeno trentenne Giorgio Bassani, allora noto più che altro per le attività di critico, di redattore editoriale e di sceneggiatore. È l'avvio di una vicenda inconclusa e tuttavia appassionante che un maestro degli studi manzoniani, Salvatore Silvano Nigro, ricostruisce insieme con Silvia Moretti nel palinsesto intitolato *Promessi sposi d'autore. Un cantiere letterario per Luchino Visconti* (con uno scritto di Nicolò Rossi, Sellerio, «La nuova diagonale», pp. 192, € 16,00), un frammento di storia della nostra cultura dedotto a maglie strettissime e, per così dire, con metodo annalistico. È proprio a Bassani che viene affidato un primo trattamento, supervisore ancora Cecchi, il quale viene subito passato al vaglio di vecchi e nuovi interlocutori: Bacchelli (persuaso del

fatto che pure nel film il sovra-personaggio debba rimanere la divina Provvidenza) lo stronca, Antonio Baldini con la sua coda di paglia belletrista e fascista lo ridimensiona, mentre Alberto Moravia lamenta sia una eccessiva attenzione ai personaggi di Renzo e Lucia sia una corrispettiva carenza del quadro storico-ambientale. Cecchi, per parte sua, raccomanda di astenersi dalle alterazioni modernizzanti e perciò di non deludere le aspettative del pubblico più tradizionale che magari sa a memoria interi squarci del romanzo. Dallo *script* esce prima una scaletta ordinata per quarantacinque scene e poi, nel '56, ad opera di Bassani medesimo, una prima redazione della sceneggiatura con l'apporto di Suso Cecchi d'Amico, come Salvatore Silvano Nigro ha documentato con altrettanta precisione nel palinsesto precedente, ascritto a Bassani, dal titolo *I promessi sposi. Un esperimento* (Sellerio 2007). L'idea che era stata di Guglielmo Alberti (quel grande romanzo come libro d'ore in stato di emergenza o veglia d'armi) è ricevuta da Bassani nei termini di una scelta radicale che rimuove ogni incombere della Provvidenza e mira in esclusiva alla vicissitudine di Renzo, umanissimo emblema della «gente di nessuno», sempre solo e alle prese con un mondo che è troppo più grande di lui ovvero,

In basso a destra, Luchino Visconti e Giorgio Bassani

«I PROMESSI SPOSI», CURA DI FRANCESCO DE CRISTOFARO CON COMMENTO ALLE IMMAGINI DI GIANCARLO ALFANO

→ MANZONI

Renzo, il gladiatore che divenne artigiano

di CORRADO BOLOGNA

●●●A rileggerlo tanti anni dopo l'«obbligo scolastico», liberi infine dalle pesanti incrostazioni ginnasiali, metafisiche o ipernozionistiche, che li hanno resi il classico più odioso per generazioni di studenti (la Provvidenza incombente, la Pioggia salvifica nel Lazzaretto, il numero dei capponi di Renzo, il colore delle calze da sposa di Lucia), *I Promessi Sposi* svelano il loro segreto profondo e sconvolgente: una *natura radicalmente teatrale*. Natura tragica e però a tratti anche comica, multiprospettica, polifonica, coincidente con lo sguardo dell'autore-regista mentre «taglia» e «mette a fuoco» le vicende dei personaggi, quei «burattini» che nelle conversazioni con Giovan Battista Giorgini lo stesso Manzoni, precursore di Luigi Pirandello, raccontava di riporre ogni sera in un cassetto per estrarli la mattina successiva, al fine di «osservarne le mosse, ascoltarne i discorsi, poi mettere in carta e rileggerle».

L'immaginario manzoniano si fa spazioso, diviene un *panoptikon*, un palcoscenico, un osservatorio, una quadreria (si pensi al capitolo VII), nel passaggio genetico dal *Fermo e Lucia* alla *Ventisetimana* (l'edizione del 1827) e soprattutto alla *Quarantana* (quella del 1840): la tessitura è sempre meno verbale-digressiva e sempre più visualizzante-figurale. La lingua sembra nascere da un'immagine, la porta in sé come un nocciolo scenografico che contiene la forma essenziale del testo entro cui è impaginato. La *Quarantana* non solo trasforma radicalmente la lingua dell'edizione del '27, ma inserisce nel nuovo corpo testuale le centinaia di incisioni che Manzoni stesso ha ideato come complemento necessario della scrittura, guidando il bulino di Francesco Gonin con precisione strategica di *cameraman* (Antonio Baldini scrisse un saggio sottile su *Manzoni aiuto-regista*).

L'acutissimo Attilio Momigliano, molto sensibile a quella che Gennaro Savarese definì «la logica dell'*ut pictura poesis*», ovvero alle «isotopie pittoriche» e alla «fantasia pittrice» di autori come Manzoni e Dante, e



Francesco Gonin, incisione per la conversione dell'Innominato manzoniano

dopo di lui Giovanni Getto e Salvatore Silvano Nigro, hanno rilevato la centralità di questo elemento visuale e visionario, che a mio parere è parte costitutiva della dimensione «teatrale» del libro.

Anche Francesco de Cristofaro, coadiuvato da Giancarlo Alfano (che commenta le immagini), Matteo Palumbo, Marco Viscardi e Nicola De Blasi, pubblica adesso la *Quarantana* con le incisioni di Gonin (*I Promessi Sposi*, Bur, pp. 1331, € 18,00). La lettura del grande romanzo esige,

ormai, che l'occhio scivoli fra parole e immagini: perché così fu pensato, voluto, pubblicato dall'autore. Gonin, ricorda Alfano, visse e lavorò a lungo a casa di Manzoni, che lo definiva «traduttore» del suo romanzo. Il commento alle incisioni è dunque un necessario controcanto a quello al testo verbale: attraverso la fusione dei due «punti di vista» si restituisce l'evento creativo nella duplicità sincronica delle sue dimensioni costitutive, visiva e linguistica.

Il *Gil Blas* di Lesage edito da Pau-

lin a Parigi nel 1835 con le illustrazioni di Jean Gigoux potrà forse essere un modello della *Quarantana*, come suggerì Nigro. Ma io propongo, sulla base di una ricerca ancora inedita di Gabriele Quaranta, che Manzoni sia stato ispirato soprattutto dalla versione francese del *Don Quichotte* illustrato da Tony Johannot nel 1836-37 presso Dubochet, il quale non a caso uscirà in italiano da Guglielmini e Redaelli, gli editori della *Quarantana*, proprio durante la stampa dei *Promessi Sposi*, nel 1841: la *A* incipitaria

➔ Dal «Fermo e Lucia» alla «Quarantana» si precisa la natura radicalmente teatrale del romanzo, per la prima volta proposto con un commento alle incisioni di Gonin

GERENZA

Il manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri

a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

redazione:
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma
Info:
tel. 0668719549
0668719545

email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.info

impaginazione:
il manifesto
ricerca iconografica:
il manifesto

concessionaria di
pubblicità:
Poster Pubblicità s.r.l.
sede legale:
via A. Bargoni, 8
tel. 0668896911
fax 0658179764

e-mail:
poster@poster-pr.it
sede Milano
viale Gran Sasso 2
20131 Milano
tel. 02 4953339.2.3.4
fax 02 49533395
tariffe in euro delle
inserzioni pubblicitarie:
Pagina
30.450,00 (320 x 455)
Mezza pagina
16.800,00 (319 x 198)
Colonna
11.085,00 (104 x 452)
Piede di pagina
7.058,00 (320 x 85)
Quadrato
2.578,00 (104 x 85)
posizioni speciali:
Finestra prima pagina
4.100,00 (65 x 88)
IV copertina
46.437,00 (320 x 455)

stampa:
LITOSUD Srl
via Carlo Pesenti 130,
Roma
LITOSUD Srl
via Aldo Moro 4 20060
Pessano con Bornago (Mi)

diffusione e contabilità,
rivendite e abbonamenti:
REDS Rete Europea
distribuzione e servizi:
viale Bastioni
Michelangelo 5/a
00192 Roma
tel. 0639745482
Fax. 0639762130

scrive Nigro, «tra maceri aspetti di figure pallide e livide, tra stracci, cappe, mantelli e piviali, si incaglia negli scandali della storia: l'ingiustizia, la guerra, la fame e la peste, fisica e morale, che della storia è anch'essa un prodotto». Non è, quello di Bassani, un Manzoni retrocesso a Walter Scott e al suo mondo di picari, armigeri e porcari quali attanti inferiori del processo storico ma non è neanche il Manzoni recluso nel panottico delle proprie meditazioni, lacerato dal conflitto di Storia e Provvidenza che ridurrebbe a larve vicarie gli sposi promessi, un limite presunto cui allusero, con malcelata acrimonia, De Sanctis e Gramsci. Semmai, e specialmente, la figura di Renzo qui somiglia a uno scampato, a un reduce dal secolo degli orrori, pari al personaggio di Geo Jozz in *Una lapide in via Mazzini*, forse la più intensa delle *Cinque storie ferraresi* ('56) che, nel suo esordio differito, Bassani sta dando alle stampe. Sappiamo, e lo rammenta Silvia Moretti nel limpido poscritto, come la redazione più avanzata della sceneggiatura ipotizzasse un film di compressive quattro ore e diviso in due parti, *Il pane e La peste*, così come possiamo immaginare che, per i fondali più corruschi del Gran Secolo, Bassani avesse in mente i bitumi e i lampi terebranti di Caravaggio, secondo la lezione del suo grande maestro



Roberto Longhi. Ma a Bassani non è dato ovviamente scegliere il regista e la Lux Film lo individua, nientemeno, in Luchino Visconti, l'ex assistente di Jean Renoir, il firmatario di capolavori quali *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima*, colui che ha appena tradotto sullo schermo una gemma della letteratura tardo-romantica, *Senso* di Camillo Boito. La sinistra ha acclamato il film come fosse l'avvenuto trapasso dal recente «neorealismo» (vincolato alla sola epica della derelizione e della sofferenza) ad un nuovo «realismo», compiuto e maturo, però il film è stato censurato e la Democrazia cristiana ne ha

imposto il boicottaggio al Festival di Venezia. Oltretutto il frangente in cui cade la candidatura di Visconti non è dei migliori perché, appena morto il magnate Gualino, la Lux Film si ritira dalla produzione e opta esclusivamente per la distribuzione cinematografica. Non se ne farà più nulla, *I promessi sposi* a firma di Giorgio Bassani e Luchino Visconti (qualcosa che si immagina visivamente sotto i numi tutelari di Caravaggio e Thomas Mann) rientra presto nel non-essere delle occasioni mancate. Intanto lo scrittore ferrarese sta uscendo dal cinema per accedere alla maturità dei suoi capolavori e Visconti veleggia verso *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa quasi fosse un Manzoni pilotato

fra lazzari e camicie rosse. Nel contributo in appendice a *Promessi sposi d'autore* Nicolò Rossi riferisce dei due ultimi esperimenti manzoniani di Visconti: un provino del '61 con Sofia Loren per la storia di Gertrude monacata a forza e la regia teatrale de *La monaca di Monza*, un testo scritto da Giovanni Testori sulla base del corposo *dossier* su Virginia de Leyva messo insieme da Mario Mazzucchelli: «Sergio Fantoni era Gian Paolo Osio, giacca di pelle e sigaretta sul labbro. Lilla Brignone una straziante Virginia de Leyva. La prima della *Monaca di Monza* andò in scena il 4 novembre del 1967, al Teatro Quirino di Roma. Gli applausi in sala furono scroscianti. Ma all'indomani, sui giornali, furono le botte e gli insulti di quei quattro straccioni della critica ufficiale. Adesso basta. Punto e basta, urlò Visconti, scrivendo a Lilla Brignone». Infatti se ne andò e lasciò perdere per sempre.

del II capitolo, uno scrittoio nella tenda sotto cui Cide Hamete Benengeli, col turbante, scrive in arabo il *Quijote*, è il modello esatto della *L* maiuscola, la poltroncina su cui Manzoni stesso con la papalina in testa sta leggendo l'Anonimo Lombardo che, proprio applicando la finzione di Cervantes, finge d'aver trascritto. Ma quanto altro Cervantes, e quanto Shakespeare, nutrono l'immaginario romanzesco-teatrale dei *Promessi Sposi*! Un don Chisciotte convertito è fra Cristoforo, «un protettor degli oppressi, e un vendicatore de' torti» (*PS*, cap. IV), così come l'ideale dell'*hidalgo* spagnolo era di «vendicare le offese, raddrizzare i torti, riparare le ingiustizie, distruggere gli abusi, soddisfare i debiti» (*DQ*, parte I, cap. II). E il duello fra Ludovico, non ancora Cristoforo, e il «signor tale» è ricalcato alla lettera su quello di Don Chisciotte e il Biscaglino (*DQ*, parte I, cap. VIII). Però quel nucleo di grande teatro tragico non richiama solo il *Don Quijote*: a me sembra che vi affiori anche una traccia dell'uccisione di Mercuzio in *Romeo e Giulietta*. E non a caso nella memoria del padre di Ludovico è con l'oscura potenza della shakespeariana «ombra di Banco» che Manzoni fa riemergere «le ombre del passato mercantile»: «Lo spettro che terrorizza la nuova identità dell'antico mercante», commenta Marco Viscardi, chiosatore insieme con de Cristofaro, portando alla luce un sotterraneo, assai probabile gioco di parole dell'autore, «è quello del "banco" di vendita».

E poi, quanto Caravaggio nella «notte degli inganni», quel capitolo VIII colmo di tagli luministici da *Vocazione di San Matteo*, con Don Abbondio usuraio che conta i denari come il cambiavalute Matteo, mentre il braccio di Cristo penetra nelle tenebre con una violenza che lo lascia stupefatto. Manzoni aveva certo in mente quel capolavoro dell'età che Ezio Raimondi definì della «fede nell'esperienza», quando descrisse l'entrata dei due fidanzati, con una pennellata assolutamente caravaggesca: «La striscia di luce, che uscì d'improvviso per quella apertura, e si disegnò sul pavimento oscuro del pianerotolo, fece riscoter Lucia, come se fosse scoperta». De Cristofaro, annotando il passo, chiosa, finissimo e fulminante: «In un "angusto Teatro" qual è ormai la casa di don Abbondio, la scena è squarciata da fasci di luce, a tracciare le diagonali che la rendono praticabile, e conoscibile, per gli attori. Se però quella luce rischia di portare allo scoperto i desideri dei promessi sposi, se questi ultimi sono indotti, per conseguire il loro fine, a compiere uno sforzo di attenzione e autoannullamento, ciò che resta, insopprimibile, è la creaturale essenza degli uomini, il loro cuore messo a nudo; e il fragore assordante e ormai quasi meccanico che, nell'iperbolica figurazione del narratore, esso produce». L'esempio prova l'enorme ricchezza ermeneutica di questo commento da oggi imprescindibile, che, ne sono certo, sarebbe piaciuto molto a Giancarlo Mazza-curati e allo stesso Raimondi.

L'autentica «dimensione teatrale e davvero moderna» del romanzo Francesco de Cristofaro la coglie a partire dai dati minuti della mise en page: in particolare dal frontespizio, pullulante di «immagini in grado di richiamare gli «attori» della favola. Attori che quel frontespizio barocco e fiammeggiante collocava assiologicamente, in simmetria: offrendo così una specie di portolano emblematico, una miniatura di quei «rapporti di forza» su cui poi si sarebbero esercitati interpreti d'ogni sorta». Evidentissimo è qui come in tutto il libro il «ruolo del vedere», su cui qualche anno fa Matteo Palumbo aveva attirato l'attenzione, sottolineando la chiave etica di questo sguardo ininterrotto sulla realtà e sulla sua rappresentazione.

CONTINUA A PAGINA 7

In copertina di «Alias-D»:
Paul Valéry ritratto
nel suo studio
da Gisèle Freund, 1938

RITRADOTTO PER BOLLATI BORINGHIERI «RAGGI DI LUNA», DEL 1922

→ WHARTON

di VALERIA GENNERO

●●●Ci sono anni che segnano una svolta: quanto è accaduto nel corso del Novecento ci fa riconoscere nel 1922 un anno decisivo per la letteratura in lingua inglese. Nel corso di pochi mesi furono pubblicati *La terra desolata* di T.S. Eliot, *Ulisse* di James Joyce e *La stanza di Jacob* di Virginia Woolf, tre dei testi più importanti di una rivoluzione stilistica il cui impatto sarebbe stato profondo e di lunga durata. In quello stesso 1922 tuttavia uno dei romanzi più apprezzati sia dalla critica che dal pubblico proponeva una struttura narrativa apparentemente ancorata alle convenzioni del realismo ottocentesco, e forse proprio perciò è stato, ingiustamente, dimenticato: **Raggi di luna** di Edith Wharton, viene ora riproposto da Bollati Boringhieri nella traduzione di Mario Biondi (pp. 268, €16,50) e si conferma come un romanzo affascinante e complesso, il primo pubblicato dalla scrittrice americana dopo il successo di *L'età dell'innocenza*, che nel 1920 aveva ricevuto il Pulitzer per la narrativa: era la prima volta che il riconoscimento veniva attribuito a una donna, a coronare una carriera cominciata a fine Ottocento e scandita da una serie di opere che, come *La casa della gioia*, avevano spesso al centro una figura femminile alle prese con codici e privilegi dell'alta società newyorchese.

Wharton, che apparteneva a una delle famiglie più ricche degli Stati Uniti, ha descritto quel mondo dorato con ironia, raccontando la meschinità retriva e provinciale del capitalismo americano e la sua affannosa ricerca di una distinzione basata sull'eccellenza del proprio gusto artistico. I viaggi in Europa, il collezionismo e la frequentazione di pittori e scrittori erano elementi essenziali per chi sperava che la volgarità del denaro potesse essere redenta dall'ideale di raffinatezza ereditato dall'aristocrazia del vecchio continente. Era una speranza vana, come Wharton non si stanca di sottolineare nei suoi romanzi, in cui torna spesso a chiedersi se sia possibile fare parte di una società stordita dall'opulenza senza condividere la superficialità ottusa e brutale dei suoi valori. Ancora una volta in *Raggi di luna* l'attenzione nei confronti della psicologia dei personaggi culmina nella ricostruzione minuziosa dei momenti apparentemente irrilevanti in cui si trovano – senza esserne consapevoli – a compiere le scelte che decideranno il loro destino; a questo si unisce il ritratto etnograficamente impeccabile della comunità in cui l'autrice era cresciuta, quella dell'uno per cento, dei magnati del mondo industriale e finanziario e dei loro grovigli di affetti e affari.

I protagonisti di *Raggi di luna*, Susy Branch e Nick Lansing, sono belli, innamorati e abituati al lusso. A causa di alcuni rovesci finanziari le loro famiglie sono però scivolte ai margini dell'ambiente cosmopolita e facoltoso che i due giovani continuano a frequentare solo grazie al sostegno di una vasta rete di amici e parenti. Susy, arguta e sfrontata come si conviene a una giovane donna dell'età del jazz, propone a Nick, che sogna di diventare scrittore, una soluzione a breve termine, un matrimonio a tempo. Per un anno potranno godere dell'ospitalità abitualmente accordata ai novelli sposi: una villa sul lago di Como, un intero palazzo a Venezia, e inoltre castelli in Gran Bretagna, residenze St. Moritz, Parigi, Roma. Tutto a loro disposizione, servitù inclusa, con in più il denaro dei regali e qualche piccola rendita familiare.

Perché la gioia presente non sia turbata dal pensiero di un futuro

Nudi e spietati di fronte alle lusinghe dell'opulenza

in qualche malinconico appartamento senza domestici (quello è il timore), Susy e Nick stringono un patto: al termine dell'anno di luna di miele, non appena uno di loro individuerà un partner potenziale dotato di un patrimonio adeguato, l'altro concederà il divorzio e si farà da parte senza recriminazioni.

Il loro rapporto sembra inizialmente trarre forza da quell'accordo inconsueto e primi mesi trascorrono senza intralci: «Della particolare intesa su cui era basato il loro

matrimonio non rimaneva traccia nei pensieri che aveva di lei; l'idea che uno di loro potesse mai rinunciare all'altro per il reciproco bene si era da lungo tempo affievolita, riducendosi allo spettro di una vecchia battuta di spirito».

Ai capitoli narrati dal punto di vista di Nick, la scrittrice alterna quelli che danno voce alla prospettiva di Susy: Edith Wharton era amica e estimatrice di Henry James, e anche in questo romanzo l'uso del punto di vista limitato teorizzato

da James è cruciale.

Nei primi mesi le emozioni della coppia sono diverse ma compatibili: all'incertezza di Nick, spaventato dalla prospettiva di un ritorno negli Stati Uniti, si contrappone la tranquillità imperturbabile di Susy, convinta di poter trarre il massimo vantaggio dalla loro situazione: «la gelosa considerazione che aveva della propria libertà trovava riscontro in un corrispondente rispetto per quella altrui; era troppo tempo che navigava con perizia tra

gli scogli e le secche della vita di società per non sapere quanto angusto fosse il passaggio che porta alla quiete mentale, ed era ben determinata a mantenere la sua barchetta su una rotta esattamente equidistante tra le due sponde.»

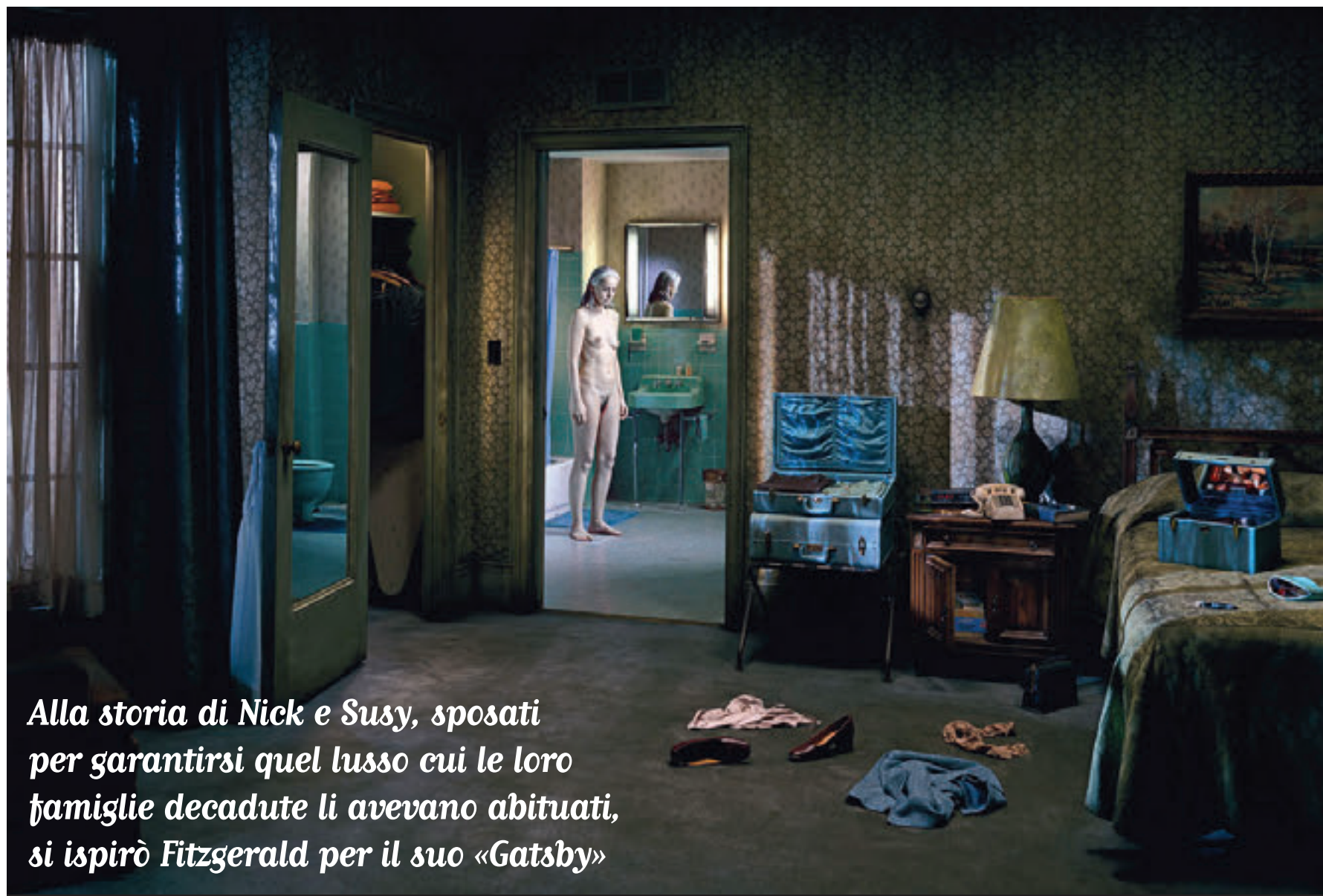
La disinvoltura con cui Susy accoglie favori e regali diventa però la ragione di una crisi inaspettata e profonda. Quando Nick si accorge che Susy ha accettato di coprire l'infedeltà coniugale di un'amica per ottenere la sua ospitalità, lo stato di dipendenza in cui si trovano a vivere gli appare per la prima volta insostenibile, e l'abilità con cui Susy «gestisce» la benevolenza dei loro ricchissimi protettori smette di essere una dote per rivelarsi il sintomo di un'assenza di valori deleteria e inaccettabile. Susy a sua volta non riesce a capire le ragioni della rabbia di Nick, che le sembra basata proprio su quell'ipocrisia conformista cui avevano deciso di ribellarsi. L'incanto sembra così spezzato e i due protagonisti hanno finalmente la possibilità di mettere da parte i sentimenti per dedicarsi alla ricerca di un compagno di vita all'altezza delle loro necessità economiche. I pretendenti non si faranno attendere.

Il successo di *Raggi di luna* spinse la Paramount a realizzare nel 1923 un film tratto dal romanzo, diretto da Allan Dwann e interpretato da un cast di star del cinema muto. Alla sceneggiatura lavorò un giovane promettente, Francis Scott Fitzgerald, che due anni dopo avrebbe pubblicato *Il Grande Gatsby*, il romanzo in cui due milionari si contendono una giovane donna innamorata del lusso, mentre la loro storia è raccontata da un personag-

gio di nome Nick. L'importanza che le opere di Wharton rivestono per Fitzgerald è confermata da varie testimonianze, tra le quali soprattutto il resoconto a un incontro a New York in cui Fitzgerald si era inginocchiato platealmente di fronte alla scrittrice dichiarandole tutta la sua ammirazione.

Quando qualche anno dopo lui le inviò una copia del *Gatsby*, Wharton gli scrisse un biglietto di ringraziamento in cui si scherniva dicendo che per la nuova generazione di romanzieri le sue opere rappresentavano ormai «l'equivalente letterario dei mobili a fiorami o delle lampade a gas». Wharton, che era nata nel 1862, trovava che le scelte stilistiche di scrittori come Fitzgerald fossero lontanissime dalla sua idea di romanzo. A distanza di un secolo, a sorprenderci sono invece le loro affinità.

Una delle fotografie «neogotiche» di Gregory Crewdson



Alla storia di Nick e Susy, sposati per garantirsi quel lusso cui le loro famiglie decadute li avevano abituati, si ispirò Fitzgerald per il suo «Gatsby»

DONALD BARTHELME

di STEFANO GALLERANI

Ventuno brevi racconti sotto il segno dei «Dilettanti», un libro uscito nel 1976

●●●Morbide macchine e macchine celibi, ready-made e dispositivi per il riposizionamento dei sensi, congegni automatici e arance a orologeria; e poi depistaggi, false tracce, illusioni di coerenza, simulacri di logica aristotelica, parodie di teoremi e prontuari di self-help. Questo e molto altro si trova nelle pagine di Donald Barthelme, nome occulto di gran parte di quella letteratura nordamericana che a partire dalla meta degli anni settanta ha fronteggiato con la più spietata anarchia delle forme sia l'egemonia della lezione vitalistico-machista degli epigoni hemingwayani che l'asciutta espressività del minimalismo carveriano. Pure, come ricordava Romano Giachetti sulle colonne della rivista «Americana» da lui diretta, minimalismo «è un termine ambiguo», tanto che sia Carver che Barthelme potrebbero esservi ascritti in virtù di un dato che «accomuna loro e molti altri: la reticenza consapevole – il dir poco ma celando molto, la capacità di far intendere al lettore che lo

scrittore potrebbe aggiungere valanghe di altre parole, ma che non lo fa perché conosce l'autonomia degli occhi di chi legge». Tuttavia, avvertiva Giachetti, un simile elemento comune deve però essere approfondito per scongiurare un «pasticcio critico» e, soprattutto, si potrebbe aggiungere, per restituire a uno scrittore come Don B. (così viene apostrofato nel titolo della più famosa antologia dei suoi racconti, *The Teaching of Don B.*, magistralmente introdotta dal coetaneo Thomas R. Pynchon) un'attenzione maggiore di quella che nel tempo gli ha riservato la schiera dei suoi fedelissimi fanatici. Se oggi la lettura di Barthelme resiste è perché essa possiede una preziosa qualità ambientale: da un lato c'è l'abilità puntuale ed esattissima nell'afferrare scorie di una contemporaneità deflagrata nella cultura massificata della civiltà occidentale; dall'altro, la capacità di rendere le infinite possibilità del reale ricorrendo a combinazioni di fantasia che nulla hanno da invidiare a *Attraverso lo specchio* di Carroll. Di questa sorprendente – e prolifica – qualità si

ha ora un'ulteriore testimonianza grazie alla pubblicazione di *Dilettanti* (minimum fax, prefazione di Christian Raimo, traduzione di Vincenzo Latronico, pp. 174, € 11,00), che aggiunge un nuovo tassello alla bibliografia italiana dell'autore di Philadelphia (di cui Einaudi pubblicò, nel 1979, il meraviglioso romanzo *Il Padre Morto*). Uscito per la prima volta nel 1976, *Amateurs* conta ventuno brevi racconti che sono vero e proprio barthelmeismo allo stato puro e da cui sarebbe difficile estrapolare i migliori. Dal romanticismo postmoderno di «Alla fine dell'età della macchina» si passa senza soluzione di continuità alla pedagogia kafkiana della «Scuola», ma se è vero che la perfezione, come il diavolo, si annida nei particolari, basti, a campione, l'incipit di «E allora»: «Improvvisamente la parte successiva del racconto non si trovava più, non mi veniva in mente, così andai di là a bere un bicchier d'acqua (il mio 'e allora' ancora sospeso nell'aria frangibile) come se fosse la cosa più naturale del mondo da fare a quel punto».

«IL MALEDETTO», QUARANTESIMO E QUARTULTIMO ROMANZO, PER MONDADORI



di LUCA BRIASCO

●●●Da anni candidata «ombra» al Nobel; autentica ossessione per i censori, che non sanno mai a quale corrente o vena letteraria appigliarsi per inquadrarla; autrice di quarantacinque romanzi più altri undici firmati con gli pseudonimi di Rosamond Smith e Lauren Kelly, di centinaia di racconti, raccolti in trentotto volumi, di poesie, *pièce* teatrali, novelle per l'infanzia e saggi (memorabili quelli sulla boxe, sua antica passione, recensiti qui sotto), Joyce Carol Oates rappresenta uno dei grandi misteri della letteratura americana contemporanea. Non esiste tendenza o scuola che non possa rivendicarla a sé: prolificità, trasversalità ed eclettismo rappresentano la sua unica, paradossale misura. Eppure, l'intera sua opera è attraversata da una serie di nuclei tematici forti e ricorrenti: dal retaggio di violenza, sociale e razziale, che si annida nel cuore del sogno americano, all'oppressione femminile in tutte le sue forme, alla coesistenza inestricabile del reale e del fantastico in ogni manifestazione della vita e del pensiero umani.

Priva di pregiudizi nei confronti dei generi letterari «popolari», Oates non esita a utilizzarli se funzionali al genere di storia che intende raccontare: e non è un caso che proprio con la *detective story* e il gotico abbia già in passato raggiunto alcuni dei suoi esiti più alti. L'eclettismo ha provocato, inevitabilmente, una serie di accostamenti che appaiono tutti al contempo pertinenti e parziali: che si tratti di certa scrittura femminile «regionalista» (Katherine Anne Porter, Willa Cather i nomi più ricorrenti), del «gotico sudista» di Flannery O'Connor e Carson McCullers, del postmodernismo dei Barth e dei Coover o del «grande realismo» che culmina nei giganti Updike e Roth. In realtà, i temi più cari a Oates, la capacità di esplorare, spesso calandosi dentro il genere, le radici profonde di una violenza endemica che sembra quintessenziale il proprio paese, e perfino l'iperproduttività e la varietà di toni e registri, sembrano farne la variante *highbrow* di un autore troppo a lungo collocato ai margini della grande letteratura americana, ma che con il trascorrere degli anni appare sempre più imprescindibile per la definizione del canone contemporaneo: Stephen King.

Non è allora casuale che sia stato proprio King, e dalle prestigiose pagine del *New York Times*, a tessere le lodi dell'ultimo, stupefacente romanzo di Oates, *The Accursed*, ora proposto da Mondadori nell'ottima traduzione di Delfina Vezzoli con il titolo *Il Maledetto* (pp. 636, € 25,00), definendolo «il primo romanzo gotico postmoderno al mondo: *Ragtime* di Doctorow ambientato nel castello di Dracula. Denso, impegnativo, problematico, terrificante, divertente, prolisso e pieno di personaggi uno più folle dell'altro». Un giudizio, quello di King, ampiamente confermato dalla lettura, che già dopo poche pa-



Richard Diebenkorn, «Seated Woman»; in basso, Joyce Carol Oates

OATES

Culmine perfetto di un viaggio nel gotico iniziato oltre trent'anni fa e controparte ideale del *côté* più realistico, l'intreccio di Oates mette in scena, tra l'altro, giganti del Novecento storico e culturale

stesso racconto. E ancora, ricorrendo a diari di dubbia autenticità, lettere, oltre che, nell'epilogo, a un formidabile sermone che sembra uscito dalla penna di un ministro puritano impazzito, e che, potenzialmente, capovolge e riscrive l'intera storia della Maledizione.

Altrettanto postmoderna è la capacità di ripercorrere, in modo consapevole e avvertito, l'intera tradizione del gotico letterario, inglobando anche le teorie critiche che su di esso sono maturate a partire dalla seconda metà del Novecento, e che vedono nel vampirismo – più volte evocato ne *Il Maledetto* – una potente metafora delle paure della società aristocratica o borghese di fronte alle masse di immigrati che premono alle sue porte, alla mescolanza di razze e di sangue che potrebbe conseguire, alle rivendicazioni di un ruolo paritario da parte dei movimenti femminili.

Non è un caso che il romanzo si apra con una scena di linciaggio e si soffermi ripetutamente sul razzismo e il disprezzo verso le suffragette che contraddistinguono molti dei personaggi storici prestatati all'invenzione narrativa, primo fra tutti Woodrow Wilson. O che, ai margini della vicenda gotica, Wilson trovi il suo più autentico deuteragonista in Upton Sinclair, il giovane scrittore socialista che, fresco reduce dal successo della *Giungla*, è venuto ad abitare proprio nel New Jersey, e assiste da lontano, immerso nel suo sogno rivoluzionario, a una tragedia borghese che in fondo non gli appartiene. Sono, questi, solo alcuni degli elementi che l'autrice mette in gioco, con la maestria della piena maturità: ma dovrebbero essere sufficienti a suffragare la posizione espressa da King: *Il Maledetto* rappresenta il culmine di un viaggio nel gotico iniziato più di trent'anni fa con *Bellefleur*, e perfetta controparte di *Una famiglia americana*, vertice della Oates «realistica», si colloca all'apogeo di una carriera davvero prodigiosa.

gine si trasforma in un *tour de force* tanto duro quanto gratificante.

La trama del *Maledetto* non è facilmente riassumibile o sintetizzabile. Il romanzo si svolge per intero a Princeton, New Jersey: città nobile, teatro di una grande battaglia della rivoluzione americana e sede di una delle università più antiche degli Stati Uniti. Gli anni sono il 1905 e il 1906, incubo di un secolo di orrori, e sulla scena, accanto a personaggi di pura invenzione, campeggiano alcuni dei giganti della storia e della cultura americana: da Woodrow Wilson, allora rettore dell'università e di lì a poco Presidente del paese intero – che schioderà da un secolare isolazionismo proiettandolo nell'avventura della Gran-

de Guerra, dalla quale uscirà protagonista e trionfatore – all'ex Presidente Grover Cleveland; da Mark Twain a Upton Sinclair e Jack London.

Al centro del *plot*, che pure si sfranga e si dirama in mille direzioni – senza che peraltro Oates perda mai il filo della storia e la capacità di regolarne il traffico –, c'è la maledizione che colpisce Princeton, e in particolare gli Slade, una delle famiglie «storiche» della città. Uno dopo l'altro, i nipoti del Reverendo Winslow Slade, capo della comunità, ministro presbiteriano, ex rettore ed ex governatore del New Jersey, cadono vittime di rapimenti, pietrificazioni e altri incidenti che sembrano di origine soprannaturale o demoniaca, o come tali sono valutati

dai maggiorenti della città.

Colpevole delle ripetute aggressioni agli Slade sembra essere una sequela di strani personaggi dalle origini oscure, che compaiono a Princeton di punto in bianco e sono accolti con fin troppa, ingenua compiacenza dalle élite locali. E che forse sono altrettante incarnazioni di un'unica entità votata al male, diabolica e vampiresca.

Il merito di Oates, o per meglio dire, uno dei suoi molti meriti, è quello di mantenere il registro narrativo perennemente sospeso tra l'ironia e quella sospensione dell'incredulità che, come Coleridge insegna, ogni opera di poesia, e tanto più la letteratura fantastica, dovre-

be indurre nel lettore.

Le manifestazioni della Maledizione potrebbero essere tanto il frutto di fenomeni di isteria collettiva, quanto autentiche irruzioni del soprannaturale: non mancano i tentativi di spiegazione razionale di determinati eventi, ma ne viene sempre riconosciuta, accanto alla necessità psicologica, la sostanziale inefficacia. Per ottenere questo effetto di sospensione, Oates attinge all'intero repertorio del postmoderno, affidando la narrazione a uno storico pedante, reazionario, vagamente razzista e tutto fuorché imparziale, essendo il discendente diretto di una delle famiglie più coinvolte negli episodi di soprannaturali al centro del suo

Su Princeton è scesa un'ombra diabolica

JOYCE C. OATES

La versione completa dei saggi «Sulla boxe», una metafora della cruda vita

di LUCA SCARLINI

●●●Il pugilato è nel cuore dell'immaginario narrativo statunitense, come metafora di una condizione umana dura, sofferta, travagliata. Ne fanno fede romanzi notevoli come *Fat City* di Leonard Gardner, portato al cinema da John Huston, o i numerosi affondi cinematografici, sospesi tra biografia e *cautionary tale*, in una fitta lista che va da *Ali* di Michael Mann, a *Hurricane* di Norman Jewison e *Million Dollar Baby* di Clint Eastwood. Ora 66th and 2nd manda opportunamente in libreria la versione completa di *Sulla boxe* di Joyce Carol Oates (traduzione efficace di Leonardo Marcello Pignataro, pp. 240, € 15,00), già uscita in forma abbreviata da e/o nel 1988. La scrittrice indaga una visione del mondo ereditata dal padre, che da bambina le ha instillato il gusto del combattimento, nella convinzione che quando scatta l'azione sul ring sia in azione un momento sacro. «Considerato in astratto, il ring della boxe è una sorta di altare, uno di quegli spazi mitici dove le leggi delle nazioni non valgono: all'interno delle corde, nel corso di



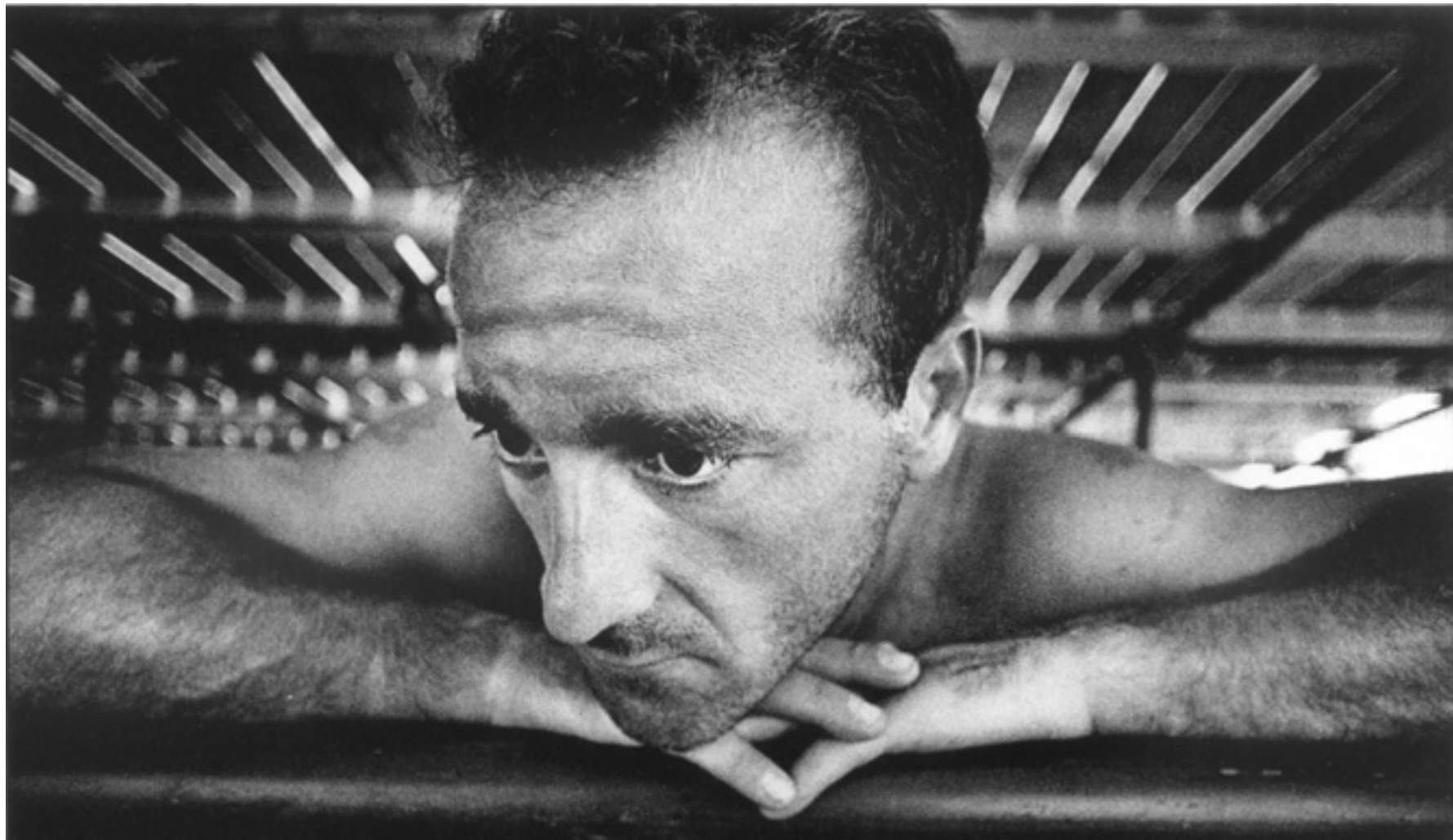
una ripresa di tre minuti disputata secondo le regole ufficiali, un uomo può essere ucciso per mano del suo avversario, mentre fuori la legge non lo permette». La sospensione delle regole punta i riflettori su un'azione primitiva, che sospende ogni dovere sociale. Siamo molto lontani dalla messa in scena della guerra nella dimensione del gioco, nella classica lettura di Johan Huizinga in *Homo Ludens*. Anzi, Oates è categorica: «nella boxe non c'è nulla che sia di base giocoso, nulla che sembri appartenere alla luce del giorno, al piacere. Nei suoi momenti più intensi, sembra contenere in sé un'immagine della vita così completa e potente – la bellezza della vita, la vulnerabilità, la disperazione, il coraggio incommensurabile e spesso autodistruttivo – che la boxe è la vita stessa». Un dialogo con l'ombra quindi, che sembra riverberarsi negli itinerari esistenziali accidentati di tanti pugili. Non per caso in questi testi assume un rilievo forte Mike Tyson, stella del ring negli anni in cui Joyce Carol Oates redigeva i suoi primi testi per le riviste (a metà anni ottanta) e poi precipitato nelle volute di una vicenda personale spesso oscura, di cui

ha fornito una personale versione nell'autobiografia *True. La mia storia*, scritta con Larry Sloman, in cui apre sulla controversa condanna per stupro il ritratto accidentatissimo di una persona passata di colpo dalla povertà alla fama planetaria. Oates insiste su una lettura della vicenda in chiave di apologo morale, tra il trionfo e la gogna. A Tyson risale una delle epigrafi poste all'inizio dei capitoli, la più cruenta: «cerco di beccare il mio avversario sulla punta del naso perché cerco di fargli conficcare l'osso nel cervello». L'indagine della scrittrice affronta alcuni match celebri, tra cui assume un rilievo specialmente simbolico quello tra Joe Louis e Max Schmeling nel 1938, quando il pugile nero sconfisse il campione tedesco, amatissimo da Hitler e simbolo del Terzo Reich. In questi testi si compone, quindi, il diagramma di una visione dell'esistere come scontro (e scattano curiose risonanze con lo storico intervento di José Bergamín sulla tauromachia: *L'arte del toreadore e la sua musica silenziosa*), laddove la capacità di resistenza è la prima garanzia della riuscita di questa cruenta e appassionata rappresentazione dell'umano.

«CATTIVI», IL NUOVO ROMANZO DELLO SCRITTORE TORINESE CLASSE 1970, DA EINAUDI

→ ITALIANA

Maurizio Buscarino, una foto della serie «La prigioniera», da M. B., «Il teatro segreto», Leonardo Arte, 2002



Notevole coesione stilistica: periodi brevissimi, icastici; parole, gesti e cose sbalzati e gravi. Maurizio Torchio mette in scena così l'io narrante di un recluso

di CECILIA BELLO MINCIACCHI

●●● «Ti senti meglio, diceva mia madre, se le parole ti calzano bene». Chi parla è un «cattivo», ovvero, per ben nota strada etimologica, «prigioniero» e «malvagio». È il protagonista del nuovo romanzo di Maurizio Torchio (Torino, 1970) ora uscito per Einaudi, **Cattivi** (pp. 186, € 19,00). Un ergastolano che nell'infanzia è stato educato al valore delle parole: ne conosce la differenza col vuoto, e sa che in carcere non si può mentire, altrimenti «resti da solo, con quella voce che non è tua». Le sue parole sono lisce e compatte, ce le passa con la stessa consistenza, con la stessa corporeità che ha, nel mondo di fuori, una tazzina vera, bandita dal carcere perché potenzialmente pericolosa: «metti in bocca la tazzina ed è come avere un lavandino tra le labbra, tanto è spessa, pesante».

Cattivi è un romanzo di grande coesione stilistica: periodi brevissimi, spesso nominali, icastici; movenze anaforiche e paratassi; connettivi ridotti, scarsi, predilezione per la determinatezza dell'asindeto; parole gesti e oggetti sbalzati, con peso di materia, gravi; voce densa, ispessita. Chi scrive – ma il tono ha l'efficacia di un racconto orale –, chi racconta, è un io che quando compare, alla seconda pagina, dopo la descrizione minuziosa della perquisizione di un compagno rientrato da un permesso, lega il suo pronome a una negazione reiterata: «Io non sono mai uscito in permesso, né mai potrò uscirne». E poi, a ribadire con evidenza palmare l'assolutezza del suo universo di privazione, poche righe dopo ripete il suo pronome in un periodo nominale scarno, bisillabo, «Non io», e così chiude seccamente finanche la possibilità di incontrare donne ai colloqui. La scrittura è soppesata, tersa, d'inclinazione letteraria. Evocativa per ellissi e diversioni, per sospensioni o interruzioni a effetto. A tratti catalogatoria – «servono ginocchiere, un casco intorno alla testa; sulle mani: guanti; davanti agli occhi: una visiera. Gommapiuma, cordura, kevlar. Sopra al petto, davanti al cuore, ceramica antiproiettile. Paragambe, parabraccia. Manganello, scudo, spray» –, puntuale e scandita. Perché pararsi per andare a picchiare un detenuto è un ri-

Torchio in prigione, con esattezza materica e sensoriale

tuale e le armature amplificano il senso di sé e della violenza. Gli oggetti, nella semplice, nuda elencazione, si caricano delle emozioni provate sia da chi li indossa, sia da chi li subisce. La scrittura di Torchio punta all'esattezza materica e sensoriale, e attraverso questa all'impatto sul lettore. L'io narrante punta a guardare la realtà con occhio vigile e a darsi spiegazioni, punta alla lettura gnomica dei gesti e delle scelte: «il nero assorbe la paura da chi lo indossa, e la proietta fuori»; «fra chi ha le chiavi e chi non le ha non può esserci vera amicizia»; «non ci sono miracoli senza grotte, senza terra e pietre intorno».

L'aspetto più riuscito del roman-

zo è il tono del protagonista condannato al «senza fine mai»: il suo modo di esporre osservazioni e ricordi come da *effettivi* venti anni di reclusione, la conoscenza accumulata, le regole di comportamento introiettate, la capacità ormai acquisita di immaginare nei più minuti dettagli anche fatti che non vede, per i quali usa un tempo futuro che dà certezza alla congettura, che la fa lucida di smalto. Ha assorbito il respiro della struttura che lo punisce: «a forza di stare fermo, qui sotto, mi sono radicato nel cemento, innervato per tutto il carcere».

A far sentire certa oralità, e il farsi del pensiero, sono la fluidità dei trapassi e delle connessioni analo-

giche. E la naturalezza del procedere narrativo, naturalezza artata, poiché la scrittura è polita, le interpunzioni fitte, ritmanti. Il romanzo è costruito intorno a un'individualità privilegiata, poche altre vi si accostano. Sprofondato, com'è, nei pensieri di chi narra, ha un forte sapore esistenziale, percorso a tratti da venature sentimentali. Se a dominare è l'espressione dell'io, l'uso mescolato delle particelle pronominali – *si, ti, ci* – è spia di un incedere più mosso, eterogeneo: dalla forma impersonale, al tu pure impersonale ma più coinvolgente, alla corallità del noi.

Cattivi dà corpo a una realtà concentrazione atemporale, in luogo non definito – prigionie in

cui convergono molteplici modelli dell'ampia letteratura carceraria d'ogni lingua –, un'isola come molte, tra quelle spopolate e incolte, adibite a sedi penitenziarie; del protagonista non conosciamo il nome, gli altri sono identificati solo da soprannomi – Toro, Piscio, Comandante, la Professoressa, Martini, gli Enne –, le guardie, salvo il direttore, non meritano neanche un soprannome. È un universo chiuso, in teoria finalizzato al recupero dei condannati, in realtà alla pura separazione dei pericolosi dagli innocui. Strumento considerato necessario al vivere sociale, al mantenimento della legalità, il carcere è in vero allegoria della società. È perfetto microcosmo per osservazioni sperimentali sulla vita di relazione, e sul suo abbruttimento, sul suo degrado. Ed è forza dello Stato – si rifletta sull'epigrafe dalla *Politica* di Aristotele scelta da Torchio, non nuovo a epigrafi da filosofi che ben conosce (Platone e Lucrezio nei suoi precedenti libri). Come ha ricordato Foucault, la prigione si richiama da anni al concetto del *Panopticon*, le cui procedure – «sorveglianza e osservazione, sicurezza e sapere, individualizzazione e totalizzazione, isolamento e trasparenza» – sono «forme concrete di esercizio del potere». Forme che investono i detenuti come

torture inappellabili: dure sono le rievocazioni che il protagonista fa dei suoi anni d'isolamento, del buio totale inflitto per giorni, «Bui. Tutto l'infinito buio prima di nascere. Tutto l'infinito dopo». O della luce mai spenta di una lampadina blindata che fa emergere il vuoto della cella con il pavimento inclinato verso il buco centrale, «la tua bara converge verso quel buco». Il cemento è un oltraggio, il rumore delle chiavi d'ottone contro le sbarre per controllarne l'integrità è un oltraggio, l'odore della spazzatura che marcisce intorno al carcere e «sale fino al cielo» è un oltraggio. Così l'abbaiare continuo dei cani nell'intercinta, così l'incredibile (ma autentico) pane punitivo. E «ogni oltraggio è morte», scriveva Gadda nella *Cognizione del dolore*.

La distinzione dei blocchi, sorvegliati/sorveglianti, è chiara in superficie, ambigua, invece, e complessa a scendere appena sotto. Che il carcere a suo modo dia certezza – anche tremenda – è cosa ovvia, che esista una distanza tra chi è dentro e chi è fuori, oltre i muri, è vero ma solo in parte. Soprattutto è sfuggente lo statuto di vittima: ci possono essere vittime che hanno ucciso, vittime che si legano ai loro carcerieri, e carcerieri a loro volta vittime. Il protagonista lo sa bene, per essere stato, nel mondo, carceriere di una donna sequestrata. Sette mesi in un nascondiglio scosceso nel fianco d'una montagna. E ci possono essere anche padri che si legano all'assassino del proprio figlio, perché «è difficile capire cosa fa il dolore, come lavora, come scava, chi mette in contatto e chi separa». Forse finiamo per amare, paradossalmente, chi ci toglie qualcosa.

Solo un timore può destabilizzare ancora questa voce narrante che ha sopportato di uccidere una guardia e di pagarne le conseguenze, e che si sospetta – suo unico rimorso – assassino manovrato, strumento nelle mani di altre guardie. Solo la scomparsa dei carcerieri lo inquieta. Restare recluso dimenticato in un carcere deserto, silente, privo di mezzi. Allegoria e riflessione si aprono, allora, e investono pienamente la libertà, e il potervi credere.

UGO DOTTI

«Vita di Petrarca», fra auscultazione dell'io profondo e osservazione della realtà effettuale delle cose

di MASSIMO NATALE

●●● Agli storici – soprattutto agli storici della letteratura – non dispiace, in genere, procedere per coppie, per confronti duali, spesso oppositivi. Senza scomodare Plutarco e le sue *Vite parallele*, basterebbe contare quanti sono, nella storia delle letterature occidentali, i binomi decisivi: potremmo limitarci, per tenerci al solo Rinascimento italiano, alla diarchia Ariosto-Tasso, lungo la cui storia si muove l'identikit del poema eroico, o alle sorti della prosa storiografico-politica, giocate fra Machiavelli e Guicciardini. Oppure – a marcare da subito e indelebilmente il timbro alto della lirica italiana – a Dante e Petrarca. Il confronto tra l'autore della *Commedia* e quello del *Canzoniere* in Italia ha, lo sappiamo, una lunga storia, che attraversa tutti i secoli delle nostre lettere, da Leonardo Bruni a Foscolo, per arrivare a Gianfranco Contini. E il ritratto di Petrarca era certamente un ritratto 'in perdita', rispetto all'immagine di Dante: il mondo interiore e immobile dell'io, la 'fioca

potenza speculativa' del soggetto – è formula dantesca ben nota – contrapposta alla grana etica di un io, quello dantesco, capace di restituire molteplicità e concretezza al reale (con quanto ne consegue, naturalmente, sul piano dell'analisi dello stile).

Questo quadro è stato senz'altro riformulato e reso più complesso dalla vasta messe degli studi petrarcheschi successivi. E ora anche la nuova **Vita di Petrarca** di Ugo Dotti (Aragno, pp. 724, € 40,00) contribuisce, fra il resto, a tornare a considerare il rapporto con Dante ricollocando meglio il poeta dei *Fragmenti* non facendone, diciamo così, un'alternativa rispetto al magistero dantesco, ma forse anzitutto una conseguenza, un erede. Il che è vero, per Dotti, soprattutto se si guarda – in campo lungo – al Petrarca intellettuale (storico e umanista, come suggerisce il sottotitolo del libro) e non solo allo scrittore in versi: se si guarda insomma al Petrarca che, approfondendo certe linee inaugurate appunto da Dante, preme potentemente, nella storia della cultura occidentale, in

direzione della nascita compiuta dell'Umanesimo. Se nel poema dantesco, per esempio, la «valutazione dell'arte come menzogna e impotente seduzione fomentatrice di velenose perturbazioni si spezza per la prima volta» – se insomma è con la *Commedia* che il mondo delle azioni e del fare umano cominciano ad assumere un'importanza primaria, grazie alla quale si comincia a intravedere qualche crepa nel dominio assoluto della trascendenza – è proprio Petrarca a «sostenere e a dover continuare» questa «eredità culturale».

Difficile dare conto puntualmente e estesamente di un lavoro imponente, come testimoniano le settecento pagine del volume. Il quale non manca, *en passant*, di informare su alcune questioni da sempre controverse della critica petrarchesca, come la stratificazione delle varie fasi elaborative del *Canzoniere*, l'interpretazione della cosiddetta 'canzone delle metamorfosi', o la datazione dei *Trionfi* (senza rinunciare a prendere una propria posizione). Ed è soprattutto costruito intorno allo scheletro ricchissimo e fascino dell'epistolario

GIULIO UNGARELLI, «IL VIZIO IMPUNITO. LEGGENDO GADDA E CONTINI», DAL MULINO

→ UNGARELLI

di RAFFAELE MANICA

●●●Che cosa hanno significato Gadda e Contini per la generazione che nel secondo dopoguerra entrava tra i banchi dell'università, alla soglia dei venti anni? Oppure, togliendo il punto di domanda: vedere profilarsi due autori che cambiano la prospettiva di quanto si è fin allora appreso è un fatto insieme individuale e generazionale, e trova senso proprio dall'oscillazione tra individualità e generazione, perché significa che le persuasioni di ognuno sono anche una parte da mettere in discussione nella comunità dei più vicini.

Nell'ultimo capitolo del suo *Il vizio impunito Leggendo Gadda e Contini* (il Mulino, pp. 260, € 21,00), Giulio Ungarelli (all'anagrafe: 1927), pone tacitamente la questione, la descrive e la risolve con tratti che, per essere anche affettivi (Bologna, il professor Gaetano Arcangeli, Serra...), non cessano un momento di passare dalla cronaca alla storia. L'ultimo capitolo è sempre luogo strategico; lo è anche nel caso del *Vizio impunito*, che come tutti i buoni libri non si accontenta dei percorsi facili: invita all'andirivieni e chiede a chi legge qualche complicità. Mentre, dunque, percorrendolo, si cercava di definirne l'autore, parve buona la dizione di conoscitore, per il modo in cui Ungarelli si avvicina ai fatti, li trascoglie e va verso la storia (il tempo giusto): una testimonianza, un quadro memoriale, la materialità di un'edizione. Per esempio: «Esiste, piuttosto rara, una edizione "zero", fuori commercio, della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda. Porta come data di "finito di stampare" 15 marzo 1963», ne vengono tirate cento copie; tocco da bibliofilo? Non solo. Ciò che distingue un bibliofilo da un conoscitore viene dalle conseguenze che possono darsi a un'informazione come questa. Nella prima edizione, del 26 aprile, aumentano le pagine (Gadda aggiunge la poesia *Autunno*, i *Chiarimenti* e *L'Editore chiede venia del recupero*; in più, il celebre saggio di Contini) e cambia la sovraccopertina: così quella che era l'idea di libro dell'editore (Einaudi approntò le prime copie per il «Prix International de littérature



Disegno di Gadda dal manoscritto del seguito del racconto *L'incendio di via Keplero*. «... non si vedeva la testa né il tronco, adagiati chissà come sul fondo del furgoncino: ma dalle pareti dello scatolone uscivano invece delle paia di gambe con degli scarpini e delle calzette gorgonzoloidi...».

re», che Gadda vinse), dispiegante «un ritratto dell'autore a tutto campo» in una foto di Jerry Bauer (il libro «uscirà con la faccia mia» scrive Gadda, lamentandosi da «iconoclasta», al cugino Piero), diventa quasi un'idea dell'autore, un particolare della *Veduta della Gazzada con la Villa Melzi d'Eril* di Bernardo Bellotto: «Quando gli fu chiesto dall'editore se era contento, Gadda rispose che, sì, era tutto bello, ma non era quello che intende-

La sobria intimità con le opere di Gadda e Contini in un disegno che avvicina ai fatti (anche i più materiali), li trascoglie e va verso la storia

va, e che avrebbe voluto quell'altra, cioè il suo *pendant*, la *Veduta di Gazzada. Il villaggio da sud*. Strenue sono le esigenze editoriali dei grandi autori, e qualcosa hanno sempre a che fare col loro modo di concepire non solo fisicamente il volume, ma anche col modo in cui sarà inizialmente percepito, a pagine ancora intonse.

Aneddoti che delineano tratti mentali, così come può metterli in riga un conoscitore. Fu dunque di conforto trovare che «conoscitore» Franco Contorbia definisse Ungarelli, nella precisa prefazione al libro (letta dopo, come tutte le prefazioni), delineandone per tratti essenziali il percorso, dagli esordi (1947) sul quotidiano cattolico bolognese «L'Avvenire d'Italia» e dall'esperienza sulla rivista «Emilia» (1949-1955: per un articolo di Ungarelli su Carducci si vociferò dell'approvazione di Togliatti; per un suo articolo su Gadda arriva la scomunica di Salinari, per «deviazionismo» rispetto alla linea maestra del realismo socialista) alla maturità delle curatele per il romanzo liberty riscoperto da Praz, *Ricordi di una Telegrafista* di Nyta Jasmar, ovvero Clotilde Samaritani (il cognome è anagram-

mato nel *nom de plume*), per *Il peccato* di Boine – entrambi nei «Centopagine» di Calvino – e per varie edizioni di Gadda e di Contini, fino alla collaborazione, dal 1998 alla chiusura nel 2012, a «Belfagor».

In questa raccolta organica di saggi passiamo, come agitati spettatori in prima fila, dalla preistoria del Gadda «romano» alla storia incrociata di *Conversazione in Sicilia* e *Cognizione del dolore* sulle pagine di «Letteratura» di Bonsanti; dalla ricognizione intorno alla differente incompiutezza della *Cognizione* e del *Pasticciaccio* alla sproporzione tra investimento energetico e scopi nel Gadda d'occasione; dalle ragioni della stesura a Firenze del *Pasticciaccio* alla storia delle edizioni gaddiane e al toccante resoconto di un incontro con Gadda per faccende bibliografiche («Non è Gonzalo [...] è Jacques Tati»). La letteratura, qui, appare conosciuta in prima persona, rievocata per come fu percepita in «presa diretta» e infine trasmessa, come si dice, «in differita» a noi lettori. Tra una garbata allusione stendhaliana per Gadda («A Roma, si può dire, visse, scrisse (non moltissimo), non amò») e l'appropriazione discreta della fulminea definizione

di Giacomo Debenedetti stilata da Contini per definire Contini stesso («che al genere critico ha piegato qualità di vero scrittore»), il primo pannello si accosta al secondo, con l'imbastitura memorialistica piena di ritegno intrecciata alla ricognizione letteraria, lasciando che i due piani interagiscano di continuo. E così ecco come Contini chiarisce ai suoi autori le loro ragioni profonde; ecco il dimenticato Gianni Minati, renitente alla scrittura, che all'«Università di Domodossola» decrta ai raggi X per il già grande filologo alcune cancellature montaliane; ecco che un'occasione di lettura accende il senso di misteriose «Pulules Orientali» in una lettera di Contini; o una memorabile lezione su *Manzoni correttore di se stesso*, nel 1947, a Bologna; ecco la Repubblica dell'Ossola; ed ecco come «una raccolta di passi dell'epistolario continiano riuscirebbe un autoritratto morale di rara intensità». Tutto ciò perché, come dice di Contini, anche Ungarelli è un «deciso assertore della responsabilità della memoria», delle amicizie, del dialogo con i morti: meglio, della compresenza dei vivi e dei morti, secondo la lezione di Aldo Capitini.

Le figure come quelle di Ungarelli sono in letteratura sempre più rare, perché conoscere letteratura è attività silenziosa, poco esposta al clamore (relativo, come oggi è relativa la letteratura: ma pur sempre clamore), esigente passione pari alla fatica di fronte a carte spesso ostinatamente mute. Ungarelli, della generazione che si è detto, appartiene a un'epoca che immaginiamo e anzi auspichiamo come presente: accumulare conoscenza prima di pronunciarsi (quanto più tentatore il contrario); e testimoniare quel che si è visto e vissuto, proprio per come lo si è visto e vissuto, lasciando che dal sottofondo emergano il clima e il sentimento del tempo.

Per quel che riguarda il titolo di questo libro così funzionale nell'erudizione, elegante nella scrittura, nella discrezione, nella tensione controllata da riserbo sì che diventi conoscenza, col rispetto che si deve a Valéry Larbaud – *ce vice impuni*, la *lecture* – si tende a credere che il vizio sia nel sottotitolo: il vizio, insomma, che non smette di essere generico, si presenta specifico: leggere Gadda e Contini; pertanto, ne siamo certi, gli dèi chiuderanno un occhio e forse due, e lo decideranno vizio non punibile, adducendo a prova che certi vizi si confondono con le virtù. E suggeriscono complici di chiudere, qui, con un continiano «saluto», ovvero con l'augurio che presto, magari in maniera non ugualmente organica, Ungarelli raccolga altri suoi saggi: minima ragione, la comodità di chi li ha inseguiti in disparate sedi.

L'immagine è tratta da «Carlo Emilio Gadda milanese», Libri Scheiwiller, 1993; in basso, la statua ottocentesca di Petrarca nella facciata degli Uffizi

BOLOGNA DA PAGINA 3

Così si chiuse la forbice fra tragedia e romanzo

De Cristofaro riconosce il nesso fra questa visività costante dei *Promessi Sposi* e la sua drammaticità di fondo nella stessa genesi della figura del portatore di prospettiva, filatore di seta che dipana il «filo della storia» finché, alla fine della storia, essa si rapprende nell'allegorico «sugo». A me è sempre parsa importante la stessa scelta del nome, che da Fermo Spolino si trasforma in Renzo Tramaglino, celando in sé, come un enigma, la trama, la maglia, il tramaglio. Ma ora de Cristofaro riconosce un sottotesto più inquietante: «Renzo Tramaglino, gladiatore. Prima ancora di esser Fermo, Renzo era stato – o avrebbe potuto essere – Spartaco. Nel senso che se si va alle origini della scrittura romanzenca, si scopre che, mentre sta accingendosi alla sua "curiosa storia del secolo decimosettimo", Manzoni ha un eroe in panchina, e quest'eroe è proprio il leggendario schiavo trace».

Questa intelligente intuizione a me sembra sostenuta da solide prove filologiche, che merita sintetizzare. Quando, nel giugno del 1821, scritta la prima *Introduzione* e i primi due capitoli, Manzoni interrompe improvvisamente la composizione del *Fermo e Lucia*, in lui galleggia di nuovo la voglia di teatro: nel '20 ha pubblicato il *Conte di Carmagnola*, e a fine anno prende a lavorare sull'*Adelchi*; il 2 giugno 1821 incomincia l'atto III; gli atti IV e V sono scritti fra luglio e settembre.

Il 3 novembre del '21, scrivendo all'amico Fauriel, Manzoni accenna, con straordinaria limpidezza, all'alternativa che gli si sta aprendo fra scrittura teatrale e romanzenca: «scrivere un altro discorso, su cui vado meditando da tempo, circa l'influenza morale della tragedia, e mi applicherò poi al mio romanzo, oppure a una tragedia su Spartaco, a seconda di come sarò meglio disposto all'uno o all'altro di questi due lavori». Tornare al romanzo Fermo o stendere la tragedia Spartaco, dunque, per lui è una scelta equivalente: in realtà fra l'autunno del 1821 e la primavera del '22 butta giù nove fogli di appunti e abbozzi del dramma dedicato al «leggendario schiavo trace»; poi liquida, con il Marzo 1821 e il *Cinque Maggio*, la poesia politica, e fra settembre e novembre del '22, con una rielaborazione della *Pentecoste*, quella religiosa. A questo punto ogni dubbio si scioglie: abbandona il progetto tragico, riprende il *Fermo e Lucia*, e fra 28 novembre 1822 e 17 settembre '23 lo conclude.

La forbice fra tragedia e romanzo si chiude: ma il Fermo, troppo pieno di digressioni (quanto Laurence Sterne aveva letto il giovane Manzoni nella traduzione francese in sei volumi uscita da Bastien nel 1803?), non verrà pubblicato, e rimarrà sepolto nel cassetto come un «ingorgo di tutti i temi, di tutte le ossessioni manzoniane», secondo la perfetta formulazione di Raimondi. Occorrerà che l'«inculto e materiale proceder dei fatti» si trasponga nella mobilità e varietà dei punti di vista, nella moltitudine polifonica delle voci teatrali su cui Manzoni si è esercitato in quei mesi. E saranno, infine, *I Promessi Sposi*. De Cristofaro centra il segno: «Il tragico è soggiacente al romanzo. Ne è forse la condizione stessa, la scaturigine». Renzo Tramaglino non è, ma avrebbe potuto essere, non un sommesso artigiano, ma l'illustre Spartaco: un eroe tragico, un gladiatore.

Dialogo con i morti di un conoscitore



petrarchesco, che Dotti cita e sfrutta pressoché ad ogni pagina, dopo averne peraltro allestito traduzione e commento per lo stesso Arago. Se si dovessero tuttavia indicare due parole-chiave, per caratterizzare il Petrarca offerto da Dotti, si potrebbe sfruttare un aggettivo che

s'impone già nel risvolto di copertina, cioè «europeo»; e aggiungerne un altro, ovvero: «moderno». Perché il destino di Petrarca è certo quello del poeta solennemente incoronato in Campidoglio, e il cui nome – dirà lo stesso Petrarca ricordandosi dell'iscrizione funebre di Ennio – vola ormai sulla bocca di uomini dottissimi. Ma è anche il destino di chi, nascostosi più volte dietro la maschera di un eroe caro ai moderni come Ulisse – la maschera dell'esule e «peregrinus ubique», acceso da un fortissimo «multa videndi ardor ac studium», come si legge nella sua epistola *Posteritati* – apre la via a quello spregiudicato viaggio della conoscenza che sarà la modernità in Italia e in Europa: un itinerario che si sosterrà anche sul riconoscimento della piena dignità della cultura classica pagana – basti, per Petrarca, il nome di Virgilio, o quello di Cicerone – a sostanziare di letture e maestri «la progressiva affermazione e difesa di un'ideologia fondata sull'umano, sullo storico e sull'immanente». Comporta, tutto questo, da una parte un decisivo «primato

della coscienza», sancito da quel *Canzoniere* che segna forse, in Occidente, la prima costruzione e il primo racconto di un 'io profondo' (o 'non trascendentale', potremmo dire rovesciando proprio Contini?); e, d'altra parte, comporta il pieno affermarsi della figura di un poeta-intellettuale non semplicemente «laureato»: piuttosto, un chierico mai davvero pacificato nei confronti del Potere, mai davvero risolto nei confronti della Storia, vista come oggetto da indagare e, nel caso, demistificare laicamente (cercando intanto un istruttivo modello sociale e culturale nella Roma antica, più che nella Città di Dio di agostiniana memoria). Così, molto più di alcune – magari grandi – esperienze del petrarchismo cinquecentesco, fra Della Casa e Tasso, qui è soprattutto la scienza politica di Machiavelli a raccogliere certa lezione di Petrarca: a seguire non tanto – o non solo – il poeta della più intima auscultazione dell'io, ma lo storico impegnato finalmente nell'osservazione della «realtà effettuale» delle cose.

ALLA ROYAL ACADEMY «RUBENS AND HIS LEGACY: FROM VAN DYCK TO CÉZANNE»

di STEFANO JOSSA
LONDRA

●●● In una lettera a Theo del 14 dicembre 1885 da Anversa, il trentaduenne Van Gogh esprimeva tutta la sua ammirazione per Rubens, straordinario nel disegnare teste e mani e nel dare colore ai volti con colpi di rosso puro: «Cerco frammenti, come quelle teste bionde di Santa Teresa del Purgatorio. E sto anche cercando una modella bionda proprio a causa di Rubens». La testimonianza di Van Gogh, che pure lo giudicava «superficiale, vacuo e pomposo», ma gli riconosceva al tempo stesso una tecnica «fresca e semplice», è di per sé un ingresso nell'eredità del maestro: versatile quant'altri mai e inimitabile per eccellenza, Rubens è paradossalmente tra i pittori che più sono stati seguiti, ma anche sfidati, da chi è venuto dopo, dai minuti dettagli ammirati da Van Gogh a citazioni, allusioni, ispirazioni, vere e proprie copie, rifacimenti, riusi, risposte, omaggi e parodie. Tutto il campionario delle forme di remake letterari esplorato da Genette nel suo *Palimpsestes* può essere trasposto sul piano figurativo per quanto riguarda l'eredità di Rubens – anche se oggi è forse più opportuno, dopo gli studi di Julie Sanders e Linda Hutcheon, parlare di *adaptation* e *appropriation*; certo è che Rubens è tra gli artisti che più hanno provocato quella che Harold Bloom ha chiamato «angoscia dell'influenza», una voglia di cemento e confronto, su cui si è fondato il processo dell'apprendistato formale e dell'acquisizione identitaria dell'artista moderno.

Una mostra sull'intertestualità rubensiana nella pittura dopo Rubens è in effetti quella che ora propone la Royal Academy of Arts (**Rubens and His Legacy From Van Dyck to Cézanne**, fino al 10 aprile; catalogo a cura di Nico Van Hout), esplorando l'impatto e le ricadute della sua opera sui pittori successivi (purtroppo solo i pittori) fino a oggi. Se non suonasse troppo tecnico, il termine intertestualità potrebbe senz'altro descrivere il procedere di una mostra nella quale le opere si rimandano a vicenda, in un mosaico di riferimenti interni, più o meno espliciti, che la rendono davvero affascinante, fino a dimostrare, in parallelo con l'assioma di Heinrich Böll che ogni autore è prima di tutto un lettore, che ogni artista è prima di tutto un copista. Il bello della mostra sta non solo nell'ammirare tele come *Il giardino d'amore* (dal Prado), *Il ritratto di gentildonna con nano* (da Kingston Lacy, nel Dorset), *Santa Teresa d'Avila intercede per l'anima di Bernardino da Mendoza* (da Anversa), *Caccia alla tigre* (da Rennes), *Angelica e l'eremita* (da Vienna) e la *Venere frigida* (da Anversa), insieme al trittico del *Cristo deposto sulla paglia* della cattedrale di Anversa, ma nel vederle ora attraverso gli occhi di Constable e Delacroix, Watteau e Makart, Turner e Böcklin, Daumier e Picasso: un'attenzione lodevole è dedicata a come le opere furono trasmesse e diffuse, attraverso le incisioni e il collezionismo, in tutta Europa, e non solo, fino a scoprire la *Crocifissione* su una ceramica cinese della dinastia Qing del XVII secolo.

Cosa trovavano in Rubens che non trovavano in Botticelli, Raffaello, Michelangelo e Tiziano i pittori dei secoli XVIII e XIX? Certamente ognuno quello che vi voleva trovare, ma anche una fuoriuscita dalla prigione del classicismo che si dirama verso l'eleganza, la poesia, la compassione, la lussuria, il potere e la violenza (le sei sezioni tematiche della mostra, che potrebbero tradursi in troppo facile concessione a un «Rubens precursore del Romanticismo»). Qui è probabilmente, però, il limite più grande della mostra, che proietta troppo Rubens verso il moderno, come se il paesaggista, il pittore di corte, il ritrattista, il propagandista, il pittore religioso e quello realista (che Rubens fu sempre insieme, anziché per quadri staccati) non avesse comunque sempre alle spalle Leonardo e Michelangelo, Tiziano e Veronese (oltre a Bruegel etc.) in quanto a sua volta collettore di eredità e anello di trasmissione, piuttosto che solo fondatore di forme in uscita. La lezione tardotocentesca di Burckhardt, che vedeva in Rubens «fuoco e verità», in opposizione al formalismo della contemporanea arte italiana, ma anche una perfetta sintesi tra vita e dominio della vita, aleggia di continuo, nella ricerca di un difficile equilibrio tra apprezzamento della forma e valorizzazione

dell'energia, dato biografico e genio individuale, esperienza tecnica e forza dello spirito. Pretendendo di dire tutto, con un attraversamento tematico troppo radicale e piuttosto casuale, la mostra rischia di travolgere lo spettatore in un tourbillon visivo che poco aggiunge alle tante mostre recenti di cui il pittore fiammingo è stato protagonista (a Londra al Courtauld Institute nel 2003 e alla National Gallery nel 2005; a Bruxelles nel 2002 e nel 2007; a Brunswick e Lille nel 2004; fino alla grandiosa *Rubens et l'Europe*

del 2013 al Louvre di Lens). Rubensmania? Eppure Rubens rifatto da Le Brun, Rembrandt, Coello, Murillo, Van Dyck, Reynolds, Gainsborough, Géricault, Lawrence o Cézanne può essere persino più affascinante di Rubens preso da solo, perché le grandi opere d'arte si sedimentano e depositano per la posterità nel percorso anziché in isolamento, divenendo classiche, scriveva Italo Calvino, quando «ci arrivava portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che

hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume)». Se insomma è vero, con Borges, che «ogni scrittore crea i suoi precursori», sarà altrettanto vero che ogni artista si crea i suoi successori. Questa dialettica, per cui è il genio di Rubens ad aver dato vita a tanti imitatori, ma anche la forza degli imitatori a rendere Rubens tanto geniale, è l'aspetto più interessante della mostra, che alla fine costituisce un'occasione per mettere in discussione le sue stesse

premesse: non sarà forse che i grandi autori vanno letti nella trama di relazioni che la Storia ha costruito, evitando schematiche corrispondenze biunivoche e riconoscendo la complessità delle relazioni (come quando Van Gogh riproduce un Delacroix che aveva imitato Rubens senza riconoscere il Rubens che gli sta dietro)? Ridurre tutta l'arte dopo Rubens a un caleidoscopio rubensiano, come se gli intrecci non fossero plurali e magmatici, è forzatura eccessiva, anche se vedere la *Ninfa sorpresa* di Manet accanto a *Susanna e*

i vecchioni di Rubens e la *Santa Cecilia* di Klimt accanto a quella di Rubens sono mirabili sorprese visive.

Opposto a Poussin sulla base di una costruzione culturale elaborata in Francia tra XVII e XVIII secolo, come ha dimostrato Svetlana Alpers, Rubens può finalmente essere riletto a tutto tondo, come acutissimo interprete del suo tempo e audace anticipatore di un altro tempo, ma anche come funzione di lunga durata, produttore di permanenze ed effetti di cui è tessuta la trama del nostro immaginario contemporaneo: «une assemblée où tout le monde parle à la fois», come diceva della sua pittura Delacroix, accusandolo di essere esteriore e superficiale rispetto a Tiziano (salvo trarne ripetutamente ispirazione), ma anche l'Omero della pittura, come voleva Baudaire, cultore dei dettagli e capace di dipingere qualunque cosa come uno specialista. Corale per eccellenza, nella sua pittura e nella sua ricezione, Rubens diventa una chance di riflessione sulla tradizione, sul suo costituirsi e sulle sue maglie, sui legami tra punti di partenza e punti d'arrivo: per fortuna non solo imitato, ma anche parodiato, come nel divertissement di Kokoshka, *Loreley*, del 1942, dove il Nettuno che calma le acque di Rubens si trasforma in un polipo con tridente, mentre in primo piano c'è la regina Vittoria seduta su uno squallido pasticcio di pescatori («Britannia no longer rules the waves», commentava l'autore). Non poteva mancare, quindi, una kitchissima appendice, una sala intitolata *La Peregrina*, a cura di Jenny Saville (fuori catalogo: sarebbe una mostra a sé), dove Rubens viene ricondotto a tutti gli stereotipi di una modernità che lo fagocita senza confrontarsi, pittore del corpo, della sua ridondanza e della sua deformità, del nesso tra violenza e spettacolo, del culto dell'esibizione e della celebrità, come se, attraverso splendidi Bacon, Picasso, Warhol e Twombly, tutto Rubens si possa finalmente ridurre alla folgorante battuta di Wilhelm de Kooning: «La carne è la sola ragione per cui fu inventata la pittura a olio».

Rubens, remake per la modernità



Peter Paul Rubens, «Caccia alla tigre, al leone e al leopardo», Rennes, Musée des Beaux Arts; in alto, Edwin Landseer, «The Hunting of Chevy Chase», part., 1825

Saccheggiato in varie fogge, il gran fiammingo viene esposto accanto ai suoi interpreti: operazione critica o rubensmania?

PELLINI DALLA PRIMA

Nella psicoanalisi il bersaglio della filosofia di Paul Valéry

Il ruolo riconosciuto, nella genesi del testo letterario, a «non so qual presentimento delle reazioni esterne», e la consapevolezza che l'opera d'arte vive solo «in atto», nella concreta singolarità della lettura («è l'esecuzione della poesia che è poesia»), anticipano – ed era cosa molto meno scontata – le tesi della critica della ricezione. La volontà di promuovere la «fabbricazione dell'opera» a «cosa principale» (perché «fare una poesia è poesia»), lo studio instancabile dei processi mentali che presiedono alla creazione artistica (intesa «come danza, come schermo»), l'assioma per cui «l'opera non è mai finita interiormente», e anche il fascino per i manoscritti del passa-

to (di Stendhal, di Hugo), lo predisponavano a diventare il nume tutelare, oltre che un oggetto d'indagine privilegiato, della *critique génétique* (versione francese, teoricamente più agguerrita, della nostrana critica delle varianti e degli scartafacci). Infine, l'odierna voga degli studi cognitivi può trovare stimolo e riscontro in quell'instancabile autoanalisi del pensiero, e dei suoi più sottili meccanismi, che sembra fare dell'impresa intellettuale di Paul Valéry il rovescio difensivo, ma non per questo meno grandioso, dell'opera di Sigmund Freud. Perché davvero, come l'avanguardia è l'implicito antimodello della sua poesia, così la psicoanalisi pare il rimosso – o, se si preferisce, il bersaglio nascosto – della sua personale filosofia della mente: che dei sogni, della memoria, dell'attenzione, dell'immaginazione, e in genere dei meccanismi psichici, cerca ostinatamente di descrivere il funzionamento facendo economia di ogni ipotesi di inconscio. Una postura intellettuale, questa, che non poteva non entrare in rotta di collisione

con il movimento surrealista, a lungo egemone sulla scena letteraria francese; ma che sul medio e lungo periodo si è rivelata più produttiva dell'opera in versi anche in termini di discendenza letteraria, come mostra bene un esempio italiano. È infatti alle prose e ai *Quaderni*, assai più che agli *Incantanti*, che ha guardato un poeta come Valerio Magrelli: non solo nel saggio einaudiano che ha dedicato all'autopsia di Monsieur Teste e alla ripresa del mito di Narciso (*Vedersi vedersi*, 2002), ma anche nei temi e nelle forme delle raccolte in versi degli anni ottanta. I due episodi maggiori della ricezione italiana di Valéry – Ungaretti e Magrelli, appunto – disegnano esemplarmente il destino di un'opera: da monumentale cauzione di un irrigidimento classicista a stimolo seminale, e disperso nell'infinibilità del work in progress, di un'autorappresentazione fluida, metamorfica, aporetica. Anche se poi quell'«Inesausta volontà di autocostruzione», che dà il titolo all'elegante introduzione di Maria Teresa Giaveri, quel rifiuto di oggettivare sé

stesso nella materialità finita dell'opera («Gli altri fanno libri. Quanto a me, io faccio la mia mente»), quel subordinare la conoscenza e la scrittura stessa alla trasformazione di sé (per cui l'opera di Paul Valéry, in definitiva, è Paul Valéry), se per un verso è lascito di stupefacente, quasi situazionista modernità, per un altro – ancora un paradosso – affonda le sue radici nell'humus del dandyismo fin de siècle, si ammantava di pretese estetizzanti, e insomma rivela inospettabili parentele con l'auto-mitologizzazione di un altro, più pacchiano vate: ovviamente, il nostro d'Annunzio, cui infatti l'autore della *Giovane Parca* non manca di render visita e omaggi. Per l'allievo più dotato dello schivo Mallarmé, del poeta moderno più autenticamente alieno da esibizionismo, per il poeta metafisico che nel finale del *Cimitero marino* ha offerto un precoce emblema ai dilemmi dell'esistenzialismo – il celebre «Le vent se lève!... il faut tenter de vivre», che nella traduzione di Giaveri suona (svantaggiosamente infedele): «S'alza il vento!... Affrontiamo la vita» – pare l'ennesima ironia della sorte.